

Tesis doctoral

Tomo I

Poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido



Ana Belén Muñoz Jiménez

Licenciada en Filosofía y Letras (secciones Filología Inglesa y Filología Hispánica) por
la Universidad de Málaga

UNED



Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas

Facultad de Filología

Año 2011

Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas

Facultad de Filología

UNED



Poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido

Tomo I

Ana Belén Muñoz Jiménez

Licenciada en Filosofía y Letras (secciones Filología Inglesa y Filología Hispánica) por
la Universidad de Málaga

Directora de la tesis

Dra. Ángeles de la Concha Muñoz

Quisiera agradecer a mi directora, la doctora Ángeles de la Concha Muñoz, su inestimable ayuda a lo largo de la elaboración de la tesis, así como su cariño, comprensión y paciencia.

Asimismo, agradezco el apoyo que me ha brindado mi familia, en especial, mi marido y mi madre, sin los cuales esta tesis no habría visto la luz.

A Alicia por su comprensión y sus sabios consejos.

A mis hijos, Rafael y Lucrecia, la razón de mi existencia.

*A todas las madres trabajadoras e investigadoras que se niegan a resignar su corazón
a “lo que quise hacer y no pude”.*

Índice

Introducción

I.	Poscolonialismo	1
	I.1. Orígenes y desarrollo del concepto poscolonial	1
	I.2. Intersecciones discursivas con el poscolonialismo	17
	I.3. Fundamentos teóricos del poscolonialismo: Edward W. Said, Homi Bhabha y Gayatri Chakravorti Spivak	33
	I.3.1. Edward W. Said	33
	I.3.2. Homi Bhabha	44
	I.3.3. Gayatri Chakravorti Spivak	58
II.	El proceso de la colonización	73
	II.1. Discursos coloniales	73
	II.2. Escritura	81
	II.3. Lengua	84
	II.4. Violencia	91
	II.5. Multiculturalismo frente al poscolonialismo	95
	II.6. Sexualidad	96
	II.7. Conclusión	100
III.	Análisis de poemas en el marco de temáticas poscoloniales recurrentes	101
	III.1. Dislocación	101
	III.1.1. Definición y tipos de dislocación	101
	III.1.2. La dislocación en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido	103

III.1.3. El carnaval en la poesía contemporánea de inmigración caribeña	154
III.2. Violencia y resistencia	170
III.2.1. Tipos de violencia durante los períodos coloniales y poscoloniales	170
III.2.2. Teorías de la resistencia anticolonial: Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire, C.L.R. James, Frantz Fanon, Amílcar Cabral y Ngũgĩ wa Thiong’o	174
III.2.3. La resistencia caribeña contra el poder colonial británico	179
III.2.4. La resistencia africana contra el poder colonial británico	185
III.2.4.1. La resistencia en África durante el período colonial	185
III.2.4.2. La resistencia de la inmigración africana en el Reino Unido	189
III.2.5. La violencia y la resistencia en escritores inmigrantes caribeños y africanos	192
III.2.5.1. La violencia y la resistencia en la poesía de escritoras caribeñas y africanas: Grace Nichols, Jackie Kay y Patience Agbabi.	192
III.2.5.2. La violencia y la resistencia en la poesía de escritores caribeños y africanos: Linton Kwesi Johnson, Fred D’Aguiar, Benjamin Zephaniah y Lemn Sissay	204
III.3. La esclavitud en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido	229
III.3.1. Fundamentos del colonialismo europeo en el siglo XIX	229
III.3.2. La esclavitud durante el período colonial europeo de los siglos XV y XIX	236
III.3.3. La esclavitud en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido	244

III.4. La mujer en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido	275
III.4.1. Sexualidad y sensualidad del cuerpo de la mujer	277
III.4.2. La posición marginal de la mujer en la sociedad patriarcal	296
III.4.3. La figura de la madre	320
IV. Conclusión	330
V. Bibliografía	338

Introducción

La tesis doctoral titulada *Poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido* pretende estudiar la obra poética de autores contemporáneos residentes en el Reino Unido de procedencia caribeña o africana. La tesis reúne, por un lado, a poetas británicos de procedencia caribeña y africana y, por otra, a poetas nacidos en el Caribe o en África y residentes en el Reino Unido en algún momento de su vida. Los autores africanos seleccionados son Lizzy Dijeh, nacida en Londres y con ascendencia nigeriana, Lemn Sissay, nacido en Wigan (Reino Unido) de padres etíopes; Patience Agbabi, nacida en Londres y de ascendencia nigeriana. Los poetas caribeños son Fred D'Aguiar, nacido en Londres y de ascendencia guyanesa; Grace Nichols y John Agard, nacidos en Guyana y actualmente residentes en Inglaterra; Benjamin Zephaniah y Linton Kwesi Johnson, nacidos en Jamaica. Finalmente, los casos excepcionales de Jackie Kay, nacida en Escocia, de madre escocesa, de padre nigeriano y adoptada por una pareja de escoceses blancos; y de Merle Collins, nacida en una isla del Caribe, Granada, y residente en el Reino Unido desde la invasión de los Estados Unidos en Granada en 1983 hasta 1990. En la actualidad reside en los Estados Unidos.

Al igual que la priorización de la geografía sobre el momento histórico que Edward Said propuso en *Orientalism* (1978) como fundamento para su investigación, el hilo conector de esta tesis es precisamente el Caribe y África así como la relación colonial y poscolonial que se establece entre el Reino Unido y sus antiguas colonias. Aunque los poetas seleccionados son contemporáneos, hay una revisión histórica permanente del período colonial que se extiende desde el siglo XV hasta nuestros días. Esa experiencia colonizadora, que perdura a lo largo de los siglos, es la causa de una serie de sentimientos reincidentes en el elenco de poetas escogidos, ya que en la actualidad subsiste la relación de poder del colonizador sobre el colonizado, que provoca una continua tensión en la psique de los autores, reflejada en sus producciones poéticas. La imposición del poder de los colonizadores sobre los colonizados en la actualidad aparece de una forma más encubierta y soterrada que durante el período

colonial. Esta sutileza convierte el fenómeno poscolonial en un elemento eminentemente complejo por su carácter aparentemente inexistente en la sociedad y por la sutilidad con la que opera y del que es característico. Por otra parte, con la selección de poemas analizados en esta tesis doctoral pretendo mostrar la gran medida en la que el colonialismo está incrustado en la sociedad actual a través de las experiencias de frustración, xenofobia, racismo, desigualdades sociales o de género de las diásporas caribeñas y africanas que se expresan a través de los poemas analizados. Para los poetas seleccionados estos sentimientos de rechazo por parte del país de acogida derivan en gran medida de la perduración de los sistemas cognitivos establecidos por los poderes imperialistas a lo largo de los siglos y que se han ido estableciendo de distintas formas en la sociedad con los mismos patrones de poder, aunque en la actualidad sean más difíciles de detectar. La herencia de los sistemas patriarcales coloniales se entrevé a través de los sentimientos de rechazo por parte de la sociedad de acogida.

La elección de poetas de procedencias caribeña y africana se debe a la relación colonial entre el Reino Unido y ambas procedencias y a la posterior llegada de inmigrantes procedentes de las dos ex colonias a mediados del siglo XX. Aparte de la conexión entre los distintos autores por sus procedencias, todos los poetas están vinculados por su condición de inmigración y su relación con la diáspora caribeña y africana en el Reino Unido. Entre sus experiencias como inmigrantes encontramos una serie de sentimientos de rechazo por parte del país de acogida y la consiguiente frustración por el sentimiento de no pertenencia. La frustración provoca que los inmigrantes e hijos de éstos sientan la necesidad de conocer sus orígenes volviendo sus miradas a sus países de procedencia; sin embargo, en muchos casos, no encuentran su identidad allí. Este hecho provoca una frustración, que, en ocasiones, se convierte en violencia y rechazo a la sociedad de acogida. Estos sentimientos aparecen de forma recurrente en las creaciones poéticas de los autores seleccionados, si bien cada uno posee sus características propias y una selección de temáticas determinadas.

La conexión existente entre los distintos autores seleccionados por su condición de inmigrantes está íntimamente ligada con la corriente literaria del Poscolonialismo. Por este motivo, he incluido un capítulo sobre esta teoría literaria en la que pretendo estudiar las bases de sus fundamentos así como los trabajos más significativos de la crítica que estudia esta corriente de pensamiento. En primer lugar, estudio la acuñación

de este neologismo debido a la necesidad de los estudiosos del momento de crear una nueva terminología para definir una nueva realidad mundial de la que el Segundo y Tercer Mundo formaban parte. Me adentro en la complejidad del propio término a través de las distintas interpretaciones de los estudiosos más importantes del escenario crítico actual. Hago una referencia expresa a los tres críticos clásicos del Poscolonialismo, Edward Said, Gayatri Chakravorti Spivak y Homi Bhabha, y a su contribución teórica a esta corriente: Edward Said se considera el padre de este movimiento de pensamiento; Homi Bhabha, por su contribución a la teoría poscolonial con conceptos como la ambivalencia, la mímica o la hibridad; y, finalmente, Gayatri Spivak ha contribuido con la incorporación del concepto de la doble supeditación de las mujeres colonizadas. Por otra parte, incluyo las monografías más importantes que han estudiado el Poscolonialismo como *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, una de las primeras monografías sobre esta corriente que continúa siendo una de las más significativas, *Key Concepts in Post-Colonial Studies* de los mismos autores, *An Introduction to Post-colonial Theory* de Peter Childs y Patrick Williams. También he incluido textos que compilan artículos significativos dentro de la crítica poscolonial como *A Companion to Postcolonial Studies* de Henry Schwarz y Sangeeta Ray o *The Post-colonial Studies Reader* de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin entre otras.

El siguiente capítulo se basa en el estudio de los temas recurrentes de la literatura poscolonial y, específicamente, de la literatura de inmigración. Estos puntos de conexión entre los autores me permiten estudiar la realidad poscolonial vista a través de los ojos de poetas inmigrantes residentes en el Reino Unido. Esta selección de temas viene dada por su reincidencia en la creación poética de los autores. El capítulo se subdivide en el estudio de las siguientes temáticas: la dislocación, la violencia, la mujer negra y la esclavitud; sin embargo, hay temas secundarios, no menos interesantes que los principales que se estudian en esta tesis, ya que aparecen insistentemente y están íntimamente ligados a los principales.

La dislocación es el tema principal que engloba el resto, ya que la experiencia de la emigración – basada principalmente en el traslado, en muchos casos, involuntario a un país del Primer Mundo – es la causa desencadenante de otros sentimientos genuinamente poscoloniales como la violencia, la esclavitud o la doble supeditación de

la mujer negra. Esta temática aparece en todos los poetas seleccionados porque es el punto de conexión existente entre todos ellos por su condición de emigración. Asimismo, otras temáticas secundarias, como la raza o la crisis de identidad, también están íntimamente ligadas a la dislocación.

En las creaciones poéticas estudiadas a lo largo de la tesis la lengua aparece como uno de los principales fundamentos de diferenciación entre nativos e inmigrantes, ya que los nativos la consideran un obstáculo para la comunicación intercultural. La raza es otro elemento diferenciador visible que, en algunos autores, conlleva el mismo sentimiento de rechazo, provocando en algunos una crisis de identidad, como en el poeta Fred D'Aguiar; sin embargo, en otros poetas este principio diferenciador adopta un aspecto positivo, ya que la consideran parte de la cultura de sus pueblos que, a su vez, enriquece la cultura británica como es el caso de Benjamin Zephaniah. En su continua búsqueda por encontrar un lugar de pertenencia en la sociedad de acogida, muchos se dan cuenta de que su posición dentro de la sociedad británica está precisamente en los aspectos distintivos de su raza y de su origen. De ahí que la mayoría de los poetas vuelvan sus miradas hacia la historia de subyugación colonial de sus países para buscar su identidad. Esta revisión histórica establece un nuevo punto de conexión entre las creaciones poéticas, ya que África y el Caribe están íntimamente conectados a través de una historia colonial común. Los poetas caribeños que revisan la historia de colonización vuelven su mirada a África como la cuna de su cultura y como referente de su raza, ya que los esclavos de las plantaciones de azúcar y tabaco procedían del continente negro. En muchas producciones poéticas de autores caribeños hay referencias a la mitología y a las religiones de África como puntos de conexión entre ambas culturas al ser heredadas por los caribeños de los africanos esclavos que residieron en la zona como en *i is a long memoried woman* de Grace Nichols.

La supervisión de la historia colonial desde la perspectiva de los esclavos permite a los poetas indagar en una historia de resistencia desconocida debido al silenciamiento de los poderes imperialistas del momento. Aunque la rebeldía de los esclavos contiene episodios históricos de resistencia armada, en la mayoría de los casos, se caracteriza por ser una resistencia callada, reservada y encubierta con el fin de pasar desapercibida por los dueños de las plantaciones. La ironía aparece como un elemento efectivo de oposición, puesto que evita una repulsa directa al sistema colonial a través

del juego de significados por la que se caracteriza. A través del estudio de la resistencia de los esclavos en el período de la esclavitud los poetas comprueban la fortaleza de su raza y su capacidad de rebeldía y resistencia contra el sistema.

La figura de la mujer ocupa un lugar importante entre los escritores de ascendencias caribeña y africana debido a su condición de doble supeditación tanto en el sistema colonial como en el patriarcal. La mujer cobra gran protagonismo especialmente entre las escritoras caribeñas y africanas que exploran las vivencias de mujeres negras a lo largo de la historia así como las de la diáspora negra actual en el Reino Unido. Grace Nichols dedica *i is a long memoried woman* a una mujer esclava en la que ensalza su capacidad de adaptación y resistencia. Jackie Kay dedica parte de su poemario a figuras relevantes durante el período de colonización como es la Venus de Hottentot en la que se denuncia las condiciones infrahumanas a las que estuvo sometida Saartjie Baartman, auspiciadas por supuestos científicos del momento histórico y promovidas por la civilización occidental. Kay también se centra en la figura deslumbrante de la cantante de jazz, Bessie Smith, y la época del segregacionismo de los Estados Unidos, triplemente supeditada por su condición de raza, de sexo y de tendencia sexual. Dejando a un lado las figuras históricas, la obra poética de las escritoras se centra en sus experiencias de inmigración a través de personajes femeninos anónimos que sufren un sistema opresor racista y patriarcal. Grace Nichols dedica un libro completo a un personaje femenino ficticio en *The Fat Black Woman*, que se presenta como una alternativa al sistema patriarcal y racista en el que se ve inmersa. Patience Agbabi dedica gran parte de su obra poética a mujeres adolescentes de color para explorar sus sentimientos de frustración y el riesgo constante en el que se encuentran debido a su edad y las implicaciones sexuales que ésta tiene en el sistema patriarcal. *The Adoption Papers* y *Other Lovers* son obras poéticas autobiográficas en las que Jackie Kay muestra la incesante búsqueda de sus orígenes y la necesidad de pertenecer a una cultura.

La exaltación de la sexualidad, la sensualidad femenina y el disfrute de éstas por la mujer, elementos que tradicionalmente habían sido anulados por el sistema patriarcal, son también temas recurrentes entre las escritoras seleccionadas. En algunos casos toman tintes positivos, como en *The Fat Black Woman Poems* de Grace Nichols o el poema “The Wife of Bath” de Lizzy Dijeh, en los que podemos apreciar mujeres

liberadas, capaces de disfrutar de su sexualidad. En otros casos aparece como un elemento negativo en el que la mujer queda atrapada en los deseos de los hombres como se puede apreciar en poemas de Patience Agbabi. Su capacidad de reproducción y la maternidad aparecen como características genuinas de la mujer que las diferencian de los hombres. En muchas ocasiones la maternidad se relaciona metafóricamente con la fecundidad de la tierra al igual que en la mitología africana. Sin embargo, no siempre la maternidad está cargada de aspectos positivos. Patience Agbabi trata los embarazos no deseados entre las adolescentes en poemas como “Martina” (*Transformatrix*, 39 y 40) y “Samantha” (*Transformatrix*, 49 y 50).

