

## **Migración, subversión lingüística e identidad cultural en los poemas «Telephone Conversation» de Wole Soyinka y «Bilingual Sestina» de Julia Álvarez**

**Griselda Beacon**

UBA, IESLV JRF

**Florencia Perduca**

UNL, IESLV JRF

Este trabajo se propone analizar y comparar las estrategias de escritura y las decisiones que Wole Soyinka y Julia Álvarez toman en relación a los recursos literarios y lingüísticos que sostienen los poemas «Telephone Conversation» y «Bilingual Sestina», respectivamente, dentro del contexto poscolonial de la segunda mitad del siglo XX. Las voces poéticas pueden verse a partir del concepto desarrollado por James Clifford, «culturas en viaje», en el que las culturas se perciben «como fenómenos en permanente movimiento, como el producto, nunca terminado, de contactos, de encuentros y fusiones, pero también de conflictos y de resistencias originados por la interacción entre lo que «reside» o está «dentro» (local) y lo que viene de «afuera» y «pasa a través» (global)» (en MELLINO: 116). En este caso, tanto Soyinka como Álvarez son sujetos en viaje que «pasan a través» de la cultura hegemónica del centro y sus poemas son el producto de esa interacción entre el adentro y el afuera.

Ambos autores comparten la experiencia de migración de culturas periféricas a los centros de poder político y cultural que lleva a los sujetos en viaje a desarrollar estrategias de resistencia ante el avance demoledor de la(s) cultura(s) dominante(s) sobre las propias. Las vivencias de un africano en Inglaterra y de una dominicano-americana en Estados Unidos se entrecruzan en un juego poético en el que ambos se apropian de la lengua de la cultura dominante y desde una perspectiva *otra* exploran temas centrales tales como dislocación cultural, pérdida de pertenencia y discriminación.

En ambos casos, estos poemas son un buen ejemplo de su poética de identidad en la que la lengua se convierte en el espacio lingüístico de lucha en la construcción de identidades culturales *otras*. En Julia Álvarez se hace palpable una hibridez lingüística en su bilingüismo que es la base de su poema, donde el cambio de códigos es fundamental para la estructura de dicho texto. Ella se apropia de la lengua inglesa y la transforma en su sextina bilingüe, tal como lo plasma en el título. En el caso de Soyinka, cuya lengua materna es el yoruba, su decisión por el inglés como lengua poética es importante, especialmente si tenemos en cuenta que en la década del 60 la tensión entre el uso de las lenguas maternas por encima de las lenguas colonizadoras como estrategia de resistencia ejerce presión sobre los escritores poscoloniales. Por ejemplo, Derek Walcott considera que la decisión de utilizar un inglés estándar es en sí un acto de subversión, ya que al adoptar y adaptar la lengua del «hombre blanco», los sujetos colonizados aprendieron a hablar por sí mismos. (En BOEHMER, 1995: 171) La imitación también permite la subversión. En palabras de Boehmer, la subversión por imitación se puede percibir en lo no dicho o lo implícito en los textos que emerge en forma de ironía, doble sentido, yuxtaposiciones extrañas y quiebres (175). Esto es lo que ocurre en el poema de Soyinka quien opta por el inglés estándar y cuya voz poética es un africano que utiliza la lengua inglesa en forma tan exagerada, a partir del uso de un léxico extremadamente cuidadoso y hasta científico que la desfamiliariza hasta tal extremo que su interlocutora, una dama inglesa de clase media, no puede llegar a entender.

Vemos entonces que la voz poética, a la vez que manifiesta un excelente dominio y conocimiento de la lengua extranjera, juega con el impacto que provoca la utilización de un registro que descoloca y pone fuera de control a la cultura del centro. Así, a partir del uso de la ironía, Soyinka da voz a la poscolonialidad, tantas veces silenciada.

Wole Soyinka recibió el premio nobel de literatura en 1986 y se convirtió en el primer africano en obtenerlo. Es oriundo de Nigeria, una de las ex colonias británicas que logra su independencia del imperio europeo en 1960, dos años antes de la publicación del poema que nos atañe. A su vez, Soyinka pasó parte de la década del 50 en Inglaterra realizando estudios de literatura, de dramaturgia y escribiendo sus propias obras de teatro. La voz poética comparte este trasfondo social y político con el poeta; es un sujeto colonial africano de piel negra que percibe, al igual que Soyinka, la demonización que los de adentro proyectan en los de afuera (ver HOLLIDAY: 69-70).

