



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**TRADUCIR *GOOD TIMES* DE LUCILLE CLIFTON, UNA
CELEBRACIÓN DE VIDA**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

ANA LUCÍA TERÁN CORNEJO

ASESORA

DRA. MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO

ENERO DE 2019

Para mi madre,
Alma Delia

Por María,
Rosahilda, Célida,
Alma Elisa, Czarina

Agradecimientos

De las diversas cosas que aprendí durante la realización de este trabajo, me quedo, sobretodo, con una: a pesar de ser un trabajo personal, un proyecto de tesis no se concreta sin ayuda y compañía. Agradezco infinitamente a mi asesora, la Dra. María Elena Madrigal, por sus lecturas atentas y su orientación luminosa y fundamental. Al Dr. Juan Carlos Calvillo por su lectura detallista y su guía durante el proceso traductor. También quiero agradecer a mis lectores, sin cuya orientación no hubiera logrado reconciliarme con algunas de las numerosas dificultades que representa la traducción. Agradezco, además, a mis compañerxs; a quienes me brindaron un cariño y una amistad vitales, además de una forma de mirar este trabajo desde otros ojos, a no olvidar su motivo: Marco Antonio Reyes, Montserrat Mira y Sharly Andreina Ramírez.

Índice

Introducción: Una afinidad electiva.....	5
1. Lucille Clifton: obra y contexto.....	15
1.1. Obra temprana: de “Bad Poems” a la serie <i>Good Woman</i>	
1.2 Perspectivas críticas	
1.2.1 Un estilo <i>simple</i> que vincula vida y obra	
1.2.2 Las posibilidades musicales de la poesía	
1.2.3 Figura autoral: la poeta <i>big mamma / big sister</i>	
1.2.4 Influencias espirituales, místicas e ideológicas	
1.3 Lucille Clifton y las escritoras negras estadounidenses	
2. <i>Good Times</i> en los límites de la celebración y el duelo.....	46
2.1 Tema, estructura y saturación	
2.1.1 Tema: la celebración de la vida en tiempos turbulentos	
2.1.2 Estructura: <i>Black speech, Black Music</i> y la cualidad oral de los poemas	
2.1.3 Saturación: la articulación de la colectividad a través de la experiencia poética	
3. La traducción como proceso y como arte.....	71
3.1 La traducción como comunicación de valores ideostéticos	
3.2 <i>Buenos tiempos</i> : significación semántico-rítmica	
3.2.1 Diversidad emotiva y especificidad histórica	
3.2.2 El comentario de traducción: su relación con el proceso de traducción, las notas y el poema como totalidad orgánica	

4. <i>Buenos tiempos</i> : traducción y comentarios.....	88
Conclusiones.....	168
Bibliografía.....	171

Introducción

Una afinidad electiva

(...) *i stand up through your
destruction
i stand up*
“miss rosie” Lucille Clifton

Cuando reflexiona sobre la traducción, Eliseo Diego insiste en la idea del afecto, en que las palabras de una lengua llevan impregnadas una serie de asociaciones afectivas:

Si convenimos en que los elementos todos de un poema —para limitarnos a un género manuable por sus dimensiones— convergen a provocar un impacto afectivo que a través de una determinada trama idiomática grabe su huella en la memoria, será permisible imaginar la selección en otro idioma de elementos equivalentes que lleven a *otra* memoria, a través de otra trama idiomática, una impresión, un sabor, similar (1978: 2).

El impacto afectivo de la obra de Lucille Clifton (1936-2010) en mi experiencia personal como lectora está marcado por el primer encuentro que tuve con su poesía: el poema “the mother’s story”.¹ En 2015, durante el congreso para poetas estadounidenses y mexicanos *US Poets in Mexico*,² los asistentes leímos dicho poema en el taller de la poeta neoyorquina Eileen Myles. Con una tipografía diminuta, “the mother’s story” aparecía en la esquina superior izquierda de una página en blanco:

a line of women i don’t know, she said,
came in and whispered over you each one
fierce word,

she said, each word
more powerful than one before. and i
thought what is this to bring
to one black girl from buffalo
until the last one came and smiled, she said,

1 El poema aparece en su libro *Quilting* de 1991. El poema se toma de *The Collected Poems of Lucille Clifton 1965-2010*, que se agrega en la bibliografía.

2 *US Poets in Mexico* se realiza cada año. Más información en: <<http://www.uspoetsinmexico.org/>>

and filled your ear with light
and that, she said, has been the one, the last
one, the last one.

(2012: 383)

La sonoridad del poema fue el primer elemento que atrapó mi atención. La presencia de la rima y la anáfora de los versos imprime una cadencia casi ritualística en el poema. Con una gran capacidad de condensación, en este poema Lucille Clifton entretiene las voces de distintas generaciones de mujeres mediante un yo lírico sustentado en la idea de colectividad y continuidad generacional. Esta idea de vinculación generacional entre mujeres subyace a mi impulso por traducir a Clifton; uno que, es posible decir, surge de lo que Eliseo Diego llama *ganas*; una elección motivada por la respuesta emotiva ante un texto literario con el que se empatiza. Dicha respuesta supone una forma de afectividad que surge del reconocimiento del yo en el otro:

El tipo de traducción en que un poeta, por menor que sea, traduce a su lengua materna versos escritos en otra que conoce hasta el extremo del matiz en las asociaciones afectivas de las palabras, constituye, por supuesto, el ideal al que debemos aspirar. Aun en este caso, será imprescindible que obren las afinidades electivas. Estará condenada de antemano al fracaso toda traducción que no brote de lo que el idioma español llama, con expresión insustituible y casi intraducible, *ganas* (1978: 3).

De esta manera, el primer movimiento del traductor hacia el texto que desea traducir es de naturaleza involuntaria, azarosa: la experiencia estética y su impacto en la sensibilidad es, en cierta medida, impredecible. Sin embargo, el segundo movimiento del traductor lo motiva la voluntad. En la elección del autor que se traducirá y en la decisión de recrearlo, de hacerlo resonar en otra lengua, existe una voluntad de apropiación y conocimiento. Traducir a Lucille Clifton es aproximarse a una poesía de verso corto, conciso y de sonoridad particular, que parte de una escritura enmarcada en la condición femenina y la experiencia de la negritud en Estados Unidos. En mi caso personal, el tema de los ancestros y su herencia y el tratamiento que le otorga “the mother’s story” -estilo llano y ritmo particular-, me hizo redirigir la mirada hacia las experiencias del sujeto femenino en relación con el pasado; hacia un vínculo

que es posible explorar mediante la elaboración poética. Asimismo, mi fascinación surgió de la habilidad del poema de sustentarse en un ritmo cercano a la oralidad para enfatizar su condición de acto enunciativo. Pensar el discurso poético como acto enunciativo implica considerar no sólo sus dimensiones estéticas e intelectuales sino las resonancias emotivas que adquiere en lo íntimo y lo colectivo. De esta manera, el presente trabajo surge de un interés afectivo que se transformó en una voluntad comunicativa por compartir lo dicho en otra lengua; por decirlo nuevamente para mí misma y para otros lectores.

Leer a Clifton es acercarse a una poesía marcada profundamente por la segregación racial y la opresión en sus diversas formas; se trata de una escritura que retoma episodios históricos y demanda un cuestionamiento de las relaciones entre la literatura y la realidad histórica en la que se le concibe. La elección de traducir parte de su obra, desde una ética de la traducción, implica un compromiso con una producción cultural que se traduce poco al español en el sistema literario mexicano.³ De hecho, cuando se piensa en la poesía estadounidense que se ha traducido al español en México, los autores que tienen mayor presencia son, en su mayoría, hombres de ascendencia europea. Pocas veces se piensa en poesía escrita por mujeres, ya sean mujeres negras de la comunidad estadounidense o de ascendencia africana en general (migrantes o hijas de migrantes de primera generación) y encontrar traducciones de sus obras es una labor complicada. Esto no resulta sorprendente: al interior de los Estados Unidos, la producción cultural en la que se sitúa la obra de Clifton adquiere mayor visibilidad en el mundo editorial y académico hasta los años setenta. En la actualidad, la presencia en el ámbito literario estadounidense –

3 En la elaboración de la presente investigación, un rastreo y cuantificación de las autoras negras estadounidenses traducidas al español en México es un asunto pendiente. Sin embargo, en el caso específico de Lucille Clifton no se encontró traducción alguna de sus poemas en publicaciones mexicanas. Algunas autoras como Maya Angelou, Toni Morrison y Alice Walker quizá cuenten con presencia en revistas y otras publicaciones ya que, por lo general, cuentan con mayor visibilidad en los países latinoamericanos debido a los premios y difusión con que su obra cuenta.

en términos de traducción— de autoras negras que habitan distintas latitudes del mundo es la misma que experimentaron las escritoras negras estadounidenses al interior de su país hace cincuenta años: se traducen pocas autoras y, en consecuencia, el panorama sobre la experiencia de la negritud en el continente americano y el resto del mundo se visualiza de manera reduccionista.

John Keene, escritor estadounidense, trata el asunto en su ensayo “Translating Poetry, Translating Blackness”⁴ y no resulta descabellado pensar la situación del ámbito literario mexicano a la luz de sus reflexiones:

Why is this absence of translated black voices significant? One of the ongoing problems, if I can state it bluntly, is that if we already are experiencing serious and ongoing crises in American society in part through the omission, elision, and erasure of, and indifference to narratives, stories and other forms of imaginative expression, in all their complexity, of black American people’s lives and existences –an issue that affects not only black Americans but everyone in the society; as the Native American writer Bill Yellow Robe, among many others, underlined in a talk he delivered at the 2016 Thinking Its Presence conference, the same is true with narratives, stories, plays and so on by indigenous peoples, to give another glaring example –we further limit our understanding of the world, in multiple ways, in the absence of black stories and voices from outside the Anglosphere, which is not a coherent whole, but nevertheless is limited in its capacity to convey the breadth of experience of black peoples across the globe. Just as black Americans are hardly a “fringe”, neither are black people and voices from the rest of the world (2016).

Keene afirma, además, que la Diáspora africana,⁵ entendida como un fenómeno conformado por

4 Keene, J. (2016). “Translating Poetry, Translating Blackness”. En *Poetry Foundation*. Recuperado de: <https://goo.gl/FnKsa6>.

5 El término alude principalmente a un proceso histórico de largo desarrollo donde diversas comunidades africanas se dispersaron hacia otros territorios fuera de África. El término ‘diáspora’ está relacionado con el término ‘Pan-Africanism’, que la *Encyclopaedia Britannica* define como la idea de que las personas de ascendencia africana deben unirse, celebrar y reconocer dicha herencia (Kuryla). El término también da origen al término ‘Diasporic Literature’, que se refiere a la producción literaria que se centra en dicho tema: “According to Harry A. Reed, an editor of *Studies in the African Diaspora*, the term was popularized at the 1965 International Congress of African Historians in Tanzania but its use ‘mushroomed’ during the 1980 and 1990s when ‘diaspora’ was used in the titles of more than two dozen American history books. In general, the concept of the African diaspora emphasizes what is shared, historically and culturally, among African-descended peoples worldwide, but the application of this term is not uncontested” (Smith Foster, 1997: 218).

experiencias diversas que tienen un alcance global, podría entenderse de manera más compleja y rica en la sociedad estadounidense mediante una labor de traducción que dé lugar a un mayor número de autores africanos de distintas nacionalidades. Estos cuestionamientos son particularmente interesantes si pensamos en la visibilidad, en términos de publicación en general y, específicamente, de traducción, que tienen, por ejemplo, autores afrodescendientes mexicanos, autores de comunidades indígenas en general o autores negros latinoamericanos y de otras partes del mundo: su visibilidad es significativamente menor en contraste con autores que escriben y publican desde ciertos centros culturales de hegemonía lingüística, racial y cultural del país. Si bien mi trabajo no consiste en un estudio del tema de la traducción de autoras negras estadounidenses en México desde una perspectiva sociológica, me parece que las cuestiones anteriores son reflexiones ineludibles en la decisión de traducir a una poeta como Lucille Clifton; el explorarlas es parte de la labor de traducción para conocer, con una mayor precisión y conciencia crítica, la posición en la que se sitúa uno mismo como instancia discursiva en los contextos culturales, ideológicos, literarios y sociales entre los que se mueve.

Asimismo, es inevitable reflexionar éticamente la propia labor de traducción en relación con la condición femenina de la autora elegida y con la forma en que las traductoras y, por ende, escritoras, se han relacionado con la escritura. Teóricas de la traducción, desde el cuestionamiento del género y las teorías feministas, como Lori Chamberlain,⁶ reflexionan presupuestos fundamentales en las formas de pensar la traducción desde las relaciones de poder: la idea de autor, original y traducción. Aunque escapa a las intenciones de mi trabajo el retomar sus propuestas teóricas a cabalidad, mi relación con Lucille Clifton como traductora se nutre de algunas nociones importantes. Es preciso pensar la traducción como actividad creativa, repensar la figura autoral de Clifton y su lugar en el sistema literario

6 Chamberlain, L. (1992). "Gender and the Metaphorics of Translation". En *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres y Nueva York: Routledge.

estadunidense en relación con su género y entender la traducción, entendida como acto de producción o reproducción, implica pensarla en términos de signos de poder (de autoridad); en suma, conceptualizarla para regularla involucra una voluntad por establecer relaciones de poder (1992: 322), además de estatutos de originalidad, prestigio y, por tanto, legitimidad ‘creativa’. En este estudio se busca presentar una traducción (entre muchas otras posibles) de la obra de Clifton, sin por ello entender la traducción como actividad desprovista de producción de sentidos, como mera transferencia de contenido. Es una labor que demanda, por tanto, una responsabilidad y una postura ética.

En este orden de cosas, traducir autores cuyo quehacer literario se engarza con la crítica social y la resistencia cultural también involucra el riesgo de reducir su obra y su visión poética a una dimensión de lectura donde prima el testimonio histórico y el dato sociológico. En este sentido, leer y traducir a Lucille Clifton fue un proceso de descubrimiento particular: desde una aproximación inicial, que parte de mi conocimiento de la opresión racial y de género de la comunidad negra, Clifton se visualiza como una escritora de la resistencia, emparentada con el activismo político. Sin embargo, en la lectura y relectura paulatinas es posible reconocer otras facetas. Clifton es una poeta que celebra y elabora sobre sus herencias culturales, sus contradicciones, pérdidas y preocupaciones en niveles no sólo políticos y colectivos, sino también íntimos y existenciales; además de representar la opresión y la lucha de las mujeres y escritoras negras por abrir un espacio en el ámbito literario estadounidense, la época, el género, la raza, el cuerpo desde los que escribe revelan meditaciones importantes sobre cómo procesar el dolor y celebrar la existencia.

Es así que, en una serie de ensayos breves escritos por diferentes poetas, titulados “Can Poetry Console a Grieving Public?”,⁷ Alicia Ostriker retoma como ejemplo el poema “Tuesday 9/11/01” de Lucille

7 Ostriker, A. (2006). “Can Poetry Console a Grieving Public?”. En *Poetry Foundation*. Recuperado de: <https://goo.gl/zAtrcE>.

Clifton, de su libro *Mercy* (2004):

thunder and lightning and our world is another
place no day
will ever be the same no blood untouched

they know this storm in otherwheres israel
ireland palestine
but God has blessed America we sing

and God has blessed America to learn
that no one is exempt the world is one

all fear

is one all life all

death is one

Los recursos característicos de la poesía de Clifton se reúnen en este poema: verso breve y conciso, ausencia de puntuación, encabalgamiento, tono aforístico y perspectiva cristiana. No resulta sorprendente que Alicia Ostriker haya elegido a Lucille Clifton para hablar del dolor colectivo en relación con la poesía. El contexto socio-histórico desde el que Clifton escribió vincula su oficio creador con una función social de la literatura: la poesía como portavoz de la identidad de la comunidad, de las desgracias y como forma de procesar dicho dolor colectivo. Con ello, no busco afirmar que la pertenencia de Clifton a la comunidad negra estadounidense sea el único factor determinante para que su poesía se relacione con dicha función social. La literatura, en latitudes y circunstancias diversas, habla sobre el dolor y las desgracias colectivas. No obstante, lo que Stephen Henderson ha llamado “the truth of Black Experience” (1973: 62), visión intrínseca a la obra de diversos poetas de la comunidad, se encuentra marcada por la diáspora de la África negra y, lo que se nombra, en términos amplios, como ‘opresión’. En este sentido, la cuestión de interés no es si la poesía de Lucille Clifton retoma dichos temas de opresión y racismo, sino cómo ésta les otorga un tratamiento que se suma al relato colectivo de la

llamada 'Black Experience'; un relato que no está formado por una sola narrativa monolítica.

Como señala Octavio Paz en el *Arco y la lira*, la poesía es “Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito” (2006: 13). *Good Times*, o como se traduce al español en el presente trabajo, *Buenos tiempos*, se sitúa en esta doble posibilidad de la poesía, en la cual precisamente reside la complejidad de la tarea del traductor. Los cambios de contexto histórico, lingüístico, social y cultural por los que atraviesa un texto que se traduce detonan múltiples complejidades. Por ello, además del objetivo central de traducir *Good Times* al español, es primordial sustentar las decisiones de traducción en una lectura cuidadosa. Los capítulos iniciales de la tesis consisten en un análisis comprensivo y profundo de la obra de Lucille Clifton con el fin de introducir la propuesta de traducción. El fundamento principal de la traducción son las cualidades rítmicas de los poemas y su recreación en español, rasgo estético en el que es necesario profundizar por sus implicaciones históricas, culturales, semánticas y estilísticas.

En suma, además del elemento afectivo y la voluntad comunicativa ya mencionadas, es preciso considerar dos motivaciones centrales para realizar este trabajo de traducción y análisis crítico: la escasez de traducciones al español de la obra de Clifton y la inexistencia de acercamientos críticos a la misma. En este sentido, los textos *Siete poetas norteamericanas actuales* y *De la nieve, los pájaros. Poesía de mujeres norteamericanas* son dos referentes pilares de la traducción al español de su poesía. No obstante, a manera de antologías, las traducciones de los poemas de Clifton que se proponen resultan iniciáticos para el lector interesado. De la misma manera, los estudios críticos en español acerca de su obra hasta ahora son inexistentes.

Por lo tanto, en un primer capítulo se expone un análisis de la obra de Lucille Clifton y una revisión de las perspectivas críticas medulares que la definen. Con ello, se busca entender con mayor alcance su

poética y las manifestaciones culturales con las que dialoga. En el segundo capítulo, se propone un análisis literario de *Good Times* para entender su propuesta estética y situar en perspectiva sus aspectos formales fundamentales. Posteriormente, un tercer capítulo se dedica a la reflexión del proceso de traducción desde algunos planteamientos propuestos por el teórico Jiří Levý sobre la traducción poética. El objetivo aquí es repasar algunas dificultades medulares de traducir *Good Times* desde sus aspectos formales, la interpretación del traductor, así como la interrelación entre propuesta estética y especificidad histórica.

Por último, en los dos apartados finales de la presente tesis, se ubica la traducción de *Good Times* y un comentario para cada uno de los 37 poemas. Es esencial no perder de vista que, al presentar cada poema original confrontado con su traducción, se busca establecer una relación de interdependencia y contraste que da cuenta de las diferencias y los vínculos entre los poemas. Asimismo, es preciso aclarar que la transcripción del original en este trabajo toma como referencia, en primer lugar, la edición de *Good Times* publicada por Random House en 1969. En dicha edición, cada poema tiene una numeración específica, misma que decidí conservar debido a que tiene implicaciones semánticas: pone de manifiesto un orden, una continuidad y una fragmentación entre los poemas. Sin embargo, en dicha edición no se respetó el uso idiosincrásico de minúsculas y mayúsculas, cuestión que sí se recuperó como parte esencial del estilo de Clifton en el volumen de su obra reunida *The Collected Poems of Lucille Clifton 1965- 2010* a cargo de Kevin Young y Michael S. Glaser. Esta edición, además de ser la segunda referencia fundamental para la transcripción del original, reúne la totalidad de los poemarios de Clifton, desde poemas inéditos, textos presentados en festivales, así como poemarios completos y un par de estudios críticos. Como ya lo señalé, la edición de *Good Times* que el volumen incluye elimina la numeración de los poemas, pero conserva el uso idiosincrásico de mayúsculas y minúsculas, por lo que en la transcripción que aquí se presenta también se recupera dicho uso; ello resultó fundamental para

resaltar la cualidad oral de los poemas y, principalmente, la articulación de una voz poética que busca recrear una perspectiva intersubjetiva y cuestionar un Yo lírico unitario y hegemónico.

Finalmente, se sitúa un comentario posterior a cada poema. Dichos comentarios reflexionan sobre los posibles significados de cada composición y las decisiones de traducción que se tomaron a partir de dichas interpretaciones. En ellos se entremezcla el análisis literario, el dato histórico, la referencia cultural, el comentario de traducción en tanto reflexión de problemas específicos (ya sean estilísticos o lingüísticos) y se busca dar cuenta de los procesos de pensamiento y reflexión que implica el trabajo de traducción. En otras palabras, se busca hacer visibles los procesos de búsqueda de sentido que dirigen el proceso traductor y que determinan, hasta cierto punto, la lectura en la cultura meta; procesos que se llevan a cabo desde una sensibilidad que el traductor puede pensar como *compartida* y que se transforma mediante un trabajo de investigación y análisis de la obra. Ello resulta en un trabajo que moviliza otras dimensiones, además de la afectiva, en la experiencia de lectura que supone la labor traductora.

1. Lucille Clifton: Obra y contexto

Lucille Sayles Clifton nace en Depew, Nueva York en 1936. Su obra cuenta con amplio reconocimiento a nivel nacional en los Estados Unidos: fue la primera autora con dos libros nominados para el Premio Pulitzer, *Good Woman: Poems and a Memoir 1969- 1980* (1987) y *Next* (1987). En el año 2000 recibió el National Book Award con su texto *Blessing the Boats: New and Selected Poems 1988-2000*, y fue la primera mujer negra en Estados Unidos en recibir el Ruth Lilly Poetry Prize⁸ en 2007 (Young, 2012: 764). Asimismo, de acuerdo con el archivo del sitio oficial de la organización *Academy of American Poets*, Clifton ostentó el título de poeta laureada del estado de Maryland de 1979 a 1985, a la vez que se desempeñó como profesora en diversas universidades; entre ellas, destacan la Universidad de California en Santa Cruz, la Coppin State University en Baltimore, Dartmouth y St. Mary's College, donde impartió cursos desde 1989 hasta su retiro en 2006 (Young, 2012: 765).

1.1 Obra temprana: de “Bad Poems” a la serie *Good Woman*

La obra de Lucille Clifton se caracteriza por una extensa producción poética que resulta central para sus lectores y críticos. A su ópera prima, el poemario *Good Times* (1969), le anteceden una serie de poemas inéditos que la escritora conservó en cuadernos dispersos (Young, 2012: 732-733) y que los compiladores

⁸ Poetry Foundation, organización literaria y editorial independiente, otorga, de manera anual, el Ruth Lilly Poetry Prize a un poeta estadounidense por la trayectoria de su obra a lo largo de su vida. El sitio web oficial de la fundación señala que la filántropa Ruth Lilly estableció el premio en 1986 y se le considera uno de los más prestigiosos en el ámbito de la poesía en la literatura en lengua inglesa. La referencia de la Poetry Foundation y el premio Ruth Lilly se incluye en la bibliografía.

Keving Young y Michael S. Glaser se encargaron de recuperar y organizar en una cronología para su publicación.⁹ Además de sus exploraciones estilísticas tempranas y sus hábitos como escritora, Young identifica en estos primeros poemas el germen de aquellos que integran su primer libro, *Good Times*, así como la introducción de ese “i” que, a lo largo de su obra, se presenta en minúscula y constituye una de sus propuestas fundamentales. Un ejemplo es la carpeta de poemas inéditos titulada “Bad Poems”, donde el poema “Black Woman” muestra las preocupaciones seminales de Clifton y su trayecto desde una poesía enfocada en el ámbito de lo público hacia una de mayor intimidad y sustrato personal. Indica Young:

Clifton’s lasting innovation, which may seem obvious only in retrospect, can be glimpsed in this early work: she would move from a public poetry to a more personal one, crafting poems in sequence that consist of ‘letters’ from Mama, poems to a father an ‘old hoodoo man’, she later will term ‘old liar old lecher’, and poems bridging the divide of racial lines (2012: 733).

Si bien la poesía es central en la obra de Clifton, la narrativa para niños y el género autobiográfico también forman parte de su producción y poseen vasos comunicantes con su poesía (Moody, 1997: 157). Por ejemplo, su texto *Generations: A Memoir*, del año 1976, consiste en una narrativa matrilineal neo-esclavista¹⁰ que rastrea el origen de su familia, de apellido Sayles, hasta una mujer originaria de

9 Clifton, Lucille. *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)*. BOA Editions, 2012.

10 El género neo-esclavista se define de la siguiente manera: “Neo-slave narratives are modern or contemporary fictional works substantially concerned with depicting the experience or the effects of New World slavery” (Rushdy, 1997: 534). De acuerdo con la definición que plantea Rushdy, es posible entender a *Generations* dentro de la segunda de cuatro tendencias del género, posteriores al movimiento por los derechos civiles. Esta tendencia se define de la siguiente manera: “(...) Second, there are contemporary novels about the ongoing effects of slavery. What can be called “palimpsest narratives” are those first person or third person novels in which a contemporary African American subject describes modern social relations that are directly conditioned or affected by an incident, event, or narrative from the time of slavery. Sometimes these novels are premised on a contemporary subject’s dealing with the discovery of an ancestor’s narrative (...)” (1997: 535). Aunque al respecto de *Generations* sería pertinente matizar que el uso de la primera persona está más emparentado con el género autobiográfico que con la novela, dicho uso de la primera persona, así como la presencia de la genealogía de los

Dahomey¹¹ que adoptó el nombre de Caroline Sale Donald (1823-1910) después de ser vendida como esclava y trasladada de África occidental a Nueva Orleans (Moody, 1997: 157). El texto forma parte de la serie que Clifton recopila en 1987 con el título de *Good Woman* y que fue nominada al Pulitzer junto con su poemario *Next* el mismo año. Además de *Generations: A Memoir*, la serie incluye sus cuatro primeros libros: *Good Times* (1969), *Good News About the Earth* (1972), *An Ordinary Woman* (1974) y *Two-Headed Woman* (1980). Vale la pena resaltar que, si bien *Generations: A Memoir* es distinto de los demás libros en términos genéricos, también trata el tema de los ancestros: en particular el pasado esclavista y África como lugar de origen. No obstante, el tema no se agota con este texto ni con la serie, ya que está presente en libros posteriores.

Moody resume las líneas generales de *Generations* de la siguiente manera: “Most of the biographical sketches in *Generations* are written from a first-person perspective in which various family members are represented as narrating their own stories. In them, Clifton further honors African American oral and oratorical traditions with her use of black vernacular” (1997: 157-158). De manera análoga, una serie de elementos como el uso de la primera persona y de rasgos propios de la oralidad, el tema de la familia y el tema de la herencia que se transmite a través de una genealogía matrilineal, son constantes en toda la serie, lo que permite caracterizar a *Good Woman* como la concreción de una primera faceta

ancestros y abuelos de Clifton, hacen posible pensar al texto dentro de dicha “palimpsest narrative”. La fuente de los relatos de ancestros, que Clifton reescribe e incorpora no sólo en *Generations* sino en su poesía, es predominantemente oral.

11 Dahomey fue un estado africano, tema central de numerosos textos, crónicas y estudios: “Dahomey was a central player in the overseas slave trade from West Africa. In addition to a standing army of men, there were women soldiers in the kingdom’s armed forces, at least in the nineteenth century (...) Dahomey epitomized everything negative that the Euro-American imagination of the nineteenth and twentieth centuries wanted to believe about Africa. (...) Tales of Dahomey were told by many, and prior to the twentieth century, the storytellers were all outsiders: slave traders, abolitionists, missionaries, diplomats, and officials of European governments” (Bay, 1998: 1-2).

en la obra de Clifton. Para Kevin Young, *Good Woman* articula “a remarkable epic of the everyday”, un poema largo que plantea preocupaciones constantes y donde las palabras *good* y *woman* son recurrentes en los títulos de los libros que la conforman (2012: 735). Así, se trata de un texto que, mediante un “yo” asumido como negro, americano y bíblico, indaga en el devenir de una comunidad y de la familia como metáfora de la misma (2012: 731-738). Aunque poemarios posteriores¹² de Clifton exploran una visión mística y temas vinculados a ciertas vivencias, como el cáncer y la muerte de su esposo, es posible señalar que, de manera general, la totalidad de la obra parte tanto de la experiencia femenina como de la del individuo negro estadounidense y de una triada de ópticas sobresalientes: la espiritual, la histórica y la referente a lo cotidiano (Brassaw, 2012: 43).

La voz y las visiones poéticas de la escritora neoyorquina son indisociables de un contexto social e histórico que no sólo significó una atmósfera de lucha social y protesta política, sino una efervescencia de producciones y propuestas artísticas con una mirada particular sobre el fenómeno artístico y el acto retórico de la poesía. De esta manera, su condición como escritora, con las implicaciones ideológicas, históricas y materiales que supone, así como su condición de individuo perteneciente a la comunidad negra estadounidense, son factores que es preciso tomar en cuenta para una lectura integral de su obra. En aras de distinguir su poética es necesario, por una parte, realizar una lectura de sus rasgos formales como propuestas estéticas con un trasfondo ideológico particular; por otra parte, es preciso entender a Clifton dentro de un grupo de escritoras que comparten temas, planteamientos y cuya producción, a partir de los años setenta, legitima un ethos¹³ específico.

12 Es el caso de *Next* (1987), *The Book of Light* (1992), *The Terrible Stories* (1996) y *Mercy* (2004).

13 Para el uso de este término y su concepto, me remito a los principios que Dominique Maingueneau propone en su artículo “El enunciador encarnado. La problemática del *Ethos*”: “El *ethos* es una noción *discursiva*, se construye a través del discurso, no es una ‘imagen’ del hablante exterior a la palabra. El *ethos* está profundamente *vinculado* a un proceso interactivo de influencia de otro. Es una noción

1.2 Perspectivas críticas

En cuanto al estilo de la obra de Lucille Clifton, por lo general la crítica se centra en su verso llano y conciso que juega con la puntuación y la ausencia de mayúsculas. En *The Oxford Companion to African American Literature*, su entrada de autor sintetiza los rasgos estilísticos de su obra de la siguiente manera:

(...) Like other prominent Black Aesthetic poets consciously breaking with Eurocentric conventions, including Sonia Sanchez and her Howard colleague, LeRoi Jones (Amiri Baraka), Clifton developed such stylistic features as concise, untitled free verse lyrics of mostly iambic trimeter lines, occasional slant rhymes, anaphora and other forms of repetition, puns and allusions, lowercase letters, sparse punctuation, and a lean lexicon of rudimentary but evocative words (Moody, 1997: 157).

Dichos rasgos, si bien se originan en los movimientos *Black Aesthetic* (Estética negra) y *Black Arts* (Artes negras)¹⁴ han motivado una perspectiva crítica que califica la obra de Clifton como *simple*.

1.2.1 Un estilo *simple* que vincula vida y obra

De esta manera, el adjetivo *simple* implica una perspectiva crítica doble: entender su poesía como carente de complejidad o como una poesía que logra un uso interesante de la concisión y la precisión

(socio/discursiva) fundamentalmente *híbrida*, un comportamiento socialmente evaluado, que no puede ser aprehendido al margen de una situación de comunicación precisa e integrada a determinada coyuntura socio-histórica” (2010: 209).

14 Si bien, la traducción al español de estos términos remite a movimientos artísticos y culturales en comunidades afrodescendientes estadounidenses, brasileñas, cubanas y caribeñas en general, utilizo aquí una traducción al español de ambos términos con su correspondiente directo en inglés. En las siguientes páginas utilizaré únicamente la traducción al español con su definición correspondiente en inglés a pie de página.

para su propio lenguaje poético. En este sentido se orienta la lectura crítica de Haki Madhubuti, escritor y fundador de una de las principales editoriales de la comunidad negra en Estados Unidos, Third World Press Foundation. En su ensayo “Lucille Clifton: Warm Water, Greased Legs, and Dangerous Poetry”, Madhubuti argumenta: “Clifton’s style is simple and solid, like rock and granite. She is a linear poet who uses very little of the page, an effective device for the free and open verse that she constructs. She is not an experimental poet. She has fashioned an uncomplicated and direct format that allows great latitude for incorporating her message” (1984: 158).

En dicha valoración de la sencillez de sus textos -sencillez que Madhubuti entiende como consistencia, economía y concisión-, ha primado una lectura biográfica de los mismos. Tanto el ensayo crítico “Tell the Good News: A View of the Works of Lucille Clifton” de Audrey T. McCluskey, como el ya citado de Madhubuti,¹⁵ plantean un diálogo entre la vida de la autora, sus rasgos estilísticos y un análisis temático de diversos poemas.

Ahora bien, en relación con lo anterior, los textos biográficos sobre Lucille Clifton consisten en una serie de textos, como entrevistas y cartas donde la autora refiere diversos momentos de su vida y sus experiencias como escritora. En ellos se presenta una imagen de la poeta que se ha difundido tanto en el ámbito literario como universitario estadounidense y que funciona como base para autores que elaboran un recorrido comprehensivo de su vida. Un buen ejemplo es el libro *Lucille Clifton: Her Life and Letters*, donde la autora, Mary Jane Lupton, indaga sobre la relación de la poeta con sus hermanos, sus hijos, sus años de adolescencia, su matrimonio y su interés en el movimiento por los derechos

15 Ambos ensayos aparecen en *Black Women Writers (1950-1980)* (1984), que Mari Evans, escritora negra estadounidense, edita y antologiza. La antología es una referencia fundamental en la difusión del trabajo de dichas escritoras en el ámbito literario estadounidense.

civiles.¹⁶

En cuanto a las entrevistas, las que destacan como referencia en ensayos críticos recientes son dos: “A Music in Language: A Conversation with Lucille Clifton” de Susan B.A. Somers-Willett y “I’d Like Not to Be a Stranger in the World: A Conversation/Interview with Lucille Clifton” de Michael S. Glaser. Ambas refieren pasajes claves relacionados directamente con la vida de Clifton como escritora. El primero concierne a su madre como influencia fundamental en su gusto por la poesía y como escritora frustrada, maniatada por las convenciones sociales y la prohibición de su esposo y padre de Lucille (Glaser, 2000: 314, Somers-Willett, 1999: 82-83).