La menstruación, elemento genuinamente femenino, también aparece como un elemento regulador de la fecundidad femenina en poemas como “Ode to My Bleed” (*Lazy Thoughts*, 24) de Grace Nichols o “It’s Better Post- than Pre-” (*R.A.W.*, 58-60) de Patience Agbabi. A través de estos poemas las poetisas exploran el cuerpo femenino, su sexualidad y el poder de la creación que encierra.

La figura de la madre tiene también una fuerte presencia no sólo en la poesía de las autoras sino de los escritores seleccionados. Fred D’Aguiar presenta a la madre como el poder regulador del universo del yo poético en la colección *Mama Dot* (en *An English Sampler. New and Selected Poems*, 3-28) en la que la doble supeditación de la madre se transforma en un gran poder a los ojos de su hijo. Grace Nichols y Merle Collins dedican poemas a sus madres y abuelas con las mismas características reguladoras y ordenadoras de las realidades de los yoes poéticos.

El análisis literario de los poemas no sólo se fundamenta en el estudio de las temáticas recurrentes en las creaciones de los escritores seleccionados, sino también en el análisis de los campos fónico, métrico, morfosintáctico y semántico de los poemas que realzan e intensifican la temática tratada. En este tipo de poesía el campo fónico ocupa un lugar importante puesto que muchos de estos poetas se inspiran en ritmos de origen caribeño como el ska, el dub o el reggae donde el ritmo, las asonancias y las aliteraciones cobran un especial protagonismo y crean una nueva dimensión en la concepción de la poesía aunando ritmos propios de la calle y de los estratos sociales más bajos con una percepción eurocéntrica de este género basada en un elitismo propio de las clases altas de la sociedad occidental. Esta nueva dimensión provoca que la

poesía, un género que en la cultura europea había ocupado un lugar privilegiado como medio de expresión de su civilización, se convierta en un género que represente a grupos más marginados como los emigrantes y que encuentren un medio de expresión valioso y respetado por las clases más altas de la sociedad británica. Este hecho se consolida aún más en el momento en el que estas obras poéticas reciben premios literarios prestigiosos del Reino Unido por su carácter de renovación de las tendencias poéticas de su panorama artístico actual.

Por tanto, a través del análisis de las creaciones poéticas de los escritores seleccionados pretendo mostrar cómo las literaturas que surgen de la experiencia de la inmigración y de la colonización suponen una revitalización la literatura del Primer Mundo, otorgando una visión más crítica de la realidad y desafiando los cánones literarios tradicionales eurocéntricos que siguen imperando en el panorama literario actual.

I. Poscolonialismo

I.1. Orígenes y desarrollo del concepto poscolonial

La palabra “poscolonialismo” se empleó por primera vez después de la Segunda Guerra Mundial como un término histórico con valor cronológico en referencia al período de post-independencia de antiguas colonias. A partir de los años sesenta surge el interés por las llamadas “Commonwealth literatures”, es decir, por la literatura escrita por habitantes de las colonias o las antiguas colonias británicas. En la década de los setenta se comenzó a utilizar en ámbitos literarios para referirse a las manifestaciones culturales de las sociedades coloniales y a la interacción entre ellas. Posteriormente este término pasó a ser utilizado en diferentes ámbitos de conocimiento para expresar las experiencias políticas, lingüísticas y culturales de las sociedades que anteriormente habían sido colonias europeas (Ashcroft et al. 1999: 186).

La utilización literaria de la palabra “poscolonialismo” coincide temporalmente con el desuso de un neologismo creado en los años sesenta, “Tercer Mundo”, término formado siguiendo el modelo del concepto de Tercer Estado de la Revolución Francesa. A principios del siglo XX, el mundo estaba dividido en dos claros bloques ideológicos, el capitalismo y el socialismo, que representaban respectivamente el Primer y el Segundo Mundo. La expresión “Tercer Mundo” se acuñó para representar a todos aquellos países que no siguieran nítidamente ninguna de las dos corrientes económicas y políticas, es decir, todos aquéllos que habían obtenido recientemente la independencia a lo largo de la primera mitad del siglo XX. En un principio, las nuevas potencias tercermundistas se consideraban savia nueva para las relaciones internacionales, teniendo en cuenta la tensa situación de las políticas internacionales de los mundos capitalista y socialista a mediados del siglo XX, basadas en un bipolarismo económico y político que creaba una tensión continua de índole internacional. Aun manteniendo esta actitud positiva entre los países antiguamente colonizados y recientemente independizados, pronto se asoció el término “Tercer Mundo” a los problemas económicos y políticos ligados a estos países, de tal forma que el término pasó a representar a los países pobres. En la historia de la teoría literaria también se hizo uso

del término “tercermundista” para referirse a los escritos de autores que provenían de los países que englobaba dicha expresión. De hecho, los críticos literarios de los sesenta no dudaban en etiquetar las novelas de Gabriel García Márquez o de Chinua Achebe como tercermundistas, término actualmente en desuso en la jerga literaria y que, además, evitan los críticos. Según Neil Larsen, la palabra “poscolonialismo” surge como un eufemismo de la expresión “Tercer Mundo”. El poscolonialismo intenta estudiar las relaciones entre las excolonias y sus metrópolis, así como los cambios socio-culturales surgidos como consecuencia de tales relaciones en ambos países; sin embargo, es tan compleja que no se ha llegado a ninguna conclusión sobre dicho término y todo lo que éste intenta definir (25).

Para Robert J. C. Young, la conferencia de Bandung, celebrada en Indonesia en 1955, supuso el inicio del poscolonialismo entendido como filosofía política, aunque Neil Larsen no coincide con dicha afirmación, ya que considera que el poscolonialismo está restringido a la “academia metropolitana” y a sus “satélites”, es decir, sólo se estudia en ámbitos literarios y culturales (23). Para Young, esta conferencia supuso la formación de un bloque, formado por naciones africanas y asiáticas recientemente independizadas, frente a las principales potencias del momento (2003: 17).

Según Aijaz Ahmad en “Three Worlds Theory; End of a Debate” (1992) esta conferencia supuso la pronunciación de las burguesías nacionales del “Tercer Mundo” a favor de su intervención en la política internacional. Los principales conferenciantes – Nehru, Nasser, Sukarno, Tito (el único representante europeo) y Zhou-En-Lai – apoyaban una política de las naciones oprimidas contra el imperialismo representado por Estados Unidos, que intentaba acotar el poder político de las naciones emergentes (en Larsen 2000: 32-33).

Sin embargo, para Young, la palabra que define mejor al poscolonialismo es el término “tricontinental”, que fue acuñado a raíz de la Conferencia Tricontinental celebrada en Cuba en 1966. En dicha conferencia se aunaron tres continentes: Sudamérica, África y Asia para actuar conjuntamente contra el poder imperialista que representaban tanto el mundo capitalista como el socialista. Se fundó la revista *Tricontinental*, en la que colaboraron escritores y teóricos del poscolonialismo como Amílcar Cabral, Frantz Fanon, Che Guevara, Ho Chi Minh o Jean-Paul Sartre. La revista brindó la oportunidad a estos críticos de hacerse con la palabra y crear una epistemología alternativa a la presentada por el mundo occidental. A raíz de estos

escritos anti-occidentales surge el poscolonialismo, que Young describe como “a general name for these insurgent knowledges that come from the subaltern, the dispossessed, and seek to change the terms and values under which we all live” (2003: 20). El fin último del poscolonialismo es reclamar el derecho de todos los seres humanos a vivir en las mismas condiciones de vida y con el mismo bienestar material y cultural. A partir de los años ochenta, se fragua una serie de escritos críticos y literarios, que intentan cambiar la perspectiva occidental del mundo (2003: 16-20).

Actualmente no hay un consenso sobre una única definición del “poscolonialismo” ni del empleo correcto del mismo. Todos los críticos coinciden en su carácter heterogéneo, ya que incluye una multitud de experiencias y situaciones diversas, que imposibilita una definición clara y un uso preciso de dicho vocablo. De hecho Neil Larsen afirma que es difícil considerar que todos los críticos literarios del poscolonialismo, aunque tomen como punto de partida a Edward Said, Gayatri Spivak y Homi Bhabha, partan de la misma idea de lo poscolonial. Por otra parte, considera que en el caso de otras literaturas, como la colonial o la imperialista, tampoco se observaban excesivos puntos en común entre las distintas obras. Sin embargo, este autor coincide con críticos como Ashcroft, Griffiths, Tiffin, Childs o Williams en que es necesario establecer un campo de estudio común basándose en que la oposición consciente hacia el imperialismo y colonialismo de estas literaturas es uno de los elementos claves, aunque esto no garantice la integridad artística de las obras (26).

Los estudiosos se centran en los problemas que encuentran a la hora de definir dicho término. Una de las dificultades se halla en el propio vocablo, ya que hay autores que defienden el uso del guión – post-colonialismo – mientras que otros no lo emplean – poscolonialismo –. Los críticos literarios que emplean el guión – entre ellos, Homi Bhabha, Edward Said o Gayatri Spivak – están influidos por corrientes como el post-estructuralismo. Para estos autores el término “post-colonialismo” (con guión) aborda muchos más aspectos que el término “poscolonialismo” (sin guión), ya que el primero estudia los efectos del materialismo dialéctico del colonialismo y el poder del discurso colonial, mientras que el segundo sólo se basaría en el estudio de la teoría del discurso colonial. Por otra parte, hay críticos que utilizan la palabra poscolonial con un valor restrictivo, ya que para ellos es sinónimo de “anti-colonial” o de “post-independencia”.

Sin embargo, para Ashcroft, Griffiths y Tiffin, el término poscolonialismo abarca muchos más aspectos de la experiencia colonizadora al definirlo como

the study and analysis of European territorial conquests, the various institutions of European colonialisms, the discursive operations of empire, the subtleties of subject construction in colonial discourse and the resistance of those subjects, and most importantly perhaps, the differing responses to such incursions and their contemporary colonial legacies in both pre- and post-independence nations and communities (1999: 187).

El prefijo de “poscolonialismo” ha llevado a muchos autores a considerar que el término se refiere al período posterior al colonialismo. Sin embargo, esta definición presupone el fin del colonialismo y el inicio de un nuevo período, afirmación que autores como Ashcroft, Griffiths y Tiffin consideran simplista y que autores como Childs y Williams consideran arriesgada. En primer lugar, estos críticos consideran difícil afirmar que la “colonización” ha llegado a su fin. En segundo lugar, para Childs y Williams es difícil establecer una fecha para ubicar en el tiempo el fenómeno de la “descolonización”, ya que a lo largo de la historia ha habido multitud de ejemplos de colonización, como la llevada a cabo por británicos y franceses en diferentes partes del mundo que vio su fin a mediados del siglo XX, la de los españoles y portugueses en Latino-América que acabó a finales del siglo XIX, o la colonización británica en Estados Unidos, que concluyó a finales del siglo XVIII. Ambos autores subrayan la importancia de no acotar en el tiempo el fenómeno colonial, ya que supondría perder el valor científico del término, al no poder establecerse unos parámetros comunes en la gran diversidad de experiencias colonizadoras acontecidas a lo largo de la historia de la humanidad. Por otra parte, los autores señalan un problema añadido a la dificultad de decidir qué experiencias se consideran coloniales y cuáles no, teniendo en cuenta de que hay países colonizados que se convierten en colonizadores como es el caso de Estados Unidos. Aijaz Ahmad hace hincapié en este punto afirmando que el prefijo “pos-” del término poscolonialismo ha de escapar de limitaciones temporales que intenten enmarcar los períodos afectados por el colonialismo para convertirse en un fenómeno “tranhistórico”, es decir, atemporal y sin fronteras geográficas (en Ashcroft et al. 1999: 187).

Por su parte, Neil Larsen considera que, independientemente de que el término poscolonial sea considerado como un compuesto del prefijo “pos-” o como una corriente que se enfrenta a los dogmas metropolitanos y eurocéntricos, el poscolonialismo “signifies little more than its own (waning) novelty or exoticism *outside* the walls of the academy” (2000: 23). Para Larsen, al igual que otros autores como Robert Kurz, el poscolonialismo es sólo una corriente ideológica que no podrá paliar las diferencias existentes entre los países del Primer Mundo y del Tercer Mundo si no se toman medidas de índole económica y militar a nivel internacional (2000: 23).

Para Robert Young, el poscolonialismo busca la igualdad de condiciones entre los distintos pueblos del mundo, por lo que lucha contra la división del mundo occidental frente al no-occidental existente en la actualidad. La causa de esta división injusta la halla en la política expansionista europea del siglo XIX, que logró dominar directa o indirectamente nueve décimas partes del mundo. Dicha política estaba basada en una serie de creencias antropológicas que consideraban a los nativos de las tierras conquistadas inherentemente inferiores a los habitantes de la Europa occidental. Esta diferencia entre los habitantes del mundo se fundamentaba en la discriminación de razas, de tal forma que la cultura blanca era la más evolucionada y la más apropiada para la formación de gobiernos, la promulgación de leyes, su creación científica, literaria, etc. La respuesta al sistema europeo de imposición de poder nos lleva a una serie de capítulos – muchos de ellos borrados de la historia occidental – de resistencia por parte de los distintos pueblos conquistados. Producto de esta resistencia es la organización política de muchos de estos grupos anti-coloniales a partir del siglo XX, que finalmente desembocarán en la independencia de los países colonizados. Con ello se abre el período poscolonial, según Young, cuando cada estado lograba su soberanía nacional, se pasaba del estatus colonial a uno autónomo, poscolonial (2003: 3).

Aunque Young admite que la presencia de la dominación europea en los países independizados se ha hecho notar en la mayor parte del siglo XX, considera que la llamada descolonización es el inicio de la desaparición de la raza como factor determinante de la inferioridad de los habitantes de los países anteriormente colonizados. Young basa esta afirmación en la necesidad de mano de obra por parte del mundo occidental después de la descolonización, que se satisfizo por medio de la inmigración procedente de los países no occidentales, de manera que el antiguo

fundamento de la división de los mundos – la raza – se transforma por la entrada de una nueva fuerza de trabajo, que, inevitablemente, va a formar parte del mundo occidental y, al mismo tiempo, va a suponer una nueva presión social y política para su sociedad. Young analiza además, el aspecto sociológico del fenómeno de la inmigración, ya que con la entrada de inmigrantes a Occidente introduce sus tradiciones y culturas, que serán asimiladas por la población occidental, como ejemplifica con la asimilación de la salsa y el son cubanos por los jóvenes de una Norte América con tradición protestante (2003: 2-4).

Para Young, el poscolonialismo significa la aceptación de que los tres continentes no-occidentales están subordinados a poderes europeos y norteamericanos y de que hay un grave desequilibrio económico en la división de estos dos mundos. El poscolonialismo proporciona una política y una filosofía que lucha contra esta desigualdad, siendo ambas una continuación de la lucha anti-colonial de principios del siglo XX. Por otra parte, esta lucha no sólo se centra en el bienestar social de los ciudadanos del mundo no-occidental, sino que va más allá y apoya las culturas de sus países, que ahora están transformando a las propias sociedades occidentales. Para llevar a cabo las reivindicaciones de los países no-occidentales, el poscolonialismo establece una serie de estructuras teóricas que se contraponen con las presentadas por la cultura occidental y que suponen una reorientación de las teorías de pensamiento con la inclusión de la perspectiva no-occidental. Para Young el fin último del poscolonialismo es generar una relación más justa entre los distintos pueblos del mundo a través de la transformación de sus conocimientos y concepciones (2003: 4-7).