«Telephone Conversation»<sup>1</sup> es un poema dramático que se presenta en forma de un extenso párrafo poético, escrito en verso libre. En una conversación telefónica, la voz poética dialoga con la encargada de un departamento en alquiler en alguna ciudad de Inglaterra, según lo indican los estereotípicos artefactos culturales que menciona –la tradicional cabina telefónica, el buzón de correo y los ómnibus de dos pisos. En ese intercambio intentará revertir la demonización del *otro cultural* mostrando una sagacidad verbal que sorprende al lector por su ingenio y que supera la capacidad de la encargada de seguir la conversación. Esto genera una serie de malos entendidos, a partir de específicos juegos lingüísticos, que rondan alrededor del color de piel del posible inquilino, trayendo a la superficie el verdadero conflicto, la construcción del otro de raza negra como salvaje, inadaptado e ignorante, aún ante la presencia contundente de un otro que no responde a ese estereotipo. La ceguera cultural de la dama es una constante a lo largo de todo el intercambio. En el diálogo, si bien la mujer se presenta como perteneciente a la clase media inglesa, sus intervenciones en el intercambio aparecen en letra mayúscula generando tensión en el lector, que no puede evitar reconocer el uso de la mayúscula en el texto escrito como marca de violencia verbal, en este caso acentuado también por la ausencia de expresiones de cortesía. Esta ausencia es significativa, sobre todo porque estas marcas lingüísticas rigen los intercambios verbales en la sociedad inglesa, marcas que indican respeto al interlocutor.

La voz poética es culta, maneja un lenguaje elaborado, que pone de relieve el conflicto que subyace y que se hace palpable en las breves intervenciones de la mujer. En la segunda línea el vocablo «indiferente», al referirse a la locación del inmueble, provoca el primer quiebre ya que nada de lo que aquí ocurre es indiferente al otro. Quisiéramos destacar el uso de las siguientes palabras concadenadas: «confesión», «prevenir/advertir», «viaje en vano», «africano» y «silencio». La voz poética se confiesa, y en esta confesión juega con lo no dicho, con lo implícito y no revela su color de piel, solo dice ser africano. Esto provoca un silencio ensordecedor en el otro lado de la línea. Aquí hay un doble silencio: por un lado, la mujer que no puede articular palabra al escuchar la confesión y lo no dicho, el color de piel, que se encuentra implícito en la palabra africano. Este silencio revela e ilumina el diálogo, resalta el estereotipo y la ecuación a la que llega el lector es que ser africano es, para la cultura de adentro, sinónimo de raza negra, y el viaje en vano que el africano quiere evitar destaca la discriminación racial. La indiferencia con respecto a la locación del inmueble deja de ser tal a la luz de esta información en la que una persona de raza negra no es bienvenida a compartir los espacios sociales de la cultura dominante. Este conocimiento que surge de la experiencia de migración se condensa en la confesión y en la advertencia que la voz poética realiza, voz que aparenta sentirse culpable por ser portadora de ese color de piel. Esta aparente culpa es su estrategia para poder decir lo que de otro modo le sería negado, la arbitrariedad de los parámetros que rigen las relaciones entre el adentro y el afuera. La mujer realiza tres breves intervenciones y todas rondan alrededor de su color de piel. El término que se repite en cada uno de sus parlamentos es la palabra «dark» (oscuro). Todo lo que le interesa es saber cuán oscura es su piel. Sus preguntas directas y carentes de sutileza, en parte alimentadas por el sentimiento de culpa del otro cultural, señalan el lugar social inferior que la mujer le asigna al africano, por lo que la voz poética decide responder en forma oblicua ofreciendo una variedad de posibles grados de color para describir una gama de tonos entre los

que destaca «West African Sepia» y «Brunnette». La mujer desconoce estos términos, lo que le provoca incomodidad por no poder ser una interlocutora válida en este intercambio y vuelve a insistir una y otra vez sobre cuán oscuro es, reduciendo el color de la piel al binario blanco – negro. La voz responde a esta reducción binaria con una fragmentación de su cuerpo que le permite ofrecer ejemplos cada vez más variados sobre su posible color de piel abarcando toda la gama de colores, desde el rubio oxigenado de las palmas de su mano hasta el negro azabache de sus nalgas, producto de tanto roce al sentarse. La mujer ya no articula palabra, la multiplicidad de posibles colores desafía su mirada binaria y le impide encasillar a este africano en su esquema mental. La mención de sus nalgas azabache es una ofensa que no está dispuesta a escuchar y cuelga el teléfono. Como cierre, la voz propone un encuentro para que ella pueda ver por sí misma sin especificar qué es lo que quiere mostrar, si al ser humano o solo a una parte del todo, en este caso sus nalgas. En esta última línea, la voz africana cierra el diálogo con una pregunta final que abre espacio a la reflexión. En ningún momento la dama se plantea la posibilidad de haber sido ella también ofensiva en su discurso, lo que deja al descubierto su propio racismo como miembro de la cultura del centro.