En consecuencia, Clifton asume la imposibilidad de su madre como deber propio y decide continuar con su labor de escritura. Esto determina la manera en la que el universo poético de Clifton expresa su razón de ser como escritora. Tanto el episodio de su madre, en el que ella quema sus poemas, como su muerte temprana, son temas centrales de algunas de sus composiciones.¹⁷ Un segundo pasaje de ambas

16 Utilizo la traducción directa al español del movimiento *Civil Rights*, ya que actualmente existe una amplia bibliografía en español sobre el tema, compuesta tanto de textos en versiones originales en lengua inglesa como traducidos, que ha estandarizado su uso en español. Este movimiento consistió en la movilización y protesta masiva de la ciudadanía contra la segregación racial y supuso un parteaguas en la historia estadounidense del siglo XX (Tyson, 1997: 147). Algunas fuentes de referencia en español son: *El color de la tierra: minorías en México y Estados Unidos* coordinado por Bárbara Driscoll de Alvarado y Paz Consuelo Márquez-Padilla y “Shall they overcome?... Ayer y hoy del Moderno Movimiento por los Derechos Civiles de los Afro-norteamericanos en los Estados Unidos” de Valeria Lourdes Carbone.

17 Algunos son poemas iniciales que no fueron recopilados en ningún poemario, tales como “Spring thought for thelma”, “To Mama too late”; otros forman parte del libro *Next*, como “the death of thelma sayles” y “the message of thelma sayles”. El poema que recrea la escena de la quema de los poemas se titula “fury” y aparece en *The Book of Light*: “(...) her hand is clutching /a sheaf of papers. /poems. /she gives them up. /they burn /jewels into jewels. (...) she will never recover. /remember. there is nothing /you will not bear /for this woman’s sake” (Clifton, 2012: 446).

entrevistas refiere a la relación de la poeta con su padre y el devenir de sus abuelas, tanto materna como paterna; relación que constituye un legado familiar que Clifton refiere como motores principales de su escritura en tanto memoria y legado (Somers-Willett, 1999: 88, Glaser, 2000: 311, 315-317). En suma, además de los elementos autobiográficos que permean sus textos, sus ideas sobre la musicalidad del lenguaje y la cualidad sonora de la poesía, así como la precisión y la simplicidad con la que se califica su obra, son comentarios centrales en ambas entrevistas en los que vale la pena detenerse.

1.2.2 Las posibilidades musicales de la poesía

Lucille Clifton relaciona la cualidad musical de la que abreva su poesía con su interés por la palabra hablada, por la oralidad: “I grew up in an oral tradition, and so I think some of that extends to my work. That is to say, I am very interested in the *sounds* of poetry. There is a music in language, but that is not particularly African-American, nor is it new. It is rather an old tradition: poetry started with bards” (Somers-Willett, 1999: 76). Sucede de igual manera en la entrevista “I’d Like Not to Be a Stranger in the World: A Conversation/Interview with Lucille Clifton”, donde la poeta responde: “(...) I mean the musicality of some words going together, calling other words, other sounds. Our bodies respond to music, our bodies respond to sound, you know. Certain sounds call for certain things, but if you think of it as words, then you begin to narrow the possibility of the sound” (Glaser, 2000: 321).

Sin embargo, los críticos relacionan esta exploración del sonido de las palabras en la poesía de Clifton con una tradición cultural propia de la comunidad negra estadounidense, que no escapa a circunstancias concretas donde las influencias del blues y de los *slave spirituals* (espirituales negros)¹⁸ constituyen

18 Esta forma musical tiene una larga tradición: “The spirituals constitute one of the earliest, largest, and best-known bodies of American folksong that have survived to the twentieth century. In *Slave Religion* (1978) Albert Raboteau identifies several kinds of antebellum spirituals, including shouts,

una herencia insoslayable. Tanto Haki Madhubuti como Audrey McCluskey señalan dichas influencias en los ensayos mencionados. Por ejemplo, la académica emparenta la poesía de Clifton con el género musical del *blues*,¹⁹ ya que, de acuerdo con su visión, ambos manifiestan una sensibilidad análoga: “The long untitled ‘the thirty-eight year’ poem, is another example of a female blues lament. (...) This poem, like the traditional blues song, is a frank confrontation with self that bears no traces of self-pity or bitterness. It is a statement of the speaker’s condition in an attempt to cope with its unflattering implications” (1984: 146). En contraste, para Madhubuti, más allá de las coincidencias entre el blues y algunos poemas, la poesía de Clifton posee una cualidad musical en la medida en la que trabaja con el lenguaje, la precisión y el habla cotidiana de la comunidad negra (1984: 154-155). De igual manera, Hilary Holladay expone un ejemplo de esta influencia en su artículo “Black Names in White Space:

anthems, and jubilees, each serving different occasions and reflecting different moods. (...) At the beginning of the twentieth century, W.E.B. Du Bois’ examination of African American culture led him to the «sorrow songs» in which «the soul of the black slave spoke to men» as providing a model for survival and an interpretive framework for that culture. (...) As the «singular spiritual heritage of the nation and the greatest gift of Negro people» the spirituals fascinated Du Bois because of their tension between polarities of joy and sorrow” (Connor, 1997: 693). Otro título destacado sobre el tema es: *Slave Songs of the United States* de William Frances Allen, Charles Pickard Ware y Lucy McKim Garrison. A partir de este párrafo, utilizaré la traducción al español del término ‘slave spirituals’ con bibliografía de referencia que explico más adelante.

19 “(...) as a specific form and genre, the blues is distinctive. Secular in subject matter, it is a confessional, lyrical song, cast in a unique poetic and musical form, and usually treating the subjects of love and sex. (...) The blues is arguably the most influential art form of the twentieth century. Born as a genre of improvisatory secular song among African Americans of the rural South, it has played a decisive role since World War I in American music, literature, and other art forms. It draws on central features of response; improvisation; blue notes; intensity of expression; and vital, embodied rhythms. This is true to such extent that the blues has been considered, like the spiritual, as reaching inward to the very core of African American life” (Boone, 1997: 84).

Lucille Clifton's South". El primer pareado del poema, sin título, que abre el poemario *An Ordinary Woman* (1974), pertenece al espiritual negro²⁰ "Tryin' to Cross the Red Sea": "i went to the valley/ but i didn't go to stay" (2002: 128). Estas influencias en musicalidad de la poesía de Clifton tienen como base una interacción histórica de sincretismo que la comunidad negra estadounidense estableció con la religión cristiana; interacción que, si bien vale la pena mencionar, resulta inabarcable dentro de los objetivos del presente trabajo.

1.2.3 Figura autoral: la poeta big mamma / big sister

Ahora bien, la relación entre el dato biográfico, un estilo entendido como sencillo y su cualidad musical que la crítica establece en la obra de Clifton, encuentra su contraparte en una lectura de la sencillez como un estilo de nula complejidad. Susan Somers-Willet entabla la discusión en torno a este tema:

SSW: What would you say to critics who use the term 'simple' to describe your work? The term has been used praisingly and pejoratively. LC: Yes, it is, and I get annoyed by that, because simple is almost negative... SSW: ...at least within a critical language. LC: Yes, I don't think of myself as simple and I think there is a bit of snobbishness, even a little racism in it. (...) SSW: Do you think the fact that you never completed college fits into this? LC: Yes, I think I'm educated as the next person, especially since I have taught college for 20 something years. Somebody told me once that "Some people may know a lot of stuff, but you know one good thing". And that may be enough (1999: 85).

²⁰ La traducción al español de este término es visible en textos traducidos en España, como *El Góspel afroamericano: De los espirituales al rap religioso* de Denis-Constant Martin y en trabajos de investigación como la tesis "El espiritual negro: aspectos poético- musicales y recursos para la interpretación" de Nikoleta Stefanova Popova. En su introducción, Popova precisa datos interesantes: "En el espiritual encontramos las características tanto de la música vocal africana como del himno puritano y la balada anglo-celta, que resultan tener puntos en común en cuanto a sus música y letra y de cuya mezcla nace el género coral que no sólo servirá de base para la música posterior afroamericana (góspel, ragtime, blues, jazz, etc.), sino contribuirá a los inicios de la poesía norteamericana" (2011: 8).

Más allá de la respuesta de la poeta, dicho tema de conversación da cuenta de una faceta del ámbito en el que se desarrolla la crítica estadounidense desde los centros de saber integrados por universidades y grandes casas editoriales. Dicha perspectiva crítica valora de manera particular ciertos tipos de poesía y figuras autorales con una formación específica. Al igual que Somers-Willett, Toni Morrison, al presentar el trabajo de Clifton, señala dicha tensión entre lo que se considera simple y entrañable, por un lado, e intelectual y complejo por otro. En su prólogo a la compilación de la obra completa de Clifton de Young y Glaser, Morrison afirma:

Accolades from fellow poets and critics refer to her universal human heart; they describe her as a fierce caring female. They compliment her courage, vision, joy—unadorned (meaning “simple”), mystical, poignant, humorous, intuitive, harsh and loving. I do not disagree with these judgments. Yet I am startled by the silence in these interpretations of her work. There are no references to her intellect, imagination, scholarship or her risk-taking manipulation of language. To me she is not the big mama/big sister of racial reassurance and self-empowerment. (...) I crave for a book of criticism on Lucille Clifton’s work that scours it for the meanings therein and the stone-eyed intellect on display (2012: xxx-xxxii, xxxiii).

La reflexión de Morrison no sólo es una invitación a reconsiderar la forma en la que se entiende la poesía de Clifton desde las dicotomías de lo sencillo y lo complejo, sino a repensar cómo se construyen las figuras autorales de las escritoras negras estadounidenses en dicho panorama literario. En el caso de Clifton, señalar que se le ha entendido como una escritora “big mama/big sister”,²¹ situando en segundo

21 Los términos *Big Mama* y *Big Sister* forman parte del imaginario cultural negro estadounidense. En cuanto al término ‘Big Mama’, es necesario señalar que diccionarios como el *Cambridge Dictionary*, *Oxford Dictionaries* y el *Merriam Webster* no lo registran. Sin embargo, el *Urban Dictionary* registra al menos tres entradas para ‘Big Mama’. La segunda acepción me parece la más ilustrativa: “«BIG MAMA» (Origin; Southern United States, America): (...) 2. a plus size black female, who is the head of the household or the leader of a group of people who holds things together when times are tough.” Este término tiene su origen en el sur de Estados Unidos y se gesta, además, durante la época esclavista. Por ende, es posible pensar que se nutre los estereotipos denominados como ‘black matriarch’ y ‘black mammie’. Diversas académicas e investigadoras han identificado y analizado dichos estereotipos, entre otros que han definido a la mujer negra en el imaginario racista y sexista estadounidense desde el siglo XVIII. Por ejemplo, la profesora Hazel V. Carby, en el capítulo “Slave and Mistress, Ideologies of Womanhood under Slavery” de su libro *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist* realiza una descripción ilustrativa.

plano otros aspectos de sus textos como el trabajo con el lenguaje, la intertextualidad, recursos y estructuras retóricas que muestran un trabajo intelectual y una sensibilidad particular, es criticar la imagen reduccionista en la que se le encasilla. Entender a Lucille Clifton únicamente como portavoz de una sabiduría y sensibilidad propias de las matriarcas negras, resilientes y amorosas, implica entenderla desde los estereotipos que definen a la mujer negra desde un imaginario racista y sexista de siglos de tradición.

Precisamente, en el género de la narrativa, las escritoras negras estadounidenses contemporáneas han cuestionado y subvertido estos estereotipos en la búsqueda por construir una identidad propia y proponer nuevas formas de representación. María del Mar Gallego Durán, en su panorama general sobre dichas escritoras, retoma los planteamientos de Hazel Carby en *Reconstructing Womanhood* para presentar los estereotipos de la mujer negra que proceden de la época esclavista: el de *loose woman*, el de *black mammie*, el de la *southern belle* y el de la *black matriarch* (1987: 81). Ya lo afirma bell hooks al hablar del rol de la mujer negra como autoridad discursiva, con el ejemplo de Oprah Winfrey:

In many ways she is seen in the racist imagination as ‘housekeeper/mammy,’ not unlike that of Annie in *Imitation of Life* whose primary goal in life is to make sure white folks can live the best possible life (...) This is the model offered of black females by the racist, sexist imagination. That model is represented currently in almost every Hollywood representation of black womanhood (1987: 32).

En este sentido, destacar sólo ciertos aspectos de la obra de Clifton es identificar su imagen con los estereotipos de la ‘black mammie’ y ‘black matriarch’, lo que puede resultar en una simplificación innecesaria y en una lectura condescendiente y superficial de sus textos. Ahora bien, aunque el objetivo del presente capítulo no consiste en discurrir de manera exhaustiva sobre la imagen de Clifton que la crítica elabora, me parece pertinente puntualizar y matizar dicha tendencia mencionada que, por fortuna, en años recientes, ha tomado rumbos distintos al momento de valorar y examinar su obra poética.

Actualmente, existen diversos trabajos críticos que exploran temáticas, recursos y posturas de diversos textos de la poeta. En este sentido, un acercamiento pionero para valorar la calidad literaria de Clifton, referencia fundamental para estudios posteriores, es el estudio de Alicia Ostriker,²² poeta contemporánea de Clifton, titulado “Kin and Kin: The Poetry of Lucille Clifton”. El artículo, que se publica originalmente en la revista *American Poetry Review*, realiza un análisis de la poesía de Clifton desde sus rasgos de estilo, la inserta en una tradición estadounidense al establecer vasos comunicantes entre su pluma y la de poetas como Emily Dickinson y Robert Creeley, a la vez que indaga sobre la sensibilidad que determina su artesanía textual. De acuerdo con Ostriker, la sensibilidad de la poeta formula una espiritualidad particular que resulta de una amalgama de visiones de mundo, recursos poéticos y tradiciones literarias y religiosas. De hecho, Ostriker retoma la postura, ya mencionada, que argumenta que Clifton es una poeta “fácil” o “sencilla”, con el fin de someterla a discusión y valorar su obra como la de una poeta espiritualmente “complicada” o “compleja” (1993: 41).

El ensayo de Ostriker inicia su descripción del estilo de Clifton con una frase sugerente que funge como piedra angular de su planteamiento: “Lucille Clifton’s writing is deceptively simple” (1993: 41). Luego procede a describir elementos aquí ya mencionados: brevedad, uso de minúsculas, ausencia de puntuación, ambigüedad sintáctica, verso libre y breve. No obstante, Ostriker no habla de “longitud” del verso para referirse a la concisión y brevedad de los mismos, sino de “beats”, de compás y de latidos; lo que orienta a entender dicha brevedad en términos sonoros más que visuales. Asimismo, para sintetizar la impresión visual que articulan los poemas en la página blanca utiliza símiles e imágenes: “Marilyn

22 Alicia Ostriker figura en el registro en línea de *Poetry Foundation* como una poeta, crítica y activista estadounidense de origen judío nacida en Nueva York en 1937. Algunos de sus libros de poesía son *The Old Woman, the Tulip, and the Dog* (2014), *The Book of Seventy* (2009), *No Heaven* (2005), *The Volcano Sequence* (2002) y *Little Space* (1998). Los temas medulares en su obra, tanto poética como crítica, son la familia, la justicia social, la identidad judía y el crecimiento personal.

Hacker has written that Clifton's poems remind her, in grace and deftness, of Japanese ink drawings. They remind me of a drum held in a woman's lap. The woman sits on a plain wooden chair, or on the earth. A community surrounds her (...) The work of a minimalist artist like Clifton makes empty space resonate" (1993: 41). Para Ostriker, los juegos con la mancha tipográfica y la concisión de Clifton suponen una forma concentrada y una visión de mundo subyacente al acto poético donde la contemplación (e incluso el ritual) vinculan la poesía a lo sagrado y lo espiritual:

A spacious silence is not mere absence of noise, but locates us as it were on a cosmic stage. (...) Omissions, as Marianne Moore remarks in quite another context, are not accidents; and as William Carlos Williams observes, in this mode, perfection is basic. Whatever the content of a particular piece, we should experience the craftsmanship of the minimalist as a set of unerring gestures governed by a constraining and shaping discipline, so habitual it seems effortless (1993: 41).

De acuerdo con Ostriker, Clifton no sólo es una poeta minimalista cuyos versos son resultado de un trabajo de destreza y artesanía con el lenguaje verbal, sino del ímpetu de una poeta que recita para otros y busca la comunicación con su comunidad; una poeta que incorpora una música específica en la cadencia de su discurso poético y cuyos versos obedecen el ritmo vital y repetitivo de los latidos, de un tambor que llama a la comunidad y la integra al tiempo que crea dicho espacio de comunicación.

La piedra angular del planteamiento de Ostriker es la aparente sencillez, la engañosa simplicidad de Clifton. No obstante, su complejidad es resultado de la fusión de diversos elementos que alimentan las preocupaciones espirituales de la obra: fusión entre lo cotidiano o los asuntos mundanos y cuestiones consideradas elevadas o sagradas, fusión que va de la mano con la integración de lo sagrado y lo cómico, del mito y la modernidad (1993: 42). Ejemplo de dichas fusiones son los poemas "miss rosie" de *Good Times* y un poema posterior, "the making of poems" de *Two-Headed Woman*. Para Ostriker, la herencia de la comunidad negra estadounidense, la memoria de la esclavitud, el tema de la pobreza, el orgullo racial y las protestas urbanas propias del momento histórico en el que Clifton comienza a escribir (el movimiento de las artes negras de los

sesenta) no excluyen otras herencias propias de la tradición poética estadounidense; tanto la brevedad de Dickinson como la noción de trascendencia de Whitman se unen en Clifton. No obstante, lo más interesante de esta afirmación es que la condensación de sus versos implica un ímpetu por lo que Ostriker llama “communality”, es decir, un deseo de comunión con los otros. Lo que articula a la voz poética como una voz íntima, personal y a la vez colectiva es esa mirada que posa sobre los otros al observarlos, redirigir la mirada hacia el propio yo, reconocerse y, de este modo, establecer contacto (1993: 42-43). Por su parte, el sincretismo de tradiciones religiosas y espirituales se intensifica en libros como *Good Woman*, donde una secuencia de poemas que dan voz a la vida de María entrelaza referencias bíblicas, visiones cristianas y rastafarismo²³ (1993: 43):

Gloria Ashaka has observed that Clifton feminizes, Africanizes, eroticizes and makes mystical the Biblical stories she uses. My own guess is that she is probably recovering and restoring forms of myth and worship which white tradition has all but erased, and that her intimacy or fusion with biblical personae fulfills on the stage of the inner life, what her “if i be you” does with the kin of her outer life (1993: 43).

A la par del texto fundamental de Ostriker, cuyo núcleo es la visión espiritual de Clifton, el libro de Hilary Holladay, *Wild Blessings: The Poetry of Lucille Clifton* también es una referencia importante.

23 Añado una definición de lo que puede entenderse como ‘rastafarismo’, con el objetivo de esclarecer las influencias que se imbrican en la obra de Clifton: “*Rastafari*, also spelled Ras Tafari, religious and political movement, begun in Jamaica in the 1930s and adopted by many groups around the globe, that combines Protestant Christianity, mysticism, and a pan-African political consciousness. Rastas, as members of the movement are called, see their past, present, and future in a distinct way. Drawing from Old Testament stories, especially that of Exodus, they “overstand” (rather than understand) people of African descent in the Americas and around the world to be “exiles in Babylon.” They believe that they are being tested by Jah (God) through slavery and the existence of economic injustice and racial “downpression” (rather than oppression). Looking to the New Testament book of Revelation, Rastas await their deliverance from captivity and their return to Zion, the symbolic name for Africa drawn from the biblical tradition. Ethiopia, the site of a dynastic power, is the ultimate home of all Africans and the seat of Jah, and repatriation is one goal of the movement. Many (though not all) Rastas believe that the Ethiopian emperor, His Imperial Majesty Haile Selassie I, crowned in 1930, is the Second Coming of Christ who returned to redeem all black people. The movement takes its name from the emperor’s precoronation name, Ras Tafari”. Recuperado de: <<https://www.britannica.com/topic/Rastafari>>.

No obstante, mientras que Ostriker presenta una visión sintética y comprensiva de la poesía de Clifton y de su voz poética, Holladay repara en momentos específicos de la trayectoria de su obra.

1.2.4 Influencias espirituales, místicas e ideológicas

La incorporación de referencias, tropos y personajes bíblicos, así como una inquietud por lo místico y el recurso de la elegía son aristas medulares en el estudio de Holladay. Una de dichas aristas es la reelaboración de relatos bíblicos y la influencia de la Biblia como fuente de arquetipos y metáforas. El capítulo siete, “The Biblical Poems”, explora la búsqueda del mundo espiritual que caracteriza libros como *Good News about the Earth*, *Two-Headed Woman* y *The Terrible Stories* (2006: 108-110). En esta búsqueda, que tiene como punto de partida la tradición cristiana, Clifton se inserta en la línea de la tradición literaria negra estadounidense que recurre a la Biblia como inspiración, herramienta y referencia²⁴ para urdir sus temas y formas narrativas (Smith Foster, 1997: 59-62) y, en determinados casos, para entreverar lo espiritual y lo político, a la manera de los espirituales negros²⁵ (Holladay, 2006: 105).

24 “The Bible’s importance as a tool or symbol is not limited to those writers who practice or describe any of the myriad theologies and rituals derived from the Judeo-Christian heritage. In Adrienne Kennedy’s “A Rat’s Mass” (1966), Sister Rat and Brother Rat, like characters in many other texts, swear vows of secrecy upon the Bible. Ishmael Reed acknowledges the Bible’s historical significance in *Mumbo Jumbo* (1972) when “The Text” becomes the object of Papa LaBa’s quest. In many texts the Bible serves as talisman or is the source of cures, curses, spells, and divinations. In *Mules and Men* (1935), Zora Neale Hurston reports that “the Bible is the greatest conjurer”. Hurston also wrote that part of her initiation ceremony into voodoo require her to read the third chapter of Job” (Smith Foster, 1997: 59).

25 Anteriormente mencionados aquí como una forma musical cuya traducción del inglés *spirituals* o *negro spirituals* al español es *espirituales negros*.

Asimismo, como ya lo señalaba Ostriker, una fusión de influencias integra la trayectoria poética de Clifton y sus transformaciones: el universo cristiano, la tradición de la poesía hebrea, la mística africana que involucra mitologías matriarcales y lo que Holladay identifica como “feminist spirituality” (2006: 106-111).

Por ejemplo, es posible identificar la influencia de la tradición poética hebrea en el poema “john”²⁶:

somebody coming in blackness like a star
and the world be a great bush on his
head
and his eyes be fire in the city
and his mouth be true as time he be
calling the people brother even in the
prison
even in the jail

i'm just only a baptist preacher somebody
bigger than me coming in blackness like a
star

(2006: 105)

De acuerdo con Holladay, la estructura paralela se desprende de dicha tradición: “While the vernacular use of ‘be’ suggests that the speaker is African American, the parallel structure of ‘john’ owes a debt to Hebrew poetic style. In the book of Psalms, Proverbs, and Lamentations, the use of parallel syntax creates order and instills a ritualistic quality” (2006: 106).

²⁶ En su cita, Holladay cita este poema desde el texto *Good Woman*, que incluye a *Good Times*, *Good News About the Earth*, *Two-Headed Woman* y *Generations: A Memoir*. No obstante, me parece oportuno precisar que realicé la consulta de este poema en la compilación de la obra completa de Clifton y éste aparece, específicamente, en *Good News About the Earth*, en el apartado titulado ‘some jesus’ (Clifton, 2012: 18).

Otros estudios, tales como “Authority, History and Everyday Mysticism in the Poetry of Lucille Clifton: A Womanist View” de Rachel Elizabeth Harding y “Conjuring Hope in a Body: Lucille Clifton’s Eschatology” de Tiffany Eberle Kriner, indagan en los temas de la influencia bíblica y el misticismo. En relación con ellos, se consideran otras líneas de investigación, como por ejemplo el concepto de *Womanism*,²⁷ clave de lectura importante. Alice Walker plantea una definición del concepto en su libro *In Search of our Mothers’ Gardens*:

Womanist 1. From *womanish*. (Opp. Of “girlish,” i.e., frivolous, irresponsible, not serious). A black feminist or feminist of color. (...) 2. *Also*: A woman who loves other women, sexually and/or nonsexually. Appreciates and prefers women’s culture, women’s emotional flexibility (values tears as natural counterpart of laughter), and women’s strength. Sometimes loves individual men, sexually and/or nonsexually. Committed to survival and wholeness of entire people, male *and* female. (...) (1983: xi-xii).

The Oxford Companion to African American Literature retoma la definición de Walker y agrega:

In its general usage, ‘womanism’ is generally understood to address the triple impact of sex, race, and class on African American women and to compensate for the traditional shortcomings of feminist and African American liberation discourse that have routinely excluded the peculiar needs of African American women. While feminism has disregarded issues of race and class, African American liberation theory has ignored issues of gender and class. Womanism, however, maintains a clear critical perspective on both feminist and African American modes of analysis. By its attention to gender and class, womanism furnishes a system of analysis and a world view hitherto unavailable to African American women and other women and other women of color. The concept of womanism, therefore, removes African American women’s discourse from subjugation to traditional White feminist and African American male discourse (...) In twentieth-century African American women’s literature, womanism has been a dominating ethos. The works not only explore gender issues but also raise questions of race as well as local and international culture in addition to national and global politics and economics (Marsh-Lockett, 1997: 783-785).

27 En este trabajo, conservo el término en inglés para conservar la referencia directa al trabajo de Walker, aunque se ha utilizado en español como ‘mujerismo’. Por ejemplo, en *La teología del siglo XX* de Rosino Gibellini traducido por Rufino Velasco: “Por tanto, de *womanish* (mujerilmente) se deriva *womanist* (mujerista)” (1983: 440).

Como perspectiva crítica al feminismo hegemónico y al discurso de liberación de la comunidad afroamericana dominada por la voz masculina, el concepto de *Womanism* permite visualizar la poesía de Clifton en los diversos niveles de especificidad que demanda. En ese sentido, el ecofeminismo²⁸ es otro concepto importante, a la par que la construcción del pasado esclavista en su obra. En “Black Names in White Space: Lucille Clifton’s South” Hilary Holladay propone que el sur en Clifton se construye a través de los relatos que sus padres, quienes se desplazaron hacia el norte de Estados Unidos durante la Gran Migración²⁹ le transmitieron de manera oral; relatos que la poeta recupera en *Generations: A Memoir* y que plantean una mirada testimonial y reivindicativa hacia el pasado esclavista (2002: 120).

28 De acuerdo con el artículo consultado para los fines del presente capítulo, “Grief for what is human, grief for what is not’: An Ecofeminist Insight into the Poetry of Lucille Clifton”, *ecofeminismo* es un término que la filósofa feminista francesa Françoise d’Eaubonne propone en su trabajo *Le Feminisme ou La Morte*. En él, la filósofa convoca a las mujeres a liderar una revolución ecologista para salvar el planeta. Como movimiento, el ecofeminismo se desarrolla en los ochenta en los Estados Unidos y algunas académicas y pensadoras importantes en esta corriente son Judith Plant, Susan Griffin, Ynestra King, Rosemary Ruether, Carolyn Merchant, por mencionar algunas (Hashim, 2014: 183).

29 “From the forced migration of the Middle Passage, the dangerous escape of the fugitive slave, the wanderings of the freed men and women following emancipation to the mass exodus of African Americans first to states like Kansas and Oklahoma and later to the urban centers of the North, the Midwest, and the West, much of the history of black people in the United States is the history of a people in a constant state of motion. It is not surprising, therefore, that the theme of migration is a major one in African American history and culture. (...) The earliest forms of African American cultural production – oral folk tales and spirituals— are filled with references to migration. Interestingly, few, if any, document the horrors of the Middle Passage. Most references to mobility in these forms refer to Africa, Heaven, or the North” (Griffin, 1997: 497). Además de la Gran Migración, el Middle Passage es otro concepto importante en estos episodios históricos de desplazamiento masivo que permearon en el imaginario literario de la comunidad afroamericana: “The Middle Passage refers to the middle stage of the triangular “trading” route between England, Africa, and the Americas. While deaths occurred at each stage of the journey, mortality and suffering during the Middle Passage were exacerbated by many well known factors including physical and psychological trauma;” (D. Little, 1997: 495-496).

Los trabajos mencionados hacen posible identificar cómo una visión de lo sagrado, la preocupación por la faceta espiritual del ser humano, la presencia del sujeto femenino, una mirada que se orienta hacia el futuro con ímpetu profético y otra que se orienta hacia el pasado con ímpetu testimonial confluyen en la voz poética de Clifton. Dicho ímpetu profético, como señala Harding, se define por su arraigo a la “liberationist tradition” de la iglesia de la comunidad negra estadounidense (55): “(...) Clifton assumes a kind of prophetic position in her work. And by prophetic here, I mean not predictive, but the sense in which Cornel West uses the term to imply ‘bearing witness to suffering’” (2014: 47).³⁰ Como ya señalaba Holladay, la literatura negra estadounidense, entendida como una producción textual con ciertas características propias, asimila la Biblia y su narrativa como inspiración para dar sentido al devenir y al porvenir del individuo negro en Estados Unidos (2006: 103, 107; Smith Foster, 1997: 60):

For her, as for many of her African American forebears, the Bible prefigures African American history, and African American life continually retells and expands upon the archetypal stories of the Bible (...) Clifton’s biblical poems also reflect an awareness of the Black Theology movement, which sought to make Christianity more relevant and meaningful to blacks. The tenets of this theological development, which paralleled the Black Arts Movement, clarify Clifton’s perspective (Holladay, 2006: 108).

Es necesario precisar que la tradición bíblica³¹ nutre de manera fundamental la literatura negra

30 El trabajo de Cornel West en el que Harding se basa es “Prophetic Religion and the Future of Capitalist Civilization”. La autora añade la siguiente cita de West en sus notas: “For prophetic religion, the condition of truth is to allow suffering to speak... But in talking about prophetic religion, we’re talking about something that is engaging, that is risk-taking, and it has everything to do with enabling virtue, which is courage—the courage to expand empathy, expand imagination, think critically, organize, mobilize and maybe, like Brother Martin Luther King Jr., pay the ultimate price. But it’s all in bearing witness” (2014: 55).

31 “The Bible, particularly the King James Version, may be the most pervasive and significant influence in the creation and development of African American literature. (...) Generally, before the twentieth century, African American writers used the Bible as authority, as a source for subjects and themes, and as a model for diction and narrative technique. During the twentieth century, the biblical tradition became more complicated as the Bible and the rituals, beliefs, and communities it engendered are used in multiple ways. (...) Identification of Jesus Christ as a model and a martyr takes many forms

estadunidense y no se restringe a este ámbito, sino que permea otros aspectos de la vida de dichas comunidades, como la educación, la vida social y la política. De igual manera, si bien la Biblia constituye una fuente de inspiración e interpretación literaria para muchos poetas, en Clifton la crítica ha valorado lo que identifica como una síntesis afortunada entre lo literario, lo sagrado, lo canónico y lo radical. Su lectura de la Biblia desde su herencia africana, sus inquietudes místicas y su visión feminista no sólo transforman este texto en uno ampliamente místico, sino que dicha lectura se manifiesta en sus poemas y determina su visión poética (Holladay 2006: 104).

La tradición bíblica y el cristianismo permitieron a Clifton indagar en cuestiones espirituales, aunque sus inquietudes superan este punto de partida. Su búsqueda del mundo espiritual y sus cuestionamientos místicos toman nuevas direcciones en *Two-Headed Woman*, donde Clifton retoma la figura bíblica de María y la reviste de emociones y deseos complejos al relacionarla con la mujer de dos cabezas; dicha figura sobrenatural de origen africano es capaz de mirar hacia su propio corazón, hacia el interior y el exterior de sí misma, hacia el mundo. Esta doble visión de la mujer de dos cabezas simboliza la exploración de la autora en el fenómeno de la “segunda visión” y, en este caso, el exterior está constituido por el mundo de los espíritus, uno que va de la mano con el conocimiento del propio yo en el mundo terrenal (2006: 110). Es interesante, sin embargo, pensar también la metáfora que implica la mujer de dos cabezas en relación con la búsqueda poética de Clifton; específicamente en relación con su interés por el pasado, la historia y el futuro, así como por la introspección y la vida pública. La doble visión también simboliza la cualidad de su voz poética de integrar una voz a la vez íntima y colectiva.

in African American literary history, but none is so telling or explicit as the character and theme known as the Black Christ. Grounded in Afro-Christian theology, the Black Christ emerged not merely from a need to visualize a deity in whose image Black people were made. (...) The Black Christ is also popular because he represents liberation” (Smith Foster, 1997: 59-61).

La comunicación con el mundo de los espíritus es visible en libros como *The Terrible Stories* (2006: 110) y, es preciso añadir, *Mercy* (2004). El poema largo “the message from The Ones (received in the late 70s)” incluido en *Mercy*, es uno de los más inquietantes y experimentales en un sentido místico y en dicho devenir de sus preocupaciones espirituales, ya que Clifton experimentó con la escritura automática. El poema está cargado de afirmaciones enigmáticas:

you
are not chosen

any stone can sing

we come
to languages not lives

your tongue is useful
not unique
(Clifton, 2012: 613)

Una piedra angular en su inquietud por el mundo espiritual y el misticismo es la muerte temprana de su madre, Thelma, por quien lleva su nombre Thelma Lucille Sayles Clifton: ella constituye el tema y, en algunos casos, la voz poética de una serie de poemas que se sustentan en la forma poética de la elegía y que documentan el vínculo que Clifton estableció con ella. La comunicación se desarrolló, en primer lugar, a partir de un tablero Ouija y, posteriormente, a través de la escritura automática para, finalmente, confluir en el acto de escribir y el de escuchar, ya que Clifton afirmó que podía escucharla: “(...) Feeling that she was in direct contact with her mother opened the elegiac floodgates” (Holladay 2006: 146).

Un ejemplo interesante que Holladay relaciona con la idea sustancial de la elegía es el poema “to thelma who worried because i couldn’t cook”: “The poem fulfills Coleridge’s observation that the elegy «must treat of no subject *for itself*, but always and exclusively with reference to the poet himself. As he will feel regret for the past or desire for the future, so sorrow and love become the principal themes of elegy»” (2006: 150). Por lo tanto, estas elegías a Thelma, incluidas en *Two-Headed Woman, Next y*

Generations, involucran una noción romántica de la elegía, al tiempo que implican un proceso, un trabajo de duelo (2006: 147, 162).

El contacto con lo sobrenatural, lo inexplicable y la comunicación con una dimensión espiritual son cuestiones que Lucille Clifton comparte con poetas asociados a la tradición anglófona como Blake, Yeats y Ginsberg, aunque de acuerdo con la tradición negra en la que Clifton se inscribe, su trabajo dialoga con el de escritoras afroamericanas del siglo XIX como Rebecca Cox Jackson, Harriet Tubman, Sojourner Truth y Jarina Lee. Este diálogo se extiende hasta sus contemporáneas, con poetas negras estadounidense como Alice Walker, Toni Morrison, Sonia Sanchez, Toni Cade Bambara y Dolores Kendrick. De hecho, Kendrick y Sanchez afirman haber establecido contacto con sus madres fallecidas e incorporar estas experiencias a sus textos (2006: 111, 147).