Childs y Williams en *An Introduction to Post-colonial Theory* (1997) establecen una serie de parámetros para definir el término “poscolonialismo”. Sin olvidar la relación de éste con el “colonialismo”, estos autores demuestran la dificultad a la hora de definirlo en función de una serie de preguntas: cuándo y dónde acontece, a quién afecta y qué es (1-23).

Aunque se haya establecido la mitad del siglo XX como fecha de inicio del fenómeno llamado “descolonización”, autores como Childs, Williams, Ashcroft, Griffiths y Tiffin consideran que a finales del siglo XX se encontraban aún ejemplos de “colonización”, como era el caso de la relación existente entre Hong Kong, Las

Malvinas o el Norte de Irlanda con el Reino Unido. Por otra parte, señalan que en el siglo XX se han generado nuevas formas de colonización, que divergen de la colonización europea del siglo XIX y que son mucho más sutiles, ya que se ajustan a las nuevas políticas europeas y estadounidenses, enmascarándose tras un falso no-intervencionismo. Esta nueva forma de colonización se conoce como “neocolonialismo”, término acuñado por el primer presidente de Ghana y líder del movimiento panafricano, Kwame Nkrumah en su libro *Neo-colonialism: The Last Stage of Imperialism* (1965). Nkrumah entendía el neocolonialismo como el último escalafón del imperialismo, basado en el papel fundamental de ciertas potencias, como Estados Unidos, o en antiguos poderes coloniales y en antiguas colonias por medio de su intervencionismo, por una parte, en materias de economía y mercado y, por otra, en materias de educación y cultura. Actualmente el uso del término se ha extendido a cualquier forma de control sobre las excolonias, como es el caso de las nuevas clases sociales más altas de las antiguas colonias, en muchos casos, formadas en las metrópolis de donde salen los representantes políticos de sus países de origen, que, lejos de ser capaces de defender los derechos de sus conciudadanos, se sirven de los anteriores poderes coloniales para favorecer sus propios intereses. Por su parte, muchos críticos utilizan el término neocolonialismo para referirse a la incapacidad por parte del Tercer Mundo de encontrar una política y una economía alternativa, que sea independiente de la del Primer Mundo y que sea representativa de su propia cultura. Esta incapacidad es uno de los efectos del carácter globalizador del sistema capitalista.

Childs y Williams consideran que el colonialismo se extiende hasta nuestros días, ya que se caracteriza por la búsqueda de nuevos mercados – el Tercer Mundo – y de mano de obra barata, que sustituya a esclavos durante el período colonial europeo de los siglos XVIII y XIX, o por la instauración de multinacionales en países tercermundistas en la era actual. El nuevo fenómeno que conlleva el neocolonialismo es la migración masiva de países tercermundistas a países con una actividad económica capitalista.

A pesar de estos problemas en la ubicación temporal del colonialismo, Childs y Williams, al igual que Ashcroft, Griffiths y Tiffin, consideran “coloniales” principalmente a las dos oleadas colonizadoras europeas de los siglos XVI y XIX, ya que constituyen un fenómeno sin precedentes e implican repercusiones sustanciales en

el mundo contemporáneo (1997: 2). Esta afirmación está basada en el intento de establecer un punto de partida para los estudios coloniales y poscoloniales, aunque los propios autores señalen que aún no se ha llegado a un estado poscolonial.

Sin embargo, hay otros autores que no le dan un valor temporal al prefijo “pos-”, sino un valor más cercano al del término “posmodernismo”, centrado en la trascendencia conceptual del término al que se le añade el prefijo. Para Childs y Williams el hecho de que la descolonización de Asia, África y el Caribe tuviese lugar después de la Segunda Guerra Mundial, al igual que la corriente posmodernista, provoca una relación inevitable con el fenómeno poscolonial. Sin embargo, no hay consenso entre los distintos críticos poscoloniales en establecer elementos comunes entre ambas corrientes, teniendo en cuenta, además, que tampoco hay consenso en la definición de posmodernismo. Los autores contraponen los puntos de vista de Robert Young y de Helen Tiffin sobre el posmodernismo (1997: 202). Para Young, el posmodernismo supuso la desestabilización de conceptos totalizantes europeos, como su consideración de la historia o la sociedad, mientras que para Tiffin, el posmodernismo es la prueba más reciente de la hegemonía occidental, ya que nace de Europa y analiza conceptos inherentemente europeos, dejando nuevamente en el olvido a otras culturas. Tiffin sostiene que existe una diferencia de la trayectoria entre el posmodernismo y el poscolonialismo: en el caso del posmodernismo, nace de Europa y se exporta a las zonas que considera sus márgenes (en Childs y Williams: 202), mientras que el poscolonialismo nace en zonas antiguamente colonizadas, actualmente neocolonizadas y se exporta a Europa y a los Estados Unidos. Kwame Anthony Appiah considera que el valor del prefijo “pos-” en poscolonialismo es similar al de posmodernismo, en cuanto a rechazo a lo moderno y, por tanto, toma un espacio de investigación diferente al del modernismo. En el caso del poscolonialismo, se crea un nuevo arte basado en el rechazo de los ideales artísticos occidentales, afirmación arriesgada, teniendo en cuenta que el sujeto poscolonial se define por relación al colonizador (en Childs y Williams: 79).

Los autores de *An Introduction to Post-Colonial Theory* enumeran una serie de características, que consideran indiscutiblemente comunes al poscolonialismo y al posmodernismo: su interés en la descentralización, la pluralidad, lo marginal, la textualidad, la lengua, la diferencia, las relaciones discursivas y las construcciones ideológicas, el énfasis en la espacialización y su interés por la historia. Sin embargo,

existen ciertos elementos que diferencian ambas corrientes, como el sentido y voluntad políticas del poscolonialismo, frente a su ausencia en el posmodernismo, señalado por Helen Tiffin, o su elisión de las desigualdades que generan las estructuras de poder occidental, como ha señalado Nelly Richard (en Childs y Williams: 202). Por otra parte, aunque ambas corrientes se interesen por la revisión de la historia, los textos que estudia el poscolonialismo son recuperativos, ya que indagan en la función del sujeto colonizado como un elemento “agente” en la resistencia colonial, hecho habitualmente olvidado en los escritos coloniales europeos. Así pues, mientras que el posmodernismo ataca la concepción humanista liberal del “individuo”, el poscolonialismo la afirma, ya que quiere que el ser humano alienado y colonizado sea considerado como sujeto de pleno derecho y, así, recuperar las narrativas suprimidas durante el período de la colonización.

Para Ashcroft, Griffiths y Tiffin es útil considerar las similitudes existentes entre el poscolonialismo y el posmodernismo, el post-estructuralismo, la crítica marxista y la feminista. Todas estas corrientes de pensamiento ayudan a comprender elementos poscoloniales, aunque el discurso poscolonial sea un estudio completamente independiente e, incluso, anterior a las corrientes ya citadas. Señalan el riesgo de considerar el poscolonialismo como una corriente de pensamiento completamente independiente de estas teorías europeas o que éstas últimas sean consideradas como meros contextos para la teoría poscolonial (1991: 155). De hecho, toman autores europeos, como Paul Valéry, Martin Heidegger, Claude Lévi-Strauss o Michel Foucault, que pusieron en tela de juicio la objetividad de la historia y la dificultad en la reconstrucción de los diversos momentos históricos sin ninguna contaminación eurocentrista, que ya conllevó la llamada “crisis de la autoridad” europea, como punto de partida para el poscolonialismo. No obstante, Vijay Mishra y Bob Hodge consideran que los autores de *The Empire Writes Back* tratan el poscolonialismo como objeto de estudio posmoderno, ignorando prácticas culturales anteriores al colonialismo. Denuncian que son los propios autores los que otorgan prioridad al enfoque posmodernista y esto conlleva la necesidad de distinguir entre un fenómeno poscolonial colonizador y otro no colonizador (en Childs y Williams: 203).

Ashcroft, Griffiths y Tiffin afirman que el poscolonialismo no es un término de fácil definición, ya que ‘poscolonial’, ‘posmoderno’ y ‘post-estructuralismo’ son

palabras que se usan de forma inapropiada para referirse a una gran variedad de prácticas culturales y literarias que se solapan (1991: 162-163). Para Vijay Mishra o Bob Hodge, tanto el posmodernismo como el poscolonialismo son estrategias de lectura que sirven para el análisis de textos, pero que, sin embargo, no comparten los mismos intereses (en Childs y Williams: 203).

Otros autores como Francis Barker, Peter Hulme o Margaret Iversen señalan que es mejor hablar de la relación entre poscolonialismo y post-estructuralismo, que entre poscolonialismo y posmodernismo, ya que el post-estructuralismo introduce un vocabulario conceptual y crítico más apropiado para el discurso poscolonial (en Childs y Williams: 203). No obstante, al igual que en el caso del posmodernismo, esta relación supondría una continuación de la hegemonía occidental en el pensamiento. Por otra parte, el hecho de que los post-estructuralistas consideren que el lenguaje está al servicio de la historia imposibilita la realidad colonial. Para Childs y Williams, la negación de la relación existente entre post-estructuralismo, posmodernismo y poscolonialismo llevaría o bien a un etnocentrismo o a una mera inversión de valores opuestos. La única alternativa factible para una definición precisa de este término se hallaría en un lugar intermedio entre estas dos posiciones. Por su parte, Wole Soyinka advierte del riesgo que pueden correr aquellos críticos nigerianos que adoptan corrientes de pensamiento europeas, como el marxismo, y los compara con los conversos cristianos en la época de la colonización, ya que hay que evitar un esencialismo nacional o racial, como fue el caso de la Négritude, y un internacionalismo que imposibilite el entendimiento de la realidad específica de las antiguas o las actuales colonias, en su caso, la nigeriana.

Los críticos no sólo encuentran dificultades a la hora de ubicar en el tiempo el fenómeno de la colonización, sino que también las encuentran en su ubicación espacial. Para Childs y Williams, existe una zona obvia donde el colonialismo y, a la postre, el poscolonialismo han tenido y tienen lugar. No obstante, el hecho de que las distintas empresas colonizadoras a lo largo de la historia han cambiado en función de diversos factores crea una serie de conflictos a la hora de establecer el lugar donde ocurre el fenómeno colonial. Por otra parte, críticos como Anne McClintock, consideran que el fenómeno colonial no ha terminado si se tiene en cuenta la situación del norte de Irlanda, Israel, los aborígenes de Australia o la política exterior de Estados Unidos,

mientras que otros autores consideran que, aunque el fenómeno no se haya erradicado completamente, hay una serie de zonas donde se puede observar que se ha producido una “descolonización”, en ciertos casos, pacífica, como en Ghana, Nigeria o Senegal, en otros, violenta, como Argelia, Kenia, Mozambique o Vietnam. Para Childs y Williams, el colonialismo supuso una nueva concepción del mundo en materia geográfica, no sólo por la ocupación de tierras – Edward Said en *Culture and Imperialism* (1993) afirma que Europa se arrogaba la propiedad del 55% de toda la tierra en 1800, cifra que aumentó un 30% al inicio de la Primera Guerra Mundial (6) –, sino también por nuevas concepciones en el campo de la política exterior – desde una cooperación entre imperios, como en el caso de África, hasta el de la lucha armada en su afán colonizador, como ocurrió en la India del siglo XVIII – y en concepciones filosóficas – centro frente a margen –. Estos factores hacen aún más difícil la definición de poscolonialismo, ya que éste se fundamenta en las relaciones existentes entre las antiguas colonias y sus imperios – como es el caso de la Commonwealth – o en nuevas relaciones comerciales basadas en la economía de mercado. Si el colonialismo supuso un cambio en las fronteras de los distintos países, el poscolonialismo se caracteriza por una globalización, en la que el capitalismo rompe fronteras. Por otra parte, la inmigración ha cambiado la dirección del fenómeno colonial, ya que muchos habitantes de las antiguas colonias emigran a sus antiguas metrópolis en busca de una mejor calidad de vida. Childs y Williams llaman a este tipo de colonialismo “colonización interna” (1997: 12).

Las mismas dificultades halladas a la hora de establecer cuándo y dónde surge el fenómeno colonial y poscolonial, se encuentran al considerar a quién afecta el proceso colonial. El hecho de que el colonialismo y la descolonización no sean fenómenos concluyentes genera dificultades a la hora de establecer quiénes se ven afectados por el fenómeno colonial. Por otra parte, la inmigración se convierte en un problema político y social candente en muchas sociedades occidentales contemporáneas, ya que provoca tensiones sociales a las que los gobiernos europeos jamás se habían enfrentado, por ejemplo, las violentas manifestaciones de la diáspora caribeña en el Reino Unido durante las décadas de los 70 y 80 o el incendio de miles de coches por parte de musulmanes de distintos orígenes en Francia en 2005 o de la población negra en Norte América en 1924.

Neil Larsen en su artículo “Imperialism, Colonialism, and Postcolonialism” (2000: 23-50) establece otras pautas para definir el fenómeno poscolonial. Desde el primer momento se propone definir el término relacionándolo con el colonialismo y el imperialismo, que, a veces, como el mismo Larsen indica, se confunden en la actualidad, ya que son sinónimo de “injustices, causes, social movements and revolutions, massive historical upheavals and changes”, además de relacionarse con la liberación nacional, la revolución y el socialismo (24). En primer lugar, Larsen intenta crear una secuencia histórica de todas las definiciones y teorías relacionadas con los términos que dan título a su artículo, para, finalmente, explicar cómo el colonialismo y el imperialismo se convirtieron en palabras clave en la lucha poscolonial. Los tres apartados de su artículo están dedicados a cada uno de los tres movimientos que conforman el título y todos ellos concluyen con un estudio de la literatura del momento analizado. Aunque Larsen considere que es una tarea ardua encontrar algún elemento común entre los distintos críticos y escritores poscoloniales, afirma que es preciso encontrar un punto de conexión entre ellos y lo encuentra en el concepto de “nación”, al considerarlo como un espacio creado por la emancipación del territorio dominado donde se pueden analizar los elementos ideológicos, narrativos y miméticos de la literatura y cultura con bastante precisión (26).

Larsen considera que el imperialismo está conectado con dos eventos de suma importancia en la historia del mundo occidental: el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914) y la Revolución Rusa (1917). *El imperialismo, fase superior del capitalismo* (1916) de Lenin, por ejemplo, trataba ya el tema del imperialismo, aunque su autor se había basado en el trabajo que J. A. Hobson y otros autores como Kautsky, Hilderding, Luxemburg y Bukharin habían realizado previamente. La obra de Lenin toma como punto de partida la cuestión nacional en todos países oprimidos y explotados por el sistema capitalista moderno representado por la Europa imperial y el Norte de América. Sin embargo, rechaza la inversión de los valores del eurocentrismo, como refleja Samir Amin en *Eurocentrismo* (1989) (en Larsen 2000: 29-30). En su obra Lenin muestra cómo el proletariado ruso había sido capaz de adueñarse del poder, mientras que el proletariado alemán, mucho más fuerte, había sido incapaz. Explica este fracaso por la corrupción del proletariado en Europa a raíz de su gran desarrollo, ya que se había convertido, en palabras del autor, en la “aristocracia del trabajo”, con mayor

interés en mantener el sistema imperialista y respaldar a la burguesía que lo propiciaba, de forma que Europa estaba presa de un sistema económico y político global, con la consiguiente crisis de los modelos económicos y culturales nacionales y de la concepción de civilización europea. Este sistema global obligó a Europa a formar parte de una guerra mundial. La concepción de “nación” también cambia en este contexto económico global, ya que trasciende su contenido cultural y político e incorpora un elemento estratégico histórico-político.