Julia Álvarez, por su parte, también se encuentra en viaje dentro del centro. Su biculturalidad y bilingüismo la posicionan en los márgenes de la cultura dominante, en un espacio *entre* culturas. En su poema, al igual que Wole Soyinka, va a subvertir el discurso hegemónico utilizando una composición poética de origen latino, la sextina, que surge en el siglo XII en Francia para hacerse muy popular en el renacimiento hasta llegar al siglo XX con poetas anglosajones tales como Pound, Eliot, Auden, Ashbery y Marianne Moore, entre otros. Álvarez por su parte se apropia de la sextina y, como plantea Boehmer, lo hará a partir de yuxtaposiciones extrañas, en este caso el cambio de códigos. A diferencia de «Telephone Conversation», su poema «Bilingual Sextina»<sup>2</sup> recupera la nostalgia de un pasado en tierras de habla hispana, lengua que sirve de puente para expresar una cosmovisión que nada tiene que ver con el contexto anglosajón en el que la voz poética se encuentra en el presente. Este juego entre el pasado y el presente, entre el inglés y el castellano lidia con la pérdida de identidad cultural, de dislocación, e intenta construir un espacio híbrido de construcción de nuevos contextos de pertenencia comunitaria.

La sextina consta de seis estrofas de seis versos y una final de tres. Una de las características más sobresalientes es el reemplazo de la rima tradicional por el uso de palabras, en general sustantivos, que cierran los versos y que se repiten en cada una de las estrofas a partir de un orden predeterminado. La estrofa de cierre incluye estas seis palabras, dos por verso, en el medio y al final. Esta repetición le da cohesión y unidad al poema y convierte a esos vocablos en centrales para la interpretación del significado de toda la composición. Las palabras que elige Álvarez para su poema son «said», «English», «closed», «words», «nombres» y «Spanish». El conflicto queda así planteado; la tensión entre dos lenguas se hace evidente en esta elección. Se trata del hablar, del nombrar en dos lenguas diferentes. Y entre medio el término «closed» que cierra, que restringe, que limita y oscurece. En este juego, Álvarez subvierte la estructura tradicional al utilizar indistintamente el inglés y el castellano en estas seis palabras. Así como Soyinka resalta la voz del centro, percibida como agresiva, por el uso de mayúsculas, Álvarez elige la bastardilla para destacar la voz latina del texto en inglés de manera tal que el lector no puede dejar de notar su presencia perturbadora. En este caso, la bastardilla entonces aporta una segunda marca, que se suma a la marca que conlleva la presencia del castellano en la sextina.

Claire Kramsch afirma que en la relación entre lengua y cultura, la lengua expresa, encarna y simboliza la realidad cultural de los sujetos que la hablan (KRAMSCH, 1993). En consecuencia, la dificultad de la voz poética es justamente la imposibilidad de traducir la cosmovisión de una lengua a otra, lo que provoca en el sujeto la dislocación cultural y la pérdida de pertenencia. Desde esta perspectiva, las seis palabras clave del poema son cápsulas culturales, sobre todo el término «nombres» como la voz poética lo señala en la segunda estrofa, cuando todas aquellas cosas que formaron parte de su vida en un mundo anterior al inglés pasaron de ser sol, tierra, cielo, luna para ser *sun, earth, sky, moon*. Esa estrofa finaliza con «*language closed*» marcando el límite, la frontera, la imposibilidad de seguir. Esta estrofa a su vez evoca el texto bíblico del Génesis, de la creación del mundo, y del paraíso perdido. Es la isla

hispana en el Caribe enmarañada con la niñez ese paraíso perdido donde el mundo empezaba a tener sentido, donde las palabras daban nombre a las cosas y construían significado.

Vemos entonces cómo ambos poetas, a partir de haberse apropiado de la lengua inglesa, comparten una estrategia de subversión lingüística que desafía al discurso hegemónico del centro. Como plantea Homi Bhabha, los poemas han construido un espacio «entre» donde el significado de los símbolos culturales no tiene una unidad primordial ni fija y donde es posible que los mismos signos puedan ser apropiados, traducidos, revisitados y leídos con una perspectiva nueva (HOMI BHABHA, 2004). Ya sea a partir de la ironía o de la nostalgia, del poema dramático en verso libre o de la sextina bilingüe, Soyinka y Álvarez han dado voz a la marginalia que tiene algo que decir sobre el racismo y la exclusión.