En particular, una sensibilidad en torno de los temas del mundo espiritual y la dimensión de lo sagrado es una faceta que las escritoras negras estadounidenses y, en concreto aquellas en interacción con el mundo académico, han relacionado con el concepto *Womanism* de Alice Walker y estudios de teología. De esta manera, lo que se denomina como *Womanist Theology* constituye un área de estudio por sí misma. Harding puntualiza de la siguiente manera: “For ‘womanists,’ Layli Phillip writes, the spiritual realm ‘is actual and palpable, and the relationship between it and humans is neither abstract nor insignificant to politics” (2014: 49) y añade:

Clifton’s work joins, expands, and troubles the Waters of the womanism of African American theologians. Although deeply influenced by Biblical stories and tropes, Clifton’s voice ‘pushes’ ‘Christian’ stories and Biblical figures into territory that is more deeply aligned with indigenous/AfroAtlantic meanings of religion than with Western Christian doctrine and practice. As a historian of Afro-Atlantic religions, I notice the persistence of Clifton’s relationship to the mystic, to mystery, to what she frequently calls “the light” (2014: 49).

Desde dicha óptica, Clifton se inscribe en una sensibilidad que comparte con otras escritoras negras estadounidenses, donde la apertura hacia el mundo sobrenatural implica no sólo una búsqueda espiritual y poética, sino que posee un valor tanto político como social y personal. Dicha apertura

implica una reivindicación y exploración por parte de la poeta de la faceta matrilineal de su arte (Holladay 2006: 147).

Ahora bien, la sensibilidad compartida por el colectivo de escritoras contemporáneas de Clifton hace necesaria una revisión del grupo. De alguna manera, además de una visión que cuestiona la occidental, una visión sagrada que reivindica lo femenino se desprende del ímpetu comunitario por buscar una identidad y una representación distinta. En este sentido, cabe recordar que dicho impulso que caracteriza a las escritoras negras estadounidenses de mediados de siglo XX deviene en la conformación de un lugar para sí mismas en el canon negro estadounidense y, en general, en el canon estadounidense. La producción textual de las autoras negras en los ámbitos de la literatura, la crítica literaria y la teoría feminista se engarza con la historia literaria, por lo que resulta insoslayable revisar su devenir y los puntos de encuentro que pueda manifestar con la obra de Clifton.

1.3 Lucille Clifton y las escritoras negras estadounidenses

En la antología *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation*, que la escritora Mari Evans compila y edita, Maya Angelou afirma: “I write because I am a Black woman, listening attentively to her talking people” (1984: 4). Lucille Clifton, en contraste, escribe: “I am a woman and I write from that experience. I am a Black woman and I write from that experience” (1984: 137). Para Clifton, si bien su condición racial, de género y de clase determina profundamente su escritura, éstas no constituyen el centro de su impulso e inclinación por escribir. No obstante, tal como se titula la antología de Mari Evans, ser consciente de la propia condición de ‘Black Woman Writer’ implica una forma de presencia no sólo en el ámbito literario sino social y político; esta conciencia indica una circunstancia y una actitud desde las cuales se escribe. Así, Stephen Henderson señala en el prólogo que, marcada por una doble

condición de opresión, racial y de género, la escritura de mujeres negras se entrelaza con una “revolución dentro de la revolución”, una toma de consciencia por parte de las mujeres respecto de su papel y su circunstancia dentro de los movimientos por los derechos civiles y el *Black Power* (Poder negro) (1984: xxiii- xxiv). Si bien, la historia de las escritoras negras en Estados Unidos es anterior a dichos movimientos sociales y culturales, la toma de consciencia que se suscita en dicha coyuntura tiene impacto en la literatura y abre un espacio para perspectivas diferentes sobre la experiencia del sujeto negro en Estados Unidos y, concretamente, sobre la experiencia femenina:

(...) Black women have thus brought into the literature a special knowledge of their lives and experiences that is as different from the descriptions/portrayals of women by men, as the vision of Black writers in the sixties and fifties differed from that of whites writing on Black subjects. In the process, Black women have braved the criticism leveled at them by Black male writers and scholars who felt that men were presented unfairly or in too superficial a manner. They braved the ideological strictures of the sixties and freed themselves from the roles assigned to them in the writings of their male counterparts, where, depicted as queens and princesses, or as earth mothers and idealized Big Mommas of superhuman wisdom and strength, they were unrecognizable as individuals. (Henderson, 1984: xxiv).

Tales nuevas formas de auto-representarse involucran no sólo la labor literaria sino también la académica. La crítica negra feminista es clave en el descubrimiento, el redescubrimiento, el estudio y la reivindicación de estas escritoras. En tal sentido, dos ensayos fundacionales son “Toward a Black Feminist Criticism” (1977) de Barbara Smith y *Black Arts and Black Aesthetics* de Carolyn Fowler, publicado en 1981 (1984: xxv). En concreto, el ensayo de Smith constituye un manifiesto, ya que propone perspectivas críticas para valorar la producción literaria de escritoras negras y, en particular, de escritoras negras lesbianas que se encontraban en un estado de invisibilidad en el mundo literario constituido por hombres blancos. La conexión entre la faceta política de las vidas de las mujeres negras y, en particular el ámbito de la sexualidad, su dimensión política y la creación de un arte concebido desde dicha especificidad es un punto clave en el ensayo (Smith, 1978: 20).

Las pautas interpretativas que propone Barbara Smith, como bien sintetiza Carby, tienen como objetivo producir una nueva metodología donde la crítica negra feminista como individuo, consciente

de su identidad y en favor de un movimiento político feminista y negro, produciría análisis y textos que valoraran dicha producción y generaran un cuerpo de textos que revelaran la identidad y la circunstancia de las mujeres que se identificaban como mujeres, negras y, en algunos casos, lesbianas (1987: 8-9). Para la profesora Hazel V. Carby, si bien el trabajo de Barbara Smith constituyó una poderosa afirmación para visibilizar la voz de las mujeres negras lesbianas y un deslinde de los planteamientos de Mary Helen Washington en la primera antología contemporánea de escritoras negras, *Black-Eyed Susans*, sus propuestas formulan una correspondencia no problematizada entre realidad y ficción, a la vez que proponen una perspectiva crítica que sólo puede ejercerse por mujeres negras determinadas como tales biológicamente, lo que supone una pérdida en términos de ejercer dicha actividad crítica como actividad política (1987: 9). En esta crítica al trabajo de Smith, Carby recupera dos ensayos que lo revisan: “New Directions for Black Feminist Criticism” de Deborah McDowell y “Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers” de Barbara Christian. Del primero, Carby retoma las posturas más discutibles de Smith, como la concepción de una experiencia y un lenguaje monolítico común para todas las escritoras negras y la simplificación excesiva del tema del lesbianismo. Asimismo, el ensayo de McDowell advirtió sobre los peligros de conjugar la ideología política con el juicio estético: “McDowell made more complex the relationship between fiction and criticism on the one hand and the possibilities of social change in the lives of the masses of black women on the other and also doubted the feasibility of a productive relationship between the academy and political activism” (1987: 12). Sin embargo, el valor del texto de Smith, como manifiesto y crítica a la institución literaria hegemónica, más que como una metodología, reside en su discusión y voluntad de dar lugar a una academia formada por mujeres negras con valores críticos alternos.

El texto de Carby, *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Novelist*, y los textos que discuten a Smith, dan cuenta de una profunda y compleja actividad teórica e intelectual que

las escritoras negras emprenden y visibilizan a partir de los setenta; misma donde el tema de la identidad y la autorepresentación son centrales. En su panorama general sobre el boom literario y comercial de los noventa que se remonta al año de 1970, con las publicaciones de *I Know Why the Caged Bird Sings* de Maya Angelou y la antología *The Black Woman* de Toni Cade Bambara, María del Mar Gallego Durán señala que el creciente interés por las temáticas y cuestionamientos de estas escritoras es resultado también de dos acontecimientos: Toni Morrison gana el Nobel en 1993 y Rita Dove, el mismo año, ostenta el título de poeta laureada de Estados Unidos (1999: 77). Las líneas generales de las temáticas del colectivo de escritoras negras pueden identificarse en dos apartados:

(...) en primer lugar, la redefinición del concepto de identidad femenina afro-americana desde dentro, que conlleva, por una parte, una redefinición del canon de belleza e, íntimamente relacionado con lo anterior, la reconstrucción de una concepción de historia y cultura desde un punto de vista exclusivamente femenino; y en segundo lugar, el concepto de diferencia y especificidad de género, de femineidad dentro de la comunidad afro-americana (1999: 78).

Desde el ámbito universitario, la educación y la teoría, bell hooks problematiza los temas del racismo, la representación de la mujer negra como autoridad discursiva y, como mencionaba Durán, como sujeto estereotipado y oprimido desde los cánones de belleza occidental que involucran al imaginario sexista y racista propio del discurso de los medios de comunicación masiva, a la literatura, así como al trabajo histórico y antropológico que estudia el período esclavista. Algunas de sus obras referentes entreveran el feminismo negro con la pedagogía y los estudios de género, como por ejemplo, *Ain't I a Black Woman. Black Women and Feminism* (1982), *Black Feminist Theory from Margin to Center* (1984), *Teaching Community: A Pedagogy of Hope* (2003) y *Black Looks, Race and Representation* (2015).

Ahora bien, además del cuestionamiento al movimiento feminista de las estadounidenses blancas y de clase media, el trabajo intelectual de las escritoras critica al canon negro estadounidense, al movimiento por los derechos civiles y, en consecuencia, al canon literario estadounidense como un todo. Para ello, la elaboración de antologías y la consagración de la producción literaria negra estadounidense como

ámbito literario es fundamental. Dicha consagración a nivel internacional se suscita a la par del boom literario de las escritoras negras durante la década de los noventa, con autoras como Alice Walker y Toni Morrison (Durán, 1999: 77).

Dentro del ámbito general de las letras estadounidenses, la presencia de Clifton puede rastrearse a través de su inclusión en diversas antologías y enciclopedias dedicadas a la literatura negra estadounidense y a la poesía moderna de habla inglesa. *The Oxford Companion to Modern Poetry*, *The Oxford Companion to African American Literature* y *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation* son algunos ejemplos. Su obra temprana se da a conocer en publicaciones individuales y colectivas a partir de la década de los setenta. Su primer poemario, *Good Times*, se publica en 1969 y desde entonces sus poemas y ensayos aparecen en revistas, tales como *The Negro Digest*³² y la revista feminista *Ms.*³³ (Young, 2012: 764). Las antologías *Dices or Black Bones*, *Black Voices of the Seventies* (1970) de Adam Miller, *No More Masks!: An Anthology of Poems by Women* (1973) de Florence Howe y Ellen Bass, *Giant Talk: an Anthology of Third World Writings* (1975) de Quincy Troupe y Rainer Schulte y *The Black Poets* (1988) de Dudley Randall también dan a conocer su trabajo (Evans, 1984: 161).

Durante la década de los sesenta, en la que Clifton comienza a publicar, el ambiente social y político

32 De acuerdo con la *Enciclopedia Británica*, *Negro Digest*, también llamada *Black World*, fue una revista fundada en 1943 por John H. Johnson, el primer negro estadounidense en tener éxito en el ámbito editorial. Esta revista funcionó como medio para la crítica y el pensamiento político para los participantes del movimiento por los derechos civiles.

33 Actualmente, la revista continúa en existencia con sede en Los Ángeles. De acuerdo con su sitio oficial en línea, *Ms.* es una revista de corte feminista que surge en 1971 como parte de la *New York Magazine*. Fue la primera publicación en Estados Unidos que inició la discusión sobre los derechos civiles de las mujeres.

se encontraba en ebullición en términos de lucha, protesta, revaloración y propuesta artística. La literatura se visualizaba como herramienta de identidad y crítica ante la sociedad y con ello, implicó una postura particular frente al arte y el deber del artista:

Both the poetry of the world and the world of the 1960s were in upheaval; the years from 1965 to 1969 saw the assassination of Malcolm X and Martin Luther King, and the first human walking on the moon, all of which appear in the poems. There was also revolution in poetry, especially black poetry, which accompanied, described, and descried the unrest in the streets. The Black Arts movement, which Lucille Clifton found herself a part of and in many ways, helped to forge, insisted on poems for and about black folks, establishing a black aesthetic based on varying ways of black speech, African structures and political action (Young, 2012: 733).

De manera más concreta, el movimiento de las artes negras, con el que se identifica a Clifton, se enmarca dentro del concepto general de la estética negra que se refiere a una serie de reglas artísticas basadas en preocupaciones y cuestiones étnicas, específicamente raciales (Harris, 1997: 67). Este concepto incluye una serie de momentos históricos y posturas políticas propias de la producción artística negra: sitúa el origen de esta producción a finales del siglo XVIII, mientras que señala una serie de etapas que la integran durante el siglo XX. De acuerdo con estas etapas, la obra temprana de Lucille Clifton se ubica entre el “Black Arts Movement” de los años sesenta, que se opone a la idea de un arte universal y se dirige a las masas negras, a las comunidades urbanas y marginales de la clase trabajadora (1997: 69) y “The New Breed” de los años setenta, cuya postura, anclada en las raíces de la cultura folk, se orientaba más hacia ganar poder intelectual, prestigio y menos hacia el combate en espacios públicos y a la politización explícita de su arte (1997: 69). Estas corrientes no excluyen a las escritoras negras estadounidenses, sino que gran parte de su trabajo fue clave para su constitución.

Las coincidencias en la obra de Clifton con este colectivo de escritoras se encuentran en la celebración del cuerpo negro femenino, la reivindicación del legado materno y el recurso de la elegía para honrar el fallecimiento de personajes públicos y anónimos de la lucha contra la segregación racial. En particular, el reconocimiento que Clifton hace de las dificultades de la autora negra mediante la experiencia de su

madre es un punto de encuentro con Alice Walker, quien en su ensayo “In Search of Our Mother’s Gardens”, incluido en su libro homónimo de ensayos, registra lo que la madre de Clifton, como poeta que no logró exponer, publicar y desarrollar su obra, vivió; experiencia que no se limita a la vivencia particular de Thelma, sino a una condición de las mujeres negras artistas propia de su circunstancia histórica:

For these grandmothers and mothers of ours were not Saints, but Artists; driven to a numb and bleeding madness by the springs of creativity in them for which there was no release. They were Creators, who lived lives of spiritual waste, because they were so rich in spirituality –which is the basis of Art— that the strain of enduring their unused and unwanted talent drove them insane. Throwing away this spirituality was their pathetic attempt to lighten the soul to a weight their work-worn, sexually abused bodies could bear (1983: 233).

Asimismo, la incorporación del *black vernacular*, los procesos de revisión de personajes históricos, estereotipos culturales como “Aunt Jemima”³⁴ y personajes bíblicos, afirman en su obra una búsqueda por constituir una voz poética compleja que se reconoce, se reconstruye y se reafirma de manera diversa ante un universo discursivo hegemónico que la condena al panfleto político y al estereotipo sexista.

Acaso las distancias entre la obra de Clifton y la de sus contemporáneas son aquellas que, inabarcables, existen de manera esencial e inevitable entre escritora y escritora, entre experiencia y experiencia. En este sentido, las diferencias y puntos de encuentro no hacen sino enriquecer el mosaico de la literatura estadounidense. Además, de igual manera, el reconocimiento de la diversidad es una actitud universalista particular que el concepto de *Womanism* recupera: “Traditionally universalist, as in: «Mama, why are

34 “Trademark, stereotype, cultural icon to many whites, and racist caricature to many African Americans. (...) Jemima, the offshoot of irascible mammy, was sweet, jolly, even-tempered, and polite. Jemima, Hebrew for ‘dove’, was Job’s youngest daughter, symbolizing innocence, gentleness and peace. But the name belies its meaning. The caricature connotes not naiveté but stupidity, not peace but docility. Jemima was an obese, darkly pigmented, broad-bosomed, handkerchief-headed, gingham-dressed, elderly servant content in her subjugation. (...) African American writers used the stereotype subversively, as described by Trudier Harris in *From Mammies to Militants* (1982)” (Warren, 1997: 32).

we brown, pink, and yellow, and our cousins are white, beige, and black?» Ans.: «Well, you know the colored race is just like a flower garden, with every color flower represented» (...)” (Walker, 1983: xi). Lucille Clifton tiene presente dicha actitud; cuando se le pregunta cómo se visualiza dentro de la tradición negra estadounidense, la poeta responde: “LC: (...) As I am, I come through a woman’s tradition and an African-American tradition. But it is all american poetry, a kind of... SSW: ...a kind of celebration? LC: I like to think so. I like to hope so” (Somers-Willet, 1999: 92).

2. *Good Times*: entre los límites de la celebración y el duelo

El título *Good Times* conjuga una serie de asociaciones semánticas y afectivas. Como señaló Kevin Young, las palabras *good* y *woman* son constantes en los títulos de los primeros cuatro libros de Lucille Clifton: *Good Times*, *Good News About the Earth*, *An Ordinary Woman* y *Two-Headed Woman*. Dicha recurrencia es indicio de preocupaciones constantes a lo largo de los poemarios (2012: 735). Si se considera la herencia cristiana y la influencia bíblica que permea la obra de Clifton y que se trató en el capítulo anterior, indagar en la palabra ‘good’ arroja algunas luces interesantes.

La palabra se encuentra en la misma raíz de la palabra *gospel*. El *gospel*, los evangelios de Cristo (Onions, 1966: 407), tiene una marcada influencia en la cultura bíblica de la comunidad negra estadounidense (Smith Foster, 1997: 59-62). El *Oxford Dictionary of Word Origins* señala, en la entrada de ‘gospel’, lo siguiente: “The Good News Bible is an English translation of the Bible, published in 1976, whose name refers to the root meaning of gospel itself. The word is not related to *GOD, but was formed from Old English *god* ‘good’ and *spel* ‘news, a story’, and was a translation of Greek *evangelion* ‘good news’, the source of our words ‘evangelism’ and ‘evangelist’ (...)” (Cresswell, 2002: 193). Ambas definiciones sugieren una actitud particular en Clifton en torno a su quehacer poético, en vista de que los valores cristianos son parte fundamental de las herencias culturales desde las que escribe. Para la comunidad negra, la figura del predicador y la presencia de relatos orales están relacionados con una idea de nación, de liberación y resistencia; basta con revisar la figura de Martin Luther King Jr. y de poetas con una formación inicial como predicadores. Asimismo, los relatos que se transmiten de abuelos a nietos, de padres a hijos, funcionan para preservar la historia de la comunidad y consolidar un sentido de identidad, de origen y pertenencia. Al retomar relatos de ancestros y distintos personajes de la comunidad, en *Good Times* Clifton inicia su labor poética como testigo y vocera de la

esencia identitaria de su comunidad, a través de la celebración que posibilitan la palabra poética y el canto. Celebrar, en este sentido, es representar, reelaborar y compartir la experiencia con todas sus aristas: con sus momentos trágicos y dolorosos, ya que constituyen, por igual, la totalidad de los buenos tiempos. En consecuencia, para conservar la resonancia de la palabra ‘evangelion’, se decidió traducir *Good Times* por *Buenos tiempos*, con el afán de mantener el referente y conservar la idea de poesía que Clifton tenía, de un poeta profético, un poeta vocero de su comunidad.

De esta manera, lo que Stephen Henderson denomina, de manera amplia, como ‘Blackness’ y ‘Black Experience’ (1973: 10-11), resulta central en la obra de Clifton, como en otros de sus contemporáneos: Amiri Baraka (Le Roi Jones), Sonia Sanchez, Dudley Randall, Mari Evans, por mencionar algunos. Sin embargo, como lectores externos o ajenos a la diversidad de la producción literaria de las comunidades negras en Estados Unidos, es posible reducir los recursos formales propios de la poesía de Clifton, y de otros escritores, a un proyecto literario de propósitos e intenciones exclusivamente militantes, con ideologías monolíticas y enmarcado en los límites temáticos de la opresión histórica. Sin embargo, Stephen Henderson ya planteaba como necesario preguntarse qué es la “poesía negra”, quién debe juzgarla o si existen temas exclusivamente negros (1973: 7, 13). En términos de la experiencia del individuo negro estadounidense, más allá del tema de la opresión histórica, el tema de la identidad a través de la representación literaria supone una piedra angular. En este sentido, y como cuestionaron diversas escritoras (Henderson, McDowell, Carby), la experiencia negra no puede ser entendida en términos monolíticos y su representación depende no sólo de la labor de los creadores literarios, sino de los críticos que se aproximan a sus textos con herramientas críticas pertinentes para dimensionar su heterogeneidad, sus tendencias y generalidades.

En conjunto con lo anterior, como se mencionó en el capítulo primero, la poesía de Clifton se inserta en la escritura de mujeres negras estadounidenses (que comprende no sólo literatura sino también

crítica y teoría); que, a partir de su boom en los años setenta, ha buscado la conformación de una perspectiva crítica en aras de articular un canon que plantee la redefinición de la identidad femenina negra a través del discurso artístico y del cuestionamiento de la hegemonía racial y heteropatriarcal. La dimensión política de dicho replanteamiento a través de la intervención crítica y literaria pone de manifiesto una interacción interesante entre literatura y poder, entre activismo y arte. En este vínculo, las relaciones que se imbrican y poseen una tensión irresuelta son tres: literatura/realidad, literatura/crítica y academia/activismo político, como señaló Hazel V. Carby en *Reconstructing Womanhood*. Admitir las complejidades de estas diadas ayuda a reconocer los reduccionismos que pueden presentarse en la crítica que se aproxima a escritores que pertenecieron a minorías y cuestionaron el status quo.

El presente capítulo no intenta discurrir de manera exhaustiva sobre el tema, ni elucidar las intenciones y militancias políticas de Clifton a través de su poesía, ni tampoco realizar un análisis concluyente sobre la representación del concepto de 'Blackness' y de la opresión histórica en su obra. Por el contrario, se parte del supuesto de que, a lo largo de la obra de Clifton y, en particular en *Good Times*, se representa la comunidad negra y su experiencia, cuyas narrativas históricas incluyen experiencias de segregación racial, brutalidad policial, guerra civil y pobreza. Dichas narrativas son insoslayables y constituyen grandes líneas temáticas en el poemario, además de orientar la lectura del texto hacia la dimensión biográfica de Clifton. Aunque resulta improductivo obviar una lectura biográfica, por su influencia inevitable en la traducción como proceso de interpretación, resulta de mayor interés analizar los recursos expresivos que dan forma al tratamiento de los temas y que, por tanto, articulan la voz poética. Dichos recursos no son exclusivos de la obra de Clifton, sino que se encuentran impregnados por una visión y un ímpetu autoral característico de la producción literaria de la poesía negra de los sesenta. Al situar dichos recursos expresivos en su contexto preciso, será posible

dimensionar y enfatizar la manera cómo Clifton los incorpora a su estilo, visión y manera de ser y estar en comunidad y que constituyen un aporte provechoso para las reflexiones de quien se aproxima a *Good Times* no sólo como investigador y lector, sino como traductor.

2.1 Tema, estructura y saturación

En 1969, Clifton recibió el premio YM-YWHA Poety Center Discovery Award y otro premio por parte del National Endowment for the Arts. El mismo año se publica *Good Times*, seleccionado como uno de los diez mejores libros del año por el *New York Times* (Johnson, 1983: 70). Haki Madhubuti escribió al respecto del volumen: “Her first book of poetry, *Good Times* (1969), cannot be looked upon as simply a «first» effort. The work is unusually compacted and memory-evoking. There is no apology for the Black condition. There is an awareness and a seriousness that speak to «houses straight as / dead men»” (1984: 151).

El libro se compone de 37 poemas y carece de secciones. La edición de 1969, editada por Random House, numera cada poema y marca un uso ortográfico de las mayúsculas al inicio de cada uno, al inicio de verso y en algunos nombres propios y pronombres, como el ‘yo’. Kevin Young, en su ensayo a la poesía reunida de Clifton, señala esta regularización ortográfica de la primera edición (2012: 734) y en su edición de *Good Times* del 2012 (que se une al resto de sus poemarios en esta edición), se elimina la numeración, mientras se conserva el uso de minúsculas y el uso idiosincrásico de las mayúsculas para marcar términos y conceptos importantes. La recuperación, tanto del juego con el aspecto visual de los poemas como de la subversión de la regla ortográfica, es fundamental para entender la actitud de la poeta ante la escritura, la noción de autoría y la estética, sobre todo sonora, en la que se fundamentan sus poemas.

Para Young, *Good Times* ofrece una serie de poemas “that take us on a narrative of family as a form of nation. As in her early poems, Clifton finds the site of both protest and possibility in the family: «oh children think about the / good times». Clifton suggests that a poem can and should be made of this daily survival as a kind of celebration. In this way, her title poem is a blues” (2012: 734). Para Young, un optimismo impregnado de ironía se manifiesta desde el título. Al respecto, me parece atinada su afirmación donde señala que el poemario toma la metáfora de la familia como metáfora central desde una actitud celebratoria. No obstante, vale la pena detenerse en dicha actitud, pues presenta una complejidad y amalgama de sensibilidades propia de la ‘Black Experience’ que Stephen Henderson señala en su análisis de la nueva poesía negra. En conjunción, la metáfora de la familia no sólo es importante en términos sociales e institucionales, sino porque supone la idea de la continuidad generacional y, en ese sentido, representa la esperanza y una forma de resistir, de trascender mediante las vidas que nos preceden y nos suceden; es decir: la celebración de la identidad mediante el devenir generacional se condensa en la metáfora de la familia.

Entonces, si bien Young ya señaló que los poemas están interconectados, no deja de ser significativa la manera en la que se entrelazan. La sucesión de poemas marca una pauta en los tintes emotivos y los temas; en este sentido, el lector debe realizar una lectura cuidadosa. Las conexiones entre los poemas no son explícitas en *Good Times*, por lo que depende del lector interpretar y reflexionar en qué medida los poemas constituyen una serie y en qué medida forman textos independientes. Por tanto, esta conexión entre poemas y cambios de tono, de pronto difícil de establecer, también concreta la idea de la continuidad entre generaciones y tiempos históricos en la que se fundamenta el poemario.

Ahora bien, es necesario revisar *Good Times* y su formulación de la experiencia de la comunidad negra estadounidense y la individualidad mediante la metáfora de la familia, a la luz de los criterios críticos que Stephen Henderson propone en *Understanding the New Black Poetry. Black Speech and*

Black Music as Poetic References: tema, estructura y saturación. Los tres criterios son el eje de Henderson para realizar una revisión histórica de la poesía negra en términos estéticos, con el objetivo de comprender la poesía de los años sesenta y, particularmente, la del *Black Arts Movement*.

Por *tema*, Henderson se refiere al tópico específico, a la respuesta emocional ante dicho asunto o su formulación intelectual en el poema. En cuanto a *estructura*, ésta se define como un aspecto de la composición general que resulta dominante y determinante, como por ejemplo la dicción, el ritmo y el lenguaje figurado. El criterio de *saturación* quizá resulta el de mayor ambición por parte de Henderson: “the communication of Blackness and fidelity to the observed or intuited truth of the Black Experience in the United States” (1973: 10).

No obstante, es preciso señalar que la visión crítica desde la que Henderson se aproxima a esta producción poética se encuentra en la línea de la llamada *cultural thematics*. Esta perspectiva se deriva de la llamada *corpus thematics*, que busca describir y situar temas presentes en más de una sola composición literaria, centrándose en un corpus de textos específico. Su método puede consistir en enfocarse en la obra de un solo autor o, de manera más amplia, en un género; sin embargo, su modelo de enfoque es inductivo (no deductivo, como el de *comparative thematics*) y su lectura entiende a los textos como componentes de un texto más grande (Brown, 1993: 645). En este sentido, ya que uno de los propósitos del presente capítulo es analizar *Good Times* y las relaciones que los poemas establecen al interior del libro, así como con otros poemarios de Clifton, el concepto de *tema* entendido desde la *corpus thematics* resulta especialmente útil para analizarlos en su capacidad de interrelacionarse. Además, al reflexionar sobre el concepto, Henderson señala que “Historical surveys such as Brawley’s *Early Negro American Writers*, Brown, Davids, and Lee’s *The Negro Caravan*, and Robinson’s *Early Black Poets* suggest that there are indeed thematic clusters in Black poetry around what could be called the idea of Liberation” (1973: 13). Por ello, es interesante señalar que, como antologador, Henderson

tiene en mente un gran tema principal que diversos poetas negros han articulado a lo largo de generaciones.

La visión de Stephen Henderson se enmarca, de este modo, en la llamada *cultural thematics*, que Russell Brown define como:

(...) –the Reading of cultural themes out of national bodies of literature or out of national bodies of literature or out of the writing of ethnic or gender-identified groups. Because cultural thematics joins literary studies with other disciplines such as history, sociology and anthropology, it has been common among critics interested in interdisciplinary approaches, and in fields such as American studies (where it was sometimes referred to as the ‘myth and symbol school’). Canadian studies (where it is known simply as ‘thematic criticism’), and post-colonial studies. (...) All well, critics dealing with the writing of the previously ‘silenced’ (minorities, women, emerging nations), have not only found thematic approaches valuable in themselves but also –since many of the writers in these groups have created works that deliberately invert, ironize, or parody the themes of a dominant culture –see their own thematic discussions as a way of continuing a contestory project already begun by the writers (1993: 645-646).

Por lo tanto, los planteamientos de Henderson cobran sentido en el marco del presente análisis: para acercarse a *Good Times*, los criterios críticos sensibles a entender el texto literario como imbricado con otro tipo de saberes y discursos (como la historia, la sociología y la tradición literaria hegemónica) son útiles para entender una experiencia del mundo que permea en la obra y que tiene su expresión en el texto literario. Por ende, será necesario indagar con mayor profundidad en cada uno de los criterios –tema, estructura y saturación— en relación con los poemas. Asimismo, cabe resaltar que es significativo que Henderson se centre en cuestiones sonoras como recursos estéticos fundamentales para hablar de ‘estructura’ y de ‘Black Experience’ en su antología; cuestión que se adivina desde el título. Por tanto, es preciso analizar cómo dicha experiencia se construye alrededor del concepto de celebración como tema, a la par que los recursos expresivos estructurados en los poemas comunican una experiencia entendida como colectiva.

2.1.1. Tema: la celebración de la vida en tiempos turbulentos

Henderson define el *tema* como: “that which is being spoken of, whether the specific subject matter, the emotional response to it, or its intellectual formulation” (1973: 10). En la teoría y la crítica literaria, el tema es un concepto sometido a discusión. Russell Brown elabora sobre el desarrollo del término y sus diversas definiciones en la teoría literaria a través de las épocas, las corrientes de pensamiento y las escuelas de crítica literaria. Algunas de las críticas al concepto, señala Brown, mencionan que se trata de una herramienta crítica totalizadora e incluso reduccionista, ya que entiende a un texto literario como vehículo de una idea particular que le precede (1993: 642). Sin embargo, sería pertinente entenderlo como, “the meeting place of the semantic levels of a literary work with formal structural qualities such as rhythm and repetition. Theme might thus be thought of as the semantic dimensions of a work dispersed by and through its formal elements” (1993: 643). Al tratarse de un contenido semántico, el tema también puede funcionar como elemento de cohesión para relacionar elementos de un texto que parecen azarosos o fragmentarios, sobretodo en textos que buscan perturbar las unidades tradicionales de composición y fungir como un mediador entre el texto literario y la experiencia del mundo de los lectores. Si dicha experiencia del lector, además, incluye otros textos literarios, considerar el tema como herramienta de interpretación puede propiciar la intertextualidad y dar resonancia a detalles que de otra manera pueden parecer triviales en el texto (1993: 644). Por lo tanto, al hablar de ‘tema’, no se tomará en cuenta la respuesta emotiva del lector ante el tema ni su formulación intelectual en cada poema, como señala Henderson (1973: 10). Se entenderá por tema el contenido semántico que se sitúa al centro de las composiciones que integran *Good Times*.

Ahora bien, planteo que la celebración es un tema medular en la escritura de Clifton, como lo afirmó en diversas entrevistas (Somers-Willet, 1999: 92): “I write to celebrate life” (Johnson, 1983: 70). El ensayo de Kevin Young también cierra de esta manera, con un fragmento del discurso que la poeta escribió para

recibir el premio otorgado por Poetry Society of America.³⁵

Clifton murió antes de pronunciarlo: “I stand here before you having survived 3 bouts with cancer, a kidney transplant, the loss of my husband and two of my children and arthritis like you wouldn’t believe. Indeed won’t you celebrate with me?” (2012: 749). El concepto de ‘celebración’ por tanto, vital para la idea de Clifton sobre la poesía, se adivina entremezclado de matices: las dificultades de la vida personal en un sentido general y las dificultades como parte esencial de la representación de los avatares de la comunidad negra. En este sentido, la celebración es indisociable de la identidad y del legado generacional.

Precisamente, para Joyce Johnson, la visión celebratoria de Clifton se basa en enaltecer la continuidad de la vida, como también lo planteó Audrey McCluskey: “[Clifton] is interested in the continuity of experience and the writer’s unique ability to connect generations of people and to remind them who they are and from whence they came” (1983: 142). Asimismo, para Johnson, el tono laudador de algunos poemas se sustenta en la ausencia de puntuación y el encabalgamiento, de manera que el final de una afirmación se convierte en el inicio de otra, como por ejemplo en el poema “lucy and her girls” del libro *Two-Headed Woman*: “lucy is the ocean / extended by / her girls / are the river / fed by lucy / is the sun” (1983: 73). En *Good Times* este recurso es visible en “admonitions”, poema final y uno de los que se enmarca de manera más contundente en esta actitud de animosidad desafiante:

boys
i don’t promise you nothing but this
what you pawn i will
redeem what you steal i
will conceal

35 La organización surge en 1970 con el objetivo de apoyar el desarrollo profesional de poetas y escritores a través de becas, premios y eventos nacionales en Estados Unidos. Consultado en: <<https://www.poets.org/poetsorg/listing/poetry-society-america>>

my private silence to your
public guilt
is all i got (...)

(1983: 71)

Sin embargo, para Johnson esta actitud no es una de apasionamiento desmedido: “Her vision is not marred by sentimentality, for she sees all too clearly the bitterness and pain which are the offspring of racism; however, she consciously elects to accentuate Black life positively, thereby shaping — poetically— the reality of Black people through emphasis on their strength and beauty” (1983: 70).

Es posible que dicha noción positiva también se encuentre influenciada por un idealismo cristiano:

The religious values translate into poems that value simplicity, despise injustice, and identify with the common, uncelebrated man and woman. Lucille Clifton, like Gwendolyn Brooks, gives identity and substance to the everyday people in her poems by giving them names, and therefore a history, such as «Willie B.», «Tyrone», and «Everett Anderson» (McCluskey, 1984: 143).

Además, como ya se mencionó, la presencia constante de la palabra ‘good’ en los títulos de los primeros poemarios de Clifton da cuenta de sus inquietudes particulares y de valores cristianos que se desprenden de su relación con una tradición bíblica y cristiana. Por ejemplo, el título del poemario *Good News About the Earth* resulta especialmente significativo en este sentido. Titular a la obra poética en relación con los textos bíblicos da cuenta de las preocupaciones de Clifton por la vida espiritual y lo sagrado, por concebir la propia escritura como una palabra que, por su cualidad esperanzadora, adopta un lugar en la comunidad para definir su negritud. Kevin Young afirma:

(...) the book ends with the remarkable sequence «some jesus». This series of poems in the voice of biblical figures does what mere protest often cannot: it provides a radical perspective made new by the poet imagining an inner life of the saints. (The poems also suggest divinity for the «heroes» of the second section by that name, a not unfamiliar narrative for the martyrs of the civil rights struggle). Her «calling of the disciples», from Adam and Eve to Lazarus, suggests not only hope but a kind of liberation theology, ending with a «spring song» in which «the world is turning/ in the body of Jesus and / the future is possible». Hers is deity in the mode of Santería or James Weldon Jonson’s «The Creation» —a personal, prophetic God who speaks in a black idiom. Hers is a black Madonna, a mother with womanist concerns. (...) Clifton’s «i» contains a multicultural multitude (2012: 736).