En este contexto globalizador surge una poética internacionalista conocida como literatura de vanguardia. Guillaume Apollinaire, George Grosz, Vladimir Mayakovsky, Dada, el Futurismo o el Cubismo rompen los modelos estéticos y culturales del Romanticismo, que tenía como uno de los elementos fundamentales la cultura nacional europea, e introducen una nueva estética vivida como una experiencia internacional. Sin embargo, la cuestión nacional vuelve a tener importancia a partir de la Segunda Guerra Mundial. Los imperios que habían participado en ella (Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, Alemania, Japón e Italia) comenzaron a desintegrarse después de 1945. La independencia de India y Pakistán da comienzo al período de la descolonización, que finalmente termina en los años setenta. En la conferencia de Bandung, que abre una nueva era conocida por su nombre, se representa a las naciones más oprimidas, aunque no todos los países tercermundistas adoptaron el prototipo de Bandung, como China, Cuba, Vietnam o Korea. Esta conferencia supuso el fracaso del intento de unificación de todos los trabajadores del Tercer Mundo y de las metrópolis en contra del capitalismo. Con el fin de la era de Bandung en los años setenta, los estados tercermundistas dirigidos por la clase burguesa se enfrentarán a una situación social propicia para los movimientos de liberación nacional que se convierte en un elemento político estratégico para la lucha contra las naciones imperialistas. Los países comunistas, en especial, la U.R.S.S fomentan la creación de una clase burguesa nacional que lidere a los países tercermundistas recientemente independizados, que represente la lucha contra los poderes imperiales y que sea completamente diferente a la burguesía de las metrópolis. Con este apoyo se intenta crear un espacio nacional completamente propio y ajeno al europeo o estadounidense. De este contexto surgen los movimientos nacionales de liberalización; sin embargo, la realidad de estos países recientemente independizados era distinta, aunque compartían un mismo punto de partida, el de la dominación de sus

tierras por parte de las metrópolis. Ahmad se refiere a todos estos movimientos de liberación como “Third World Theory” (en Larsen 2000: 34), aunque admite que existen tres vertientes fácilmente identificables dentro de estos movimientos que las enumera como: Bandung o no alienados, Khrushchevite-Soviéticas y Maoístas (34).

Franz Fanon entra a formar una parte importante en la literatura crítica de la liberación nacionalista con sus dos grandes obras *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y *Los condenados de la tierra* (1963). Para Larsen, la obra de Fanon profetiza la corrupción actual de la burguesía que se había formado recientemente como fuerza política representante del Tercer Mundo trabajando bajo el mandato del Fondo Monetario Internacional más que por los intereses de sus propios países.

En el período conocido como “Bandung” surge un tipo de literatura que estudia Fredrick Jameson en su artículo “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986), que introduce el término “literatura del Tercer Mundo”, posteriormente criticado. Jameson considera que existe una alegoría nacional en la literatura de escritores tercermundistas, que recrean las condiciones del Tercer Mundo. Para Larsen, el trabajo de Jameson supuso un buen punto de partida, ya que definió una poética nacionalista cultural. Jameson basa su teoría de la “alegoría nacional” en la oposición entre lo público y lo privado. El ser social perteneciente a una modernidad capitalista plenamente materializada tiende a asumir lo privado; sin embargo, el individuo perteneciente a un país “modernizado” del Tercer Mundo encuentra dificultad en separar lo público de lo privado. Para Jameson lo privado en el Tercer Mundo está íntimamente ligado a lo público puesto que la relación del individuo tercermundista y la vida nacional provoca que lo privado/individual adquiera una dimensión nacional. La sumisión de lo particular a lo general es lo que el autor denomina “alegoría”. Larsen considera que no se puede generalizar esta afirmación a todas las representaciones literarias individuales del Tercer Mundo, pero piensa que existe una tendencia entre escritores procedentes de antiguas colonias a recurrir a esta forma alegórica, ya que, si se admite que existió una alianza entre países tercermundistas durante la conferencia de Bandung, no sería descabellado pensar que existiera la necesidad de representar estas naciones por medio de la literatura y, con tal fin, de utilizar elementos propios del período que se intenta reflejar en su escritura. Sin embargo, el crítico admite que la literatura del Tercer Mundo utiliza este proceso de auto-representación simbólico o

alegórico siempre que la temática sea reconocida a priori (Larsen 2000: 39). Esta representación no sólo es una alegoría, sino que, en muchos casos, se convierte en una “expresión puramente lírica” como es el caso de la literatura de Aimé Césaire, René Depestre, Nicolás Guillén o Luis Palés Matos, donde la nación es una imagen poética de la tierra de origen.

A partir de los años sesenta se empieza a utilizar la palabra “poscolonialismo”, por considerar que la expresión “tercermundista” no era apropiada para reflejar la realidad que intentaba describir. Larsen explica este cambio por la crisis de la ideología de la liberación nacional, producida por el fracaso de la unión de la burguesía y la mano de obra de los países del Tercer Mundo contra las políticas internacionales imperialistas de las metrópolis. Hechos como el golpe de estado en Chile en 1973, la guerra de Vietnam contra China, el ascenso al poder del comunista Deng Xiaoping en China, la Revolución Islámica en Irán en 1979, la derrota de los Estados Unidos en Nicaragua y El Salvador, la caída de la URSS – que supuso, a su vez, un desastre para los regímenes radicales de muchos países con gobiernos comunistas como China o Cuba –, la invasión de Granada y Panamá y la Guerra del Golfo Pérsico fomentaron que se produjera esta crisis ideológica en el último cuarto del siglo XX (33).

El crítico considera que las burguesías del Tercer Mundo han fracasado en su objetivo de una modernización nacional que abriera el paso hacia una emancipación revolucionaria a nivel social de forma gradual. Por otra parte, el sistema económico globalizador impide que países no industrializados y carentes de la infraestructura de los países europeos donde ya tuvo lugar la Revolución Industrial lleguen a alcanzar los medios que les sirva de base para modernizar el país (42-43).

Aunque no exista consenso a la hora de definir el fenómeno poscolonial, sin duda, la corriente ideológica que lo sustenta refleja las desigualdades económicas existentes entre el Primer y el Tercer Mundo. El poscolonialismo es la plataforma que permite dar voz a todos aquéllos silenciados durante siglos por una cultura eurocentrista. La dificultad de su definición se debe a la gran variedad de países y culturas que se propone estudiar y a la enorme diferencia existente entre ellos. Sin embargo, es imprescindible, si se desea que tenga un valor científico, establecer una serie de pautas mínimas que engloben sus características principales. El fin último del

poscolonialismo es denunciar las ínfimas condiciones de vida que existen en países subdesarrollados, analizar el pensamiento occidental para cambiar una epistemología que las obvia y concienciar a la población del Primer Mundo sobre la realidad aparentemente ajena a sus países, pero, en parte, propiciada por ellos mismos. El estudio poscolonial sirve para comprender la realidad extraordinariamente compleja y, en muchos casos, incomprensible para muchos ciudadanos del mundo contemporáneo. Sin embargo, bajo mi punto de vista, la ideología poscolonial surge del Tercer Mundo o de sus integrantes y se exporta por medio de la inmigración a países con una actividad económica capitalista. Sin esta inmigración, probablemente, el fenómeno poscolonial hubiese pasado desapercibido para muchos estudiosos occidentales. La fuerza del fenómeno poscolonial se halla en la presión política de la inmigración y de políticas internacionales agresivas como las de Irán o movimientos fundamentalistas islámicos como los encontrados en Iraq o Palestina, que afectan directamente a los intereses económicos o al bienestar social de los países del Primer Mundo.

I.2. Intersecciones discursivas con el poscolonialismo

Peter Childs y Patrick Williams en *An Introduction to Post-colonial Theory* (1997) consideran que no sólo existen puntos de conexión entre el discurso poscolonial y ciertas teorías literarias de origen europeo como el posmodernismo o el post-estructuralismo, sino que algunos conceptos claves en la teoría poscolonial, como la raza o el género, han sido previamente analizados por doctrinas europeas de diversa índole – filosófica, científica, pseudocientífica, etc. –. Los autores designan a estos puntos de conexión “intersecciones poscoloniales” y encuentran seis elementos en común en la teoría del discurso poscolonial: la raza; el género y el feminismo; el posmodernismo y el post-estructuralismo; la cultura nacional y popular y, finalmente, la diáspora y la globalización. En su libro *Imperial Eyes* (1992), Mary Louise Pratt se refiere a esta coincidencia de elementos como “contact zones” (en Childs y Williams: 185), es decir, un lugar de encuentro entre diferentes discursos. Para la autora este lugar imaginario se halla en los márgenes de las culturas que entran en contacto, estableciendo una relación que describe como “generalmente antagónica y a menudo desigual” (en Childs y Williams: 185). Por otra parte, utiliza el término “contacto” con el deseo de reemplazar las narrativas de conquista y dominación por otras en las que ambos discursos estén presentes.

Los autores de *The Empire Writes Back* (1989) afirman que el poscolonialismo comparte contenidos conceptuales con la crítica marxista, posmodernista y feminista aunque todas ellas sean corrientes ideológicas independientes. Por ello, muchos críticos literarios, como Simon During (en Ashcroft et al. 1991: 163), consideran que el poscolonialismo debe muchos de sus contenidos a estas tres corrientes de pensamiento occidental, ya que cronológicamente es posterior. Ashcroft, Griffiths y Tiffin afirman que esta coincidencia conceptual se debe a que todos estos movimientos surgen del capitalismo en el momento histórico de sus respectivos nacimientos y advierten que, aunque al marxismo, al posmodernismo y al feminismo se les haya considerado como unas tendencias subversivas y disruptivas contra los cánones conceptuales establecidos por la tradición occidental, su coincidencia con el poscolonialismo conlleva el riesgo de

que éste último pueda ser considerado un movimiento con base europea y, por tanto, pierda su identidad como movimiento independiente y alternativo a las tendencias occidentales. Childs y Williams en *An Introduction to Postcolonial Theory* (1997) afirman que la adopción de terminología propia del post-estructuralismo y del posmodernismo significa la continuación de la hegemonía del pensamiento occidental, ya que los principales debates de la teoría poscolonial quedan situados dentro de él, eludiendo, por tanto, las teorías y culturas de los países colonizados. Wole Soyinka criticó la adopción de ideas procedentes del post-estructuralismo y del posmodernismo por críticos nigerianos calificándola como un proceso de autonegación. Para Soyinka la influencia posmodernista y post-estructuralista suponía un segundo período colonial, porque estas “theories and prescriptions are derived from the apprehension of their World and their history, their social neurosis and their value systems” (en Childs y Williams: 203).

En la búsqueda de una voz propia críticos literarios como Benita Parry rechazan el sincretismo entre las teorías de pensamiento europeas y las poscoloniales, por considerar que la influencia de las primeras supondría una contaminación eurocentrista que impediría la legitimidad de las poscoloniales. No obstante, Ashcroft, Griffiths y Tiffin afirman que, al igual que no se puede negar la influencia mutua entre las manifestaciones artísticas europeas y las originarias de las antiguas colonias después del período de colonización, es imposible evitar la hibridad existente entre las teorías europeas y las surgidas en las antiguas colonias. Así, aun admitiendo la inevitabilidad de la hibridad, consideran la apropiación del pensamiento europeo un canal viable hacia una crítica poscolonial con personalidad propia.

Para los autores de *The Empire Writes Back* (1989) la influencia de las culturas no europeas en los textos cruciales para el modernismo y, en especial, en los textos modernistas donde se vislumbran elementos deconstructivos propios del posmodernismo, es esencial para la redefinición del arte europeo. En este sentido, citan la corriente estadounidense conocida como la Nueva Crítica como ejemplo de la influencia de manifestaciones artísticas poscoloniales sobre movimientos literarios europeos. Los intelectuales estadounidenses de la Nueva Crítica intentaron que se revalorasen obras, consideradas previamente como “inmaduras” por la crítica británica. La Nueva Crítica rechazaba el concepto de la literatura como institución y hacía

hincapié en el trabajo individual del mundo poscolonial para dar validez literaria a sus obras. El resultado final fue la incorporación de obras de muchos autores poscoloniales dentro del canon literario británico, que se nutrió de esta nueva tendencia literaria, renovando así el panorama literario británico en la década de los sesenta. Sin embargo, la Nueva Crítica tuvo un efecto negativo para el desarrollo de las literaturas poscoloniales, ya que impidió que se creara una tendencia literaria innovadora, subversiva y completamente independiente a la tradicional al incluirse dentro de los valores artísticos europeos. Actualmente los críticos americanos consideran que, aún existiendo influencia europea en la cultura americana, existen ejemplos dentro de la literatura americana que se pueden considerar la base del posmodernismo y del post-estructuralismo, como las teorías de descentralización, puesto que se encuentran ejemplos en su literatura que se podrían considerar contrarios a la autoridad del centro europeo.

Ashcroft, Griffiths y Tiffin hacen un recorrido por las teorías literarias europeas con alguna conexión con la poscolonial. Ciertamente, el posmodernismo, el post-estructuralismo y el poscolonialismo comparten un campo de investigación común. Pensadores europeos como Jean-Paul Sartre, Claude Lévi-Strauss o Michel Foucault dudaban del carácter positivista que el pensamiento decimonónico había otorgado a la historia y se inclinaban a pensar que la historia era una reconstrucción ficticia de acontecimientos que colocaban a la sociedad occidental en un lugar privilegiado por su supuesta superioridad frente al resto de sociedades, de tal forma que se negaba la existencia de otras fuentes alternativas que no asumieran los valores impuestos por la sociedad occidental. Estas tres corrientes comparten la necesidad de explorar las construcciones ideológicas que esconden las relaciones sociales y textuales.