## Bibliografía

- ~BHABHA, H., *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2004 [1994].  
~BOEHMER, E., *Colonial and Post Colonial Literature*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1995.  
~HOLLIDAY, A., *Intercultural Communication and Ideology*, Londres, SAGE, 2011.  
~KRAMSCH, C., *Context and Culture in Language Teaching*, Oxford, Oxford University Press, 1993.  
~MELLINO, M., *La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*, Traducido por Alfredo Grieco y Bavio, Buenos Aires, Paidós, 2008.

## Notas

- <sup>1</sup> «Telephone Conversation» (1962)  
By Wole Soyinka

The price seemed reasonable, location  
Indifferent. The landlady swore she lived  
Off premises. Nothing remained  
But self-confession. «Madam,» I warned,  
«I hate a wasted journey-I am African.»  
Silence. Silenced transmission of  
Pressurized good-breeding. Voice, when it came,  
Lipstick coated, long gold-rolled  
Cigarette-holder pipped. Caught I was foully.  
«HOW DARK?» ... I had not misheard... «ARE YOU LIGHT  
OR VERY DARK?» Button B, Button A. Stench  
Of rancid breath of public hide-and-speak.  
Red booth. Red pillar box. Red double-tiered  
Omnibus squelching tar. It was real! Shamed  
By ill-mannered silence, surrender  
Pushed dumbfounded to beg simplification.  
Considerate she was, varying the emphasis-  
«ARE YOU DARK? OR VERY LIGHT?» Revelation came.  
«You mean-like plain or milk chocolate?»  
Her assent was clinical, crushing in its light  
Impersonality. Rapidly, wave-length adjusted,  
I chose. «West African sepia»-and as afterthought,  
«Down in my passport.» Silence for spectroscopic  
Flight of fancy, till truthfulness clanged her accent  
Hard on the mouthpiece. «WHAT'S THAT?» conceding  
«DON'T KNOW WHAT THAT IS.» «Like brunette.»  
«THAT'S DARK, ISN'T IT?» «Not altogether.  
Facially, I am brunette, but, madam, you should see

The rest of me. Palm of my hand, soles of my feet  
Are a peroxide blond. Friction, caused-  
Foolishly, madam-by sitting down, has turned  
My bottom raven black-One moment, madam!)-sensing  
Her receiver rearing on the thunderclap  
About my ears-«Madam,» I pleaded, «wouldn't you rather  
See for yourself?»

<sup>2</sup> «Bilingual Sestina» (1995)  
By Julia Álvarez

Some things I have to say aren't getting said  
in this snowy, blonde, blue-eyed, gum chewing English,  
dawn's early light sifting through the *persianas* closed  
the night before by dark-skinned girls whose words  
evoke *cama*, *apoyento*, *suenos* in *nombres*  
from that first word I can't translate from Spanish.

Gladys, Rosario, Altagracia-the sounds of Spanish  
wash over me like warm island waters as I say  
your soothing names: a child again learning the *nombres*  
of things you point to in the world before English  
turned *sol*, *tierra*, *cielo*, *luna* to vocabulary words-  
*sun*, *earth*, *sky*, *moon*-language closed

like the touch-sensitive *morivivir*. whose leaves closed  
when we kids poked them, astonished. Even Spanish  
failed us when we realized how frail a word  
is when faced with the thing it names. How saying  
its name won't always summon up in Spanish or English  
the full blown genii from the bottled *nombre*.

Gladys, I summon you back with your given *nombre*  
to open up again the house of slatted windows closed  
since childhood, where *palabras* left behind for English  
stand dusty and awkward in neglected Spanish.  
Rosario, muse of *el patio*, sing in me and through me say  
that world again, begin first with those first words

you put in my mouth as you pointed to the world-  
not Adam, not God, but a country girl numbering  
the stars, the blades of grass, warming the sun by saying  
*el sol* as the dawn's light fell through the closed  
*persianas* from the gardens where you sang in Spanish,  
*Esta son las mananitas*, and listening, in bed, no English

yet in my head to confuse me with translations, no English  
doubling the world with synonyms, no dizzying array of words,  
-the world was simple and intact in Spanish  
awash with *colores*, *luz*, *suenos*, as if the *nombres*  
were the outer skin of things, as if words were so close  
to the world one left a mist of breath on things by saying

their names, an intimacy I now yearn for in English-  
words so close to what I meant that I almost hear my Spanish

blood beating, beating inside what I say *en ingles*.