Si bien, *Good Times* es anterior a *Good News About the Earth*, dicho ímpetu y actitud ante la escritura y la poesía, donde el poeta funge como un testigo y como un portavoz de la experiencia de su comunidad, son visibles. No obstante, la influencia del cristianismo en la obra poética de Clifton tiene sus límites. El interés de presentar este diálogo que sus obras establecen con una tradición bíblica obedece a indagar en su figura autoral como la de una escritora que reconoce y se apropia de sus herencias culturales. De ellas también se desprende una actitud ante la poesía y una concepción de la función de los textos: unir a la comunidad y legarle un mensaje. Clifton incorpora personajes, símbolos y reelabora pasajes bíblicos, a la vez que otorga su propio sentido a la palabra ‘good’. Con su carga cultural específica, la palabra denota, además, un tono emocional que enmarca *Good Times*: afirmar un tiempo como ‘bueno’, como ‘positivo’, nos dirige hacia los lindes de lo entrañable, de lo nostálgico y, de alguna manera, de la resistencia: los buenos tiempos sugieren la existencia de su contraparte, es decir, de tiempos problemáticos.

Good Times presenta la vida cotidiana a través de diversos personajes de la comunidad negra cuyo nombre sitúa al inicio de los poemas. Alrededor de estos personajes se conjuga una amalgama de paisajes urbanos y rurales que no dejan de trasponer hitos históricos, como la época esclavista y los trabajos extenuantes que los hombres negros realizaron en la industria. Tal es el tema, por ejemplo, de poemas como “my daddy’s fingers move among the couplers”, “robert”, “pork chops” o la serie de poemas titulados “willie b” y “tyrone”. Por una parte, la incorporación de figuras masculinas metaforiza el trabajo, la explotación y la guerra. Por ejemplo, la deshumanización presentada en los versos de “my daddy’s fingers...”, “(...) and if the steel would break / my daddy’s fingers might be men again” (Clifton, 2012: 37), resuena en la deshumanización del devenir de Robert: “(...) until he died / the color of his life / was nigger” (2012: 40), aunque la posibilidad y la fantasía de liberación del primer poema se encuentra ausente en el segundo. Ahora bien, resulta distinta la representación

de los hombres de la comunidad en la serie de poemas como “tyrone”, “willie b” y “pork chops”, donde la opresión, si bien es un tema latente, se presenta desde la óptica de la primera persona, de un yo lírico individual, sin la elaboración intelectual y emotiva de los dos poemas anteriores.

Por otra parte, la incorporación de las figuras femeninas se da mediante imágenes ambiguas, decadentes o místicas, donde el cuerpo y su formulación tienen un papel medular. Es el caso de poemas como “lane is the pretty one”, “miss rosie”, “if i stand in my window”, “stops”, “for deLawd” y “ca’line’s prayer”. Tal como en la representación de los hombres de la comunidad, los personajes femeninos también transitan la infancia, la juventud, la madurez y la vejez. Sin embargo, en ellos el dolor se presenta a través de los temas de la maternidad y de la transformación del cuerpo a merced del tiempo y la represión. Cuando la voz poética en “if i stand in my window” afirma, desafiante, “(...) let him watch my black body / push against my own glass” (45), genera un contraste con los versos melancólicos de “ca’line’s prayer”: “(...) i am dry / and black as drought / don’t make water / only acid / even dogs won’t drink” (53). Mientras que la voz poética se afirma y rebela en el primer poema, en el segundo, un yo poético que bien podría ser una metáfora de la África saqueada toma la palabra, reconoce su tragedia y pide que no se le relegue al olvido. El primer poema alcanza dimensiones políticas e ideológicas, mientras que el segundo míticas e identitarias. El cuerpo de la abuela como metáfora de África está relacionado con una intención reivindicativa de una África que se erige, en la poesía negra de los sesenta, como fuente de orgullo racial (Henderson, 1973: 24). Quizás estas representaciones de personajes de la comunidad conjugan los lazos generacionales, los ancestros olvidados y las vidas fugaces y pudieran estar relacionadas con una técnica que Henderson señala como tendencia en la poesía negra de los sesenta. Dicha técnica, que implica representar a figuras de la comunidad negra, funciona para que el poeta se distancie del tema y no se involucre a nivel personal: “(...) it must be remembered that there is a Black storytelling tradition

which is also at work, and sometimes it is consciously being followed. At any rate, this depiction of Black character deals with historical figures like Frederic Douglass, in Robert Hayden's poem; Malcolm X, as in Margaret Walker and James Emanuel; (...)" (1973: 23). En *Good Times*, el poema "the meeting after the savior gone 4/4/68" es una profunda reflexión sobre la resignación, la pérdida y una visión desapasionada de una figura mesiánica como la de Martin Luther King Jr.

Entonces, el mapa emotivo de los lazos generacionales que Clifton traza en *Good Times*, con sus voces diversas, sus versos en ocasiones crípticos y ambiguos y paisajes que evocan al mismo tiempo un ambiente rural y urbano (como es el caso de "miss rosie"), se fundamenta en una fuerte tradición oral, cuyos rasgos lingüísticos y estéticos estructuran a los poemas, como veremos más adelante. Si bien la incorporación de la tradición oral no es exclusiva de los poetas negros de los sesenta, en el marco del *Black Arts Movement*, ésta tiene la intención de representar a la comunidad negra y sus costumbres. Dicha representación incluye una reflexión sobre la identidad que, para Stephen Henderson se impregna de tintes específicos que diferencian al *Black Arts* de movimientos literarios que le precedieron. Aunque este movimiento se vio influenciado por el *Harlem Renaissance* e influenció a su comunidad para que se observara a sí misma desde los contextos espiritual y políticamente más amplios de la llamada 'Blackness', el *Black Arts Movement* (la dimensión cultural que daría origen al *Black Power Movement*) superó al *Harlem Renaissance* y su aproximación al gran tema de la liberación y la conciencia histórica (1973: 20):

In their statements, one can see the process of self-definition made clearer and sharper as the self-reliance and racial consciousness of an earlier period are revived and raised to the level of revolutionary thought. (...) The present movement is different from the Harlem Renaissance in the extent of its attempt to speak directly to Black people *about themselves* in order to move them toward self-knowledge and collective freedom. It is therefore not «protest» art but essentially an art of liberating vision (1973: 16-17).

La autodeterminación y la aproximación al tema de la liberación, que atraviesan toda la literatura negra estadounidense, se complementan, en el *Black Arts Movement* –y del mismo modo, en la poesía

de Clifton— con una mezcla de herencias, tanto de la tradición oral como de la musical y la bíblica que, de acuerdo con Henderson:

(...) take us outside the dimension of history into the universal realm of the mythical. In the oral tradition, the dogged determination of the work songs, the tough-minded power of the blues, the inventive energy of jazz, and the transcendent vision of God in the spirituals and the sermons, all energize the idea of Liberation, which is itself liberated from the temporal, the societal, and the political—not with the narcotic obsession to remain above the world of struggle and change and death, but with full realization of a return to that world both strengthened and renewed (1973: 20-21).

La liberación mediante la conjugación de la dimensión política, social, histórica y mítica de una comunidad, a través de la formulación estética de la poesía, también se nutre, en Clifton, de la incorporación de la narrativa personal. No sólo el momento histórico que Clifton vive como escritora determina su tratamiento de una conciencia histórica, sino también su biografía teñida de relatos orales. Su padre, de nombre Samuel, fue obrero de una siderúrgica y su madre trabajó en una lavandería.³⁶ Sus padres marcharon hacia el norte del país durante la Gran migración y el sur rural se erigió como parte de su imaginario y elemento latente en su escritura: “It was alive in their memories and in the stories they told their attentive daughter, who retells many of those tales in *Generations: A Memoir* (1976)” (Holladay, 2002: 120). En una entrevista, Clifton reflexiona:

One day I understood that this story my father was telling— whether it is accurate or not— the story my father was telling has got to be preserved because there were once people who had lives in Africa, and they become statistics, you know? (...) But see, the one thing about stories is that in black households, at least in my generation and before, to sit in the kitchen and listen the old folks talk was part of what you did. And so sometimes the stories weren't told to you, but you always heard the stories and listened to them. You'd sit, like when they were doing your hair, and people weren't talking to you, but they were talking. And so you heard the stories (Glaser, 2000: 317).

En *Good Times*, la fuente oral de los relatos familiares es especialmente visible en poemas finales como “pork chops” o “now my first wife never did come out of her room” y “the way it was”:

³⁶ Estos datos biográficos fueron tomados en la nota dedicada al fallecimiento de Lucille Clifton en el *New York Times* en su versión digital. La referencia se incluye en la bibliografía.

the way it was
working with the polacks turning into
polacks

walked twelve miles into buffalo and bought a
dining room suit

mammy ca'line
walked from new orleans to virginia
in 1830

seven years old (...)

(Clifton, 2012: 70)

La tradición oral supone una forma específica de legado y articula, como veremos más adelante, la idea de la experiencia de la comunidad negra y la llamada 'Blackness'. En este sentido, me parece pertinente retomar la reflexión de Zadie Smith, a propósito de la icónica novela *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston, novela paradigmática en el canon literario de la comunidad negra estadounidense por su tratamiento de la vida rural de una comunidad negra y de su variante lingüística.

En su ensayo "*Their Eyes Were Watching God: What does Soulful Mean?*", Zadie Smith menciona que, al leer la novela, aquel cliché de la vida negra del que se impregna la palabra 'soulful' adquirió un peso y un sentido nuevos para ella:

The dictionary has it this way: «expressing or appearing to express deep and often sorrowful feeling». The culturally black meaning adds several more shades of color. First shade: *soulfulness* is sorrowful feeling transformed into something beautiful, creative and self-renewing, and—as it reaches its pit—ecstatic. It is an alchemy of pain. (...) Another shade: to be soulful is to follow and *fall in line* with a feeling, to go where it takes you and not to go against its grain. (...) A final shade: the word *soulful*, like its Jewish cousin, *schmaltz*, has its roots in the digestive track. «Soulfood» is simple, flavorsome, hearty, unfussy, with spice (2010: 13).

La reflexión de Smith se orienta hacia el reconocimiento de que tal abstracción de la cultura de la comunidad negra, como una unidad, está revestida de un tratamiento estético que le otorga toda su fuerza y cohesión: “She [Zora Neale Hurston] makes «black woman-ness» appear a real, tangible quality, an essence I can almost believe I share, however improbably, with millions of complex individuals across centuries and continents and languages and religions...” (2010: 13). Para una escritora contemporánea, un texto literario no es tal sin el artificio y la estética mediante los que logra un efecto determinado en el lector. No obstante, me parece que lo que Smith señala de Hurston bien puede resultar pertinente para *Good Times*: su representación de la vida de la comunidad negra y su devenir es una celebración que no descarta las amarguras y las tragedias históricas, sino que las reconoce y las afirma para hacer del pesar algo renovador, una reivindicación identitaria, un artefacto verbal que afirme la sobrevivencia. Ello, claro, como veremos, se logra mediante la recuperación de rasgos únicos de la variante lingüística propia de la comunidad, un ritmo que emula la oralidad, juegos sonoros y referencias a piezas musicales que suponen una herencia fundamental.

2.1.2. Estructura: *Black speech*, *Black Music* y la cualidad oral de los poemas en *Good Times*

Stephen Henderson no define de manera concluyente lo que propone como estructura en la poesía negra. Para el autor, definir una estructura propia y específica de la poesía negra es un terreno pantanoso y su propuesta consiste en lo siguiente: “Structurally speaking, however, whenever Black poetry is most distinctly *Black*, it derives its form from two basic sources (...)” (1973: 30-31). Estas dos fuentes son lo que llama ‘Black speech’, por un lado, y, por otro, ‘Black Music’. Sobre la primera señala:

By Black speech I mean the speech of the majority of Black people in this country, and I do not exclude the speech of so-called educated people. By Black speech, I also imply a sensitivity to and an understanding of the

entire range of Black spoken language in America. This includes the techniques and timbres of the sermon and other forms of oratory, the dozens, the rap, the signifying, and the oral folk tale (1973: 31).³⁷

En cuanto al segundo apartado, ‘Black Music’, Henderson se refiere al vasto ámbito de la canción negra, integrada por espirituales, “shouts, jubilees, gospel songs, field cries, blues, pop songs by Blacks, and, in addition, jazz (by whatever name one calls it) and non-jazz music by Black composers who consciously or unconsciously draw upon the Black musical tradition” (1973: 31). Con el objetivo de precisar el análisis de este capítulo, se entenderá el concepto de estructura a partir de cómo se definió el concepto de tema. Si el tema consiste en contenido semántico central en los textos, la estructura se integra de todos aquellos recursos lingüísticos (marcas dialectales, ortografía, sintaxis), visuales (mancha tipográfica del poema en la página) y estilísticos (figuras retóricas relacionadas con lo sonoro como la rima, aliteración o anáfora; relacionadas con el pensamiento como la metáfora, el oxímoron y las imágenes; relacionadas con la sintaxis del verso, como la paronomasia, o con la dicción, como el encabalgamiento) que conjugan una experiencia verbal en el poema, en armonía con el tema general ya señalado. En *Good Times*, todos esos recursos señalados, además de estar influidos por formas de oralidad de la comunidad y manifestaciones como la música, articulan la estructura fragmentaria del poemario, juegan en favor de la extensión breve de cada poema y los revisten de potencia emotiva al tiempo que otorgan especificidad dialectal y emocional a cada voz poética. Al leer *Good Times*, el

37 Las llamadas ‘dozens’ consisten en un juego verbal propio de la cultura afroamericana. La dinámica se basa en la confrontación verbal entre dos individuos, por lo general hombres, mediante el uso de insultos y ridiculización de la figura materna del oponente (esto en la mayoría de los casos, aunque también se hace referencia a otros miembros de la familia). Este juego verbal tiene sus raíces en la tradición oral de culturas africanas del oeste y se trata de una competencia por humillar al otro y adquirir poder al demostrar ingenio verbal, agilidad mental y autocontrol. El término ‘the dozens’ se remonta a la época de venta de esclavos afroamericanos, cuando se vendía a los esclavos por docena por considerarse inadecuados para realizar trabajos pesados (Sobretudo si se trataba de ancianos, niños o mujeres). Recuperado de: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=playing%20the%20dozens>>

lector tiene la impresión de haber escuchado hablar a una comunidad entera a través del tiempo, en una especie de efecto coral.

Ahora bien, de acuerdo con Henderson, además de la música y el *Black Speech*, existe una forma de hablar de la comunidad que influye a los poetas negros. Se trata de una forma bella de relatar sucesos o emociones difíciles de manera elocuente: “We say them in a way which takes language down to the deepest common level of our experience while hinting still at things to come. White people and many academicians call this usage slang and dialect; Black people call it Soul Talk” (1973: 33). Los recursos mediante los que se expresa esta retórica son: a) Una virtuosa forma de nombrar y numerar b) Efectos rítmicos influenciados por el jazz c) Rima libre y virtuosa d) Imaginería hiperbólica e) Imaginería metafísica f) Sutileza g) Imaginería condensada y crítica y h) “worrying the line” (1973: 33-41).

En *Good Times*, más que muestras virtuosas de acumulación de nombres y sustantivos, de pronto hay una acumulación de imágenes, como en el poema “if something should happen” (Clifton, 2012: 55). Los ritmos que evocan tintes musicales del jazz se nutren de juegos con la sintaxis y la paronomasia. Por ejemplo, en el poema “still”, “(...) it was nice / when the scissors man come round /running his wheel / rolling his wheel” (2012: 43) o en el poema “tyrone (1)”: (...) we will sack the city / will sink the city / seek the city” (2012: 58). Es evidente que también en dichas paronomasias y rimas hay una falta de sistematicidad, por lo que denotan un estado emocional propio del poema, uno relacionado con la evocación y un ánimo lúdico, más que una estructura fija con fines de dialogar con una forma poética de tradición occidental.

Me parece que tanto la sutileza, como cierta imaginería condensada y crítica tienen cierta presencia en el poemario. Esto tiene que ver con el manejo de los silencios, que son vitales en los poemas breves como “the white boy”, uno de los poemas más herméticos de *Good Times*:

like a man overboard crying every
which way

is it in your mind

is it under your clothes where oh
where is the saving thing

(2012: 50)

La imaginería bíblica, como recurso intertextual, también puede resultar crítica para un lector no familiarizado con los relatos de esa índole. Tal sucede en el poema “if he ask you was i laughing”, cuyo final, además rebosa de implicaciones:

i wonder what become of my mama and my
littlest girl what couldn't run and i couldn't carry
her

and the baby both

and i took him cause he was a man child

child

pray that the Lord spare hagar till she
explain

(2012: 54)

Ahora bien, lo que Henderson denomina “worrying the line” consiste en “the folk expression for the device of altering the pitch of a note in a given passage or for other kinds of ornamentation often associated with melismatic singing in the Black tradition. A verbal parallel exists in which a word or phrase is broken up to allow for affective or didactic comment” (1973: 41). Este rasgo en *Good Times* se presenta en poemas donde el encabalgamiento entre versos permite dar cuenta, en ciertos versos, de una carga afectiva o un tono didáctico específico o de mayor intensidad respecto al resto del poema. Esto sucede, por ejemplo, en el final de “lane is the pretty one”, “(...) dear sister / love / dear sister” (2012: 38) o en el final de “good times”: “(...) oh these is good times / good times / good

times /oh children think about the / good times” (2012: 44). Es posible que este rasgo también sea evidente en poemas donde Clifton estampa versos de una sola palabra deliberadamente, como en “if i stand in my window”:

(...) and if the man come to stop me in my
own house

naked in my own window saying i
have offended him i have offended
his

Gods (...)

(2012: 45)

El recurso es visible hacia el final del poema “the discoveries of fire”, donde el aislamiento de la palabra ‘men’ le otorga una contundencia particular: “(...) and you walked back in / once animals and now / men” (2012: 47). Además del aspecto visual de los poemas y de los recursos de las rimas, la paronomasia, los silencios y los encabalgamientos, también hay cabida para el aspecto lingüístico de la comunidad, aunque la intención por registrar la oralidad de cierta variante dialectal específica de la comunidad negra no es una de las preocupaciones fundamentales de Clifton. El *African American Vernacular* se limita a dar cuenta de cierta fluidez y coloquialidad alusivas al discurso oral de la comunidad. Ello es la razón de ser de algunos aspectos como la regularización del auxiliar ‘be’ para todos los pronombres en la conjugación del tiempo verbal en pasado. Asimismo, el verbo ‘be’ en singular se utiliza de la misma manera para plural y singular.

En cuanto a los recursos visuales de *Good Times* en relación con sus cualidades rítmicas, es curioso que leer los poemas de Clifton difiere de escucharlos en voz alta. En diversos videos en línea es posible apreciar cómo la poeta entona y da intención a los versos, de manera que, inclusive, a veces, la disposición

gráfica resulta poco ilustrativa.³⁸ Aunque no se trata de una poesía experimental ni performática, la entonación y las cualidades sonoras de la voz de Clifton presentan una dimensión casi completamente nueva para el lector que no es hablante nativo de lengua inglesa y que no interiorizó la variante dialectal del *African American Vernacular* y todos sus matices.

En cuanto al apartado de ‘Black Music as Poetic Reference’, Henderson define diez técnicas generales que no mencionaré por cuestiones de extensión y porque Clifton no es una poeta que incorpore formas musicales de manera constante o en términos de recursos concretos a su poesía. La influencia musical rastreable en Clifton se encuentra en referencias generalizadas, títulos de canciones de protesta popular, evocaciones a ciertas piezas musicales y la presencia del nombre de algún músico icónico como Ray Charles (“for deLawd”). Tal es el caso del poema “if he told you was i laughing”, cuyo título se refiere explícitamente a un verso de una *protest song* popular, de tradición oral, conocida como “Take this Hammer”, cuyo exponente más célebre fue Leadbelly.³⁹ Asimismo, al leer “good times” es imposible no percibir reminiscencias de la famosa pieza “Summertime” de George Gershwin. En fin, la presencia de la música negra le agrega potencia y densidad a la representación de la comunidad y también se adivina en figuras retóricas como anáforas, repeticiones y el uso de la interjección ‘oh’ para acentuar una intensidad emocional y vocal, aunque estas figuras no son propias de la poesía negra únicamente.

38 Es posible escuchar a Clifton leyendo “good times”, “the 1st” y “flowers” en: Clifton, L. (2012, Marzo 21). *Lucille Clifton talks of her books of poems, including “Good Times”*. [Video File]. Recuperado de: <https://goo.gl/GwRPX5>

39 Huddie Ledbetter era su nombre de pila (Henderson, 1973: xvi). La canción se puede escuchar en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=D7TRXF7HCZA>>

2.1.3. Saturación: la articulación de la colectividad a través de la experiencia poética

Si bien los criterios críticos propuestos por Stephen Henderson y que aquí se utilizan para analizar los rasgos estéticos de *Good Times* están interrelacionados, es el concepto de saturación el que alude a conceptos clave en la revisión poética de Henderson: ‘Blackness’ y ‘Black Experience’:

I postulate this concept as a third category for describing and evaluating Black poetry. As in the other two, theme and structure, this category exists only in relationship to the entire work and is employed merely to deal with an aspect of the poetry that warrants discussion and appreciation (...) In addition, one must not consider the poem in isolation but in relationship to the reader / audience, and the reader to the wider context of the phenomenon which we call, for the sake of convenience, the Black Experience (1973: 62).

Es decir, la saturación constituye una categoría descriptiva, pero, para su posible utilización como categoría crítica, dependerá de la comunidad que la adopte y del juicio que tenga frente al texto literario (1973: 66). En relación con Clifton, el escritor Haki Madhubuti ya señala cómo esta ‘saturación’ opera en sus textos:

The true undiluted culture of a people is the base of wholeness. One way toward such wholeness is what Stephen Henderson calls «saturation», the giving and defining of Blackness through proclaiming such experiences as legitimate and necessary, whereas the Black poetic experience used often enough becomes natural and expected. Clifton «saturates» us in a way that forces us to look at ourselves in a different and more profound way (1984: 153).

No obstante, Madhubuti es un estudioso de la literatura de la comunidad negra y su cercanía temporal con la obra de Clifton le concede otra perspectiva. Como lectora contemporánea, lo que me interesa de este concepto está en relación con el criterio de efecto que se vehicula a través de una estructura textual; es decir, mediante recursos específicos. Henderson habla, en concreto, de palabras ‘mascon’ que se relacionan directamente con el *Black speech*: “I use it to mean a *massive concentration of experiential energy* which powerfully affects the meaning of Black speech, Black song, and Black poetry” (1973: 44). Joyce Johnson formula este elemento en términos más ilustrativos, en relación con Clifton:

The leanness of her poetry depends, in part, on her use of what Stephen Henderson calls «mascon» images, a phrase he uses to mean Afro-american archetypes that represent a «massive concentration of black experiential energy». Mascons are not always images per se; often they are simply «verbal expressions which evoke powerful response in the reader because of their direct relationship to concepts and events in the collective experience» (1983: 70).

En *Good Times* este tipo de palabras e imágenes arquetípicas son recurrentes. La saturación, por lo tanto, tendría que ver con el recurso de las imágenes y la incorporación de referentes culturales en relación con temas universales como el amor, la muerte, el abandono, el hogar. Desde el primer poema “in the inner city” el lector se enfrenta al concepto de ‘inner city’ contrapuesto con el de ‘home’. En “lane is the pretty one” la imagen ‘colored girl’ sitúa el poema en un tiempo histórico determinado, posiblemente previo al siglo XX, donde la palabra ‘negro’ aún no se utilizaba ni pasaba por un proceso de reivindicación. Quizás una de las imágenes arquetípicas más fuertes la potencia la palabra ‘nigger’ en el poema “robert”, así como el poema “for deLawd” con ‘afro’, ‘fried chicken’, el término ‘New Thing’ del poema “if i stand by my window” y las imágenes familiares de celebración presentes en “good times”. Si bien estas imágenes arquetípicas poseen una fuerte carga cultural que les otorga un grado de especificidad y dificultad para un lector extranjero, es preciso señalar que su función en el poema va más allá de la ubicación histórica y geográfica como datos de referencia, ya que su presencia está impregnada de una actitud y de una tradición con la que la poeta juega y estimula a sus lectores, una actitud con la que se afirma y se reconoce en su identidad.

Otra cuestión interesante de la fuerte carga cultural de Clifton es el tono aforístico de diversos poemas en *Good Times*. Mediante este recurso la poeta da cuenta del ingenio y la sabiduría de ecos populares y de tradición oral que no deja de resonar con especial fuerza. Por ejemplo, “love rejected” y “buffalo war”, que abren y cierran la serie de poemas de “tyrone” y “willie b” se sustentan en dicho tono. Por ejemplo: “love rejected / hurts so much more / than love rejecting (...)” (2012: 57). “buffalo war” cierra

de la siguiente manera: “war over / everybody gone home / nobody dead / everybody dying” (2012: 66). La impronta aforística se conjuga con un tono lapidario que eleva el tema de la guerra a dimensiones arquetípicas y universales. La única referencia concreta a una circunstancia histórica está en el título.

Como efecto, el lector puede enfrentarse a la experiencia de la comunidad negra, que Clifton expresa en *Good Times* en términos de celebración de la identidad, de la metáfora de la familia mediante la recreación y descripción de distintos personajes a través de circunstancias históricas, emociones y dimensiones míticas, religiosas y existenciales. La articulación de la colectividad en Clifton se basa principalmente en la creación de dichas figuras, en la diversificación emocional de las voces poéticas a lo largo del poemario. Por ejemplo, algunos poemas se acercan a la elegía para referir la pérdida, como “my mama moved among the days”, “robert” y “the meeting after the savior gone 4/4/68”. Otros poemas miran la decadencia a los ojos, como “miss rosie” y “generations”; otros conjuran el derrumbe de la civilización occidental y la absurda visión de mundo del hombre blanco (“if something should happen” y “pity this poor animal”), mientras que otros poemas se instalan en el presente y se niegan a ignorar la adversidad sin dejar de afirmar la fortaleza propia (“good times”, “flowers”, “in the inner city”). Hacia el final, el poema “admonitions” mira hacia el futuro y lega un mensaje para las próximas generaciones de la comunidad por vía de unos versos que se acompañan de una sonrisa astuta, desafiante y juguetona:

(...) children when they
ask you
why is your mama so funny say
she is a poet
she don't have no sense

(Clifton, 2012: 71)

La experiencia de la comunidad negra que se condensa en esta *ópera prima* de Lucille Clifton es una donde la vida cotidiana, la identidad y la afirmación de la tragedia, del dolor, sin ingenuidad ni miedo, además de incitar a la comunidad a la resistencia, proveen un ímpetu para el autoconocimiento y la reflexión, para la autodeterminación que escape del estereotipo, de la mirada exotista y opresiva de los otros de la historia heredada. En ese efecto de ‘saturación’, la experiencia de la comunidad negra que Clifton imprime en *Good Times*, un lector que pertenezca a la comunidad quizá se reconozca, mientras que un lector más lejano, en otra latitud lingüística y cultural, atisbará lo que Zadie Smith llama “an alchemy of pain” (2010: 13).

3. La traducción como proceso y como arte

Más allá de las distancias entre la traducción como actividad y la traducción desde la reflexión teórica en traductología, la traducción de poesía se ha descrito como “imposible”, aunque consista en una actividad presente y constante en las distintas tradiciones literarias de Occidente. En su capítulo sobre fidelidad y traducibilidad, Willis Barnstone se detiene en la teoría de la intraducibilidad y resalta el hecho de que los autores que han dudado, con mayor énfasis, en que la traducción de poesía sea posible, fueron poetas reconocidos; poetas que, de hecho, fueron traductores de poesía cuyo trabajo es un ejemplo importante de la habilidad de los traductores literarios, como es el caso de Shelley y de Robert Frost (1993: 47). Los ejemplos abundan y sería posible numerar otros tantos alusivos a la importancia de las traducciones de poesía, tanto en la tradición literaria anglosajona como hispánica. Esta contradicción es particularmente interesante,⁴⁰ ya que, más allá del problema de la intraducibilidad de la poesía y de su complejidad, la traducción de poesía es una actividad en la que se insiste: incontables traductores, escritores, lectores y estudiantes dedican sus esfuerzos a la tarea. Por lo tanto, si bien pensar la traducción de poesía en los términos de *posible* o *imposible* puede enriquecer la discusión teórica al respecto, su ejercicio constante denota intereses y motivaciones de las dinámicas culturales de una comunidad. Realizar una actividad al mismo tiempo que se la entiende como imposible da cuenta de la manera en la que, quiénes traducen, reconocen la intersubjetividad, las diferencias (culturales y

40 Octavio Paz ya señalaba esta paradoja, al referirse a la traducción en general en *Traducción, literatura y literalidad*: “Dentro de cada lengua se reproducen las divisiones: épocas históricas, clases sociales, generaciones. (...) Todo esto debería haber desanimado a los traductores. No ha sido así: por un movimiento contradictorio y complementario, se traduce más y más. La razón de esta paradoja es la siguiente: por una parte, la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente (...)” (1971: 12-13).

lingüísticas por mencionar algunas) y, asimismo, su necesidad de comunicar, de compartir con otros algo que se considera como un objeto artístico, como vehículo de experiencia estética.

En el presente capítulo, mi interés no consiste en indagar en el vasto y complejo tema de la intraducibilidad de la poesía, y desde luego tampoco en contradecir las posturas al respecto (tanto a favor como en contra), que han sentado un precedente para diversas reflexiones. Por el contrario, señalo lo anterior con el interés de reconocer la traducción de poesía en calidad de práctica; una que no sólo ha pensado y conceptualizado los textos traducidos como producto histórico en relación con el poder y los diversos aparatos sociales e institucionales, sino como resultado de un proceso de interpretación y, específicamente, de una actividad de preocupaciones estéticas. Dicha conceptualización de la traducción como proceso de interpretación es de interés central, ya que traducir *Good Times* al español y comentar dicho trabajo implicó un proceso de lectura en constante transformación, una toma de decisiones apoyada en el reconocimiento de los criterios estéticos, la formación literaria y académica propia (en suma, mi subjetividad) y de las distancias entre la cultura fuente y la cultura meta, no sólo en términos culturales sino también temporales y lingüísticos. Con ello, resulta imperativo reflexionar sobre dicho proceso de traducción en términos generales. Si bien cada poema de *Good Times* cuenta con su propio comentario de traducción, es necesario reflexionar sobre las decisiones, las dificultades generales y sobre el concepto de traducción que rigen estos procesos de lectura en un marco de mayor amplitud, con el apoyo de criterios y reflexiones teóricas.

Como se analizó en el capítulo anterior, *Good Times* es una celebración de la vida de la comunidad negra, de su cotidianidad, su pasado y su porvenir. La voz lírica de Clifton adopta una actitud particular para recrear distintas voces en el poemario y así plantear la experiencia del individuo negro estadounidense en diversas facetas de la historia, la cotidianidad, la intimidad y su relación con la muerte, la guerra, la infancia y el arraigo a un lugar, a una familia, a una comunidad. A este respecto, es

conveniente retomar lo que Stephen Henderson, compilador de una de las antologías de poesía negra estadounidense claves, afirma en su introducción:

Art, of course, including literature, does not exist in a vacuum, and reflects— and helps to shape —the lives of those who produce it. It is able to do these things, moreover, because of the special heightening and refining of experience that is characteristic of art. Literature, accordingly, is the verbal organization of experience into beautiful forms, but what is meant by “beautiful” and by “forms” is to a significant degree dependent upon a people’s way of life, their needs, their aspirations, their history—in short, their culture (1973: 4).

El argumento de Henderson bien vale para la poesía en tanto síntesis de una serie de preocupaciones que caracterizaron la relación de la comunidad negra con el arte literario durante la segunda mitad del siglo XX. La capacidad del quehacer artístico de interpretar a la comunidad y de reelaborar la experiencia, aunada al trabajo con las formas y un concepto de *belleza* determinado por circunstancias históricas y factores ideológicos, son algunos de los elementos que definen a la poesía, tanto oral como escrita, de la comunidad negra estadounidense.

Ahora bien, el planteamiento de Henderson sobre el arte como formulación de la experiencia mediante recursos estéticos que comprenden conceptos de *belleza* y de *forma* culturalmente determinados, está en armonía con los postulados de Jiří Levý. Para el teórico de la traducción, el análisis del significado de una obra literaria puede realizarse por medio de dos aproximaciones: en primer lugar, una aproximación comunicativa; es decir, descubrir los procesos involucrados en el acto de interacción entre autor y receptor. En segundo lugar, representativa; es decir, centrarse en el referente de la obra y en relación entre el contenido y su autor, así como entre el contenido y la interacción de sus factores contextuales (2011: 23). Levý presenta ambas perspectivas no para suscribir una en detrimento de la otra, sino para formular su reflexión central sobre la obra de arte:

An original work of art is created, therefore, as the reflection and subjective transformation of objective reality; the outcome of this creative process is an ideo-aesthetic content realised in verbal material, but both components form a dialectical unity; the form usually has a specific semantic significance, whereas the content is always presented and arranged in some form (2011: 24).

Para Levý, entonces, la obra de arte no consiste en un reflejo de la realidad objetiva en términos miméticos. Por el contrario, la obra de arte es una transformación subjetiva, una interpretación de la realidad y, en este sentido, el contenido y la forma de la obra son indisolubles en tanto se determinan entre sí. Por lo tanto, la obra de arte se integra de lo que el teórico llama *contenido ideoestético*, el cual expresa la interpretación de la realidad y articula una realidad ya no objetiva sino artística, conformada no de hechos reales sino artísticos, de *valores ideoestéticos* (2011: 24-25). La creación de la obra de arte implica, por tanto, una interpretación codificada por el autor, por lo que entender a la literatura como un mensaje doblemente codificado implica una idea de la obra literaria como acto de comunicación (2011: 23).

En el caso específico de la poesía, *el mensaje poético*, en palabras de Lázaro Carreter, está cargado de intencionalidad; el emisor tiene un receptor ideal en mente. Por ello, el poeta⁴¹ no debe ser desplazado de la interpretación de la obra literaria, ya que el poema lírico consiste en un

(...) sentido creado –o producido— en una conciencia individual, que el poema nos invita a hacer nuestro. Puede ser hondo o superficial, puramente lúdico e incluso caótico: hasta el escritor surrealista quiere que reproduzcamos en nosotros mismos el desarreglo de su mente. Es aleatorio que su propósito se logre: ya lo hemos dicho; pero no puede ser sensatamente negado o desatendido el propósito (1990: 23).