Existen diferencias de opinión en el mundo de la crítica literaria sobre la conexión entre el posmodernismo y el poscolonialismo. Estas diferencias vienen dadas por la dificultad de definir y clasificar ambas corrientes literarias debido a lo ecléctico de su naturaleza. Ashcroft, Griffiths y Tiffin se proponen defender la reciprocidad de influencias entre el poscolonialismo y el post-estructuralismo, el posmodernismo y el marxismo, afirmando que ciertas manifestaciones artísticas procedentes de las antiguas colonias sirvieron de base a movimientos europeos como el modernismo o el posmodernismo para establecer sus contenidos conceptuales, de tal forma que la

hibridad cultural existente entre los movimientos artísticos europeos y los procedentes de las antiguas colonias es recíproca. Sostienen que el modernismo surge de la experiencia colonial de ciertos artistas europeos de principios del siglo XX, como Jean Jacques Rousseau, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, D.H. Lawrence o Pablo Ruiz Picasso, y marcan el período conocido como *The Scramble for Africa* (1880-1890) como el momento de contacto entre Europa y la cultura africana. Anteriormente Europa había tenido contacto con otras culturas – la china o la india – a través de su experiencia colonizadora, pero, a diferencia de la africana, estas culturas se consideraban procedentes de lo que denominan “high civilization” (1989: 159). La cultura africana era completamente distinta a los patrones de estética establecidos por los cánones tradicionales europeos y, por lo tanto, aceptar su influencia ponía en entredicho la supuesta imperturbabilidad del arte europeo defendida por los más tradicionalistas. Se contraponían dos opiniones completamente distintas: la de los críticos del momento que no podían considerar la cultura africana como arte y la posición de artistas europeos noveles a los que la cultura africana les ofrecía una nueva visión del arte. Estas dos tendencias se manifestaban, por una parte, en la destrucción de aquellas culturas que no compartían los valores europeos, por supuesto, su carácter salvaje y, por otra, el interés por ella como lo demuestra la creación de museos como el Museo de Historia Natural en Londres y el Museo del Hombre en París que albergan máscaras, joyas y grabados africanos. La cultura africana para los europeos más tradicionalistas suponía una concepción completamente diferente a los cánones estéticos que no la consideraban arte puesto que procedía de una civilización cuya estructura social, según Hegel, estaba “out of history” (en Ashcroft et al. 1991: 159). Los estudiosos de la época consideraban la cultura africana lo opuesto a su propia cultura y veían en ella una amenaza ya que representaba los aspectos más oscuros y negativos del ser humano. El interés por las culturas no occidentales procede de la tendencia europea conocida como *Ur-Volk* que promovía un gran interés por los movimientos primitivistas a finales del siglo XIX. Para Ashcroft, Griffiths y Tiffin la cultura africana fue la base de movimientos artísticos europeos no realistas como el modernismo y citan obras como *The Rainbow* (1916) de D.H. Lawrence o *Les Femmes d'Alger* (1907) de Picasso. El arte tradicional africano proporcionaba a artistas transgresores europeos como Rousseau, Rimbaud, Artaud, Lawrence o Picasso una fuente de creatividad basada en una concepción estética completamente diferente a la establecida por los cánones tradicionales europeos

y les permitía cuestionar la universalidad de los cánones artísticos europeos, basados en la superioridad de la civilización occidental frente al barbarismo de las culturas no occidentales, especialmente después de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, Ashcroft, Griffiths y Tiffin consideran que la gran aportación del posmodernismo al discurso poscolonial procede de los estudios de Jean François Lyotard. En su ensayo pionero “La condición posmoderna” (1979) Lyotard sustituye la ciencia, que el pensamiento decimonónico había ensalzado como única forma de conocimiento, por la narrativa. Observa que en las sociedades de tradición oral la forma de conocimiento no se categoriza como objetiva, a diferencia de la consideración de la ciencia por parte de la sociedad occidental, sino que se considera un producto de relaciones sociales. La función de la narrativa en estas sociedades consiste en imponer unos “criterios de competencia” (en Ashcroft et al. 1991: 167) que regulen lo que es válido en su cultura. Al considerar la cultura occidental que la única forma de conocimiento existente es la ciencia, se excluyen automáticamente otras alternativas como la narrativa, considerándola como un medio de conocimiento propio de culturas primitivas y salvajes. La sociedad occidental parte de esta base para considerar que la empresa imperial es necesaria, ya que la única forma legítima de conocimiento se encuentra en su cultura. Aunque Lyotard cuestiona la función de la ciencia como acceso al conocimiento, considera que restablecer la tradición oral como forma de conocimiento sólo supondría una mera sustitución, adoptando, en realidad, el mismo sistema. Del mismo modo, el posmodernismo – y, por extensión, el poscolonialismo – no podrían imponer un discurso legítimo, sino más bien un terreno donde se agruparan todas las prácticas basadas en lo particular y lo local.

Vijay Mishra y Bob Hodge critican la posición privilegiada que Ashcroft, Griffiths y Tiffin otorgan al posmodernismo en su estudio sobre el poscolonialismo, argumentando que tratan al poscolonialismo como un objeto de conocimiento de la crítica posmoderna, y dejan en el olvido las prácticas culturales que preceden al colonialismo (en Childs y Williams: 203). Para Childs y Williams, los autores de *The Empire Writes Back* (1989) consideran los escritos poscoloniales como una mera exhibición de figuras retóricas típicas del posmodernismo (1997: 203). Otros críticos creen que no existe una vinculación entre el posmodernismo y el poscolonialismo, sosteniendo que los autores que la defienden se basan en la dependencia del discurso

posmodernista de los discursos jerarquizantes occidentales ya que, aunque en un principio parezca que el posmodernismo ataca los discursos hegemónicos, es un discurso apolítico, que no encaja en la agenda del primero.

Para Childs y Williams la coincidencia temporal de la descolonización de África, Asia y el Caribe por parte de las potencias europeas y el nacimiento del posmodernismo es clave en la conexión que muchos críticos sostienen que existe entre el posmodernismo y el poscolonialismo y defienden la existencia de una serie de elementos comunes como el gran interés por la descentralización, la pluralidad, la marginalidad, la textualidad, la lengua y la diferencia; el ataque al universalismo; el estudio de las relaciones discursivas y las construcciones ideológicas e interés por la historia (1997: 202).

Linda Hutcheon o Steve Connor, por su parte, encuentran el punto de unión en la utilización de ciertas estrategias temáticas y retóricas, en la importancia que otorgan al tema de la marginalidad, en el uso del realismo mágico y en una desconfianza compartida hacia las metanarrativas, con independencia de que su origen sea la Ilustración, la historiografía nacionalista o el realismo literario (en Quayson 2000: 88).

Ato Quayson, en un artículo titulado “Postcolonialism and Postmodernism”, defiende, asimismo, la conexión entre ambas corrientes enumerando una serie de elementos en común que lo verifican. Se refiere a la dificultad para definir ambas corrientes y, por ello, se centra en el prefijo “pos-” y en el sufijo “-ismo”. Considera que el prefijo “pos-” genera una problemática común referente a la secuencia temporal – después del modernismo o del colonialismo – y a su trascendencia ideológica en relación con el segundo término: modernismo y colonialismo. En cuanto a la secuencia temporal se plantea la necesidad de precisar si tanto el posmodernismo como el poscolonialismo han de ser considerados continuaciones o elementos de ruptura con respecto al modernismo y al colonialismo. Por otra parte, Quayson considera que el sufijo “-ism” implica que ambas corrientes son “second-order meditations, which, even though not coalescing into clear-cut ideologies, nonetheless seek to distinguish themselves from central positions in their various fields of inquiry” (88). Quayson defiende que el posmodernismo adopta conceptos desarrollados por el post-estructuralismo. Uno de éstos es la desvinculación del signo lingüístico de su referente,

separación en la base de otro tipo de distanciamientos como la de la historia de su representación narrativa o la del significado del texto de la intención del autor. El posmodernismo adopta estas ideas post-estructuralistas para oponerse a los sistemas de poder, acentuando el pluralismo y la variedad de perspectivas como elementos fundamentales para desestabilizar los sistemas totalizadores; en el caso del poscolonialismo, los críticos intentan hacer emerger una serie de discursos procedentes de minorías y del Tercer Mundo que habían sido acallados por los poderes de Occidente y revisar posicionamientos del poder central con respecto a aspectos relativos a las diferencias racial y geopolítica para otorgarles el carácter de normalidad que les había denegado el poder imperial. En ambos discursos hay una búsqueda de desestabilización de un discurso centralizado de poder.

Quayson no sólo ve similitudes entre el posmodernismo y el poscolonialismo, sino que también aprecia influencias de otras corrientes y movimientos como el feminismo, el multiculturalismo, movimientos de minorías y movimientos de gays y lesbianas ya que en todos ellos hay una lucha contra la centralidad y la autoridad del sistema de dominación y contribuyen a descifrar sistemas de representación ideados por los sistemas de poder para validar su proyecto y silenciar voces alternativas. Los trabajos de post-estructuralistas como Jacques Derrida, Jacques Lacan o Michel Foucault favorecieron este nuevo clima intelectual. Sin embargo, para Quayson la principal diferencia entre ambas corrientes radica en el referente social de las representaciones ya que el posmodernismo estudia la formación sociocultural de Occidente e investiga la globalización desde una perspectiva occidental, mientras que en el caso del poscolonialismo el referente se encuentra en un ámbito no occidental y pretende incorporar nuevas perspectivas procedentes de la periferia al sistema de pensamiento occidental. Aunque Quayson establezca una serie de conexiones entre el poscolonialismo y ciertos movimientos culturales y corrientes de pensamiento de origen occidental, sostiene que el poscolonialismo encuentra una forma de enfrentarse a Occidente en un discurso genuino no occidental y menciona a autores como Chinua Achebe, Kamau Braithwaite, Wilson Harris o Wole Soyinka como introductores de conceptos claves para el pensamiento poscolonial.

Hay otros autores que también enumeran una serie de puntos divergentes entre ambas teorías. Gayatri Spivak, por ejemplo, argumenta que, a pesar de que el

posmodernismo rechaza la existencia de un sujeto estable y autónomo, no admite la historia del imperialismo como ejemplo de negación del Otro, entendido como sujeto, por medio de la imposición de un espacio imaginario para el ser colonizado a través de una violencia epistémica (en Childs y Williams: 202). En su afán de revisar la historia, el poscolonialismo, por el contrario, da protagonismo al ser colonizado, al que reconoce una parte activa en el desarrollo de la historia y, por tanto, denuncia la naturaleza de su subjetividad alienada, a diferencia del posmodernismo, que la niega. Simon During afirma que no se puede establecer una identidad poscolonial debido al concepto de la posmodernidad (en Childs y Williams: 203).

Para Helen Tiffin el posmodernismo es la última corriente de pensamiento por la que se impone la hegemonía del pensamiento europeo. Esta autora critica el carácter apolítico del posmodernismo, que se diferencia del poscolonialismo por su falta de compromiso social (en Childs y Williams: 202). Nelly Richard adopta una postura similar al afirmar que “postmodernism’s disruption of centres and subversion of differences leaves a ‘metacategory of the “undifferentiated”” which files away distinctions but at the same time elides the inequalities and politic-economic power structures that continue to operate” (en Childs y Williams: 202).

Por otra parte, Kumkum Sangari y Helen Tiffin coinciden en considerar que la posible conexión entre posmodernismo y poscolonialismo supondría desautorizar lo poscolonial, ya que el discurso poscolonial se preocupa por las desigualdades económicas, políticas y culturales (en Quayson 2000: 87).

Denis Ekpo defiende la independencia ideológica entre ambas corrientes, ya que considera que el posmodernismo forma parte de la crisis de conciencia occidental, fundamentada en la crisis del sujeto europeo. En el período modernista el sujeto europeo poseía una función organizadora de todas las cosas. Según Ekpo, en culturas como la nigeriana, en las que la razón humana no ha conseguido una posición absoluta, no se entiende el impacto de la empresa posmodernista de desdeificación del pensamiento occidental por su valor disruptivo, como ocurre en el mundo occidental. El africano percibe la condición posmoderna “as nothing but the hypocritical self-flattering cry of the bored and spoilt children of hypercapitalism” (en Quayson 2000: 88). Para Ekpo, el posmodernismo, que surge en el momento histórico del desmantelamiento del imperio

europeo, es la consecuencia directa de la empresa occidental fallida de gobernar el mundo bajo la absolutización de la ciencia y la antropología instauradas por el propio Occidente (en Quayson 2000: 87-88).

Críticos como Francis Barker, Peter Hulme o Margaret Iversen coinciden en que el discurso poscolonial debe más al post-estructuralismo que al posmodernismo. Como afirman Childs y Williams, los críticos poscoloniales encuentran en el post-estructuralismo el vocabulario conceptual adecuado para su discurso. La inclusión de conceptos post-estructuralistas por parte de críticos poscolonialistas como Homi Bhabha, Gayatri Spivak o Abdul JanMohamed ha significado el dismantelamiento de una serie de categorías filosóficas occidentales tales como el humanismo, el empirismo o el racionalismo. Sin embargo, al igual que ocurre con el posmodernismo, el hecho de haber incorporado conceptos y categorías de corrientes de origen europeo al discurso poscolonial prolonga, en realidad, la hegemonía del pensamiento occidental, aun cuando el propósito del poscolonialismo era, en palabras de Arif Dirlik, abolir los opuestos binarios, como “centro - periferia”, impuestos por la cultura occidental durante el período colonial y mostrar las sociedades en su diversidad (en Childs y Williams: 204). Por otra parte, el rechazo de la influencia del posmodernismo y del post-estructuralismo sobre el poscolonialismo supone el riesgo de caer en un etnocentrismo basado en experiencias individuales o en una mera reversión de centros, como ocurrió con el movimiento Négritude.

Para los autores de *The Empire Writes Back* (1989), el concepto de “discurso” de Michel Foucault ha ayudado a establecer las reglas que definen el fenómeno poscolonial (166-167). Para Foucault, el discurso es la única forma de acceder al conocimiento y está íntimamente ligado al poder ya que el poder utiliza el texto para imponerse, de ahí que el discurso sea una forma de ejercer violencia. Según Foucault, los discursos cambian en función del momento histórico de donde surgen. Cada momento histórico se arroja una verdad establecida por las autoridades intelectuales o políticas y los textos que surgen en él han de respetar dicha verdad si sus autores quieren que su obra sea reconocida por las autoridades y, por tanto, sea difundida. En cambio, las obras que no sean fieles a la verdad establecida quedan en el anonimato. Por tanto, al igual que los estructuralistas, Foucault considera que el discurso es una actividad central para el ser humano. Sin embargo, a diferencia de ellos, no considera el discurso como el concepto

que recoge todos los textos de diferentes épocas históricas, sino que se centra en los cambios que sufre a lo largo del tiempo y los analiza en función de las ideologías dominantes del momento. Cada momento histórico posee un conjunto de reglas que rigen la ideología y los textos en las diferentes ciencias y artes. Éstas recogen una serie de discursos que se agrupan en lo que Foucault denomina un “archivo de cultura” y este “archivo de cultura” origina el “Inconsciente positivo” que define la época de la que surge. El “Inconsciente positivo” se caracteriza por recoger las reglas que rigen los textos de las distintas disciplinas y va más allá de los autores individuales que la suscriben. Es difícil que el individuo conozca el “archivo de cultura” de su momento histórico puesto que nace del “Inconsciente positivo” al que pertenece. Siguiendo a Nietzsche, Foucault pone de manifiesto la imposibilidad de un conocimiento objetivo de la historia, puesto que sólo salen a la luz aquellos discursos que se rigen por el poder impuesto por las autoridades políticas del momento histórico de donde surgen. Muchos han sido los críticos que han desarrollado el concepto foucaultiano del discurso, como Edward Said, Richard Terdiman, Louis Althusser, Michel Pêcheux o Fredric Jameson.

Los autores de *The Empire Writes Back* consideran que hay tres elementos fundamentales en la teoría del discurso poscolonial, según las pautas del concepto del discurso de Foucault o de Said: la lengua, la verdad y el poder. La verdad se considera como tal siempre que siga el sistema de normas establecidas por las autoridades del momento. El poder avala esta verdad, ya que ambos conceptos están íntimamente conectados. La lengua es la herramienta del poder para establecer sus normas. Así pues, el discurso poscolonial está basado en la lucha por el poder, lo que implica la lucha por la adquisición de la lengua metropolitana como medio de transmisión. En algunos casos, el discurso poscolonial llega a imitar el sistema metropolitano que el poder había impuesto, con el riesgo de cometer los mismos errores. Otros autores sugieren que el discurso poscolonial ha de ser original y, por tanto, completamente diferente al occidental, evitando cualquier tipo de similitud con él. Sin embargo, críticos como Diana Brydon consideran que los discursos son entidades que se solapan y se interrelacionan y, por tanto, es factible el uso de prácticas provenientes de otros discursos sin tener que perder por ello su carácter de originalidad (en Ashcroft et al. 1991: 168).