El énfasis de Carreter en la poesía como mensaje y proceso comunicativo, donde la intencionalidad del poeta es fundamental, supone una relación particular entre el poema y el lector:

La fuerza ilocutiva de una poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio. Esta relación pragmática y, por lo tanto, semiótica parece fundamental. Solo por ella se explica el relieve del lector en la comunicación lírica; el poeta quiere que el lector incorpore la significación y el sentido del poema; pero el lector sólo puede hacerlo parcial o imperfectamente (1990: 22).

41 Para Carreter, *el poeta* es un concepto que se define como: “(...) el autor transformado para el acto de la comunicación poética” (1990: 21).

Dicha relación es de especial interés si, retomando las palabras de Levý, el traductor también es un lector que, inevitablemente, se embarca en un proceso de lectura de los valores ideoestéticos de la obra (2011: 25, 27). Por lo tanto, si bien la lectura del receptor puede arrojar sentidos múltiples, equívocos o parciales respecto de la intención del autor, entendiendo la lectura de un texto literario como un proceso no lineal, la intencionalidad del poeta y los valores ideoestéticos que articula en su obra son un punto de partida fundamental para que el traductor tome su posición y determine una serie de decisiones al momento de traducir (Bassnett, 2002: 83).

3.1 La traducción como comunicación de valores ideoestéticos

No obstante, es preciso tomar en cuenta la diferencia entre el lector y el traductor que Levý establece. Para el teórico, es necesario distinguir entre la creación de la obra, la interpretación de la obra por parte de un lector y una interpretación artística o académica de la misma.⁴² De esta manera, Levý define a la traducción como un acto de comunicación, donde el traductor, en tanto lector, debe decodificar el mensaje del texto original, codificarlo en su propia lengua (2011: 23), y añade: “It is not objective reality that is incorporated in a work of art but the author’s interpretation of reality, and it is the latter that the translator should attempt to capture” (2011: 25). Cabe resaltar que en el presente trabajo no se problematiza la noción de *autor*, aunque en la línea de Levý, el autor es una instancia que, finalmente, está

42 Sin embargo, es importante no perder de vista que el traductor y el lector son dos entidades indisociables si se parte de una concepción amplia del concepto de interpretación, en relación con el proceso de producción de sentidos y de semiosis (Bassnett, 2002: 85). De acuerdo con la perspectiva aquí expuesta, la separación de Levý de traductor y lector funciona para aterrizar la labor del traductor como alguien que debe concretar sus procesos de lectura a través de una posición traductora y a partir de recursos lingüísticos y estilísticos determinados por una cultura meta.

determinada por una serie de factores culturales e ideológicos. De hecho, Lori Chamberlain, retomando las teorías de la intertextualidad, señala que la visión del autor se integra de una serie de discursos codificados social y literariamente, por lo que no existe una autoridad individual y única que da origen al texto literario (1992: 324).

En esta medida, el traductor realiza un proceso de creación cuya finalidad es la concreción de una visión autorial subjetiva del mundo (2011: 57). Levý abunda al respecto:

In practice, the procedure involves substituting one set of verbal material for another – this entails autonomous creativity involving all the artistic means of the target language. Translation is therefore an original creative process taking place in a given linguistic environment. A translation as a work of art is artistic reproduction, translation as a process is original creation and translation as an art form is borderline case at the interface between reproductive art and original creative art (2011: 58).

Es pertinente señalar que, ya sea que se considere a la traducción como forma artística, como trabajo artístico o como proceso, la cuestión de la creatividad del traductor es una constante, indisociable de las nociones de *lo artístico*. Si pensamos la traducción literaria como un proceso de creación, debido a los medios lingüísticos y retóricos que se movilizan para reelaborar los valores estéticos y semánticos de un texto (2011: 61), el traductor, en primer lugar, debe asumir que ha fijado una serie de valores estéticos y semánticos en un texto literario, cuya concreción es posible en su traducción y, en segundo lugar, debe poseer habilidades específicas para su labor; una que, inevitablemente, demanda un ejercicio creativo.

En cuanto al primer punto, como se comentará más adelante, el fijar lo que se entiende como los valores ideoestéticos de una obra se realiza mediante un proceso de lectura e interpretación determinados y determinantes en la visión subjetiva del traductor sobre una obra literaria. Si bien, la fijeza de los valores semánticos y estéticos de una obra es una cuestión cultural e históricamente construida, sujeta a contextos de diversa índole, una interpretación informada que considere diversos factores y niveles de significación, además del universo creativo del autor en relación con el texto

literario a traducir (Bassnett, 2002: 85), puede conducir a una identificación pertinente de los valores ideoestéticos; mismos que, por su parte, podrían posibilitar una interpretación del texto que vehicule un efecto estético en la cultura meta.

Respecto del segundo punto, sobre la habilidad creativa del traductor, Willis Barnstone señala: “As in all literary translation, quality depends not on method but on the skills of the poet translator in attempting a re-creative translation” (1993: 45). Sin embargo, la problematización de Levý se distancia de la reflexión de Barnstone, que se refiere, en términos generales, a las nociones de *calidad* de la traducción y de *habilidad* del traductor. En efecto, en la labor traductora existen problemas específicos que se han resuelto de acuerdo con diferentes posturas metodológicas (Levý, 2011: 83, Bassnett, 2002: 86-114); no obstante, Levý define las nociones de *creatividad* y *habilidad* en términos más específicos.

Para el teórico, la habilidad del traductor se restringe a una creatividad lingüística que supone una re-estilización y que debe situarse en perspectiva al tomar en cuenta a la cultura meta tener una función determinada, con el fin de evitar virtuosismos innecesarios (2011: 80-81). Para Bassnett, de hecho, la noción de *función* de la traducción es fundamental en la toma de decisiones del traductor con respecto a rasgos estilísticos: “Moreover, the degree to which the translator reproduces⁴³ the form, metre, rhythm, tone, register, etc. of the SL text, will be as much determined by the TL system as by the SL system and will also depend on the function of the translation” (2002: 86). Ya que para Bassnett, además, el traductor

43 Susan Bassnett no abunda ni otorga una definición específica sobre su uso del término ‘reproducción’. Sin embargo, en este trabajo me permito entender el término como parte de la reelaboración que el traductor hace de ciertos elementos estilísticos y composicionales del texto literario original a manera de propuesta y lectura subjetiva. Es decir, no en el sentido de una reproducción fiel, unívoca y total del texto original; tal concepto de la traducción me parece limitado y orientado a entender dicha labor como un mero proceso de transferencia, lo que la despojaría del papel activo del traductor y de los factores múltiples que operan de manera compleja en la producción de sentido a nivel textual, social y cultural.

se aproxima al texto fuente a través de más de un sistema único de significación (2002: 86), el poema constituye un todo orgánico. En este sentido, diversos traductores se han dedicado a traducir poemas a través de criterios metodológicos específicos que resultan en una jerarquización de las estrategias, dando como resultado una traducción desbalanceada, pues al establecer criterios metodológicos se descuidan elementos del texto en favor de otros (2002: 88). Por lo tanto, aunque la revisión de las estrategias y metodologías que diversos traductores han utilizado al momento de traducir poesía es sumamente nutritiva para la reflexión de la labor traductora en términos concretos, también es necesario situar en perspectiva la idea de una metodología fija y, por ende, la visión prescriptiva que comporta:

All the translations reflect the individual translators' readings, interpretations and selection of criteria determined by the concept of the *function* both of the translation and the original text. (...) The success or failure of these attempts must be left to the discretion of the reader, but the variations in method do serve to emphasize the point that there is no single *right way* of translating a poem just as there is no single right way of writing one either (2002: 106).

Lo anterior funciona para no perder de vista que la univocidad del significado puede ser un espejismo y que el proceder traductor debe emprenderse con responsabilidad y conciencia de la postura de traducción y de la visión de mundo que rigen la interpretación del texto literario. En suma, el traductor, al realizar una actividad de producción de sentido que demanda una ética, parte de un concepto de traducción determinado ideológicamente. Este concepto asume un posicionamiento con respecto del autor y texto que se traducen. Lori Chamberlain ya había sintetizado las posturas que entienden la traducción y la comunicación textual en general como un acto donde se movilizan relaciones de poder (1992: 322). Aunque no abundaré en este aspecto de la reflexión, es necesario no perder de vista su relevancia para repensar la traducción como práctica (1992: 327).

3.2 *Buenos tiempos*: significación semántico-rítmica

En capítulos anteriores, dedicados a la obra de Lucille Clifton y a *Good Times* específicamente, fue posible profundizar en la visión de mundo de la autora, así como en el contexto literario e histórico en el que se inserta su primer volumen. Como se comentó, la poesía negra de los años sesenta se caracteriza por una propuesta estética heterogénea de marcadas intenciones políticas, donde se suscita la revaloración de diversas herencias culturales. La constitución de una identidad como motivo central de la producción literaria del momento implicó una tendencia por la innovación, a la par que una incorporación de elementos de la cultura negra. Dicha revaloración de lo popular y de ciertas manifestaciones como la tradición musical de origen rural, los cantos de las iglesias y los relatos bíblicos, supuso una relectura de la circunstancia histórica y del devenir de la comunidad negra. Por lo tanto, una de las primeras dificultades en la traducción de *Good Times* fue lingüística: por razones culturales, históricas y estéticas, la lengua inglesa en la que se sustentan sus poemas se desprende de la variante lingüística *African American Vernacular*. En este sentido, la dificultad no sólo es lingüística sino cultural y estética, ya que la representación de esta variante en el texto escrito no sólo posee implicaciones éticas, sino que infunde cualidades rítmicas particulares con valor semántico a cada poema particular del libro, al tiempo que los vincula con ritmos de oralidad que resuenan con la tradición discursiva de una cultura de herencias encontradas y marcada por la opresión.

Ahora bien, como señala Barnstone, recordando a Catford, existen dos tipos de intraducibilidad: la lingüística y la cultural (1993: 44). En este caso, establecer paralelos lingüísticos en la traducción entre la comunidad para la que Clifton escribió y una comunidad afrodescendiente de habla hispana sería caer en reduccionismos culturales. Lo mismo sucede con la cuestión estética: la propuesta de los poetas negros de la segunda mitad del Siglo XX está determinada histórica, ideológica y

lingüísticamente. En sí misma, la producción es heterogénea y precisamente por su situación periférica (aunque efervescente y constante) respecto de los centros de saber, tales como universidades, editoriales y revistas, se opone a la hegemonía cultural del momento. Por lo general, y en particular Lucille Clifton, los poetas rechazan formas poéticas tradicionales con verso medido. En este sentido, establecer formas poéticas equivalentes también implicaría un reduccionismo de la visión de la propuesta de los textos de Clifton. Es decir, no existen paralelos estilísticos en la tradición literaria de habla hispana latinoamericana. La excepción consiste en algunas referencias culturales que poseen su equivalente directo en español, como Ye Mah Jah (Yemayá en español) en el poema 19, una deidad alusiva al culto a los Orishas y la mitología yoruba, cuya presencia se extiende desde África al caribe americano, Brasil y Estados Unidos. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, esta referencia forma parte de una propuesta estética en Clifton que también caracteriza a la obra de sus contemporáneas: la revaloración de elementos religiosos, míticos y místicos de ciertas comunidades africanas para reflexionar sobre el sujeto femenino.

Sin embargo, además del aspecto lingüístico, el mayor reto de traducir *Good Times* consistió en una zona de intersección de aspectos lingüísticos, culturales, estructurales y discursivos de los poemas; lo que Paola Masseau denomina como significancia semántico-rítmica (2010: 224):

Entendemos el ritmo como lo hace H. Meschonnic (2003: 74), es decir como «organización de las marcas del discurso». Esta concepción nos permite entrever cómo funcionan todos los elementos de un poema actualizado y cómo se interrelacionan con el sentido. Concebimos el ritmo en la continuidad y creemos que es el principio organizador de todo discurso: ni forma, ni estructura sino constituyente, «sustancia», término empleado por T. Sáez Hermosilla (1998: 151), que reúne forma y sentido. (...) intentamos discernir la acción de las marcas: las repeticiones, los paralelismos, las regularidades/irregularidades que hacen sentido y nos permite saber más sobre el propio sentido (rima, metro, elementos fónicos, ritmo de contenido, etc.) (2010: 224).

Reflexionar sobre el ritmo y sus valores semánticos, en el marco de la poesía de Clifton, permite establecer relación con la categoría que Stephen Henderson llama *saturación*, que se observó como categoría crítica en el capítulo anterior. La saturación consiste en la condensación de la experiencia

de la comunidad negra, como lo señalan Stephen Henderson (1973: 44) y Haki Madhubuti; una condensación que se logra mediante imágenes, temáticas o términos arquetípicos propios del imaginario de la comunidad negra, que tienen una incidencia profunda en su poesía, en sus canciones y la forma en la que articulan su discurso. En suma, Henderson, al entender el ritmo como elemento estructural de los textos, relaciona dicha *saturación*, con la comunicación de la verdad de la experiencia negra (1973: 62). De igual manera, para un traductor es posible identificar cómo la retórica de los poemas en términos de figuras y discurso, asociada con la sonoridad, es un rasgo central en la construcción de significados, no sólo estéticos sino lo que Levý llamaría ideoestéticos, donde resuenan formas de narración oral y música de la comunidad que vehiculan una experiencia subjetiva e históricamente determinada.

3.2.1 Diversidad emotiva y especificidad histórica

En *Good Times*, la visión poética central es una actitud de celebración: al presentar las diferentes voces de la comunidad a través de facetas emocionales distintas, momentos históricos y matices míticos, espirituales y existenciales, se da visibilidad a la complejidad de la experiencia de una comunidad. Al respecto y en conjunto con las reflexiones del capítulo anterior, una cierta densidad emocional constituye el valor ideoestético central del texto, más allá de la especificidad histórica con la que *Good Times* dialoga, aunque ésta supone, en definitiva, un problema de traducción. De acuerdo con Levý, la especificidad histórica puede abarcar diversos aspectos, desde referentes concretos en el contenido hasta cuestiones formales, por lo que puede ser difícil determinar cómo permea un texto. “The interrelationship between language and thought means that some verbal means of expression directly reflect the psychology of a nation” (1993: 90).

Por ejemplo, en *Good Times*, las fechas, nombres y episodios históricos a los que se hace referencia,

así como términos como *colored*, *nigger* y *polack* comportan la idiosincrasia de distintas épocas que atraviesan el devenir de la comunidad negra. Aunque el término *colored* tiene su traducción directa al español con *de color*, término estandarizado por obras fílmicas y producciones literarias de la comunidad traducidas al español, el uso de *nigger* fue más problemático. La palabra no sólo consiste en un término cargado de manera peyorativa y da cuenta de relaciones interraciales marcadas por el racismo en Estados Unidos, sino que en el poema 6, “robert”, funciona de manera polisémica por su función como adjetivo que califica a *life*. Al estar ligado a un contexto socio-histórico sumamente concreto, pierde su carga peyorativa cuando se traduce como *negro*. Fue posible conservar cierto sentido metafórico al jugar con la sintaxis de los versos finales del poema.

De esta manera, para los referentes específicos se utilizaron tres estrategias diferentes dependiendo de su función en el poema. Para las referencias concretas de ambientación histórica se conservó el término en inglés; tal es el caso de la canción popular que titula el poema 20: “if he ask you was i laughing”, que se conserva en inglés para la referencia musical, que además le agrega significación intersemiótica al poema. Aquellos elementos léxicos, frases o términos que tienen un equivalente estandarizado en español se utilizó dicha traducción al español. Por último, para las referencias que tienen una carga polisémica dentro del poema se propuso una traducción al tiempo que se transformó la sintaxis para conservar, lo mejor posible, el sentido polisémico.

En suma, además de referencias y términos concretos, la especificidad histórica de *Good Times* se encuentra en la sonoridad que le confiere la variante lingüística AAVE, cuyas particularidades en cuanto a pronunciación y conjugación otorgan ritmo y musicalidad. Asimismo, las frases con carga idiomática funcionan para investir de carga emotiva a los poemas y dar sustancia a las diferentes voces poéticas. De acuerdo con el trabajo de traducción realizado, es posible señalar que resultó más sencillo conservar las referencias concretas que el color local asociado a rasgos lingüísticos e idiomáticos que emulan una

oralidad particular y, por tanto, poseen una significación semántico-rítmica. De hecho, es necesario reconocer que gran parte de este matiz se perdió en la traducción, ya que de intentar su recreación el resultado consistiría en un texto caricaturizado e inclusive incomprensible para el lector de habla hispana.

Al respecto, Levý señala que,

It makes sense to preserve in the translation only those specific elements of the work which the reader can perceive as characteristic of the foreign environment, i.e. those which are capable of conveying the meaning of ‘cultural and historical specificity’. The rest, not apprehended by the reader as a reflection of the environment, become devoid of content, deteriorating into content-less forms, as they cannot be concretised (2011: 91).

La propuesta de traducción que busca recrear la musicalidad de *Good Times* se compone de una mezcla de palabras de índole coloquial en español mexicano (o más bien lo que se entiende como un español del centro del país) para lograr un efecto idiomático y una densidad emocional. Se procuró coherencia y sistematicidad en el uso de estos rasgos idiomáticos, así como una modulación del registro para lograr que fuera homogéneo. Como bien señaló Levý, cuando los medios de la lengua meta son insuficientes y no son capaces de recrear la ilusión del entorno del original, pueden sustituirse por análogos neutrales, no marcados, que no posean una relación tan evidente con el contexto de la traducción. “If the environment of the original cannot be captured in the translation here, one should at least avoid any obvious discrepancy” (2011: 93). Por ejemplo, este es el caso de los poemas 25 y 34, “willie b (1)” y “pork chops”, donde se eligieron frases idiomáticas explícitamente de la variante mexicana capitalina, cuyo estatus como neutralidad del español mexicano es una cuestión por considerar. Por su parte, la sonoridad asociada al desarrollo del discurso, propio de los relatos orales que tienen su origen en formas de interacción discursivas de la comunidad, se recrearon con base en figuras retóricas como aliteración, paronomasia, rima, anáfora y cierto tono lapidario y aforístico. Además, en esta reformulación de la sonoridad, el uso de la puntuación y sus cambios también fue un recurso importante. Si se consideran los factores anteriores, es posible decir que las relaciones entre texto poético, formas orales y discursos musicales son mucho más estrechas en el texto original, en contraste con los vínculos que la traducción

fue capaz de establecer entre oralidad, discursos musicales y discurso poético. La traducción, por tanto, puede funcionar como texto poético de manera un tanto más limitada, si bien busca conseguir la fluidez propia del discurso oral en español y un tono de remembranza al evitar la hipercorrección gramatical y permitirse ciertas libertades en este sentido.

3.2.2. El comentario de traducción: su relación con el proceso de traducción, las notas y el poema como totalidad orgánica

El comentario en traducción, como se presenta en el presente trabajo y de acuerdo con la tipología de Genette, podría entenderse como una especie de posfacio, forma derivada del prefacio. Por ello se entiende a “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (2001: 137). Ahora bien, históricamente, los prefacios se asocian con textos de índole didáctica o como recurso narrativo en textos literarios. Sin embargo, en tanto paratextos alusivos a las decisiones del traductor y a la ruptura de la ilusión de la traducción como texto original, tanto el comentario de traducción como la nota son aparatos textuales híbridos que aún es preciso explorar. Si bien no será posible definirlos en este espacio, por su cercanía entre sí y su condición híbrida, me interesa problematizarlos con el fin de elucidar la pertinencia de los comentarios de traducción que aquí se presentan.

El comentario y las notas de traducción no sólo tienen relaciones distintas con un texto literario. Por su parte, la nota irrumpe la linealidad de la lectura y da cuenta de un proceso de intervención del texto de manera más inmediata y palimpséstica. A diferencia del comentario, la nota puede tener una función didáctica más evidente, si se entiende al texto como uno de significado unitario. Sin embargo, en un texto traducido, donde se entiende a la traducción como un proceso de producción y vehiculación de

sentidos, las notas pueden dar cuenta de dicho proceso, de la especificidad histórica del texto original y de la traducción, a la vez que consolidan una lectura particular de la misma. Aun así, en palabras de Solange Mittmann, existen ciertas complicaciones al respecto de las notas, ya que estas “(...) son índices de la dispersión de los sentidos y, al mismo tiempo, instrumentos de definición; son síntoma de que un texto siempre está incompleto, ya que siempre pueden añadirse nuevos enunciados y, al mismo tiempo, procuran ser sus márgenes, límites laterales” (2003: 125).⁴⁴ Más allá de un simple aparato de control y fijación de una lectura y de una serie de sentidos, al dejar marca de la producción de sentido, las notas ponen de relieve aquellos otros discursos y lecturas posibles que descartan (2003: 125). Así, la nota, a manera de componente textual que puede dar lugar a la voz del traductor, a la evidencia de la multiplicidad de lecturas del original, al intrincado proceso de interpretación y de toma de decisiones, presenta, en poesía, la cualidad de irrumpir el desarrollo lineal de la lectura de un poema, como ya se ha indicado.

En contraste, el comentario, por su ubicación posterior a cada poema en el presente trabajo y su cualidad paratextual, favorece la lectura lineal y la ilusión del proceso de traducción como un mero trabajo de transferencia, a la par que abre un espacio para fijar la lectura del traductor, su toma de decisiones y las dificultades del proceso. En particular, para *Good Times*, fue más conveniente utilizar el formato del comentario posterior en aras de priorizar una ilusión rítmica en cada poema, en consideración de las cualidades semántico-rítmicas del original. Asimismo, por la brevedad de los poemas, anotar al pie cada decisión de traducción referente a aspectos formales, culturales e históricos del original, podía irrumpir en las potencialidades emotivas y aforísticas de los poemas, así como en la unidad de las voces líricas de cada poema. Asimismo, si se parte de la idea de que el poema es una unidad orgánica donde operan diversos sistemas y niveles de significación, utilizar notas de traducción al pie implicaba fragmentar el

44 La traducción es mía.

proceso de traducción en decisiones individuales que no es posible presentar de manera aislada, pues la toma de decisiones considera niveles semánticos, fónicos, lingüísticos, pragmáticos, gramaticales, culturales e históricos a un mismo tiempo. Se parte, además, de la postura de que el despliegue de poemas confrontados implica, de antemano, la posibilidad de que el lector identifique los procesos y la toma de decisiones a través de una lectura, consciente o inconsciente en mayor o menor medida, donde operan recursos estéticos.

En suma, el comentario abre el espacio para que el traductor haga patente su posición como traductor, sus inferencias y lecturas, así como las conexiones que establece entre elementos formales, culturales e incluso editoriales de la obra. Debido a que el original como texto de sentido unitario y la linealidad del discurso son constructos culturales e ideológicos ligados a la idea de autoría y, ya que en especial el género poético se caracteriza por la multiplicidad de sentidos y la ambigüedad, es preciso que el traductor explicité su posición, quizá con un afán didáctico. No obstante, ello también obedece a un ímpetu por adoptar una postura ética particular donde el traductor admite su responsabilidad como agente en la producción de sentidos en la cultura y lengua metas.

4. *Buenos tiempos*: traducción y comentarios

1

in the inner city
or
like we call it
home
we think a lot about uptown
and the silent nights
and the houses straight as
dead men
and the pastel lights
and we hang on to our *no place*
happy to be alive
and in the inner city
or
like we call it
home

1

en el barrio
o
como le decimos nosotros
hogar
pensamos mucho en las privadas
y en las noches silenciosas
y en las casas alineadas como
hombres muertos
y en las luces color pastel
y nos aferramos a nuestro *sin lugar*
felices de estar vivos
y en el barrio
o
como le decimos nosotros
hogar

1. *in the inner city*. Como prólogo del libro, “in the inner city” inaugura un recorrido por los distintos escenarios y personajes urbanos que integran *Good Times*. Tal como afirma su primer verso, el poema sitúa la enunciación en un lugar determinado: en un tiempo y un espacio revestidos de carga emotiva e histórica. Tanto por la evocación de dicho espacio, que supone un hogar, como por la incorporación del eufemismo ‘inner city’, con el que se le nombra, el poema plantea un tratamiento que se basa en una doble perspectiva. Joyce Johnson señala que el término ‘inner city’ es un eufemismo para los términos ‘ghetto’ o ‘slum’ que, en inglés, “(...) conjure up negative images of negative people living on the edge, separated from the rest of the society by some unclear, unnamed criteria” (1983: 70). Además, la investigadora afirma un contraste que se presenta desde el inicio del poema:

By using ‘inner city’ and ‘home’, Clifton creates contrast and tension by juxtaposing the two concepts. One invites a kind of sympathetic head shaking resulting from the bad mouthing done by sociologists who peer in from the outside and are blinded by their outsideness and their theories. The other is a view shared by those inside who participate in the vitality of their home and who recognize their good fortune to be there (1983: 71).

En español, ‘el barrio’ refiere una situación histórica y social concreta, como lo es la segregación racial y la desigualdad, sin dejar de lado los tintes emotivos de intimidad, cercanía y afectividad que la voz poética implica, con mayor énfasis, en la reiteración del pronombre ‘nosotros’, que alude a la comunidad, ajena a los otros.

Por ende, la confrontación de contrarios es clave en el poema. Mientras que el barrio supone vida, pese a las adversidades, la zona más próspera de la ciudad supone una muerte en vida en su confort. Traducir ‘inner city’ y ‘uptown’ como dos de los términos opuestos y centrales fue una decisión fundamental, ya que conllevan connotaciones sociales, históricas y emocionales. Si bien las infraestructuras urbanas, de acuerdo con la distribución de la riqueza, las estructuras sociales y el sistema económico, son distintas entre naciones, el ‘barrio’ evoca la familiaridad y alude a la clase trabajadora, si bien quizá no a la segregación racial tal y como se experimentó en las ciudades estadounidenses. En el mismo tenor, la

propuesta del término ‘privadas’ como traducción de ‘uptown’ responde a que el mismo evoca el resguardo y el aislamiento de las clases privilegiadas; cuestión presente tanto en la instauración de suburbios en Estados Unidos, como en las urbanizaciones de cualidad *exclusiva* en distintas ciudades mexicanas.

Ahora bien, por una parte, ciertos elementos gramaticales son significativos, como el tiempo verbal del presente y el pronombre ‘nosotros’; ambos evocan una comunidad, una voz poética que se instala en un tiempo suspendido y emotivo, alusivo a una comunidad y sus generaciones. Por ello, fue decisivo conservarlos y, en específico, conservar el pronombre, pese a la cualidad del español de contener el sujeto en la conjugación verbal. En cuanto al tiempo verbal, es posible señalar que, a diferencia de otros poemas en *Good Times*, aquellos que se sustentan en un tiempo verbal del presente por lo general resuenan con una mayor carga aforística. Ello contrasta con poemas donde el copretérito y el subjuntivo expresan melancolía, recuerdo, posibilidad y deseo, respectivamente. En otros casos, el tiempo verbal del presente se utiliza en poemas que dan voz a distintos personajes. No obstante, “in the inner city” forma parte de aquellas composiciones donde la voz poética presenta un mensaje importante a la comunidad, una síntesis de una actitud hacia la adversidad, como sucede en “admonitions”, “flowers”, “generations” y “buffalo war”.

Por otra parte, aunque la celebración de la vida constituye la entraña del poema, una lectura de las implicaciones de dicha actitud festiva resulta insoslayable. En los tintes emotivos del poema se entrelazan el afecto, la resistencia, la fortaleza, la identidad y el conocimiento de la muerte que ronda en la — próxima y a la vez distante— comunidad blanca. En este sentido, la traducción de los adjetivos que articulan la atmósfera de ‘las privadas’ fue central para articular la emoción central y homogeneizar el registro. Asimismo, el verso “and we hang on to our *no place*” es una piedra angular en la enunciación del hogar propio y la actitud de una comunidad hacia el mismo. La frase verbal ‘hang on to’ puede

leerse como ‘permanecer en’, ‘aferrarse a’ o ‘resistir en’. En este caso, traducir la frase como ‘aferrarse a’ reviste al verso de una intensidad emotiva más elevada que la acción de permanecer. En el caso de ‘resistir en’ orienta al poema en una dirección que no concuerda semánticamente con la enunciación del propio hogar, además de ser la acepción menos frecuente de la frase verbal ‘hang on to’.

Otro aspecto importante es la rima central entre las palabras ‘nights’ y ‘lights’ y las estructuras que se repiten, a manera de estribillos, como los versos “or / like we call it / home”, son fundamentales para un poema que condensa una perspectiva y emotividad complejas en su afirmación de la identidad y el arraigo. Asimismo, existe una cercanía sonora entre palabras como ‘nights’, ‘straight’, ‘lights’ y ‘alive’ que abona a la resonancia del poema. No obstante, en aras de conservar la rima central fue necesario ubicarla en otros versos para no elevar el registro y forzar las elecciones léxicas. Por ejemplo, se compensó mediante la rima entre ‘privadas’ y ‘alineadas’, aunque la cercanía fónica ya manecionada entre otros elementos léxicos se pierde en la traducción al español, de manera que no hay relación sonora entre ‘noches’, ‘alineadas’, ‘luces’ y ‘vivas’.

my mama moved among the days like a
 dreamwalker in a field;
 seemed like what she touched was hers
 seemed like what touched her couldn't
 [hold,
 she got us almost through the high grass
 then seemed like she turned around and ran
 right back in
 right back on in

mi mama pasaba entre los días
 como una caminante de sueños en un
 [campo;
 todo lo que tocaba parecía suyo
 todo lo que la tocaba parecía no resistir,
 casi llegamos del otro lado del pastizal
 entonces fue como si se diera media
 [vuelta y corriera
 de vuelta
 de vuelta otra vez

2. *my mama moved among the days*. Como ya se ha señalado, la figura de la madre, como en otros textos de Clifton, es central en el poema. Por ejemplo, en composiciones dispersas de su obra temprana se encuentran, “Spring Thought for Thelma” y “to mama too late” y, en *Next* (1987), “the death of thelma sayles” y “the message of thelma sayles”. La decisión de conservar el sustantivo ‘mama’ en español, sin el acento que caracteriza su uso estándar, obedece a la intención de dar cuenta del tinte afectuoso y recuperar un uso que le agregue especificidad. De hecho, el *Diccionario del Español de México* señala que ‘mama’ es un uso rural de ‘mamá’ (2010: 1072). En español, no sólo en México sino en otras áreas del continente, como el Caribe, el uso de ‘mama’ es de uso corriente en comunidades afrodescendientes y en ciudades y poblados cercanos a las costas.

En otro tenor, la comparación de la madre con el ‘caminante de sueños en un campo’ le otorga una cualidad onírica al poema que, a su vez, alude al pasado esclavista del sur rural estadounidense y a sus campos de algodón. De esta manera, los recuerdos, los sueños y la imaginación confluyen en el poema. El poema articula una metáfora central: el campo como la vida. No resulta irrelevante, por tanto, relacionar el poema con el dato biográfico (la temprana muerte de Thelma Sayles, madre de Clifton) y aventurar que la composición funciona como una elegía para la madre. Al respecto, Hilary Holladay comenta:

The single poem about Thelma in *Good Times* is an ambiguously worded elegy, a highly distilled version of Clifton’s 1969 prose commentaries on her mother. (...) Thelma is an elusive presence in this poem. She is a “dreamwalker” (rather than an ordinary sleepwalker) lost in her impenetrable reveries. The middle lines imply that she has a strong hold on the people around her, though they may not grasp her, either literally or figuratively. In the end, Thelma is a disappointing protector, a fallible guide. The final image calls to mind escaping slaves (...) but the comparison falls deliberately short (...) The figurative language encapsulates the poet’s feelings of betrayal. She is both grieving and aggrieved (2006: 146).

La anáfora en versos como “seem like what she touched was hers” y la aliteración, como en el verso “my mama moved among the days”, refuerzan la cualidad evocativa y melancólica del poema, donde la voz poética recrea el instante de la separación. No obstante, el poema carece de elementos que sugieran una lectura conclusiva sobre el momento de la enunciación: la presencia del copretérito sugiere una acción que no concluye y su recurrencia a través de la memoria o los sueños. Conservar las anáforas y las aliteraciones resultó fundamental en la traducción. Incorporar algunas aliteraciones fue posible, como en las repeticiones de la ‘a’ en ‘mama’ y ‘pasaba’. No obstante, conservar la cercanía sonora entre los versos “she got us almost through the high grass” y “then seemed like she turned around and ran” (por las palabras ‘grass’ y ‘ran’ sobretodo) forzaba las elecciones léxicas y fue necesario entender esta rima como un rasgo de menor relevancia para las cualidades ya descritas.

Otra cuestión interesante es la referencia a la cultura de los indios norteamericanos con el término ‘dreamwalker’, el cual está relacionado con la figura del chamán, que integra los roles del curandero, el sacerdote, el líder religioso y espiritual. De acuerdo con Mircea Eliade, en el chamanismo norteamericano “únicamente el chamán, merced a sus relaciones con los espíritus, consigue llegar, con la profundidad necesaria, al mundo sobrenatural: en otras palabras, sólo él consigue apropiarse una técnica que le permite emprender viajes extáticos siempre que lo desea” (1960: 240). La definición que propone el *Urban Dictionary* (único diccionario en línea que registra el término, al contrario del *Oxford*, el *Cambridge* o el *Merriam Webster*) del término ‘dreamwalker’, se orienta en este sentido: “1. A lucid dreamer (person able to take control of or actively determine the path of their own dreams). 2. Person who appears frequently in or who vividly haunts your dreams, usually in a positive way. 3. A Native American who gleans information from the dream world (...)”. Una traducción que incorpore el término estandarizado en español aún es una cuestión pendiente y, por lo pronto, se propone una traducción literal. El término posiblemente da cuenta de la presencia temprana del conocimiento de las culturas nativas americanas y el imaginario que se desprende de ellas en la obra de Clifton, así como de

una mistificación de la figura materna. Más adelante, con poemas como “crazy horse names his daughter” o “the message of crazy horse” (*Next*) Clifton retoma el personaje histórico de Crazy Horse, guerrero y líder de la tribu Lakota durante el siglo XIX. Como bien mencionan Rosa Lentini y Susan Schreibman, el poema “crazy horse names his daughter”, “recuerda a las danzas y celebraciones indias, evocando los tambores conmemorativos mediante los recursos del tiempo imperativo y de la repetición continuada” (1991: 105).

En suma, si se considera el término ‘dreamwalker’ en su cercanía con el término ‘sleepwalker’, es posible también pensar en otras implicaciones de sentido. ‘Sleepwalker’, en su acepción general, se traduce como ‘sonámbulo’: si pensamos en que un ‘dreamwalker’ también es una especie de sonámbulo, alguien que habita y recorre los sueños mientras duerme, es posible vislumbrar a la figura de la madre como alguien que, metafóricamente hablando, se encuentra desconectado o ausente de alguna manera. Esto remite a la muerte temprana de Thelma Sayles y a una especie de comunicación trunca que la voz poética experimenta con su madre. El poema, por tanto, también articula un comentario sobre el abandono materno.

my daddy's fingers move among the
 [couplers
 chipping steel and skin
 and if the steel would break
 my daddy's fingers might be men again.

my daddy's fingers wait
 grotesque as monkey wrenches
 wide and full of angles like the couplers to
 chip away the mold's imperfections.

but what do my daddy's fingers
 know about grace?
 what do the couplers know
 about being locked together?

los dedos de mi papa pasan entre
 [acopladores
 cincelan acero y piel
 y si el acero se quebrara
 volverían a ser hombres los dedos de mi
 [papa.

los dedos de mi papa esperan
 grotescos mientras la llave se retuerce
 anchos y angulosos como los acopladores
 para cincelar los defectos del molde.

pero ¿qué saben de la gracia
 los dedos de mi papa?
 ¿qué saben los acopladores
 de estar entrelazados?

3. *my daddy's fingers move among the couplers.* El primer verso del poema anterior resuena en el verso inicial de este poema, a manera de paralelismo. Con la misma estructura verbal, los dos versos refieren a la madre o al padre y el mismo movimiento. Ambas figuras se abren paso: la madre se mueve en un escenario onírico, de espacios abiertos y naturales, mientras que el padre se presenta en uno industrial y urbano. Por lo tanto, resultó pertinente traducir al español ambas frases verbales de la misma manera.

En “my daddy’s fingers...” las máquinas y las herramientas de la industria se funden con la imagen de los dedos y las manos. En concreto, el poema gira en torno de un paralelismo entre los dedos del padre y los acopladores. En términos de traducción, el elemento léxico ‘coupler’ no ofrece una dificultad particular, ya que su traducción literal –‘acoplador’— es un equivalente directo. Sin embargo, es interesante detenerse en el contenido metafórico del acoplador como símil de los dedos del padre y, por extensión, del trabajo manual y repetitivo del hombre negro. El acoplador es un elemento que sirve para unir piezas, en este caso de acero y, como afirma el verso “to chip away the molds imperfections”, para eliminar imperfecciones y dar forma. El símil lleva a entender el trabajo de los obreros como ese elemento angular que crea y mantiene unidos los objetos que posibilitan el sustento material del progreso. Este recurso se concreta hacia el final del poema, con los últimos dos versos donde la voz poética se pregunta “what do couplers know / about being lock together?”. Los acopladores, como los dedos del padre, son inconscientes o no logran adquirir una consciencia amplia y profunda de la función que cumplen en el engranaje total del sistema al que sirven.

En otros sentidos, el poema implica la imagen de las manos. De manera simbólica, las manos introducen el tema del afecto, el arte, la fe y la deshumanización como consecuencia del trabajo industrial. En este sentido, el contraste entre el trabajo mecánico propio del ámbito público (deshumanizado) y el ámbito privado del afecto, la vida familiar, así como las facetas interiores de la psique y la inventiva (cualidades humanas), constituye la base de una fantasía de liberación que la voz

poética elabora: “and if the steel would break / my daddy’s fingers might be men again”. Ante la contemplación y la observación del padre, la voz poética propone un escenario hipotético y se instala en el dominio de la reflexión, la conjetura y la imaginación, en contraste con el poema anterior, que propone una escena con cualidades oníricas y evocativas.

La semirrima, presente de manera asistemática entre palabras como ‘break’, ‘again’, ‘wait’ y ‘grace’, articula un ritmo que otorga cadencia a dicha reflexión, a dicha hipótesis y al cuestionamiento del final. Por ello, prescindir de las rimas suponía una pérdida en términos de sonoridad y articulación de la reflexión. Fue preciso compensar las rimas con una rima asonante en el tercer y cuarto verso, mediante los elementos léxicos ‘quebrara’ y ‘papa’. Asimismo, se incorporó una rima en los versos quinto y sexto, con ‘esperan’ e ‘inglesa’, para compensar el hecho de que, a diferencia de la traducción al español que propongo (‘la gracia’), la palabra ‘grace’ rima con las palabras anteriores. De igual manera, en la segunda estrofa, la aliteración entre ‘anchos’, ‘angulosos’ y ‘acopladores’ ayudó a recuperar cierta eufonía.

Por su parte, la decisión de integrar el artículo determinativo en ‘la gracia’ obedece a la intención de enfatizar la cualidad polisémica de ‘grace’ que, en lengua inglesa y de acuerdo con el *Oxford Dictionary*, puede leerse desde su acepción en la tradición cristiana: talento otorgado por una instancia divina, salvación y bendición; desde su acepción en la literatura clásica: las tres diosas griegas que personifican el encanto, la gracia y la belleza; y desde una acepción general: elegancia al moverse o comportarse o destreza para realizar algo. En español, ‘gracia’ recupera casi todas estas acepciones, de acuerdo con el *Diccionario del Español de México* (856). No obstante, en contextos religiosos y textos de la tradición cristiana, ‘la gracia’ o el ‘estado de gracia’ son las elecciones léxicas recurrentes. Por lo tanto, traducir ‘grace’ por ‘la gracia’ no desentona, además, con la tradición bíblica de la que abreva la obra de Clifton.

4

lane is the pretty one

her veins run mogen david
and her mind just runs.

the best looking colored gal in town whose
eyes are real light brown
frowns into her glass;

I wish I'd stayed in class.

i wish those lovers
had not looked over
your crooked nose
your too wide mouth

dear sister

love

dear sister

4

lane es la bonita

por sus venas fluye un mogen david
y su mente sólo fluye.

la muchacha de color más guapa del
[pueblo
de ojos café claro y bello
tuerce el gesto en su vaso;

ojalá me hubiera quedado en el colegio.

ojalá esos amantes
no hubieran examinado
tu nariz torcida
tu boca tan ancha

querida hermana

cariño

querida hermana

4. lane is the pretty one es uno de los poemas de mayor ambigüedad en todo el poemario.

La descripción de Lane, que la voz poética realiza en las dos primeras estrofas, resulta inconexa con las últimas estrofas y versos. El poema inicia con la imagen de Lane, “her veins run mogen david / and her mind just runs”. La mención de Mogen David, una marca de vinos, sugiere un estado a Lane en un estado de ebriedad. Al respecto, en este primer par de versos, la palabra ‘run’ presenta una polisemia interesante, ya que se utiliza de dos maneras distintas. El uso de una misma palabra con diferentes sentidos dependiendo de su ubicación en un determinado verso o poema es un recurso constante en Clifton que, de hecho, se aprecia más adelante en esta composición, con la palabra ‘love’. ‘Run’ en el primer verso funciona en su sentido de “to function / operate” // the engine *runs* on gasoline // software that *runs* on her computer” que anota el diccionario *Merriam Webster*. Su traducción al español, por tanto, debe sugerir o vehicular un sentido de sustento, un elemento que toma control e impregna a otra cosa y lo hace funcionar de una manera específica: “her veins run mogen david”. En el siguiente verso, “and her mind just runs”, la palabra remite a su acepción de ‘correr’ e incluso ‘disperarse’, ‘divagar’, lo que evoca la imagen de algo que vaga libremente. En este poema, en contraste con el de “miss rosie”, la palabra ‘mind’ condensa las nociones de ‘imaginación’, ‘memoria’ y ‘pensamiento’.

Ahora bien, Lane, una mujer bella que parece dejar libre su pensamiento, se embarca en un proceso de memoria que sugiere un conflicto interior: “the best looking colored gal in town / (...) frowns into her glass”. La voz poética y la que podría ser la voz de Lane se confunden.

El sustentar una composición en la voz de un personaje es un recurso constante en la obra de Clifton, como por ejemplo en “mary” de *Good News About the Earth* (1972), en “mary’s dream” de *Two-Headed Woman* (1980) o en “Aunt Jemima” de su libro *Voices* (2008). En “lane is the pretty one”, si se leen tanto las primeras dos estrofas del poema como las dos últimas a manera de voz poética que narra, es posible arroja cierta luz sobre la composición. Desde esta perspectiva, el único momento donde Lane toma la voz sería en el verso “I wish I’d stayed in class”.

Ahora bien, el tema de la belleza en relación con el cuerpo es central en el tratamiento de las figuras femeninas de los poemas de *Good Times*. En este caso, es posible identificar algunas aristas temáticas: la belleza asociada al color claro de los ojos (tema recurrente en la crítica de las escritoras a los cánones de belleza de las comunidades negras) y la belleza como forma única de realización de la mujer y su consecuente objetificación, en detrimento de la autonomía personal, el cultivo del intelecto y los afectos. En este sentido, la rima, presente en las dos estrofas centrales del poema y en el verso que las separa “I wish I’d stayed in class” puede leerse como un recurso que otorga ritmo y sincronía a las dos voces que se manifiestan. Mientras que la voz poética mira a Lane desde afuera en los dos primeros párrafos, Lane toma la palabra en el verso mencionado para enunciar una frase de tintes confesionales, un anhelo. Así, la voz poética de mirada externa cierra el poema con otro anhelo “i wish those lovers / had not looked over/ your crooked nose / your too wide mouth” y “dear sister / love / dear sister”. La penúltima estrofa alude a los rasgos de las mujeres negras, su exotización y su objetificación, así como la mirada colonial que somete a escrutinio el cuerpo femenino y el cuerpo negro. La última estrofa, en su disposición gráfica espaciada particular, implica un ritmo meditante este recurso: ‘love’ se encuentra suspendido entre ambos versos y eso no sólo le agrega polisemia a la palabra, como en el caso de ‘run’, sino que el ritmo también sugiere un tono afectivo de cercanía y de consejo: la voz poética exhorta a Lane a que ame, pese sus experiencias pasadas.

En cuanto a las decisiones de traducción, aunque no fue posible recuperar la semirrima de la tercera estrofa, “i wish those lovers / had not looked over”, a través de la rima asonante en la segunda estrofa y en el verso intermedio fue posible conservar una parte de dicha rima que se repite, característica de Clifton en diversos poemas. En especial en *Good Times*, no sólo la rima, sino la paronomasia, resultan fundamentales para expresar un carácter lúdico mediante una sonoridad que genera sentidos, como se vio con ‘love’ y ‘run’. Como se mencionó, la ubicación de la palabra ‘love’ sugiere, a un mismo tiempo, un apelativo afectuoso, una forma imperativa y una asociación con la imagen que proyecta el sustantivo.

Traducir este elemento léxico, suspendido como un verso en sí mismo, por ‘cariño’, permitió recuperar sólo dos sentidos: el de apelación y el de la imagen.

5

miss rosie

when i watch you
wrapped up like garbage
sitting, surrounded by the smell
of too old potato peels
or
when i watch you
in your old man's shoes
with the little toe cut out
sitting, waiting for your mind
like next week's grocery
i say
when i watch you
you wet brown bag of a woman
who used to be the best looking gal in
[georgia
used to be called the Georgia Rose
i stand up
through your destruction
i stand up

5

miss rosie

cuando te miro
envuelta como basura
sentada, rodeada por el olor
de cáscaras de papa rancias
o
cuando te miro
con esos zapatos de viejo
con el dedo meñique descosido
sentada, esperándote a ti misma
como se espera la comida de la próxima
[semana
digo
cuando te miro
vieja bolsa arrumbada
una vez la más guapa de georgia
a quien le decían La rosa de Georgia
me pongo de pie
en tu ruina
me pongo de pie

5. miss rosie. En consonancia con el poema anterior, “miss rosie”, también se centra en el tema de la belleza femenina. No obstante, este poema es más concreto en su reconocimiento de la decadencia; se trata de una elegía. Rosie, mujer vieja, pobre, con un pasado de belleza y juventud, se presenta como la personificación del futuro de Lane: el cuerpo y las imágenes sensoriales integran una figura desgastada, maloliente y adormecida, en un declive tanto físico como mental y espiritual. Como señala Alicia Ostriker en su ensayo “Kin and Kin: The Poetry of Lucille Clifton”, el poema, en el nivel inmediato de su temática, confronta al lector con la condición de la pobreza y la desesperanza. Sin embargo, la voz poética observa dicha mengua en la distancia, con alguna especie de crueldad; describe, no interpela; nombra, no toca:

(...) Neither is it a protest poem. What of the pivotal preposition «through»? Difficult to pin down, it can mean «despite». Though you fail, I endure. Or it can imply duration or submission. I endure your destruction as if it were a storm pelting me. The gesture signals homage, a salute, almost a military standing at attention. I stand up for you, for your rights, in your honor. Yet «through» can also mean «because of». Your destruction precipitates or causes my survival, my will to survive. (...) I triumph because you fail, and even in some sense thanks to your failure. The reader of «miss rosie» need not be aware of the poem’s technical and emotional and moral ambiguity (1993: 42).

La celebración y el reconocimiento de la decadencia van de la mano con una atmósfera que remite al sur rural estadounidense y con referencias al tópico del paso del tiempo y la muerte. Al igual que en poemas anteriores, la reiteración, así como las aliteraciones, tienen la función de generar una acumulación que, en términos emotivos, desemboca en un final que recuerda al derrumbe de una ruina, donde la voz poética reacciona ante la figura que describe. El reconocimiento de ese otro, que nos acerca a la miseria y a la muerte, forma parte de “la terrible complejidad de nuestra conexión con los otros” (Ostriker 1993: 42).

Además, Ostriker identifica una referencia al soneto 64 de Shakespeare en la repetición del verso “when i watch you” para crear un *in crescendo* de urgencia (1993: 42). En efecto, el soneto 64 inicia: “When I have seen by Time’s fell hand defac’d / The rich proud cost of outworn age (...) / When I have

seen the hungry ocean gain (...) / When I have seen such interchange of state”⁴⁵ y la repetición funciona para crear la sensación de acumulación en el discurso y presentar un cierto orden lógico que desemboca en la conclusión del yo lírico: “This thought is as death, which cannot choose / But weep to have that which it fears to loose”. Para Ostriker, sin embargo, la decadencia en Clifton se concibe de manera diferente: “The object of the gaze, the wasted woman, woman-as-garbage, is like the «ruin» of Shakespeare’s sonnet, that makes him «ruminate». Beauty decays. Only what time destroys for Shakespeare is for Clifton destroyed by time and poverty joined” (1993: 42). A la observación de Ostriker añadiría que, además del tratamiento de la decadencia en términos concretos en miss rosie, a diferencia de Shakespeare para Clifton la ruina y su conciencia de la misma se insertan en un ámbito cotidiano, mientras que la mirada poética de Shakespeare se sustenta en elementos de otra índole.

Existen dos versiones previas del poema en español, una de la traductora Lisa Rose Bradford y otra de las poetas y traductoras Susana Schreibman y Rosa Lentini. Ambas forman parte de antologías panorámicas sobre escritoras norteamericanas. La versión de Lisa Bradford conserva algunas particularidades del inglés como la ubicación de los adjetivos y el título del original. De igual manera, propone una lectura unívoca del final: “resisto / a través de tu destrucción / resisto” (2010: 40). Sin embargo, este verbo ofrece otras posibilidades, si bien recupera la actitud de resiliencia y esperanza que caracteriza la poesía de Clifton. Por su parte, Lentini y Schreibman presentan una versión donde se traduce al español el nombre de miss rosie, a la vez que se traduce ‘mind’ por ‘voluntad’ y un final más apegado al del original, a diferencia de la de Bradford. En efecto, como afirma Ostriker, la preposición ‘through’ es el detonante de diversas posibilidades de lectura entre las que la traducción debe elegir. En este caso, se eligió traducir ‘mind’ de manera extendida: ‘uno mismo’. ‘Mind’ como ‘voluntad’,

45 “Sonnet 64: When I have seen by Time’s fell hand defac’d”. En *Poetry Foundation*.

Recuperado de: <https://goo.gl/g3t4Zg>

‘decisión’, ‘lucidez’, posee una riqueza semántica que interesa conservar en la traducción para no limitar la lectura. Aunque la traducción “esperándote a ti misma” resulta explicativa, puede hacer eco de las perspectivas de escritoras como Alice Walker, que trataron el tema de la ausencia total de autonomía personal –a nivel económico, material, intelectual, afectivo y sobretodo identitario— que experimentan las mujeres negras en Estados Unidos, como consecuencia de la opresión histórica racial y de género. *Ser una misma, tener una identidad propia* y una cierta *autonomía* son nociones que, en el presente trabajo, se proponen como maneras de condensar la complejidad que el término ‘mind’ presenta en este poema.

En otros temas, de acuerdo con la presente perspectiva de traducción, elegir la palabra ‘destrucción’ para traducir ‘destruction’ daría como resultado un cierre poco evocativo, pese a que constituye la traducción al español más inmediata. En su lugar, se eligió la palabra ‘ruina’ para otorgarle un sentido material y tangible a una destrucción que sucede en términos físicos, espirituales, psicológicos y emocionales. ‘Ruina’ puede abarcar estas dimensiones y resuena en la idea de la decadencia como resultado del paso del tiempo. Asimismo, ‘ruina’ puede evocar la imagen de un edificio, de una construcción antes majestuosa que se derrumba y de una acción que se desarrolla en el presente, o del remanente de algo que se destruyó en el pasado. ‘Ruina’, además, evoca la precariedad económica. Para conservar las aliteraciones fue necesario enfatizar el uso de la ‘s’ y la ‘c’ al inicio del poema e insertar una rima asonante con las palabras ‘sentada’, ‘semana’ y ‘arrumbada’ para recuperar los juegos sonoros que Clifton logra en este poema. Aún así, una pérdida importante fue la del verso “you wet brown bag of a woman”, ya que con el fin de recrear la aliteración de la ‘w’ y la ‘b’, la traducción “vieja bolsa arrumbada” pierde la carga semántica de ‘brown’ que refiere a cuestiones raciales.

6

robert

was born obedient
without questions

did a dance called
picking grapes
sticking his butt out
for pennies

married a master
who whipped his mind
until he died

until he died
the color of his life
was nigger

6

robert

nació obediente
sin chistar

bailó un baile llamado
la pizca de las uvas
sacaba el culo
por centavos

se casó con un amo
que azotó sus pensamientos
hasta que murió

hasta que murió
negro
fue el color de su vida

6. robert. A manera de elegía, tal como “miss rosie”, este poema narra el devenir trágico de otro personaje llamado Robert. La brevedad del poema y de los versos, así como la mancha tipográfica del poema, sugieren una existencia igualmente breve, sumida en el mutismo y la limitación. De igual manera, el retrato de Robert ostenta como núcleo el tema de la esclavitud y el de la explotación sexual.

En las dos estrofas intermedias del poema las aliteraciones otorgan énfasis a los versos más significativos que resumen la vida de Robert. Por ejemplo, en “did a dance called / (...) sticking his butt out”, la aliteración sugiere movimiento y gracia, mientras que la fuerza de la aliteración del sonido de la *t* remite a un sonido áspero, cortante, definitivo. No obstante, el juego de sentidos al final del poema se vale de la ambigüedad, ya que se sustenta en la repetición del verso “until he died”, donde la referencia a Robert y al amo se difumina. Dicho juego manifiesta una de las implicaciones más interesantes del poema: ambos, amo y esclavo, son determinados por la esclavitud y la explotación. Amo y esclavo se unen en un devenir terrible, y el amo, de manera insospechada, se enclaustra en la identidad del esclavo; mientras que el devenir de Robert, si bien se nombra mediante el término peyorativo ‘nigger’, se reivindica a través de su nombre real. Clifton titula y corona esta breve elegía con el nombre de Robert para otorgarle un lugar reivindicatorio. Más allá de la aliteración, la traducción del término ‘nigger’ supuso una decisión fundamental por su carga peyorativa, histórica y cultural, así como por su importancia en el juego de palabras con el que cierra el poema. En este sentido, la inversión de los dos últimos versos es una solución que permite recuperar ciertos matices del juego de palabras: “hasta que murió / negro / fue el color de su vida”. Al situar el adjetivo ‘negro’ entre los dos versos, se elabora una pausa en el discurso que sitúa la atención en dicha palabra como denominación racial y no únicamente como un color. Sin embargo, es necesario precisar que las connotaciones negativas y la carga histórica y cultural de ‘nigger’ es irrecuperable en cierta medida, ya que en español, las formas idiomáticas alusivas a ideologías racistas se desprenden de la socialización particular de la historia mexicana en relación con las comunidades indígenas; y, en el caso de México, la visibilidad de la

comunidad afrodescendiente es casi nula, por lo que la lengua no siempre refleja una historia y un devenir social de lucha y conflicto paralelos al estadounidense.

7

the 1st

what i remember about that day
is boxes stacked across the walk
and couch springs curling through the air
and drawers and tables balanced on the
[curb
and us, hollering, leaping up and around
happy to have a playground;

nothing about the emptied rooms nothing about
the emptied family

7

el 1^o

de ese día me acuerdo
de las cajas apiladas por toda la banqueta
y de los resortes del sillón enroscándose
[en el aire
y de las cómodas y las mesas apoyadas en
[el pavimento
y de nosotros, gritando, saltando de arriba
[abajo
contentos de tener dónde jugar;

no de las habitaciones desalojadas
no de la familia desalojada

7. the 1st La memoria y su cualidad selectiva son los temas rectores de este poema. El recuerdo de la infancia, de lo que puede leerse como un desalojo o como un desplazamiento voluntario, se entrelaza con la visión adulta del presente, en la que un suceso terrible se observa desde el juego y la imaginación. Ante los ojos infantiles, la ruptura de la rutina difumina los matices negativos de la circunstancia. La voz poética se sitúa en una perspectiva donde el presente mira hacia el pasado. La acumulación de imágenes en el poema articula un recuerdo vívido y móvil, que se refuerza mediante la repetición de ‘and’ y la presencia de gerundios que integran un sentido de sucesión. La rima, aunque de menor importancia en este poema, enfatiza el juego de palabras y las asociaciones de la memoria, del recuerdo alegre. Los dos últimos versos, gracias a la anáfora, resultan concisos y lapidarios.

Conservar la anáfora fue primordial, así como la cercanía sonora entre palabras como ‘day’ y ‘air’ o ‘around’ y ‘playground’. La proximidad sonora, sin embargo, entre las dos últimas, se pierde en la traducción. Asimismo, fue necesario conservar la voz pasiva de versos como el segundo y el cuarto, así como de los dos versos finales, ya que es fundamental para describir el estatismo de los objetos, de cuerpos que se desplazan por la voluntad de una instancia ajena. La inmovilidad de las cajas, los muebles y las habitaciones contrasta con el movimiento y la vitalidad de los niños que juegan en medio del desalojo.

En términos de elecciones léxicas, los dos últimos versos, al usar el adjetivo ‘emptied’ para calificar a las habitaciones y a la familia, crean una metáfora interesante de la familia como casa; el desalojo pasa a ser entonces no sólo material y espacial sino emocional. No obstante, el adjetivo ‘emptied’, en el contexto del poema, es susceptible de leerse como desalojo o desplazamiento voluntario. Desde la perspectiva de la infancia, la mudanza puede ser producto de la decisión de los padres, de una circunstancia externa a la familia o de un poder que ejerce

una agencia externa. En cualquier caso, la ausencia de volición es el centro del sentido del verso. En ese sentido, ‘desalojadas’ engloba el sentido de desplazamiento forzado y sugiere la imagen del vacío al mismo tiempo; cuestión que la mera palabra ‘vaciadas’ no sugiere.

De cualquier manera, la médula del poema no estriba en identificar una anécdota trágica que tenga su correlato en un suceso real o biográfico, sino reflexionar cómo el desplazarse del hogar hace mella en la memoria y en la emotividad de la voz poética, en la revisión de sus propios recuerdos y en un conocimiento más profundo de los mecanismos de la memoria personal.

8

running across the lot
in the middle of the cement days
to watch the big boys trembling
as the dice made poets of them
if we remembered to despair
i forget

i forget
while the streetlights were blooming
and the sharp bird call
of the iceman and his son
and the ointment of the ragman's horse
sang spring
our fathers were dead and
our brothers were dying

8

corriendo por el lote baldío
en medio de los días de cemento
para ver a los grandes temblar
mientras el dado los convertía en poetas
si nos acordábamos de perder la esperanza
se me olvida

se me olvida
mientras las luces de la calle florecían
y el trino afilado
del vendedor de hielo y su hijo
y el ungüento del caballo del ropavejero
cantaban la primavera
nuestros padres estaban muertos y
nuestros hermanos morían

8. *running across the lot.* Imbuido en los mismos tintes emotivos que el poema anterior, “*running across the lot*” también revisa la memoria en relación con el dolor y la tragedia. Anclada en una circunstancia histórica más concreta (la segregación, la brutalidad policial y los grupos racistas que asesinaban a la comunidad negra), la voz poética se sitúa en el presente y en un pasado doloroso. Los mecanismos para olvidar y sobrellevar las tragedias colectivas son el juego con los grandes, la poesía improvisada, los ruidos de la vida cotidiana y la vida natural. Mientras la tragedia sucede, la vida sigue su curso y la voz poética lo reconoce; esto supone un tema recurrente en la poesía moderna. No obstante, no se trata de un olvido o de una indiferencia en términos filosóficos, sino de un olvido voluntario, una forma de protección contra el dolor. Por ello, los ejes del poema son las cualidades curativas de la distracción momentánea y el hecho de que nada puede contra la vida cotidiana; ni los ancestros desaparecidos ni los seres queridos asesinados. Ahora bien, el tiempo de la enunciación resulta complejo de determinar, debido a versos como “*i forget*”, a los que les suceden versos conjugados en copretérito. Si el olvido se sitúa en el momento de la enunciación que evoca la voz poética, o si el recuerdo encierra el olvido al que el yo lírico recurría en el pasado, los espejismos de la memoria y la paradoja constituyen dos características de la complejidad de la composición. El traductor debe evitar la tentación de modificar los tiempos verbales de acuerdo con una lectura lineal, en favor de conservar una dislocación temporal significativa.

still
 it was nice
 when the scissors man come around
 running his wheel
 rolling his wheel
 and the sparks shooting
 out in the dark
 across the lot
 and over to the white folks' section

still
 it was nice
 in the light of maizie's store
 to watch the wheel
 and catch the wheel—
 fire spinning in the air
 and our edges
 and our points
 sharpening good as anybody's

aun así
 era agradable
 cuando el afilador llegaba
 manejando su piedra
 haciendo girar su rueda
 y las chispas saltaban en la oscuridad
 atravesando el baldío
 hasta el barrio de los blancos

aun así
 era agradable
 a la luz de la tienda maizie
 mirar la piedra
 y girar con la piedra
 (el fuego daba vueltas en el aire)
 y nuestros filos
 y nuestras puntas
 bien afilados como los de cualquiera

9. still. Es posible proponer una lectura donde, “the 1st”, “running across the lot...” y “still...”, conformen una sucesión significativa en *Good Times*. Como una serie de estampas sobre la memoria, el olvido, la vida cotidiana y la tragedia, los poemas se suceden cual inmersión de la voz poética en la memoria y la percepción de la niñez del paisaje urbano, donde la segregación y la carencia se interiorizan de manera particular. El comienzo del este poema, con ‘still’, hace resonar los poemas anteriores debido a su cualidad de conjunción concesiva: pese a lo descrito, al recuerdo, a lo vivido, la niñez tiene su fascinación y sus momentos buenos. Pese a la adversidad, existen los momentos de paz, de tranquila cotidianidad.

De esta manera, la imagen del afilador, del hombre que pone a girar su rueda para devolver la utilidad a tijeras y navajas, como parte de ese escenario urbano habitual resulta una figura tan fascinante para la imaginación infantil que los problemas sociales se sitúan en un plano de menor relevancia; la niñez, desprovista del miedo y la racionalización socializada, ostenta la fascinación por los objetos y lo nuevo, lo extraño o lo desconocido. La voz poética concluye que, en la capacidad de asombro, los seres humanos somos iguales. Por lo tanto, la paronomasia tiene también importancia en este poema. La reiteración de palabras, la anáfora y la asociación de palabras como ‘running’, ‘rolling’, ‘catch’ y ‘watch’ son asociaciones que se presentan de manera irregular en el poema y otorgan mayor carga evocativa y lúdica a ciertos pasajes. En este sentido, al traducir fue importante situar el énfasis en la imagen de la rueda y el afilador mediante la asociación de palabras, más que buscar el sentido en español de las palabras precisas del original.

10

good times

my daddy has paid the rent
and the insurance man is gone
and the lights is back on
and my uncle brud has hit
for one dollar straight
and they is good times
good times
good times

my mama has made bread
and grampaw has come
and everybody is drunk
and dancing in the kitchen
and singing in the kitchen
oh these is good times
good times
good times

oh children think about the
good times

10

buenos tiempos

mi papa ya pagó la renta
y el hombre del seguro ya se fue
y volvió la luz
y mi tío brud ganó
con un solo dólar
y estos son buenos tiempos
buenos tiempos
buenos tiempos

mi mama hizo pan
y aquí anda el abuelo
y todos están borrachos
y bailando en la cocina
y cantando en la cocina
ay, estos son buenos tiempos
buenos tiempos
buenos tiempos

ay, niños, piensen en los
buenos tiempos

10. good times. La celebración de la vida y la resistencia ante la adversidad se textualizan en este poema. La actitud poética de la voz de *Good Times*, donde el canto, los juegos con el lenguaje, la mirada plena y consciente del presente no deja de orientar la perspectiva hacia el futuro, hacia las siguientes generaciones, reviste a este poema de esperanza y profunda resiliencia. La conjugación de la precariedad, la calidez familiar, la danza y el canto remite a los *blues* y a las *work songs* con las que se sobrellevan el dolor, el trabajo pesado y las dificultades. En esta composición también se implica con lo que se calla: la reiteración de la frase “good times”, si bien como título del poemario puede evocar un sentido irónico, como verso de este poema reitera una situación que se atesora y debe nombrarse como tal y separarse de los tiempos difíciles.

La musicalidad de este poema, además, posee una referencia fundamental: la pieza musical “Summertime” compuesta por George Gershwin para la ópera *Porgy and Bess* (Pollack, 2006: 23). La celebración de la abundancia remite al poema y entre ambos se establece un diálogo de tintes emotivos que se reflejan entre sí. Situada en el estilo de vida de la comunidad negra estadounidense de Carolina del Sur en 1930, la emotividad y el ethos de la pieza emparentan con la del poema. La versión de Ella Fitzgerald y Louis Armstrong y constituye un referente intertextual que puede otorgar nuevas dimensiones a la lectura de “good times”.

Al tratarse de un poema intensamente musical y celebratorio, el traductor cuenta con una mayor libertad para jugar con la sintaxis. Trasladar la imagen de abundancia y la cercanía de la voz poética con los seres queridos que describe es más importante que la preservación de ciertos datos concretos, como la referencia al juego de azar *policy* al que se refieren los versos “and my uncle brud has hit / for one dollar straight”. No obstante, es interesante señalarlo: este juego, similar a la lotería y basado en apuestas, se introdujo en Chicago en 1885 por la iniciativa de tres hombres. Entre ellos se encontraba un hombre negro llamado “Policy” Sam Young. El juego se volvió popular en las comunidades negras, a pesar de ser ilegal y de favorecer la actividad criminal. No

obstante, el juego ayudó al flujo de la economía y al crecimiento de algunos negocios de familias negras, como señala el sitio en línea *Black Then: Discovering Our History*.

Otra cuestión interesante que vale la pena mencionar es la cualidad doble de la voz poética: si bien ésta se sitúa en una perspectiva que puede relacionarse con la infancia, por las referencias a la madre, al padre, al tío y a la manera de observar la escena, la apelación final a los niños, a las generaciones por venir, sitúa a la voz poética en una perspectiva distinta, maternal y adulta. Esta mirada sobre el pasado al enfatizar el presente y la afirmación final que mira hacia el futuro es vital para plantear el poema como un canto compartido e investir a la circunstancia socio-histórica concreta de significación emocional.

11

if i stand in my window
naked in my own house and
press my breasts
against my own windowpane
like black birds pushing against glass
because I am somebody
in a New Thing

and if the man come to stop me in
my own house
naked in my own window
saying i have offended him i
have offended his

Gods

let him watch my black body
push against my own glass let
him discover self
let him run naked through the streets
crying
praying in tongues

11

si me paro frente a mi ventana
desnuda en propia mi casa
y presiono mis senos
contra mi propia ventana
como pájaros negros chocando con
[cristal
porque soy alguien
soy Algo Nuevo

y si el hombre blanco viene a detenerme
en mi propia casa
desnuda ante mi propia ventana
diciendo que lo he ofendido
que he ofendido a sus

Dioses

que contemple mi cuerpo negro
presionarse contra mi propio cristal
que descubra quién es
déjenlo que corra desnudo por las calles
llorando
rezando en lenguas

11. *if i stand in my window*. La voz poética en esta composición se escinde, en actitud y temáticas, de los poemas anteriores. Estructurada a manera de mandato, la voz poética, que se plantea de mujer, reconoce su cuerpo y adopta una actitud desafiante que, no por ello, resulta menos celebratoria. Las alusiones a un poder femenino asociado con el plano espiritual y místico son insoslayables. Mientras que las dos primeras estrofas plantean situaciones hipotéticas, la última estrofa le habla al tú de manera directa, de manera imperativa. La voz poética se presenta a sí misma al afirmar su cuerpo en un despliegue visual y metafórico de su identidad y corporalidad. Asimismo, adopta una actitud de confrontación hacia el hombre blanco y sus creencias religiosas, en armonía con la perspectiva del *Womanism* ya mencionada (que reconoce y busca nombrar la experiencia de la mujer negra).

La figura del hombre blanco se implica en la presencia del término ‘the man’ en el octavo verso. El *Online Etymology Dictionary*, señala que se trata de un uso coloquial que hace referencia a ‘the boss’ y data de 1918: un individuo del género masculino, blanco, que representa el *status quo* y una figura de poder arquetípica que simboliza la opresión. Apunta el *Urban Dictionary*: “The Man is the head of ‘the establishment’ put in place to ‘bring us down’. Though nobody has physically seen ‘the man’ he is assumed to be a male caucasian between the ages of 25-40 and is rumored to have a substantial amount of acquired wealth, presumably acquired by exploiting those whom his ‘establishment’ is ‘keeping down.’”

Ahora bien, las alusiones a los himnos y los cantos bíblicos, así como la manifestación de una voz femenina, son líneas esenciales en este poema, en contraste con los anteriores, donde priman los efectos sonoros sobre el desarrollo retórico de las composiciones. En este sentido, el tratamiento del tema de la opresión femenina, tanto desde el ámbito religioso, como desde la dimensión del género y la raza, son una de las propuestas centrales. El miedo y la censura por

parte del hombre blanco ante el cuerpo de la mujer negra, comparándolo con una figura demoníaca, se desarrollan hacia los últimos versos. Sin embargo, al tiempo que la voz poética compara su cuerpo con pájaros negros, con una ofensa, reivindica su corporalidad en los versos: “because I am somebody / in a New Thing”. La ofensa y el miedo no los provoca el cuerpo de la mujer negra por sí mismo únicamente, sino la renovación y reinención de éste. ‘A New Thing’ es una referencia concreta al libro de Isaías. En él, Dios enuncia la siguiente frase para conmiserarse del pueblo judío: “See, I am doing a new thing! Now it springs up; do you not perceive it? I am making a way in the wilderness and streams in the wasteland” -Isaiah 43:19. La tradición negra estadounidense retoma dicha frase en himnos y cantos evangélicos que forman parte de las prácticas de las iglesias. El libro titulado *African American Heritage Hymnal* ofrece una transcripción musical y verbal de dichos cantos. En ellos, aparece el himno titulado “I Will Do a New Thing”, con la cita del libro de Isaías como epígrafe. El himno dice lo siguiente:

“I will do a new thing in you; I will do a new thing in you;
Whatever you ask for, whatever you pray for, nothing shall be denied.”
saith the Lord; saith the Lord!