Richard Terdiman introduce el concepto de “contradiscurso” en la teoría del discurso poscolonial, basándose en la noción de “uso de la lengua” introducida por Hjelmslev en la dicotomía saussuriana “langue - parole”. Para Saussure el concepto “lengua” se refería al sistema, mientras que el “habla” era el uso que los hablantes hacían de dicho sistema. Hjelmslev sustituye el concepto saussuriano de “habla” por “uso” para recoger la diversidad de manifestaciones de la lengua que hacen los hablantes, dependiendo de la comunidad lingüística a la que pertenezcan. Por otra parte, se percata de la existencia de una jerarquía social en la oposición binaria del signo de Saussure (lengua-uso) y relaciona esta naturaleza del signo con la idea de la cultura como “campo de batalla”, concepto que ya había introducido Foucault. Terdiman considera que la oposición existente en el signo (lengua-uso) se extiende a los discursos y sugiere que los discursos existen debido a una continua oposición a otros discursos, de tal forma que el discurso nace de prácticas contradiscursivas. Va, por tanto, más allá de la afirmación de Foucault argumentando que la forma de la lengua es una contradicción en sí misma. Para Ashcroft, Tiffins y Griffith la noción del signo lingüístico de Terdiman se puede aplicar fácilmente al discurso poscolonial (Ashcroft et al. 1991: 169).

Los autores de *The Empire Writes Back* (1989) ven en el trabajo de los marxistas Louis Althusser, Michel Pêcheux y Fredric Jameson una base esencial para la percepción poscolonial de las relaciones entre lengua y práctica literaria y en la instauración de la identidad del Otro en la dicotomía el Uno/el Otro impuesta por el imperialismo. Aunque autores como Godelier advierten el carácter eurocéntrico de la teoría marxista y este hecho haya limitado la influencia del marxismo en la teoría del discurso poscolonial, han surgido iniciativas por parte de antropólogos marxistas para extender conceptos como “clase” a otras sociedades que no sean necesariamente capitalistas. La obra de Althusser está directamente relacionada con las teorías marxista y post-estructuralista. Este filósofo se aleja del concepto hegeliano de la totalidad, basado en que la esencia de la totalidad se manifiesta en todas sus partes. Evita el uso de los términos hegelianos “sistema social” y “orden”, que incitan a pensar que existe una estructura con un centro que rige todas las manifestaciones que hay en ella, y los sustituye respectivamente por “formación social” y por “estructura descentrada”. Althusser considera que la “formación social” está constituida por una serie de

elementos, llamados “niveles” o “estructuras”, que se caracterizan por la oposición existente en sí mismos y entre ellos. Cada estructura tiene una autonomía relativa, aunque todas están regidas por la estructura económica en última instancia. Sin embargo, mantuvo que las condiciones sociales de la producción determinan las condiciones materiales de la producción, teoría que se opone al marxismo que defendía la primacía de la estructura económica sobre la social. Para Althusser, el estado se encarga de mantener la primacía de la clase dominante sobre la clase dominada por medio de un conjunto de “aparatos”, unos represivos (fuerzas de seguridad del estado, policía, ejército, etc.), otros administrativos (organismos judiciales y legislativos) y otros ideológicos (familia, escuela, iglesia, etc.). Los aparatos de estado garantizan el poder de estado, es decir, el control de poder por una clase social determinada que salvaguardará sus propios intereses y siempre servirán a las clases dominantes como instrumento para mantener su posición social privilegiada. En el caso de que los aparatos de estado sirvan a una clase que no sea la dominante nos hallamos ante un período de transición. Para el filósofo francés, el arte y la literatura se encuentran en una posición intermedia entre la ideología y el conocimiento científico. La ideología es la representación de la relación imaginaria entre el hombre y las condiciones reales de su existencia. Las clases dominantes establecen un sistema ideológico que se impone como el correcto, de tal manera que sus intereses quedan protegidos. Para Althusser el arte es capaz, sin embargo, de distanciarse de la ideología de la que surge y, a través de él, podemos analizar la ideología propia de un período determinado.

En el ensayo “Ideología y los aparatos ideológicos de estado” (1970), en el que desarrolla estos conceptos, Althusser parte de Foucault para afirmar que el proceso de conversión de los individuos de una sociedad en sujetos está determinado por la ideología del poder imperante en ese período histórico. Michel Pêcheux desarrolla esta teoría adentrándose en la semántica y en la lingüística y establece tres formas de constitución de la subjetividad: la “identificación”, la “contra-identificación” y la “desidentificación”. El sujeto que surge de la “identificación” se caracteriza por aceptar la imagen que las formaciones discursivas le imponen. En cambio, el sujeto que nace de la “contra-identificación” la rechaza e intenta crear una imagen alternativa. En su búsqueda, puede caer, sin embargo, en el error de identificarse con una imagen completamente opuesta a la establecida por el poder imperante en ese momento. Este

tipo de sujeto no rompe el sistema de poder, sino que lo mantiene vivo en su ejercicio de oposición directa, de tal forma que el proceso de identificación queda encerrado en el sistema que rechaza e intenta sustituir. En el proceso que Pêcheux denomina “desidentificación”, aunque se reconoce el poder de las ideologías dominantes, éstas son transformables. El sujeto no queda abolido, sino que se desplaza y es susceptible de transformación.

Ashcroft, Tiffins y Griffith afirman que la teoría de Pêcheux ha contribuido a la teoría del discurso poscolonial en dos aspectos. En primer lugar, hace posible y factible que el discurso poscolonial se apropie de conocimientos que habían sido impuestos por las clases dominantes lo que posibilita la comprensión del funcionamiento del discurso dominante. En segundo lugar, a diferencia de otros críticos, que se centraban en la clase dominante para establecer su teoría, Pêcheux hace hincapié en el significado y en el discurso como dos elementos que surgen de una continua batalla, en la que se deja patente que el significado depende de la lucha cultural, social y política de la que surge.

Fredric Jameson sostiene que la literatura nace de la inconsciencia política de la sociedad de donde surge y, por tanto, la denomina un “acto socialmente simbólico”. Con esta concepción pretende mostrar las construcciones ideológicas que se esconden en las obras de arte, las considera producto de las prácticas culturales y sociales del momento histórico en que nacen. JanMohammed utiliza esta concepción de la literatura para hacer hincapié en la necesidad de la reescritura del texto literario original, de forma que el nuevo texto pueda reescribir o reestructurar el subtexto histórico o ideológico del texto original. Esta relación activa entre el texto y el subtexto histórico se caracteriza por la transformación que hace el nuevo texto del original. Los críticos poscoloniales utilizan esta concepción del texto para explicar la doble función de la narrativa de articular y desarticular lo que Fanon denominó la “estética maniquea” de las sociedades poscoloniales fundamentada en oposiciones binarias tales como centro-margen, el Uno-el Otro, blanco-negro, etc. (en Ashcroft et al. 1991: 171-172).

Las mujeres comparten con los pueblos colonizados la política opresiva y represiva que los coloca en una posición marginada. Ambos se ven forzados a utilizar la lengua de sus opresores para reflejar sus experiencias. Conceptos centrales para el poscolonialismo como la lengua, la voz, el discurso o el silencio son esenciales en la

teoría feminista, así como la relación entre literatura y lengua, la actividad política y el posible cambio social. Childs y Williams consideran que la doble supeditación de la mujer colonizada ha propiciado un vínculo entre género y raza en la historia de la colonización que, en muchas ocasiones, fue utilizado por los organismos coloniales para favorecer su empresa colonial, como las medidas represivas en India tras el motín de 1857 y en Jamaica después de la rebelión de la bahía de Morant, adoptadas por el gobierno colonial a causa de la supuesta vulnerabilidad de la mujer inglesa de clase media ante la población indígena (1997: 199). Esta doble supeditación ha contribuido a que muchos críticos como Marilyn French, hayan visto un objetivo común para la teoría feminista y la poscolonial. Sin embargo, Mae Gwendolyn Henderson advierte del riesgo de favorecer una única lectura y obviar otras, como puede ocurrir al centrarse en la raza en el caso de la crítica poscolonial y en la mujer en el caso de la crítica feminista. Para Jenny Sharpe el objetivo que el poscolonialismo le propone al feminismo es transformar la manera en la que se ha percibido la historia de la mujer (en Childs y Williams: 199-200).

A partir de los años ochenta surge una serie de escritoras como Tillie Olsen, Alice Walker, Hazel Carby o Chandra Talpade Mohanty que consideran la crítica feminista centrada en la clase media anglo-americana, por lo que no representa a las mujeres en su totalidad, al quedar excluidas otras razas y otras clases sociales. Barbara Smith, por ejemplo, denuncia en *Towards a Black Feminist Criticism* (1977) la exclusión de muchas críticas afro-americanas del panorama crítico coetáneo. A partir de entonces aparece la conexión explícita de clase, género y raza en las teorías de Gayatri Spivak, Susan Willis o Bonnie Zimmerman entre otras. En “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses” (1986), Chandra Talpade Mohanty muestra cómo la crítica feminista había encasillado a la mujer del Tercer Mundo con una serie muy limitada de imágenes que la estereotipaban y que coincidían con las que previamente se habían utilizado para presentar a la mujer occidental antes de los años setenta. La imagen de la mujer tercermundista como ignorante, pobre, analfabeta, religiosa, esposa y madre sumisa, etc. contrasta con la imagen que las feministas presentan, en este momento, de la mujer occidental. Para Mohanty era necesario evitar ese tipo de generalizaciones que sustituían una realidad mucho más compleja.

El poscolonialismo y el feminismo comparten la necesidad de encontrar un lugar para el ser dominado fuera del sistema impuesto por la clase dominante que lo margina y lo relega al extrarradio. Ambas teorías tomaron una posición radical en sus inicios al intentar invertir las estructuras de dominación como el caso de la Négritude en la historia del poscolonialismo o la inversión de dominación del hombre a la mujer en las primeras teorías feministas. Una vez superados estos estadios se posicionan en un punto en el que se cuestionan las bases del sistema opresor para desestabilizarlas. Laura E. Donaldson encuentra un punto de conexión entre la figura del ser colonizado y la de la mujer colonizadora en su estudio sobre lo que denomina el “complejo de Miranda”, basándose en la obra de Octave Mannoni, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization* (1956). En el estudio psicológico sobre la colonización, Mannoni considera que existen dos tipos de complejos, el de inferioridad, representado por Próspero, y el de dependencia, representado por Caliban. En el primer caso, Mannoni explica que los primeros colonizadores se embarcaban en la empresa colonizadora por su falta de éxito y fortuna en sus países de origen. Esta posición de inferioridad con respecto a la clase alta de sus sociedades de origen provocaba un complejo de inferioridad que se traducía en la búsqueda del dominio sobre otros. Por otra parte, el sistema tribal de los pueblos colonizados queda reemplazado por el colonizador, creando un vacío en su organización que provoca lo que Mannoni denomina el complejo de dependencia, representado por Caliban. En *Decolonizing Feminism* (1992), Laura E. Donaldson amplía los complejos presentados por Mannoni con el “complejo de Miranda”, consistente en la incapacidad de Miranda y de Caliban para percatarse de que ambos están unidos en su resistencia contra Próspero, que, por una parte, representa el patriarcado y, por otra, el poder colonial.

Para Isabel Carrera Suárez el feminismo y el poscolonialismo son dos teorías posmodernas de resistencia que comparten similitudes ideológicas con la pretensión de desestabilizar las construcciones hegemónicas de la identidad de los oprimidos ya sea por raza – el esclavo – o por género – la mujer oprimida – (74-75).

Las teorías feministas y poscoloniales comparten estrategias para dismantelar las jerarquías dominantes y recobrar escritos que habían sido marginados por el sistema patriarcal y/o colonial. Para ello analizan la construcción de estas jerarquías y sus categorías cuestionando los sistemas de pensamiento y las formas de legitimación que

encubren, revisan la literatura clásica y demuestran que los cánones artísticos de una determinada sociedad vienen prefijados y legitimizados por unos valores impuestos por la clase dominante que el feminismo describe como patriarcal y el poscolonialismo como metropolitana. En un principio, ambas teorías se resistieron a los cánones establecidos por medio de una oposición directa de dichos cánones, de tal manera que invirtieron los valores pero el sistema seguía siendo el mismo. Por este motivo, tanto el feminismo como el poscolonialismo cambian su línea de resistencia, coincidiendo en la idea de que han de transformar los cánones establecidos por la sociedad patriarcal o metropolitana y de que este objetivo no se consigue cambiando sólo los clásicos por textos no legitimizados, sino por las condiciones de lectura de los textos. La posición de la mujer como ser doblemente supeditado bajo el yugo del colonialismo y del patriarcado muestra la complejidad de las intersecciones discursivas y la necesidad de considerar esa multiplicidad de discursos interconectados ya que, según Mae Gwendolyn Henderson, favorecer una categoría de análisis sobre el resto supone el riesgo de restringir otras lecturas alternativas y diferentes (en Childs y Williams: 199).

Otro objetivo compartido por las teorías feministas y poscoloniales se centra en cuestionar los sistemas de lenguaje y pensamiento de la clase dominante por medio de la teoría de la deconstrucción. Para Gayatri Spivak, no sólo es necesaria la deconstrucción del lenguaje y del pensamiento patriarcal, sino que también hay que garantizar una serie de medidas políticas que sirvan para generar conciencia social de la situación de la mujer (en Ashcroft et al. 1991: 176-177). Por tanto, el feminismo y el poscolonialismo no sólo intentan crear una nueva condición social a través de la teoría sino también en la práctica, consolidando sus ideas por medio de medidas políticas y sociales que garanticen los derechos de aquéllos que habían sido desfavorecidos por una sociedad patriarcal y metropolitana.

I.3. Fundamentos teóricos del poscolonialismo: Edward W. Said, Homi Bhabha y Gayatri Chakravorti Spivak

Independientemente de que teorías de origen occidental como el post-estructuralismo, el posmodernismo o el marxismo hayan influido en la formación de la teoría poscolonial, hay tres autores importantes en la creación de los fundamentos del poscolonialismo que cualquier crítico que quiera adentrarse en esta nueva corriente ha de estudiar: Edward W. Said, Homi Bhabha y Gayatri Chakravorti Spivak.

I.3.1. Edward W. Said

Indudablemente Edward W. Said (1935-2003) ocupa un lugar muy importante en el panorama académico del siglo XX gracias a su contribución a los estudios poscoloniales con obras como *Orientalism* (1978), *The World, the Text and the Critic* (1983) o *Culture and Imperialism* (1993). A pesar de que su obra haya sido constantemente sometida a críticas de muy diversa índole, se considera a Said el padre del discurso poscolonial. La vida académica de este autor se caracteriza por la polémica generada por su obra y por la diversidad de reacciones ante ella: unos acusan su trabajo de estar demasiado comprometido con la causa palestina, otros consideran que utiliza la teoría de forma oportunista para justificar sus tesis, mientras que muchos admiran su obra, ya que abre multitud de perspectivas sobre los estudios poscoloniales (Childs y Williams: 97).

Aunque Said no sea partícipe de clasificar su obra al considerarla parte de un todo, algunos autores, como Childs y Williams, la clasifican en dos grupos: las obras de contenido académico – *Orientalism*, *The World, the Critic and the Text*, y *Culture and Imperialism* – y las de contenido político – *The Question of Palestine*, *Covering Islam*, *After the Last Sky*, *Blaming the Victims* y *The Politics of Dispossession* –. Childs y Williams consideran que *Orientalism* es su obra más importante, ya que proporcionó el impulso necesario para que el análisis del discurso colonial y la teoría poscolonial

ocuparan un lugar importante dentro del marco de investigación del mundo occidental (1997: 97-98). Dennis Walder, por ejemplo, encuentra una influencia clave de *Orientalism* en el marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937) y en el pensador francés Michel Foucault (1926-1984). Ambos autores estudiaron cómo ciertas sociedades internalizan el poder de otras a través de la ideología, el discurso o la lengua (70).