Por lo tanto, es posible proponer una lectura en la que la voz poética, al incorporar esta tradición espiritual y religiosa, reivindica su cuerpo mediante la fe y la palabra sagrada. Además, las alusiones a la fertilidad y a la nueva vida son explícitas en la cita de libro de Isaías. La apropiación y reformulación de una fe propia del hombre blanco formula en este poema un acto retórico de desafío, celebración del cuerpo y fortalecimiento del espíritu. La voz poética retoma una tradición que no le pertenece históricamente, otra que ha reformulado su tradición y le otorga un sentido específico, asociándola con un tema concreto dentro del poema. Esta apropiación hace necesaria, en el trabajo de la traducción, la conservación del sujeto gramatical femenino que no se manifiesta

en la morfología del inglés. Al mismo tiempo, dichos ejes temáticos bíblicos, espirituales e identitarios, tienden a tratarse con un vocabulario de registro elevado en lengua española. Por ello, en las elecciones léxicas, me pareció pertinente matizar y modular, de manera que el registro no fuese elevado, sino coloquial o neutral y que embonara con el tinte de los temas y la actitud de la voz poética. Para la traducción de los dos versos donde aparece ‘a New Thing’ me remití a la versión Reina Valera de la Biblia: “He aquí que yo hago cosa nueva; pronto saldrá la luz; ¿no la conoceréis? Otra vez abriré camino en el desierto, y ríos en la soledad”.

Ahora bien, respecto al Tú, que la voz poética interpela, la lectura se orienta hacia entenderlo como una instancia colectiva, a diferencia de los poemas anteriores, donde el Tú era explícito (“miss rosie”, “lane is the pretty one”, “good times”, por ejemplo) o implícito (“robert”, “still”, etc.). Por lo tanto, la decisión de conjugar en la segunda persona del plural los verbos de los últimos versos obedece a la exigencia de explicitar la presencia de una comunidad a la que la voz poética interpela en ese acto de reivindicación, confrontación, de llamado a una forma de justicia.

Por último, me parece pertinente señalar que el término ‘self’ resultó problemático al momento de traducir. Los matices de la palabra, además de sugerir un juego de palabras en el verso “let him discover self”, que puede leerse como ‘let him (self) discover’, orientan la lectura hacia dimensiones filosóficas y psicológicas del individuo. *Self* se refiere al Yo, al individuo entendido como tal por una sociedad y al ‘uno mismo’ que se reconoce a sí. Sin embargo, mientras que el término ‘individuo’ remite al ámbito del Derecho, los términos compuestos ‘sí mismo’ o ‘uno mismo’ resultaban explicativos o agramaticales. Por ello, en un primer momento, se tomó la decisión de traducir ‘self’ por ‘identidad’, ya que en el poema la identidad resulta un tema axial. Además, ‘identidad’ remite a esa representación elaborada y consciente que el individuo construye de sí mismo, a partir de su interacción consigo mismo y con la sociedad. Pese a que dicha decisión suponía una pérdida en cuanto al juego de palabras del original y la cualidad

polisémica del término, 'identidad' detonaba sentidos en nuestra lengua que pueden funcionar dentro de los temas de la composición.

No obstante, en un segundo momento, gracias a la relectura y la sugerencia de lectores externos, traducir 'self' por 'quién es' le agregaba un tono sintético y coloquial al poema que esclarece y refuerza la lectura del poema donde la voz poética celebra su yo y su cuerpo: la voz sabe quién es ella misma y es capaz de afirmarse; el hombre blanco, de alguna manera, desconoce quién es y, por extensión, la identidad de otro le produce miedo, repulsión o extrañamiento.

12

stops

they keep coming at me
keep coming at me
all the red lights they got
all the whistles and sirens
blowing with every kind of stop
till i got to go up side a stop and
stop it

even a little old lady
in a liquor store

12

altos

no dejan de agredirme
no dejan de agredirme
todas sus luces rojas
todos los silbatos y las sirenas
suenan con cada alto posible
hasta que tengo que acercarme a un alto
y marcarle el alto

incluso a una viejita
en una licorería

12. stops es una composición donde el tratamiento del racismo, y la represión que supone, se sintetizan en la imagen del semáforo en rojo. En esta metáfora también se integra la imagen de la vida como una calle que se transita y de la autoridad y el Estado como luces, silbatos y sirenas que indican el paso, el movimiento y la velocidad. El sentido iterativo de los verbos en los primeros versos enfatiza la continuidad de la opresión, mientras que la voz poética afirma su deber de detenerlos, incluso en su vida cotidiana. No obstante, es preciso señalar que se trata de uno de los poemas más oscuros de todo el libro, en especial debido a la ambigüedad del par de versos finales. Por lo tanto, las decisiones de traducción se enfocaron en conservar el campo semántico de los altos de tránsito, el aspecto verbal de iteración en los versos iniciales y los tintes afectivos de los adjetivos en los últimos versos.

13

the discoveries of fire

remember

when the skin of your fingers healed

and the smoke rolled away from the

entrance to the cave how

the rocks cooled down

and you walked back in

once animals and now

men

13

los descubrimientos del fuego

recuerden

cuando sanó la piel de sus dedos

y el humo se dispersó de la

entrada de la cueva cómo

las piedras se enfriaron

y ustedes volvieron a entrar

antes animales y ahora

hombres

13. the discoveries of fire. El poema confronta al lector con el relato histórico del hombre de las cavernas, mientras que lo reelabora y sustenta la enunciación en una voz poética impersonal, en una entidad que se adivina superior, ancestral y ajena al mundo de los seres humanos. Los temas que entrelazan cuestiones bíblicas e históricas son una constante en la obra de Clifton. “the discoveries of fire” inaugura un momento en el poemario (que comprende los poemas 13 al 22) donde las composiciones articulan un tratamiento del devenir trágico de la comunidad negra y una crítica a la civilización occidental. Ambos intercalan poemas situados en contextos urbanos y escenas de la vida cotidiana con poemas que retoman mitos bíblicos (como la expulsión del paraíso) y formas religiosas como el rezo y la profecía. En este sentido, “the discoveries of fire” es un llamado al ser humano a recordar el momento en el que descubrió el fuego y transitó de un ‘animal’ a ‘hombre’. La cueva como símbolo del lugar de origen y pertenencia, así como el fuego como símbolo del conocimiento, son emblemas fundamentales.

14

those boys that ran together
at tillman's
and the poolroom
everybody see them now
think it's a shame

everybody see them now
remember they was fine boys

we have some fine black boys

don't it make you want to cry?

14

aquellos muchachos que correteaban
por la barbería de tillman
y el billar
los que los ven ahora
piensan que es una pena

los que los ven ahora
recuerdan que eran buenos muchachos

entre nosotros hay buenos muchachos negros

¿no te dan ganas de llorar?

14. *those boys that ran together.* El poema busca reflexionar sobre el futuro de los niños y jóvenes de la comunidad negra que, debido a la brutalidad policial, el racismo y las guerras, perecen a corta edad. La voz poética es la de la comunidad y los ejes espaciales de la tienda Tillman's y el billar, sitúan al poema en sus lugares cotidianos, en el ocio y la trivialidad. La voz poética apela directamente al lector, pero también a la comunidad y les exhorta a que conecten con una emoción determinada, mediante frases imperativas y una pregunta retórica final.

15

pity this poor animal
who has never gone beyond
the ape herds gathered around the fires
of europe

all he knows how to do
is huddle with others
in straight haired grunt clusters
to keep warm

and if he has to come out
from western dirt places
or imitation sun places
and try to make it by himself

he heads, always, for a cave
his mind shivers against the rocks
afraid of the dark
afraid of the cold
afraid to be alone

afraid of the legendary man creature
who is black
and walks on grass
and has no need for fire

15

apiádate de este pobre animal
que nunca ha ido más allá
de las hordas de simios reunidas alrededor de
[los fuegos
de europa

lo único que sabe hacer
es juntarse a gruñir
en grupos de pelo lacio
para mantenerse caliente

y si tiene que dejar
los lugares de su mugre occidental
o lugares con sol artificial
y trata de arreglárselas él solo

se dirige, siempre, a una cueva
su mente tiritita contra las piedras
temeroso de la oscuridad
temeroso del frío
temeroso de estar solo

temeroso de la legendaria criatura humana
que es negra
y camina sobre la hierba
y no tiene necesidad del fuego

15. *pity this poor animal.* A manera de rezo, el poema bestializa al hombre europeo, al tiempo que describe las limitaciones y las condiciones en las que se ha desarrollado como colectivo. El poema sugiere que el sentido de comunidad del hombre europeo proviene de la practicidad y la conveniencia, que su visión es corta y no abandona los límites de su geografía. Por último, el poema afirma que, en esencia, el hombre occidental teme al hombre negro, a la vez que el hombre negro se presenta como un ser idealizado, en armonía con la naturaleza y sin necesidad del conocimiento del otro.

Dicha representación del negro bien puede formar parte de una intención reivindicativa o de una reapropiación o alusión irónica a la visión romántica con la que algunos europeos representan a los negros. De esta manera, en el poema también resuenan el relato del hombre de las cavernas, el mito de la expulsión del paraíso y el fuego y la cueva como símbolos de conocimiento y la civilización. No obstante, también es interesante señalar que el poema no incorpora el cierre tradicional de una oración, ‘amén’. Por el contrario, su final lapidario hace posible que éste no sólo constituya una plegaria para un dios cristiano, sino también un mensaje para la comunidad. “*pity this poor animal*” es un rezo y, por lo tanto, se dirige a una instancia divina con un tono de compasión y condescendencia. Al igual que “*the discoveries of fire*”, el poema posee un tono sacro y, estructurado mediante acumulación de imágenes, construye una imagen del hombre blanco condensada a través de los símbolos del fuego, la piedra, la cueva y el sol.

16

the white boy

like a man overboard

crying every which way

is it in your mind

is it under your clothes where oh

where is the saving thing

16

el niño blanco

como un hombre caído por la borda

sollozando a diestra y siniestra

será que está en tu mente

será que está bajo tus ropas

dónde, ay, dónde está

la tabla de salvación

16. the white boy quizá se trata del poema más críptico de *Good Times*, ya que el primer verso inicia con un símil cuyo referente no queda claro. Dicho referente puede tomarse del título si se enlaza con el primer verso, a manera de lectura. Por lo tanto, la lectura que propone la traducción consiste en enlazar el título con el primer verso y dividir el poema en dos momentos. Los primeros dos versos describen al niño, mientras que, a partir del verso “is it in your mind”, el tono del poema cambia y la voz poética pasa de la descripción a interpelar a un tú directamente, al niño blanco: “is it under your clothes / where oh where is the / saving thing”. Parece haber un tono de ironía en estos versos finales: el niño blanco llora por su tabla de salvación. Es interesante que se trate de la figura de un niño y es posible aventurar una lectura donde en realidad lo que busca la voz poética es infantilizar la figura del hombre blanco presentándolo como un niño llorón que pide ser salvado. Si se lee desde el contexto de hegemonía racial que se trata a lo largo del poemario, la composición se impregna de un tono sarcástico, incluso burlón.

17

the meeting after the savior gone 4/4/68

what we decided is

you save your own self.

everybody so quiet.

not so much sorry as resigned.

we was going to try and save you but

now I guess you got to save

[yourselves

(even if you don't know

who you are

where you been

where you headed

17

la reunión tras la partida del salvador

4/4/68

lo que decidimos es que

cada uno se salve a sí mismo.

todo el mundo tan callado.

no tanto tristes como

[resignados.

íbamos a tratar de salvarlos pero

supongo que ahora deben salvarse

[ustedes solos

(incluso si no saben

quiénes son

dónde han estado

a dónde van

17. the meeting after the savior gone 4/4/68. La fecha del día del asesinato de Martin Luther King no sólo enmarca este poema dentro de una poesía de tintes políticos, sino que constituye una reflexión anclada en un hecho histórico, sin dejar de integrar las implicaciones espirituales, existenciales y psicológicas de la experiencia de la comunidad negra como una colectividad que demandaba y construía sus propios ídolos desde una teología de la liberación. La pérdida de un mesías plantea una serie de preguntas filosóficas con las que Clifton cierra el poema. Antes y después del mesías, la comunidad desconoce a profundidad su sentido en el mundo, así como su porvenir y su pasado. La voz poética, en este caso, si bien no se instala en una perspectiva externa, posee una cualidad testimonial que se trastoca en el verso “we was going to try and save you but”, debido al sujeto plural implícito.

18

for deLawd

people say they have a hard a time
understanding how i
go on about my business
playing my ray charles
hollering at the kids—
seem like my afro
cut off in some old image
would show i got a long memory
and i come from a line
of black and going on women
who got used to making it through
murdered sons
and who grief kept on pushing
who fried chicken
ironed
swept off the back steps
who grief kept
for their still alive sons
for their sons coming
for their sons gone
just pushing

18

por el Señor

la gente dice que les cuesta mucho
entender cómo le hago
para salir adelante
escuchando al ray charles
gritándole a los niños:
es como si mi afro
aislado en alguna imagen antigua
mostrara que tengo una memoria ancestral
y que desciendo
de mujeres negras que salieron adelante
que se acostumbraron a abrirse paso entre
hijos asesinados
a quienes el dolor no dejaba de alentar
que freían pollo
planchaban
barrían el traspatio
y a quienes el dolor
por sus hijos
los que quedaban
los que venían
los que se fueron
no dejaba de alentar

18. for deLawd. El yo poético recrea la voz de una mujer negra que reflexiona sobre cómo la gente la ve desde afuera; cómo perciben su vida cotidiana y su duelo por sus hijos muertos. De alguna manera, como suele hacer Clifton, la voz del poema representa a todas las mujeres negras y su cotidianidad en el ámbito doméstico. No obstante, hay un doble sentido interesante en el título del poema. El título “deLawd” puede aludir al dios de la religión cristiana y a una cuestión de resiliencia resultado de una fe cristiana. Sin embargo, “deLawd” también hace referencia al amo, al hombre blanco dueño del tiempo y el cuerpo de la mujer negra. En este sentido, la resiliencia y la sobrevivencia serían resultado de una circunstancia y de la fortaleza, más que un asunto de fe.

El tono del poema es reflexivo, melancólico. A la manera del *blues* el yo lírico reconoce su pena y su situación de vida desde una actitud dignificante, de reconocimiento de la fortaleza propia. En este sentido, la elección léxica hacia el final del poema, de cambiar ‘grief’ por ‘dolor’ fue medular. Aunque ‘duelo’ sería una elección léxica más adecuada en términos de correspondencia semántica, la sencillez de la palabra ‘dolor’, en nuestra perspectiva, está en armonía con la llaneza del discurso y el lenguaje concreto del poema. En este sentido, ‘duelo’ resultaría un concepto que remite a cuestiones más abstractas, mientras que el dolor ancla la pérdida en lo físico, lo emocional y lo psicológico.

19

ca'line's prayer

i have got old
in a desert country
i am dry
and black as drought
don't make water
only acid
even dogs won't drink

remember me from wydah
remember the child
running across dahomey
black as ripe papaya
juicy as sweet berries
and set me in the rivers of your glory
Ye Ma Jah

19

el rezo de ca'line

me hice vieja
en un país desierto
estoy seca
y negra como la sequía
de mí no brota el agua
sólo ácido
que ni los perros quieren beber

recuérdame por wydah
recuerda a la niña
corriendo por dahomey
negra como papaya madura
jugosa como bayas dulces
y encámíname a los ríos de tu gloria
Yemayá

19. ca'line's prayer retoma un personaje central en la obra de Clifton: su bisabuela Caroline. Mientras que Clifton construye una especie de panteón de ancestros en *Generations: A Memoir*, aquí Caroline toma la palabra para exhortar a la poeta y al lector a no olvidarla y, con el poder de la memoria, otorgarle un lugar en la gloria, en la otra vida. Ahora bien, a diferencia de otros poemas, el Tú al que interpela la voz poética se conservó en segunda persona del singular en la conjugación verbal de versos como “recuérdame por wydah” y “y encamíname en los ríos de tu gloria” para aludir a Clifton, la poeta y la bisnieta.

En otro orden, conservar los nombres en inglés de los lugares geográficos con carga histórica concreta fue una directriz. El “desert country” que construye el poema es África después del saqueo, el conflicto de la colonia y el comercio de esclavos. En concreto, Dahomey es un espacio investido de la mitificación que posee tanto en la narrativa de los viajeros y comerciantes europeos como en los relatos de ancestros de Clifton. De igual manera, la referencia a Wydah, puerto ubicado en la frontera oeste de Dahomey, al sur de Benín, fungió como un punto estratégico en el comercio de esclavos (Lupton, 2006: 53). “ca'lines prayer” finaliza con el rezo ‘Ye Mah Jah’, que se relaciona con un dialecto rastafari que se esparció desde África hasta Jamaica durante el siglo dieciocho (2006: 53). Rachel Elizabeth Harding reconoce en la referencia a dicha deidad africana de los mares y la maternidad divina la versatilidad espiritual que caracteriza la poesía de Clifton: “(...) stories of Biblical figures comfortably share pages with the Hindu goddess of destruction, renewal, and eternal energy, Kali; the West African goddess of the ocean and divine mothering Ye Mah Jah; and with southern African American traditions of attention to signs, dreams and the insistently intimate embrace of the holy” (2014: 39). En estudios sobre la deidad Yemayá y sus diferentes mitos, se le sitúa como parte del sistema religioso de los patakies yorubas, donde los Orixas (Orisha u Orisa) son manifestaciones espirituales del dios Olodumare. Dicha religión y su conjunto de prácticas espirituales se extienden a través de regiones de Estados Unidos, el caribe, Venezuela y la África negra (de Lahaye Guerra, 1996: 4). Esta referencia puede arrojar luz

sobre la figura de Clifton como una poeta interesada por el conocimiento de las religiones y, como ya se mencionó en el segundo capítulo, en palabras de Keving Young, como una poeta que se vale de un yo lírico multicultural, sustentado en una visión espiritual donde la deidad femenina, la madre, se enraíza en una concepción *womanist* del mundo.

if he ask you was i laughing

i wonder what become of my mama
 and my littlest girl what couldn't run
 and i couldn't carry her
 and the baby both
 and i took him 'cause he was a man
 child
 child
 pray that the Lord spare hagar
 till she explain

if he ask you was i laughing⁴⁶

no sé qué pasó con mi mama
 y a mi hija más chiquita que no podía
 [correr
 y yo no podía cargar a los dos
 a ella y al bebé
 y me lo llevé a él porque era un varón
 criatura
 criatura
 reza para que el Señor perdone a hagar
 hasta que ella le explique

46 El título es el estribillo de una canción popular que los esclavos de la comunidad negra cantaban durante su trabajo en el campo. No existen traducciones al español, aunque una traducción

posible sería: “Si él te pregunta si me estaba riendo”. El comentario abunda en este punto con mayor detalle.

20. if he ask you was i laughing. Edith Fowke y Joe Glazer, en *Songs of Work and Protest*, recuperan una serie de cantos de trabajo, *work songs* de origen negro y popular. Entre ellos, se encuentra la canción “Take this Hammer”, una canción muy conocida entre los trabajadores negros y popularizada por el cantante y compositor de blues, Leadbelly. Aunque esta canción forma parte de las llamadas *hammer songs*, su estructura es la más común y conocida (1973: 81). En este canto, se encuentra el verso que titula este poema: “If he asks you, (huh!) was I laughing, (huh!)” (1973: 81). Más allá del sentido que pueda tener el verso en relación con el poema (aunque ambas composiciones narran una huida), la presencia de dicho canto en los espacios de trabajo forzado, como los campos, es una clave de lectura para el poema. En consecuencia, conservar el título en inglés resultaba imperativo para conservar la referencia. En conjunción, la voz poética se pregunta qué fue de su hija, Hagar, a quien tuvo que abandonar en su huida a través de los campos. El nombre Hagar detona un referente bíblico interesante,⁴⁷ mientras que ‘the Lord’ puede hacer alusión al capataz: al quedarse atrás, Hagar tendrá que explicar el intento de huida. El poema, por tanto, narra un suceso trágico de abandono y fuga que posee un trasfondo histórico y que detona intertextualidad con una de las narrativas más antiguas de la cultura occidental, lo que le agrega una resonancia distinta. Aunque el poema de Clifton no se refiera estrictamente al personaje bíblico, dicha resonancia estriba en caracterizar a la hija mediante un nombre con una carga narrativa bíblica. De alguna manera, el nombre Hagar puede dar pistas al lector para visualizar el destino de esa hija que la madre dejó atrás. Además, el hecho de darle un nombre

47 La *Enciclopedia Britannica* apunta: “Hagar, also spelled Agar, in the Old Testament (Gen. 16:1–16; 21:8–21), Abraham’s concubine and the mother of his son Ishmael. Purchased in Egypt, she served as a maid to Abraham’s childless wife, Sarah, who gave her to Abraham to conceive an heir. When Hagar became pregnant, her meek manner changed to arrogance; with Abraham’s reluctant permission, Sarah treated her so harshly that she fled into the wilderness. There, by a spring of water, she was found by an angel of the Lord, who told her to return home and promised her that she would have many descendants through a son, Ishmael; he would grow up to be a “wild ass of a man,” in constant struggle with all other men. Hagar returned home to bear her child”.

implica una actitud de reivindicación a través de la memoria. De la misma manera, el poema consiste en una confesión o una reflexión interior entreverada con el recuerdo, la culpa y el miedo. Dichos tintes emotivos son visibles en los versos “child / child” que, más que aludir a un Tú concreto, funcionan a modo de interjección. Lo mismo sucede con la acumulación de la conjunción ‘y’, que obedece a la evocación de la angustia.

21

if something should happen

for instance

if the sea should break

and crash against the decks

and below decks break the cargo against

the sides of the sea

or

if the chains should break

and crash against the decks

and below decks break the sides

of the sea

or

if the seas of cities

should crash against each other

and break the chains

and break the walls holding down the

[cargo

and break the sides of seas

and all the waters of the earth wash

[together

in a rush of breaking

where will the captains run and

to what harbor?

21

si algo sucediera

por ejemplo

si el mar se rompiera

y se estrellara contra las cubiertas

y debajo de las cubiertas destrozara la

[carga

contra los costados del mar

o

si las cadenas se rompieran

y se estrellaran contra las cubiertas

y debajo de las cubiertas destrozaran los

[costados

del mar

o

si los mares de las ciudades

se estrellaran unos contra otros

y rompieran las cadenas

y rompieran los muros que soportan la

[carga

y rompieran los costados de los mares y

todas juntas las aguas de la tierra

[confluyeran

en un frenesí de rupturas

¿hacia dónde huirían los capitanes y

a qué puerto?

21. if something should happen. Los escenarios posibles, revestidos de un carácter apocalíptico, plantean en este poema una sucesión de consecuencias que desembocan en una pregunta final. Las figuras centrales del barco y los mares remiten al trayecto de África a Norteamérica durante el comercio de esclavos. La presencia de las cadenas, los muros y las cubiertas remiten a ese episodio histórico: el poema abre paso a la verbalización y formulación estética de fantasías de ruptura y caos, recreando una posible voz interior de los africanos forzados a dejar su continente. Evidentemente, la fusión de los mares y la gran inundación también poseen resonancias bíblicas. Además, la voz poética invoca la destrucción de las ciudades que, como los barcos, constituyen las estructuras que el ser humano ha erigido, su evidencia de su paso por la Tierra. En este sentido, el poema exhorta al lector a recordar la fragilidad del progreso, del ser humano y de su pequeñez ante las fuerzas naturales.

generations

people who are going to
 be in a few years
 bottom of trees
 bear a responsibility to something
 besides people
 if it was only
 you and me
 sharing the consequences
 it would be different
 it would be just
 generations of men
 but
 this business of war
 these war kinds of things
 are erasing those natural
 obedient generations
 who ignored pride
 stood on no hind legs
 begged no water
 stole no bread
 did their own things
 and the generations of rice
 of coal
 of grasshoppers
 by their invisibility
 denounce us

generaciones

la gente que en unos años
 será
 el fondo de los árboles
 es responsable de algo
 más que la gente
 si sólo fuéramos
 tú y yo
 compartiendo las consecuencias
 sería distinto
 sólo serían
 generaciones de hombres
 pero
 este asunto de la guerra
 este tipo de cosas de la guerra
 van borrando aquellas generaciones
 naturales y obedientes
 que desconocían el orgullo
 no se erguían en dos patas no
 mendigaban agua
 no robaban el pan
 que hicieron sus propias cosas
 y las generaciones de arroz
 de carbón
 de grillos
 con su invisibilidad
 nos denuncian

22. generations. Esta composición cierra una serie de poemas que intercalan formas y referencias bíblicas con escenarios urbanos y episodios históricos. Imbuido de una sensibilidad ecofeminista, con la que algunos estudiosos han calificado la obra de Clifton (Hashim, 2014: 185), el poema, sustentado en una voz poética que dirige la mirada hacia el porvenir, aborda los lazos esenciales entre la naturaleza y el ser humano, así como la prolongación de la vida del hombre a través de otras existencias; al mismo tiempo, el texto critica la destrucción de la naturaleza debido a los conflictos bélicos que informan la historia. Las generaciones de seres silenciosos que integran los distintos planos del mundo natural conforman el centro del poema. Al mismo tiempo, el poema plantea las preguntas ¿cuál es nuestra responsabilidad como personas en esta tierra? y ¿qué le depara a las generaciones, tanto humanas como no humanas, por venir?

En este tenor, es necesario apuntalar que, en este poema y algunos anteriores, se ha elegido traducir la palabra ‘men’ por ‘hombres’, con el propósito de evidenciar una lectura donde las preocupaciones éticas, históricas y sociales de Clifton no sólo se enmarquen en la problemática racial, sino también sexista. Asimismo, “generations” resuena en otro poema, “after kent state” (*Good News About the Earth*), que versa: “white ways are / the way of death / come into the / black / and live” (Clifton, 2012: 77).

23

love rejected
hurts so much more
than love rejecting;
they act like they don't love their
[country
no
what it is
is they found out
their country don't love them.

23

un amor rechazado
duele mucho más
que rechazar amor;
es como si no amaran a su país
no
lo que pasa
es que se dieron cuenta
que su país no los ama.

23. *love rejected.* Este poema forma parte de aquellos que, con la enunciación situada en el presente, poseen una fuerte carga aforística. Los primeros tres versos de “love rejected...” establecen un aforismo que enmarca la reflexión de la voz poética. Tras los primeros versos la voz poética introduce una frase que remite a la voz de la comunidad blanca que criminaliza y juzga: “they act like they don’t love their country”, para responder con un ‘no’ lapidario. De esta manera, la voz poética ofrece una explicación y expresa, con pesar, comportamientos que, desde la óptica de la segregación, el racismo y el olvido, se pudieran visualizar de manera distinta. La fuerza de este poema reside en los silencios implicados en su carga aforística. Cabe señalar que, además, el poema puede leerse como una introducción a los poemas de “tyronne” y “willie b” que dan voz a los soldados búfalo y a sus descendientes; para ello, el pronombre ‘they’ aporta la clave necesaria.

24

tyrone (1)

on this day

the buffalo soldiers have

taken up positions

corner of jefferson and sycamore

we will sack the city

will sink the city

seek the city

24

tyrone (1)

hoy

los soldados búfalo

tomaron sus posiciones

en la esquina de jefferson y sycamore

saquearemos la ciudad

sumergiremos la ciudad

salvaremos la ciudad

25

willie b (1)

mama say

i got no business out here

in the army

cause i ain't but twelve

and my daddy was

a white man

the mother fucker

25

willie b (1)

mama dice

que no tengo nada que hacer aquí

en el ejército

porque no tengo más que doce años

y mi papa era

blanco

el cabrón

26

tyrone (2)

the spirit of the buffalo
soldiers is beautiful
how we fight on down to main street
laughing and shouting
we happy together oh we
turning each other on in
this damn war

26

tyrone (2)

el espíritu de los soldados búfalo
es bello
cómo luchamos hasta la calle principal
riendo y gritando
felices y juntos ay
echándonos la mano
en esta pinche guerra

27

willie b (2)

why i would bring a wagon into
battle is
a wagon is a help to a soldier
with his bricks
and when he want to rest
also
today is mama's birthday
and i'm gone get her that tv
out of old steinhart's store

27

willie b (2)

por qué traería una carreta a la batalla
es que
una carreta le ayuda al soldado
con sus ladrillos
y cuando quiere descansar
además
hoy es el cumpleaños de mi mama
y le voy a comprar esa tv
en la tienda steinhart de siempre

28

tyrone (3)

the governor has sent
out jackie robinson
and he has sprinted from center
and crouched low
and caught the ball
(what a shortstop)
and if we buffalo soldiers was
[sports fans
we sure would cheer

28

tyrone (3)

el gobernador mandó
a jackie robinson
y él salió disparado desde el centro
y se agachó
y atrapó la pelota
(qué jugada)
y si a nosotros los soldados búfalo nos
[gustaran los deportes
seguro aplaudiríamos

29

willie b (3)

mama say

he was a black hero

a champion like

muhammad ali

but i never heard of it

being not born until 1955

29

willie b (3)

mama dice

que él era un héroe negro

un campeón como

muhammad ali

pero yo ni me enteré

porque no nací hasta 1955

30

tyronne (4)

we made it through the swamps
and we'll make it through the dogs
leaving our white man's names
and white man's traditions
and making some history
and they see the tear gas
burn my buffalo soldiers eyes
they got to say
Look yonder
Tyrone
Is

30

tyronne (4)

logramos atravesar los pantanos
y lograremos evadir a los perros
dejaremos atrás nuestros nombres
y nuestras costumbres de hombres blancos
y haremos historia
y ellos ven cómo el gas pimienta
quema estos ojos de soldado búfalo
ellos tienen que decir
Mira más allá
Tyrone
Es

31

willie b (4)

i'm the one

what burned down the dew drop inn.

yes

the jew do exploit us in his bar but

also

my mama

one time in the dew drop inn

tried for a white man

and if he is on a newspaper

or something

look I am the one what burned down

[the dew drop inn

everybody say i'm a big boy for my

[age

me

willie b

son

31

willie b (4)

fui yo

el que quemó el dew drop inn.

sí

el judío sí nos pega una chinga en su bar pero,

además

mi mama

una vez en el dew drop inn

denunció a un blanco

y si él aparece en el periódico

o algo

mira, yo fui el que quemó el dew drop inn

todos dicen que ya estoy grande para mi edad

yo

willie b

hijo

24. tyronne (1), 25. willie b (1), 26. tyronne (2), 27. willie b (2), 28. tyronne (3), 29. willie b (3), 30. tyronne (4)– 31. willie b (4). La numeración que ostentan los títulos de esta serie de poemas da cuenta de una intención por establecer una continuidad entre ellos, al mismo tiempo que se implica que las distintas voces de los poemas remiten a los soldados búfalo, a su devenir y a sus descendientes. Los ‘Buffalo Soldiers’ eran parte de la décima caballería del ejército formado en Fort Leavenworth, Kansas, durante la Guerra Civil estadounidense. Hay diversas teorías sobre el término: se sostiene que los nativos americanos les llamaban ‘Buffalo Soldiers’ porque les recordaban a los bisontes, porque los soldados usaban abrigo de bisontes y otras teorías.⁴⁸

Caracterizados por su falta de referentes precisos, su tono lacónico y sus referencias a personajes y lugares históricos, los poemas están plagados de ironía y de un sutil sentido del humor que se manifiesta en juegos de palabras y versos con un tono confesional. Dichos rasgos fueron los aspectos más interesantes y problemáticos al momento de traducir. Por ejemplo, en “willie b (1)”, en el final del poema se halla un juego de palabras al separar el término ‘motherfucker’. Con ello, además de expresar una actitud y una emoción, la voz poética refiere a una situación histórica de abuso y explotación sexual. En la traducción resultó complejo trasladar este juego de palabras que nombra, en dos sentidos distintos, al hombre blanco. Por tanto, en lugar de conservar el juego original, se optó por tomar un apelativo que poseyera una carga peyorativa y aludiera al hombre blanco en tanto sujeto masculino, asociándolo con el macho cabrío. El uso del mexicanismo ‘cabrón’ fue deliberado, con el fin de dar a la traducción un tono coloquial. Por último, es interesante añadir que es posible identificar un mosaico

48 Es posible indagar más en el tema en:

Lehmann, H. (1993). *Nine Years Among the Indians, 1870-1879: The Story of the Captivity and Life of a Texan Among the Indians*. Albuquerque, New Mexico: UNM Press.

de temas diversos en esta serie de poemas: la sobrevivencia, el sentimiento de hermandad y las relaciones madre e hijo.

32

buffalo war

war over

everybody gone home

nobody dead

everybody dying

32

guerra de búfalos

acabó la guerra

todos se fueron a casa

nadie está muerto

todos van muriendo

32 buffalo war. Instalada en el tiempo presente, la enunciación sintetiza un estado emocional posterior a la guerra civil estadounidense. La paradoja brinda ingenio a este poema de gran fuerza emotiva y se basa en la idea de la muerte en vida que se prolonga incluso después de la guerra. En este sentido, la voz poética sugiere que existen distintas formas de morir, distintos rostros de la guerra, y explota las implicaciones metafóricas de las palabras mediante la brevedad y el aspecto verbal.

33

flowers

here we are

running with the weeds

colors exaggerated

pistils wild

embarrassing the calm family flowers

oh

here we are

flourishing for the field

and the name of the place

is Love

33

flores

aquí estamos creciendo entre la hierba

en colores desbocados

con pistilos salvajes

avergonzando a las tranquilas flores

[familiares

ay

aquí estamos

floreciendo por el campo

y el lugar se llama

Amor

33. flowers. Cual final para la serie de poemas alusivos a los soldados búfalo, “flowers”, mediante la metáfora de las flores, consiste en una afirmación de la permanencia y la identidad, a la vez que desarrolla una celebración tanto de la vida como del amor. En este poema, además, es visible el juego que Clifton propone con el uso de las minúsculas y mayúsculas, desapegado de las normas ortográficas con el fin de enfatizar ciertas palabras, versos y marcar ritmo, pausas y cambios en la voz poética. Los poemas “lane is the pretty one” e “if i stand in my window” son un buen ejemplo. En términos de ambigüedad y forma, “flowers” es un poema relativamente transparente, autocontenido, sin referencias históricas ni culturales. Sin embargo, el tópico de la diversidad racial y cultural, manifestada en la metáfora del campo de flores, refiere de manera insoslayable a las definiciones del término ‘womanism’ que Alice Walker sugiere en su ya mencionado libro de ensayos *In Search of Our Mother’s Gardens*: “Traditionally universalist, as in: «Mama, why are we brown, pink, and yellow, and our cousins are white, beige, and black?» Ans.: «Well, you know the colored race is just like a flower garden, with every color flower represented» (...)” (Walker, 1983: xi). Debido a esta transparencia y sencillez, el poema funciona como un umbral que cierra los poemas anteriores y abre la puerta para los siguientes poemas que recrearán las voces de los ancestros y de vidas pasadas.

34

pork chops
grease stinking out across the field
into the plant where we broke the strike

old man gould sent a train south
picking up niggers
bringing them up no stop
through the polack picket lines
and the strike was broke

lord child i love the union

worked together
slept
fought
in the same town
all the pork chops
fried hard together
stinking together
oh mammy ca'line

a nigger polack ain't shit

34

chuletas de cerdo
el olor de la grasa atravesaba el campo
hacia la fábrica donde deshicimos la huelga

el viejo gould mandó un tren al sur
a recoger negros
los trajo sin hacer paradas
atravesando las hileras de los polacos en
[protesta
y la huelga se deshizo

dios bendito amo el sindicato

trabajábamos juntos
dormíamos
peleábamos
en el mismo pueblo
todas las chuletas de cerdo
fritas bien juntas
apestando juntas
ay, mami ca'line

un negro polaco no vale nada

34. *pork chops*. A partir de esta composición, los ejes poemáticos son las anécdotas históricas y las voces poéticas que recrean las de los ancestros de Clifton. “pork chops” remite a una huelga que estalla, a la situación de los trabajadores y al sentimiento de culpa de un hombre (la voz poética) que participó en el sabotaje de una huelga de obreros polacos: una especie de esquírol. Los obreros polacos volverán a aparecer en los dos poemas siguientes, como referente histórico importante de la huelga de Toledo Auto-Lite de 1934, una compañía automotriz. Diversas fuentes señalan que se trató de una protesta que implicó cinco días de enfrentamientos entre manifestantes y la Guardia Nacional de Ohio, conocida como “Battle of Toledo” y se considera una de las huelgas más importantes de la historia de Estados Unidos.⁴⁹ El referente incorpora al poema las reflexiones y posturas que tratan este hecho histórico como un problema de comunidad al interior de los manifestantes, formados por diversos grupos étnicos.⁵⁰ Los polacos, por tanto, son un detonador para leer el poema como una reflexión sobre el hombre negro en relación con otras minorías y su consciencia de la misma.

Ahora bien, la imagen de las chuletas es otro elemento importante; funciona como metáfora de los hombres negros que llegan desde lejos en el tren de Jay Gould. La aparición de este personaje histórico ancla la anécdota en un referente histórico concreto: Gould hizo fortuna con una red de ferrocarriles y fue uno de los hombres más ricos de su época durante el siglo XIX. Según diversas fuentes, era odiado por el norteamericano promedio.⁵¹ De hecho, existe una amplia bibliografía que estudia y

49 Fuentes sobre el tema:

Bernstein, I. (2010). *The Turbulent Years: A History of the American Worker, 1933–1941*. Chicago, Illinois: Haymarket Books y "New Peace Plan Drawn at Toledo As Riots Continue". (1934, May 27). En *Associated Press*. Recuperado de: <https://goo.gl/Cd8qLP>.

50 Al respecto: Delaney D. N. (2010). *Community unionism: the Toledo Auto-Lite Strike of 1934*. (M.A). University of Toledo. Toledo, Ohio.

51 Algunas fuentes sobre el tema son:

presenta su figura desde diversas perspectivas, lo que es un indicio claro de la polémica que su personaje histórico provoca. Su presencia en el poema sintetiza y articula la figura del hombre capitalista, del amo, mientras que la imagen de las chuletas fritas implica una metáfora de la convivencia diaria y la cercanía que surge entre los trabajadores, así como de la trivialidad y la deshumanización de sus cuerpos. El olor desagradable de la grasa, con la que abre el poema, apunta hacia la recreación de un episodio desagradable: las chuletas friéndose pueden leerse como el alimento deseado por parte de los afroamericanos esquirols que forman parte del hecho; aluden al hambre y a la carne. Después, el verso “oh mammy ca’line” funciona como una especie de relato de ancestros de Clifton. El nombre Ca’line, como vimos, aparece en otros poemas del libro.

El poema expresa un conflicto histórico constante en diversas latitudes, donde una minoría oprime a otra minoría en una mecánica de poder que las oprime a ambas. El poema logra expresar este hecho mediante la perspectiva del esquirol, entreverando testimonio con una memoria sensitiva, debido a la presencia de olores y emociones contradictorias. Así, el episodio histórico se visualiza y se enriquece en términos metafóricos a través de la perspectiva individual y subjetiva de la voz poética. En ese sentido, la situación de opresión histórica del negro estadounidense adquiere, mediante la formulación poética de la referencia histórica, otra dimensión que enriquece la narrativa de *Good Times*.

Klein, M. (1997). *The Life and Legend of Jay Gould*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press. Borneman, W. R. (2014). *Iron Horses: America's Race to Bring the Railroads West*. Londres: Hachette UK y Renehan, E. Jr. (2008). *Dark Genius of Wall Street*. New York: Basic Books.

35

now my first wife never did come out of
[her room
until her shoes was buttoned

mama
looked at me and said
you always was a bad boy
and died
gould train come through and
i got on

grampaw's girls was young
could write
their old timey friend was pregnant
and they said they pay my bills
the man was gone
and she was clean as mama
was a girl
never came out of her room
until her shoes was buttoned
scrubbed the wall sometime
twice a day

35

mi primera esposa nunca salía de su
[habitación
hasta tener los zapatos abrochados

mi mama
me miró y me dijo
siempre fuiste un travieso
y se murió
el tren de gould vino
y me subí

la chica del abuelo era joven
sabía escribir
su amiga de toda la vida estaba
[embarazada
y dijeron que pagarían mis cuentas
el hombre se había ido
y ella era tan limpia como mi mama
era una chica
nunca salía de su cuarto
hasta tener los zapatos abrochados
tallaba la pared a veces
dos veces al día

and I would make her stop clean
till she died
twenty-one years old

so was grampaw's girl
your mama
i like to marry friends

y yo la detenía en seco
hasta que murió
de veintiún años

así era la chica del abuelo
tu mama
me gusta casarme con amigos

35. *now my first wife never did come out of her room.* A la manera de un relato de ancestros, donde la voz poética recrea la voz de algún antepasado de la poeta, el poema inicia con la palabra ‘now’, como si retomara una conversación. En el *Oxford Dictionary* se señala que, en lengua inglesa, ‘now’ funciona no sólo como adverbio de marca temporal, sino también como un elemento que marca énfasis en un momento o en una narración argumento de un relato. En este sentido, el poema parece iniciar *in media res*. Los referentes a la madre, tanto la de la voz poética como del Tú a quien se dirige, al abuelo, a los amigos, contribuyen a la ambigüedad en el poema. La médula de la composición se sustenta en la recreación de una anécdota de origen primordialmente oral, con los titubeos y contradicciones que pueda tener dicho discurso. En este sentido, el poema permite que sus elementos establezcan conexiones entre sí y con el poema anterior. Los versos “gould train come through and / i got on” resuenan en los versos de “pork chops”: “old man gould sent a train sout / picking up niggers / bringing them up no stop”. Los temas del trabajo de los hombres negros, las relaciones familiares y la historia familiar, establecen lazos entre el presente poema, el anterior y el siguiente. Como relatos de ancestros, continuos y entrelazados, pueden ser leídos tanto como si se tratara de la misma voz poética, como de distintas voces. De alguna manera, el Tú al que interpela la voz remite a Clifton, la poeta y la descendiente que escucha y recibe dichos relatos para recrearlos. Tanto en “pork chops” como en “the way it was” se percibe la presencia implícita de alguien que escucha y recrea un testimonio.

36

the way it was
working with the polacks turning into
polacks

walked twelve miles into buffalo and
bought a dinning room suit

mammy ca'line
walked from new orleans to virginia
in 1830
seven years old

always said
get what you want
you from dahomey women

first colored man in town
to own a dining room suit
things was changing
new things was coming

you

36

cómo eran las cosas
trabajar con los
polacos convertirnos
en polacos

caminé doce millas hacia
búfalo y me compré un traje

mami ca'line
caminó desde nueva
orléans hasta virginia
en 1830

tenía siete años

siempre decía
consigue lo que quieres
tú que vienes de las mujeres dahomey

el primer hombre de color en el
pueblo que tuvo un traje
todo cambiaba
venían cosas
nuevas

tú

36. *the way it was*. En el mismo tenor de conversación y relato, “the way it was” retoma el devenir de un hombre negro que decide migrar a Búfalo, Nueva York, la ciudad donde Lucille Clifton creció. Es posible relacionar a la voz poética con la del padre de Clifton, Samuel Sayles, debido a las referencias a ‘mammy ca’line’ y Dahomey. De hecho, este poema trata de las preocupaciones tempranas de Clifton por la reelaboración y recuperación de la historia familiar, que después desembocarán en *Generations: A Memoir*. En una entrevista con Michael S. Glaser, la poeta elabora sobre ello:

Michael: When you wrote *Generations: A Memoir* part of your motivation was that your father had carried the story of your family and when he died you wanted to carry on that tradition, get it down in writing? Lucille: Yes. (...) When my brother died, just about a year ago, I thought —now nobody knows what my mother looked like when she was thirty but me. Nobody alive remembers Mamma was a girl once, but me. (...) That has a lot to do with why I wrote *Generations*. One day I understood that this story my father was telling —whether it is accurate or not—the story my father was telling has got to be preserved because there were once people who had lives in Africa, and they become statistics, you know? And there was once a woman, and I was named for her, and that was not a coincidence (316).

Si se tiene en mente lo anterior, la traducción debe buscar un tono que recree la fluidez de la oralidad, sin centrar la atención de manera excesiva en las referencias específicas; ni establecer relaciones lógicas y causales mediante conjunciones y conectores discursivos en español para explicitar el original; dicho afán por la precisión y el dato está ausente del original. El mismo criterio es aplicable para la traducción de los dos poemas anteriores.

37

admonitions

boys

i don't promise you nothing

but this

what you pawn

i will redeem

what you steal

i will conceal

my private silence

to your public guilt

is all i got

girls

first time a white man

opens his fly

like a good thing

we'll just laugh

laugh real loud my

black women

children

when they ask you

why is your mama so funny

say

she is a poet

she don't have no sense

37

amonestaciones

muchachos

no les prometo nada

más que esto

voy a redimir

lo que empeñen

voy a ocultar

lo que roben

para su culpa pública

todo lo que tengo

es mi silencio privado

muchachas

la primera vez que un hombre blanco

se baje la bragueta

como si fuera la gran cosa

sólo nos reiremos

rían a carcajadas mis

hermanas negras

hijos

cuando pregunten

por qué su mama es tan rara

digan que es poeta

está chiflada

37. admonitions cierra *Good Times* y supone una interpelación a las generaciones venideras. La voz poética se plantea como una voz sabia, femenina, que vela por los niños y los jóvenes de la comunidad. El acto de tomar la palabra a través del poema supone una enseñanza, una forma de compartir una sabiduría de madre a hijos, de abuela a nietos. “admonitions” es un poema donde la voz poética se preocupa por su legado a la comunidad y a la escritura. En ese sentido, ofrece protección, consuelo y consejos. Ante la adversidad, la voz poética promete discreción, ingenio, humor y fraternidad.

Debido a la potencia sintética del poema, traducir el título del poema fue una de las primeras dificultades. La palabra ‘admonition’ en su acepción general significa reprimenda o amonestación. Sin embargo, el poema no se sustenta en un tono que recurre al reproche y la sanción, si bien resulta maternal y aleccionador. Por el contrario, el título se orienta hacia extender un consejo, un consuelo y enseñanza afectuosa. La enseñanza estriba en legar a las generaciones por venir una forma de responder a la sociedad que cuestiona, pregunta y ataca. Nuevamente, haciendo eco de los textos bíblicos, ‘admonitions’ remite a los Corintios 4:14. La cita es interesante si se piensa en relación con la intención de la voz poética: “No escribo esto para avergonzaros, sino para amonestaros como a hijos míos amados. Porque aunque tengáis diez mil ayos en Cristo, no tendréis muchos padres; pues en Cristo Jesús yo os engendré por medio del evangelio. Por tanto, os ruego que me imitéis -Corintios 4:14-16.

Otra dificultad de traducir el poema fue su musicalidad. Las rimas y semirimas entre ‘redeem’, ‘steal’, ‘conceal’ y ‘guilt’ dan fluidez al poema en la primera estrofa; además, ésta tiene un verso final conciso y fuerte: “is all i got”. Para articular esta fluidez en la traducción, que también se sustenta en un tono oral, fue necesario alterar la sintaxis y evitar la forma verbal del futuro. De igual manera, hacia la segunda estrofa, el final “laugh real loud my / black women” puede encabalgarse con el verso anterior y funcionar como imperativo. En la traducción se conservó únicamente el sentido imperativo para dar fuerza y enfatizar la cualidad de advertencia y consejo del poema, ya que esta exhortación a las mujeres negras es uno de los momentos de mayor intensidad emotiva en el poema y es la médula de la actitud

rebelde y celebratoria del yo lírico. En este verso, además, se sitúa un apelativo que resulta interesante reflexionar. Clifton simplemente se dirige a las mujeres como 'my black women', pero, para enfatizar el sentido de sororidad y afecto presente en el poema, una opción económica y eficaz por sus connotaciones fue 'hermanas'. Al usar el posesivo 'my', Clifton ya establece una relación de cercanía, horizontalidad y afecto, de manera que traducir 'mis hermanas negras' por 'my black women', aporta un sentido figurado interesante a la composición. Por el contrario, traducir el verso como 'mis mujeres', podría tener, en español, una carga semántica de posesión o que recuerda a ciertas frases alusivas al matrimonio y a la mujer como propiedad. De igual manera, el final del poema resulta curioso, de una rebeldía particular, pues la poeta se representa a sí misma como una figura locuaz, emparentada con la rareza o la locura. Esta forma de referirse a las poetas manifiesta una actitud característica frente al cuestionamiento; una manera de reaccionar, con astucia y sutileza, a la sociedad que la censura.

Conclusiones

El presente trabajo buscó brindar un acercamiento integral en español al primer poemario de Lucille Clifton, *Good Times*. Con suerte, éste abrirá una línea para la difusión de su poesía. Si bien su obra no es desconocida en los ámbitos literarios de diversos países de Latinoamérica, las traducciones de sus poemas se limitan a composiciones aisladas y los acercamientos críticos son prácticamente inexistentes. Asimismo, debido al riesgo de caer en reduccionismos y exotismos, se buscó indagar de la manera más exhaustiva posible, en los contextos cultural, ideológico y literario —más allá del histórico— a través de los cuales se construye la figura autoral de Clifton y que marcan la pauta para futuros lectores e investigadores. Así, se espera que las cualidades rítmicas de su poesía sean perceptibles para el lector en español y que ello suponga un incentivo para continuar con la traducción de su obra. Con suerte, la presente versión de *Good Times* será capaz de despertar interés en otros traductores.

En cuanto a los comentarios de traducción, es posible reflexionar sobre cómo no sólo en el proceso de traducción, sino también en el proceso de redacción y manifestación escrita de los datos y ponderaciones, la interpretación propia se inmoviliza, clausurando otras lecturas. Sin embargo, la hermenéusis propia también se ve sometida a un cuidadoso proceso de reflexión que, al expresarse por escrito, implica una maduración de la lectura. En este sentido, la aprehensión de los poemas y su interiorización desde la subjetividad del traductor se enriquecen para desplazarse desde una etapa inicial de lectura, donde el conocimiento histórico, biográfico y literario es esencial (tanto del autor como del texto que se traduce), para posteriormente situarse en perspectiva. Este proceso no es lineal, por supuesto. Al aproximarse a textos marcados por una situación de opresión histórica, es posible que el traductor y el lector de una cultura ajena se embarquen en suposiciones e inferencias sobre las experiencias vitales, personales e históricas de una comunidad y su representación literaria. Así, la

perspectiva externa corre el riesgo de caer en lecturas condescendientes, reduccionistas y exotistas. Es por ello que el proceso de traducción y de reflexión del propio proceso posibilitan un acercamiento más complejo desde la interpretación y las consideraciones estéticas, acercamiento que la poesía demanda, puesto que dista de ser un documento de testimonios históricos, sociales y lingüísticos. Es en estos comentarios, aunque también en el acercamiento crítico a la autora y en la reflexión teórica sobre la traducción, donde es posible valorar las aportaciones de la crítica, el análisis literario y la teoría al proceso de traducción. Si bien el proceso de traducción es una actividad radicalmente distinta del proceso de estudio e investigación, por una parte, la crítica sirve para visualizar las dimensiones estéticas de una obra en un contexto más amplio que el de la lectura personal y ayuda a reconocer, de manera puntual, aquellos rasgos esenciales que será necesario tomar en cuenta en la traducción. Asimismo, estas herramientas funcionan para que la toma de decisiones se realice desde la conciencia y el sentido crítico: tanto de las posibilidades de la traducción como de la subjetividad personal. Es decir, es preciso que el traductor se cuestione sobre la visión de la traducción que rige sus intentos. De alguna manera, el conocimiento de la teoría de la traducción y de la crítica literaria liberan al traductor de concepciones romantizadas de su labor y del peso del autor y el original como conceptos intocables, inamovibles y sagrados. En este sentido, la aproximación a la traducción se realiza desde la modestia, pero también desde el compromiso y el reconocimiento de las limitaciones lingüísticas y las distancias culturales. Por otra parte, la crítica y la teoría son perspectivas útiles, aunque cada traductor debe decidir en qué medida influyen o determinan sus decisiones, de acuerdo con la obra que se traduce: si bien ayudan a tomar conciencia y a ensanchar las posibilidades de traducción, la imaginación y la creatividad del traductor también forman parte de otros conocimientos y recursos, pues el conocimiento de la crítica y la teoría sólo constituyen un lente específico a través del cual mirar la obra.

Al respecto, Jiří Levý advierte sobre el peligro de la sobreinterpretación a los traductores literarios: “If a translator becomes too closely bound up with the objective setting of the action, the work may

actually become contaminated with some reflection of that environment which the author did not express in the original” (2011: 35). Esto es especialmente pertinente si pensamos en que muchos poemas de Clifton no sólo representan una realidad histórica, sino emocional, personal, de matices oníricos, existenciales, míticos. *Good Times* tiene la premisa de definir, desde la celebración y la resiliencia, una realidad terrible, pero también de articular la suya, de revelar otro matiz; de definir, mediante la propuesta poética, qué es aquello que se nombra como *los buenos tiempos*, quiénes y cómo integran ese espacio y cómo lo habitan aquellas vidas que se pierden en los discursos oficiales y en el dato sociológico. La mirada que Clifton posa, finalmente, sobre la identidad personal y el oficio del poeta, es una de irreverencia; a través de su óptica se nombra el dolor sin excluir la capacidad de entender su absurdo y de hacerle frente mediante el arte, el ingenio y la risa. En su visión de la celebración, sin embargo, subyace una idea del deber poético: comunicar las buenas nuevas, rendir testimonio de los buenos tiempos para las generaciones por venir y para hacer frente a las adversidades pasadas y futuras. Traducir sus textos también hace pensar al traductor en cómo su trabajo se vincula con el trabajo de otros a través del tiempo; en cómo sus decisiones de traducción legan un gusto, una elección, una invitación a la lectura y a la retraducción o, incluso, en cómo sus elecciones clausuran y derrumban sentidos para infundirle nuevas vidas a un poema.

Bibliografía

- “About. Ms. HerStory: 1971-Present”. (2018). *Ms. Magazine*. Recuperado de: msmagazine.com/blog/about
- “Alicia Ostriker”. (2018). *Poetry Foundation*. Recuperado de: <https://goo.gl/2Xb92k>
- Allen, F.W., Pickard Ware, C., Garrison McKim, L. (1996). *Slave Songs of the United States*. Carlisle Massachusetts: Applewood Books.
- Andrews, W. L. (2018). “African American Literature”. *Enciclopedia Britannica*. Recuperado de: <https://goo.gl/iJXHqK>
- Andrews, W. L., et al. (eds.). (1997). *The Oxford Companion to African American Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Angelou, M. (1984). “Shades and Slashes of Light”. En *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation* (pp. 3-5). Michigan: Anchor Press/Doubleday.
- Barnstone, W. (1993). *The Poetics of Translation*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Bassnett, S. (2002). “Specific problems of literary translation”. En *Translation Studies* (pp. 83-86, 114). New York: Routledge.
- Bay, E.G. (1998). *Wives of the Leopard. Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey*. Charlottesville, Virginia: University of Virginia Press.
- Bernstein, I. (2010). *The Turbulent Years: A History of the American Worker, 1933–1941*. Chicago, Illinois: Haymarket Books.
- “Big Mama”. (2018). *Urban Dictionary*. Recuperado de: <https://goo.gl/VrrScT>
- “Black World/ Negro Digest”. (1965-2018). *The Internet Archive*. Recuperado de: goo.gl/wQ7SKJ
- Blumberg, N. (2018). “Ruth Lilly Poetry Prize”. *Enciclopedia Britannica*. Recuperado de: <https://goo.gl/MFx7NV>
- Boone, G. M. (1997). “Blues”. En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 84-87). Oxford: Oxford University Press.
- Borneman, W. R. (2014). *Iron Horses: America's Race to Bring the Railroads West*. Londres: Hachette UK.

- Bradford, L. (Comp.). (2010). *De la nieve, los pájaros. Poesía de mujeres norteamericanas*. Santiago de Chile: RIL editores.
- Brassaw, M. (2012). "The Light that Came to Lucille Clifton: Beyond Lucille and Lucifer". En *MELUS*, 37(3), 43-70.
Recuperado de: goo.gl/voUBF1
- Brown, R. (1993). "Theme". En *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms* (pp. 642-646). Toronto: University of Toronto Press.
- Carbone, V. L. (2008). "Shall they overcome?... Ayer y hoy del Moderno Movimiento por los Derechos Civiles de los Afro-norteamericanos en los Estados Unidos". En *Antíteses* 1(2), 325-342. doi: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2008v1n2p325>
- Carby, H. V. (1987). *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. Oxford: Oxford University Press.
- Chamberlain, L. (1992). "Gender and the Metaphorics of Translation". En *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge.
- Clifton, L. (1984). "A Simple Language". En *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation* (pp. 137-138). Michigan: Anchor Press/Doubleday.
- _____. (2012). "an ordinary woman". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 135-153). Rochester, New York: BOA Editions.
- _____. (1976). *Generations: a Memoir*. Michigan: Michigan University: Random House.
- _____. (2012). "good news about the earth". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 77-126). Rochester, New York: BOA Editions.
- _____. (2012). "good times". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 35-71). Rochester, New York: BOA Editions.
- _____. (2012, marzo 21). *Lucille Clifton talks of her books of poems, including "Good Times"*. [Video File].
Recuperado de: <https://goo.gl/GwRPX5>
- _____. (2012). "Mercy". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 569-633). Rochester, New York: BOA Editions.

- _____. (2012). "Next". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 257-318). Rochester, New York: BOA Editions.
- _____. (2012). "two-headed woman". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 195-251). Rochester, New York: BOA Editions.
- _____. (2012). "The Book of Light". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 409-466). Rochester, New York: BOA Editions.
- _____. (2012). "The Terrible Stories". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 477-539). Rochester, New York: BOA Editions.
- Connor, K. R. (1997). "Spirituals". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 693-696). Oxford: Oxford University Press.
- Corintios 4:14-16 (1960). *Bible Gateway. Reina-Valera 1960*. Recuperado de: <https://goo.gl/zSa4Cj>
- Cresswell, J., ed. (2002). *Oxford Dictionary of Word Origins*. Oxford: Oxford University Press.
- De Lahaye Guerra, R. M. (1996). *Yemayá a través de sus mitos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Delaney D. N. (2010). *Community unionism: the Toledo Auto-Lite Strike of 1934*. (M.A). University of Toledo. Toledo, Ohio.
- Delores Carpenter, Rev Nolan E. Williams, JR. (2001). "I Will Do a New Thing. African American Heritage Hymnal". En *African American Heritage Hymnal*. Chicago: GIA Publications. Recuperado de: <https://hymnary.org/hymn/AAHH2001/568>
- Diego, E. (1978). "Sobre la traducción de poesía", mecanoescrito inédito, s.l., [ca. 1978].
- D. L. (1997). "Middle Passage". *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 495-496). Oxford: Oxford University Press.
- "dreamwalker". (2018). *Urban Dictionary*. Recuperado de: <https://goo.gl/ZDtxFN>.
- Driscoll de Alvarado, B., Márquez-Padilla, P.C. (Coord.). (2001). *El color de la tierra: minorías en México y Estados Unidos*. México: UNAM.
- Durán, M. (1999). "Escritoras afro-americanas contemporáneas: treinta años de historia e identidad femeninas." En *REDEN: revista española de estudios norteamericanos* 17, 77-90. Recuperado de: goo.gl/JP3w5n.

- Eliade, M. (1960). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Evans, M. (1984). *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation*. Michigan: Anchor Press/Doubleday.
- Fox, M. (2010). "Lucille Clifton, Poet Who Explored Intricacies of Black Lives, Dies at 73". *The New York Times*.
 Recuperado de: <https://goo.gl/FkfLqt>
- Fowke, E. F., Glazer, J. (1973). *Songs of Work and Protest*. New York: Dover Publications.
- Genette, Gérard. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Gibellini, R. (1998). *La teología del siglo XX*. España: Editorial SAL TERRAE.
- Glaser, M. S. (2000). "I'd Like Not to Be a Stranger in the World: A Conversation/Interview with Lucille Clifton". En *The Antioch Review*, 58(3), 310-328. Recuperado de: EBSCOHost goo.gl/mDa3Gt
- "God's Mercy and Israel's Unfaithfulness. Isaiah 43". (2018). *Bible Hub*. Recuperado de: <https://goo.gl/kMT1WD>
- "grace". (2018). *Oxford Living Dictionaries*. Recuperado de: <https://goo.gl/WbFzQK>
- Griffin, F. J. (1997). "Migration". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 497-498). Oxford: Oxford University Press.
- "Hagar. Biblical figure". (2018). *Enciclopedia Britannica*. Recuperado de: <https://goo.gl/AuRZxX>
- Harding, R. E. (2014). "Authority, History and Everyday Mysticism in the Poetry of Lucille Clifton: A Womanist View". En *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 12, (1), 36-57. Recuperado de: *Academic OneFile*, goo.gl/KQhyFf
- Harris, W. J. (1997). "Black Aesthetic". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 67-70). Oxford: Oxford University Press.
- Hashim, A. M. I. (2014). "Grief for what is human, grief for what is not": An Ecofeminist Insight into the Poetry of Lucille Clifton". En *International Journal of English and Literature*, 5, (8), 182-193. Recuperado de: goo.gl/2HNpp9
- Henderson, S. E. (1984). "Introduction". En *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation* (pp. xxiii-xxviii). Michigan: Anchor Press/Doubleday.
- _____. (1973). *Understanding the New Black Poetry. Black Speech and Black Music as Poetic References*. Nueva York: William Morrow & Company.

- Holladay, H. (2002). "Black Names in White Space: Lucille Clifton's South". En *Southern Literary Journal*, 34(2), 120-133. Recuperado de: EBSCOhost, goo.gl/tV2Y4f
- _____. (2006). *Wild Blessings: The Poetry of Lucille Clifton*. Louisiana: Louisiana State University Press.
- hooks, bell. (1982). *Ain't I a Black Woman. Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- _____. (1984). *Black Feminist Theory from Margin to Center*. Boston: South End Press.
- _____. (2015). *Black Looks, Race and Representation*. New York: Routledge.
- _____. (2003). *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*. New York: Routledge.
- "Isaías 43:19 – El libro del pueblo de Dios". (2018). *Bibliatodo*. Recuperado de: <https://goo.gl/mqrHBC>
- "John H. Johnson". (2018). *Enciclopedia Britannica*. Recuperado de: goo.gl/yvfhgG
- Johnson, J. (1983). "The Theme of Celebration in Lucille Clifton's Poetry". En *Pacific Coast Philology*, 18(1/2), 70-76.
- Keene, J. (2016). "Translating Poetry, Translating Blackness". En *Poetry Foundation*. Recuperado de: <https://goo.gl/FnKsa6>
- Klein, M. (1997). *The Life and Legend of Jay Gould*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Kriner, T. E. (2005). "Conjuring Hope in a Body: Lucille Clifton's Eschatology". En *Christianity & Literature*, 54(2), 185-208. Recuperado de: EBSCOhost, goo.gl/eKXxQ6
- Kuryla, P. (2018). "Pan-Africanism". *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de: <https://goo.gl/sES8DL>
- Landry, J. (2016). *Orishas: African Hidden Gods of Worship*. Jacksonville, Illinois: Truth Book Publishers.
- Lázaro Carreter, F. (1990). *De poética y poéticas*. España: Cátedra.
- Lara, L.F. (Coord.). (2010). "gracia". En *Diccionario del español de México* (pp. 856). Ciudad de México: El Colegio de México.
- _____. "mama". En *Diccionario del español de México* (pp. 1072). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Leadbetter, H.W. (2013, Octubre 13). *Take this hammer- Leadbelly* [Video File]. Recuperado de: <https://goo.gl/8K1uRk>

- Lehmann, H. (1993). *Nine Years Among the Indians, 1870-1879: The Story of the Captivity and Life of a Texan Among the Indians*. Albuquerque, New Mexico: UNM Press.
- Lentini, R., Schreibman, S. (1991). *Siete poetas norteamericanas actuales*. Navarra, España: Pamiela.
- Levy, J. (2011). *The Art of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Lupton, M. J. (2006). *Lucille Clifton: Her Life and Letters*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- "Lucille Clifton". (2018). *Academy of American Poets*. Recuperado de: <https://goo.gl/tEkqPk>
- Madhubuti, H. (1984). "Lucille Clifton: Warm Water, Greased Legs, and Dangerous Poetry". En *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation* (pp. 150-160). Michigan: Anchor Press/Doubleday.
- Mangueneau, D. (2010). "El enunciador encarnado. La problemática del *Ethos*". En *Versión*, 24, 203-225. Recuperado de: bidi.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php
- Marsh-Lockett, C. P. (1997). "Womanism". En *The Oxford Companion to African American Literature (784-785)*. Oxford: Oxford University Press.
- Martin, D. (2001). *El gospel afroamericano: de los espirituales al rap religioso*. Madrid, España: Akal.
- Masseau, P. (2010). "Las técnicas de traducción y la traducción poética". En *Los caminos de la lengua, Estudios en homenaje a Enrique Alcaraz Varó* (pp. 222-230). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- McAlister, E. A. (2018). "Rastafari". *Enciclopedia Britannica*. Recuperado de: <https://goo.gl/UXKGJo>
- McCluskey, A. T. (1984). "Tell the Good News: A View of the Works of Lucille Clifton". En *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation* (pp. 139-149). Michigan: Anchor Press/Doubleday.
- Mittmann, S. (2003). *Notas do Tradutor e Processo Tradutório. Análise e Reflexão sob uma Perspectiva Discursiva*. Porto Alegre, Brasil: Universidad Federal de Río Grande do Sul.
- Moody, J. K. (1997). "Clifton, Lucille". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 157-158). Oxford: Oxford University Press.
- Morrisson, T. (2012). "Foreword: Lucille Clifton". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965- 2010)* (pp. xxviii-xxxiv). Rochester, New York: BOA Editions.
- "New Peace Plan Drawn at Toledo As Riots Continue". (1934, May 27). En *Associated Press*. Recuperado de: <https://goo.gl/Cd8qLP>

- Onions, C.T. (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Ostriker, A. (2006). "Can Poetry Console a Grieving Public?". En *Poetry Foundation*. Recuperado de: <https://goo.gl/zAtrcE>
- _____. (1993). "Kin and Kin: The Poetry of Lucille Clifton". En *The American Poetry Review*, 22(6), 41-48. Recuperado de: <https://goo.gl/HkYa47>
- Oxford Living Dictionaries*. Recuperado de: <https://goo.gl/BAHUuN>
- Paz, O. (2006). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1971). "Traducción, literatura y literalidad". En *Traducción, literatura y literalidad* (pp. 9-27). España: Tusquets.
- "Poetry Society of America". (2018). Recuperado de: <https://goo.gl/xAhGyQ>
- Pollack, H. (2006). *George Gershwin: His Life and Work*. California: University of California Press.
- "Policy: A Lottery Game First Played Throughout Chicago's Black Community". (2018). *Black Then: Discovering Our History*. Recuperado de: <https://goo.gl/eCWBpr>
- Popova, N. S. (2011). *El espiritual negro: aspectos poético-musicales y recursos para la interpretación*. (Ph.D.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de: goo.gl/WnLCvY
- "run". (2019). *Merriam-Webster*. Recuperado de: <https://goo.gl/pSE9Yf>
- Rushdy, A.H.A. (1997). "Neo-slave Narrative". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 533-535). Oxford: Oxford University Press.
- "Ruth Lilly Poetry Prize". (2018). *Poetry Foundation*. Recuperado de: goo.gl/QggYFf
- Schatzberg, R. (1997). *African American Organized Crime: A Social History*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Smith, B. (1978). "Toward a Black Feminist Criticism". En *The Radical Teacher*, 7, 20-27. Recuperado de: <https://goo.gl/e5QvnB>
- Smith Foster, F. (1997). "Biblical Tradition". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 59-62). Oxford: Oxford University Press.

- _____. "Diasporic Literature". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 219-222). Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Z. (2010). "*Their Eyes Were Watching God*: What does Soulful Mean?". En *Changing My Mind. Occasional Essays* (pp.10-20). Canada: Penguin Canada.
- Somers-Willett, S. B. A. (1999). "A Music in Language: A Conversation with Lucille Clifton". En *The American Voice*, 49, 73-92. Recuperado de: goo.gl/3yr1fk
- "Sonnet 64: When I have seen by Time's fell hand defac'd". (2018). *Poetry Foundation*. Recuperado de: <https://goo.gl/g3t4Zg>
- "the dozens". (2018). *Urban Dictionary*. Recuperado de: <https://goo.gl/so8RyM>
- "the man". (2019). *Online Etymology Dictionary*. Recuperado de: <https://goo.gl/q5jr1F>
- "The Man". (2018). *Urban Dictionary*. Recuperado de: <https://goo.gl/JQqW2s>
- Tyson, T. B. (1997). "Civil Rights Movement". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 147-152). Oxford: Oxford University Press.
- "US Poets in Mexico". Recuperado de: <http://www.uspoetsinmexico.org/>
- Walker, A. (1983). *In Search of our Mothers' Gardens*. California: Harcourt Brace Jovanovich.
- Warren, N. (1997). "Aunt Jemima". En *The Oxford Companion to African American Literature* (pp. 32-33). Oxford: Oxford University Press.
- Young, K. (2012). "won't you celebrate with me: the poetry of Lucille Clifton". En *The Collected Poems of Lucille Clifton (1965-2010)* (pp. 729-749). Rochester, Nueva York: BOA Editions.