Con *Orientalism* Said intenta mostrar el modo en que la cultura europea fortaleció su identidad y su poder para dominar Oriente en distintos planos – político, sociológico, militar, ideológico, literario, académico, etc. – durante el período posterior a la Ilustración mediante la oposición de la identidad europea a la oriental, ésta última representada como una especie de identidad sustituta, e incluso clandestina, de la occidental. Said explora, en efecto, las formas en las que los europeos construyen una imagen de lo oriental, fenómeno que llama “orientalismo” y que define como un estilo occidental “for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (3). Esta obra introduce un nuevo estilo de pensamiento no equiparable a los existentes ya que se basa en “an ontological and epistemological distinction made between ‘the Orient’ and (most of the time) ‘the Occident’ ” (2).

El orientalismo también se define por medio de las distintas representaciones de las sociedades orientales por parte de artistas, poetas, pintores y escritores occidentales desde la antigüedad hasta nuestros días. En *Culture and Imperialism* admite que con *Orientalism* pretendía “to show the dependence of what appeared to be detached and apolitical cultural disciplines upon a quite sordid history of imperialist ideology and colonialist practice” (47). Said se centra en las manifestaciones artísticas occidentales de finales del siglo XIX, ya que es el momento histórico donde se realizan más creaciones occidentales con motivos orientales, como lo demuestran las escenas de harenes de los cuadros de Jean-Auguste Dominique, los cuadros llenos de violencia de Eugène Delacroix, la traducción de *Las mil y una noches* de Richard Burton en 1888 y el pasaje de Malay en *The Confessions of an English Opium-Eater* (1822) de Thomas de Quincey. No sólo encuentra ejemplos de representación de culturas orientales a lo largo de la historia de Occidente, sino que también estudia las distintas instituciones que sustentan sus representaciones como elementos claves de la imposición del poder occidental sobre las sociedades orientales. La labor occidental de crear una imagen de

Oriente concluye en lo que denomina un “Orientalismo institucionalizado”, que no sólo pretende introducir un conocimiento sobre Oriente, sino que intenta sustituir la realidad oriental por una propia a la medida de los intereses occidentales. A lo largo del tiempo ese conocimiento y realidad se convierten en tradición:

The Orientalist makes it his work to be always converting the Orient from something into something else: he does it for himself, for the sake of his culture, in some cases for what he believes is the sake of the Oriental. This process of conversion is a disciplined one: it is taught, it has its own societies, periodicals, traditions, vocabulary, rhetoric, all in basic ways connected to and supplied by the prevailing cultural and political norms of the West (*Orientalism*: 67-68).

Said parte de la concepción de discurso de Foucault, al considerarlo un conjunto de enunciados que constituyen normalmente un cuerpo de textos, que quedan, a su vez, unidos por un objeto de estudio que tienen en común, por las formas particulares de articular el conocimiento sobre dicho objeto y por ciertas conexiones, especialmente la regularidad, el orden y la sistematicidad. Para Foucault el conocimiento da lugar al poder y el poder, a su vez, fomenta un tipo de conocimiento que apoya y promulga, por medio de una serie de estrategias que fortalecen, a su vez, el poder existente. Estas estrategias consistirían en el control de territorios por medio de demarcaciones, políticas de organización de territorios, distribución de territorios, etc., dando como resultado una geopolítica, que el autor pretendía estudiar. Aunque cada discurso posea su propio funcionamiento y establezca sus propias categorías de verdad – excluyendo, por tanto, aquellos textos que no sigan sus normas –, esta concepción del poder de Foucault posibilita a Said estudiar una serie de textos occidentales de distintas disciplinas – geografía, política, literatura, etnografía, lingüística e historia –, cuyo punto de conexión es su objeto de estudio, Oriente. El hecho de que todos estos discursos procedentes de disciplinas de diversa índole y que podrían verse enfrentados por sus distintas concepciones de verdad puedan ser agrupados bajo un único objeto de estudio – Oriente – y, por tanto, ser considerados como formas articuladas de conocimiento genera una especie de mega-discurso que los une bajo una misma forma de conocimiento. Para Said, es en este mega-discurso donde yace el poder del orientalismo, ya que presupone que Occidente es el único capaz de conocer Oriente.

Said ubica el momento álgido del Orientalismo a finales del siglo XIX en el que la Ilustración fomenta la aparición de una serie de disciplinas que pretendían poseer un carácter universal debido a sus formas clasificatorias y sistematizantes de conocimiento. El orientalista considera que lo oriental es estático, no cambia a lo largo del tiempo y, por tanto, es posible un conocimiento pleno de lo oriental; crea una serie de estereotipos para definir lo oriental, convirtiendo el Oriente en “a system of representations framed by a whole set of forces that brought the Orient into Western learning, Western consciousness, and later, Western empire” (202-203). A pesar del valor científico y objetivo que estas disciplinas pretendían poseer, Said demuestra que describen Oriente basándose en una serie de estereotipos procedentes de las clases más bajas de la propia sociedad occidental y sin ningún carácter objetivo. Para el Occidente del siglo XIX, Oriente se caracteriza por “its sensuality, its tendency to despotism, its aberrant mentality, its habits of inaccuracy, its backwardness” (*Orientalism*: 205): sus ciudadanos se describen como “gullible, ‘devoid of energy and initiative’, much given to ‘fullsome flattery’, intrigue, cunning, and unkindness to animals (...) inveterate liars, they are ‘lethargic and suspicious,’ and in everything oppose the clarity, directness, and nobility of the Anglo-Saxon race” (*Orientalism*: 38-39), “irrational, depraved, childlike” (*Orientalism*: 40), siendo, por tanto, los antónimos descriptivos de la sociedad occidental. Todas estas características se fundamentan en un determinismo biológico que necesitaba ser paliado por medio de medidas políticas y morales que debía implantar el poder colonial. Ésta es la aportación más importante de *Orientalism* para Childs y Williams, la construcción de la imagen de lo oriental basándose en las cualidades opuestas a lo occidental. La idea de lo oriental es así una proyección de Occidente que favorece la imagen positiva que los propios occidentales tienen de sí mismos (1997: 100-101).

Said concluye *Orientalism* con la convicción de que el discurso orientalista sigue vigente hoy en día generando descripciones inexactas de las culturas árabes e islámicas:

In newsreels or news-photos, the Arab is always shown in large numbers. No individuality, no personal characteristics or experiences. Most of the pictures represent mass rage and misery, or irrational (hence hopelessly eccentric) gestures. Lurking behind all of these images is the menace of *jihād*. Consequence: a fear that the Muslims (or Arabs) will take over the world (287).

Esta convicción se ha reforzado especialmente después de los sucesos del 11 de Septiembre en Nueva York y del 11 de Marzo en Madrid.

Aunque la mayoría de los críticos literarios consideran *Orientalism* como una de las obras fundamentales del poscolonialismo, ya que, con la introducción del concepto de “orientalismo” se abrieron muchas puertas a la investigación de la cultura no occidental, muchos académicos la han criticado. Aun admitiendo su importancia en los estudios poscoloniales, para George P. Landow, *Orientalism* es una obra cuya calidad crítica no está a la altura de su reconocimiento en el mundo académico ni de la polémica generada en su artículo “Edward W. Said’s *Orientalism*”. Enumera una serie de aspectos criticables como que el término orientalismo se centre exclusivamente en el Oriente Medio, olvidando China, Japón y del Sudeste de Asia y sólo mencionando la India, con la consecuente generalización de Oriente. Para Landow esta generalización es precisamente la que Said denuncia de la crítica europea sobre el mundo oriental y la que le da pie a introducir el concepto de “orientalismo”; por tanto, *Orientalism* es, en sí mismo, un texto “orientalista”. Resalta que Said reduce la noción de imperialismo al imperialismo europeo, tratando al colonialismo europeo como si fuera único y obviando, por tanto, otros tipos de imperialismos y colonizaciones no occidentales. Observa, además, que, aunque *Orientalism* está influido por la crítica feminista, la única manera en que aparece la diferencia entre géneros es la forma en que Occidente sexualiza a Oriente, olvidando las complejas relaciones entre la mujer y el hombre en el marco de la colonización. Sin embargo, el posicionamiento que ha generado más críticas entre distintos estudiosos de Oriente ha sido la afirmación de Said de que sólo aquellos críticos que no procedan de Europa o de Norte América pueden estudiar y conocer a Oriente, ya que los académicos occidentales oprimen a Oriente en el ejercicio de su labor crítica. Para Landow, tal afirmación presupone silenciar las voces de Occidente, al igual que Occidente había acallado a Oriente. Por otra parte, afirma que el propio Said obvia trabajos importantes de críticos egipcios y árabes y que parte de su formación como académico se fraguó en los Estados Unidos. A pesar de toda la crítica que la concepción del “orientalismo” ha provocado, no hay duda de la importancia de su incorporación a la crítica literaria, permitiendo un enfoque crítico mucho más amplio en el estudio de obras tanto occidentales como no occidentales.

En *Culture and Imperialism* Said se centra en la resistencia y en la relación estrecha entre cultura e imperialismo. Dada la complejidad del vínculo de unión, Said no pretende crear una teoría, sino tan sólo presentar una visión general. Defiende que la cultura pasa a formar parte del ensamblaje imperial, ya que el afán imperialista de los gobiernos europeos en el siglo XIX la utilizó como un elemento de incursión ideológica en las sociedades colonizadas y como un medio de transmisión de la superioridad europea en sus propias sociedades. Se basa principalmente en el estudio de novelas del siglo XIX y XX puesto que considera que fueron esenciales para la formación de las experiencias imperialistas. En este contexto, afirma que una obra tan aparentemente inocente como una novela de Jane Austen puede formar parte de un complejo entramado imperialista, como el propio autor llega a afirmar:

Neither imperialism nor colonialism is a simple act of accumulation and acquisition. Both are supported and perhaps even impelled by impressive ideological formations that include notions that certain territories and people *require* and beseech domination, as well as forms of knowledge affiliated with domination: the vocabulary of classic nineteenth-century imperial culture is plentiful with such words and concepts as ‘inferior’ or ‘subject races’, ‘subordinate peoples’, ‘dependency’, ‘expansion’, and ‘authority’ (*Culture*: 8).

Para el estudio de la interconexión entre cultura e imperialismo, utiliza lo que denomina “contrapuntal reading”, acudiendo no sólo a los archivos de la historia escrita por poderes imperiales, sino también a todos aquellos textos alternativos que se oponen a este discurso dominante y que habían sido acallados durante siglos. A lo largo de la historia de la crítica el discurso cultural europeo ha relegado a lo no-europeo a un estatus ontológico-cultural, racial secundario (*Culture*: 70). Para el autor es necesario que la teoría crítica y la investigación histórico-literaria admitan la relación entre imperio y cultura e interpreten la cultura europea y americana en conexión al imperialismo, abriendo nuevos campos de investigación más interesantes y globalizados bajo el fenómeno del imperialismo. Este proceso implica la lectura del canon literario “as a polyphonic accompaniment to the expansion of Europe, giving a revised direction and valence to such writers as Conrad and Kipling” (*Culture*: 71). Asimismo el

estudioso ha de observar en el presente las marcas del pasado estableciendo una relación directa.

Además de la historia, considera que la geografía es elemento fundamental para comprender el fenómeno imperialista, puesto que el conocimiento sobre Oriente se fundamenta en la espacialidad y puede operar tanto en el lado imperialista, a través de la jerarquización del espacio como una metáfora recurrente en la literatura inglesa que considera Inglaterra y Europa en una posición privilegiada con respecto a otros lugares; como ocurre con la resistencia, considerando la tierra la base para sus movimientos. No obstante, el autor precisa que los pueblos colonizados se oponen a través de los textos, en primera instancia, debido a que el poder que ejerce la presencia colonial sólo admite que los oprimidos recuperen su lugar de origen imaginariamente a través de aquéllos. Esta importancia geográfica se extiende a la tendencia a transformar las tierras colonizadas a imagen y semejanza del imperio, es decir, a europeizar las tierras conquistadas. El imperialismo es un fenómeno que afecta a tantos territorios y es tan complejo que, según Said,

we must speak of overlapping territories, intertwined histories common to men and women, whites and non-whites, dwellers in the metropolis and on the peripheries, past as well as present and future; these territories and histories can only be seen from the perspective of the whole of secular human history (*Culture*: 72)

El carácter político de la representación aparece a lo largo de su obra y, en especial, en su triología *Orientalism*, *The World, the Text and the Critic* y *Culture and Imperialism*. Aunque en *Orientalism* no aparece el término en sí mismo, el concepto está presente. En *The World, the Text and the Critic* Said estudia la representación como un elemento filosófico y crítico clave para el estudio de los discursos coloniales. En *Culture and Imperialism* no aparece como tema principal del libro, pero Said lo define como elemento clave para confirmar el poder europeo sobre sus colonias. Mediante las representaciones que el poder imperial europeo fabricaba sobre sí mismo y sobre sus colonias se justifica la “superioridad” europea que impele la colonización. Parte de nuevo de Foucault para definir el concepto de representación, ya que las representaciones se crean a partir del discurso que genera una imagen determinada de

comprensión del mundo. Una vez formadas, se aceptarán o se desecharán en función de si se someten o no a los paradigmas establecidos por el poder vigente. Said establece dos tipos de representaciones, fundamentadas en un proceso de sustitución: la política – un grupo de políticos representa y sustituye al pueblo – y la estético-filosófica – un cuadro representa y sustituye la escena pintada –.

Para Said la representación es una deformación, pero su apreciación, que fue muy útil a la hora de definir “orientalismo”, es problemática cuando se trata de la auto-representación de los pueblos colonizados. El problema se complica aún más cuando los autores poscoloniales utilizan la lengua y las formas impuestas por los poderes coloniales para encontrar su propia representación artística. Los artistas se ven abocados a producir en función de una serie de normas que fomentaran un tipo específico de representación promulgado por los nacionalistas culturales, sin embargo, la auto-representación que fomentan éstos no es la única forma de representación de las sociedades colonizadas que sea alternativa a la impuesta por el poder colonial. Childs y Williams consideran que las representaciones de Occidente por parte de grupos poscoloniales es una forma de nivelar el poder a través de las culturas, aunque la eficacia de estas representaciones sea mínima en comparación con el poder que ejercen las relaciones económicas y las fuerzas militares (1997: 106).

La relación entre representación y realidad ha suscitado muchas críticas en especial con respecto a *Orientalism*. Robert Young se pregunta en qué se basa Said para considerar como falso el orientalismo – la representación que Occidente hace de Oriente – si el propio autor afirma que no es posible crear una representación verdadera, al ser imposible la relación entre la representación y el objeto representado (en Childs y Williams: 106-107). Sin embargo, Childs y Williams rebaten esta crítica precisando que Said no afirma que no haya ningún tipo de relación entre representación y objeto representado, sino que cualquier texto escrito supone la sustitución del objeto real por la representación. Said se centra en la función de los textos escritos sobre lo oriental como un elemento que fomenta el imperialismo más que en el grado de veracidad en la relación entre representación y realidad. Por otra parte, la negación de la existencia de lo oriental por parte de Said se fundamenta en que el concepto “oriental” es una categoría creada por el pensamiento occidental, de tal forma que su realidad sobrepasa cualquier tipo de representación que Occidente haga sobre ella. Con respecto a los términos en los

que Said critica el orientalismo, se fundamenta no en la deshumanización y en los esencialismos de los que está cargado, sino en la conexión entre el orientalismo y la empresa imperialista de dominación, los efectos negativos que conlleva dicha representación y la distorsión de la función del intelectual (1997: 106-107).

Con *Orientalism* Said desenmascara una serie de sistemas totalizantes que oprime las culturas no-occidentales y estudia su forma de operar para conseguir el objetivo occidental de dominación. Debido a que muchos académicos criticaron la omisión de la resistencia indígena ante el avance imperialista occidental Said introduce un capítulo sobre la resistencia, titulado “Resistencia y Oposición”, en *Culture and Imperialism*. Aunque el autor palestino parte de Foucault en muchas de sus tesis, es precisamente en el tema de la resistencia donde diverge del filósofo francés. Para Foucault cualquier sistema de poder es totalizante y absoluto y, por tanto, muy difícil de resistir. Sin embargo, aunque Occidente había presentado sus sistemas de conocimiento como hegemónicos y absolutos, Said considera que existen fisuras, ya que en todos los casos de colonización occidental hay algún tipo de resistencia que, en la mayoría de los casos, culmina en triunfo sobre las fuerzas colonizadoras. De hecho, distingue dos tipos: la primaria, que se caracteriza por la lucha armada contra los invasores, y la secundaria, la ideológica, que se caracteriza por recomponer una sociedad desintegrada previamente por la presión de los sistemas coloniales. La función de la resistencia se halla en “the rediscovery and repatriation of what had been suppressed in the natives’ past by the processes of imperialism” (*Culture*: 253) y es precisamente en este descubrimiento donde el crítico halla lo que denomina “la tragedia de la resistencia” ya que tiene que recuperar las formas autóctonas que han sido influidas por la cultura imperial.

Aunque para Childs y Williams, Said no sólo considera la cultura como un campo de batalla – al igual que hiciera Foucault con el discurso –, sino que es un modo de lucha, que ejemplifica en la utilización de los medios de comunicación para la manipulación de la información, la presentación de opiniones subjetivas como información objetiva, la creación de representaciones predeterminadas por la sociedad colonizadora para dar una imagen determinada de la zona a colonizar, etc. La razón por la que se libra tal batalla es que el dominio de la cultura de otras sociedades genera poder y, por ello, es un fin en sí mismo. Said apunta que, aunque la resistencia no opere

en las mismas condiciones de igualdad que el poder colonial, consigue muchas victorias (Childs y Williams: 110).

Un aspecto interesante de *Orientalism* es el estudio de la relación entre los intelectuales occidentales con el orientalismo. Para el escritor palestino no sólo los intelectuales que escriben desde el poder se ven afectados por las estrategias discursivas impuestas por éste, sino que aquéllos que se oponen al poder vigente se ven inmersos en el funcionamiento de dichas estrategias. Incluso los discursos de oposición se ven asimismo inmersos en una continua lucha por su integridad como textos independientes al poder central, al correr el riesgo de ser apropiados por los discursos dominantes. Para Said la propensión de intelectuales occidentales a fomentar las ideologías del discurso imperial se contrarresta con la labor de los intelectuales procedentes del Tercer Mundo, que se oponen a la ideología de dominación imperialista. En *Culture and Imperialism* el autor estudia cómo funcionan los procesos de selección, rechazo, adaptación y apropiación de los textos de autores no-occidentales, cómo surge una resistencia en contra de dichas prácticas y cómo funciona dicha resistencia. Sin embargo, a pesar de la clara existencia de esta resistencia, en pocas ocasiones los poderes imperialistas los reconocieron como tales, pasando desapercibidos para las autoridades. En el capítulo titulado “The Voyage In and the Emergence of Opposition” Said introduce el concepto de “voyage in” apropiándose del leit motif del viaje hacia el interior del Tercer Mundo en nombre de la colonización de *Heart of Darkness*. El “viaje hacia el interior” de Said es una inversión de la metáfora recurrente de la obra de Conrad, puesto que es un viaje de pensadores del Tercer Mundo por el Primer Mundo. Robbins lo define como un “bildungsroman of Third World writers who have come to live and work in the metropolis” (en Graves: 2). Para Said el intelectual procedente del mundo no-occidental ha de ocupar un lugar intermedio desde el cual pueda responder a la crítica occidental. Este lugar privilegiado, que denomina liminal, lo encuentran aquellos pensadores que tienen la condición de exiliados al poseer una visión de ambos mundos por una posición híbrida que les posibilita actuar como resistencia dentro del propio sistema occidental. Esta posición privilegiada del intelectual no-occidental abre nuevas concepciones en el mundo de la crítica que ya no se basan en la superioridad del conocimiento occidental sobre el oriental, sino en la integración del pensamiento crítico no-occidental como parte del occidental con el consiguiente derribo de las fronteras imaginarias del

conocimiento. Este “viaje” del Tercer Mundo al interior de la metrópolis supone la destrucción de la estructura jerárquica del conocimiento eurocéntrico – que ubica en Londres y París – frente a otras formas de conocimiento procedentes de otros orígenes y actúa de forma insurgente dentro del sistema de conocimiento de la metrópolis poniendo fin a la pasividad con que se habían caracterizado los países colonizados y como el propio autor indica: “the weapons of criticism have become part of the historical legacy of empire, in which the separations and exclusions of ‘divide and rule’ are erased and surprising new configurations spring up” (*Culture*: 295).

A pesar de las numerosas críticas Childs y Williams consideran que *Orientalism* consigue el objetivo que había marcado su autor, es decir, el de mostrar cómo Occidente crea una imagen determinada de Oriente, cómo crea su discurso de una forma consistente y cómo, de esta forma, consigue sus objetivos.

I.3.2. Homi Bhabha

Aunque algunos autores, como Arif Dirlik, califican su trabajo como excesivamente complejo y confuso, Bhabha ha encontrado un lugar reconocido dentro de la crítica poscolonial gracias a la introducción de conceptos como la ambivalencia, la mímica y la hibridad, no sin encontrar en su camino numerosas críticas (en Childs y Williams: 123). Su trabajo poscolonial comienza con una serie de ensayos publicados a lo largo de los años ochenta que culminan en la publicación de *The Location of Culture* en 1994. Al igual que Said, el punto de partida de Bhabha es Michel Foucault y su trabajo se basa en el análisis de los discursos coloniales. Ambos autores consideran que el discurso colonial tiene como finalidad el control de las relaciones coloniales. Su objetivo es la construcción de una imagen del colonizado como un ser degenerado debido a su raza para justificar la dominación y el establecimiento de sistemas de administración y de instrucción en la zona a colonizar. El poder imperial establece una representación predeterminada de los pueblos a colonizar por medio de un discurso que construye un conocimiento del “sujeto”. A través de dicho discurso justifica su dominación estableciendo diferencias raciales y creando un sujeto colonizado que se erige en objeto de estudio considerándose que puede ser completamente conocido por los poderes coloniales. A pesar de las similitudes en el trabajo de ambos autores, Bhabha desecha el trabajo de Said por considerar que simplifica en exceso su objeto de estudio, reduciéndolo a una serie de binarismos opuestos tales como Este/Oeste, colonizador/colonizado, Orientalismo latente/Orientalismo manifiesto, etc. No obstante, la posición que Said había otorgado al intelectual le proporciona un punto de partida para su propio estudio poscolonial. Para Said el crítico ha de sumergirse en la actualidad del mundo, convirtiéndose en parte de ella para investigar el sistema del discurso imperante por el cual se establecen una serie de verdades determinadas que predisponen la estructura social, política, económica, etc. de una sociedad determinada que, a su vez, impone su propia estructura a otras sociedades. La diferencia entre el trabajo de Said y el de Bhabha consiste en que el primero se centra en las diferencias existentes entre el colonizador y el colonizado, mientras que el segundo se basa en la similitud de ambos

componentes de la realidad colonial, estableciendo el estereotipo como punto de conexión. Esta relación entre colonizador y colonizado supone una interdependencia en la existencia de ambos, así como la construcción mutua de sus subjetividades.

El estudio psicoanalítico sobre la subjetividad colonial de Fanon también sirve a Bhabha de punto de partida para establecer un método de reconstrucción de las condiciones y los efectos del colonialismo. Bhabha desarrolla el trabajo de Fanon al considerar que los nativos comparten la fantasía de ocupar un doble lugar: el del señor sin dejar la rabia contenida del esclavo. Por otra parte, considera igualmente compleja la identidad del colonizador. En su deseo de convertirse en señor, el hombre colonizado imita al colonizador, quien ve en esta imitación una amenaza a su existencia, puesto que el colonizador se define a sí mismo por oposición al hombre colonizado y percibe que la imitación supone romper las fronteras de la existencia del colonizador. Por ello, Bhabha considera necesario un estudio de la subjetividad y la consciencia tanto del colonizador como del colonizado para poder hacer un análisis de las estructuras del discurso colonial. Para el crítico la identidad colonial surge de una relación violenta y neurótica entre ambos.

Mediante la reconstrucción de la formación de una serie de imágenes de diferencia creadas por el discurso colonial para fomentar la división de culturas y razas, Bhabha pretende ahondar en el proceso de la constitución de la subjetividad que las hizo posibles a través de un discurso estereotípico. Con ello, el autor intenta demostrar el carácter aleatorio de dichas construcciones ideológicas, centrándose en nociones como la identidad y la diferencia.

Bhabha se basa en la concepción de la ambivalencia de Freud para el estudio del discurso colonial. Para Freud, la ambivalencia es la co-existencia de dos tipos de instintos con un mismo nivel de desarrollo, que se presentan como pares opuestos. Freud los resumía en los instintos sexuales (Eros) y el instinto de la muerte (Thanatos). El psicoanálisis usa este término para referirse a la continua fluctuación entre el deseo de una cosa y de su opuesto. Bhabha considera que la ambivalencia es un elemento esencial en el estudio del discurso colonial. De acuerdo con ello, la relación entre colonizador y colonizado es ambivalente, puesto que el sujeto colonizado nunca será completamente contrario al colonizador, ni su relación será simplemente contraria. La

relación entre ambos sujetos estará caracterizada por una complicidad y una resistencia que se hallará, asimismo, en el discurso colonial. La ambivalencia conforma, así, el objeto del discurso colonial puesto que tanto el colonizador como el colonizado simultáneamente desean y rechazan el objeto del discurso colonial. La ambivalencia conlleva un proceso de identificación y de negación. La identificación no consiste en la aceptación de una identidad prefijada, sino que implica la creación de una imagen de identidad basada en la diferencia con el “Otro” y en la transformación del sujeto al asumir esa imagen. Para Fanon el colonizado a menudo quiere ocupar el lugar del colonizador; sin embargo, Bhabha también aprecia un deseo de seguir manteniendo su condición de colonizado que coexiste con el de convertirse en colonizador. De la misma forma, el colonizador está en sí mismo apresado en la ambivalencia de una identificación paranoica, alternando entre fantasías de megalomanía y de persecución. La identidad colonial se define a través de la identificación del colonizador y el colonizado y se caracteriza por una ambivalencia que crea sentimientos contrarios de miedo y deseo, de agresividad y de narcisismo. Por otra parte, la ambivalencia también está presente en el proceso de rechazo. Bhabha cree que tanto el deseo como el rechazo del “Otro” son elementos esenciales en el sujeto colonial, ya que tanto el colonizador como el colonizado desean y, al mismo tiempo, rechazan la condición del otro.

Para Bhabha todo discurso colonial está destinado a ser ambivalente, porque la imitación que los colonizados han de hacer de los colonizadores nunca será una réplica exacta del colonizador, con lo cual en la propia relación se halla la destrucción del propio sistema colonial. En “Signs Taken for Wonders” (1985) el autor identifica la palabra inglesa como referente de los poderes imperialistas para el mundo colonizado:

As a signifier of authority, the English book acquires its meaning *after* the traumatic scenario of colonial difference, cultural or racial, returns the eye of power to some prior, archaic image or identity. Paradoxically, however, such an image can neither be ‘original’ by virtue of the act of repetition that constructs it – nor ‘identical’ by virtue of the difference that defines it. Consequently, the colonial presence is always ambivalent, split between its appearance as original and authoritative and its articulation as repetition and difference... (1995: 32).

Por tanto, para Bhabha la resistencia no ha de ser necesariamente un acto político de oposición ni un rechazo a otras culturas, sino que la define como “the effect of an ambivalence produced within the rules of recognition of dominating discourses as they articulate the signs of cultural difference and reimplicate them within the deferential relations of colonial power – hierarchy, normalization, marginalization, and so forth” (1995: 33). Este punto ha sido muy criticado por diversos autores como Benita Parry puesto que supondría que no es necesaria una resistencia por parte de los colonizados para desestabilizar el sistema colonizador (en Childs y Williams: 145).

En “The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism” (1983) Bhabha afirma que el fin último del discurso colonial se halla en la creación de dos sujetos coloniales antitéticos. El autor considera que la creación de la imagen de estos dos sujetos surge a través de una estrategia discursiva, el estereotipo. Por medio de un proceso que denomina “fijación”, se establecen una serie de características fijas para definir al Otro. A diferencia del concepto de orientalismo de Said, basado en una simple afirmación de diferencia, la concepción del estereotipo de Bhabha se basa en la articulación compleja de una serie de elementos contradictorios y ambivalentes, basados en la anarquía y el desorden, a los que el colonizador les otorga la característica de fijos. Bhabha demuestra que el estereotipo colonial procede de una fijación de elementos contradictorios que oscila entre el deleite de lo familiar o de lo exótico y el temor y desprecio a lo desconocido o a lo demasiado familiar.

El autor sostiene que la imagen estereotipada del ser colonizado se crea a partir de la extrapolación de las características negativas de la sociedad colonizadora; sin embargo, considera que las características que los colonizadores rechazan de sí mismos son, al mismo tiempo, deseadas. Para comprender este sentimiento contradictorio, aplica la noción de fetichismo de Freud a los estereotipos coloniales. Para Freud el fetiche es la sustitución de un objeto sexual en sí mismo por otro que tiene algún tipo de relación, preferiblemente una relación sexual, por ejemplo, la ropa interior. Esta sustitución se produce como consecuencia de un proceso de negación y de normalización de la diferencia sexual. Cuando el niño se percata de la ausencia de pene en la madre piensa en una posible castración. Este miedo a la castración se corrige por medio del fetiche que le permite encontrar un objeto sexual compensatorio que le produce placer. Con el fetiche, el fetichista es capaz de aceptar la ausencia del pene de

la madre, el objeto sexual que le daría placer, mediante la sustitución del pene por el propio fetiche; por otro lado, éste le ayuda a calmar su temor a la castración, puesto que lo sustituye. El fetichista se siente más seguro al sentir que tiene un control absoluto sobre el fetiche.

Bhabha establece una similitud estructural y funcional entre el fetiche y el estereotipo. En primer lugar, la similitud estructural se fundamenta en que ambos conceptos unen lo disruptivo con lo aceptado, es decir, la diferencia sexual con el fetiche en el psicoanálisis y las diferencias raciales con el estereotipo en el discurso colonial. En segundo lugar, la similitud funcional se basa en la creación de diferencias, ya sean sexuales o raciales, que provocan temor, y en la afirmación de una similitud, ya que el estereotipo normaliza las diferencias raciales o culturales. Del mismo modo en que el fetiche sustituye la ausencia de pene de la madre para calmar el temor del hijo a la castración, el estereotipo sustituye la pureza racial y cultural que el colonizador teme perder, reforzando la sensación de control en el colonizador.

Al igual que el fetiche, el estereotipo funciona como metonimia y como metáfora. Por una parte, en la teoría freudiana, el fetiche funciona como metáfora, ya que el objeto sexual sustituye la inexistencia del pene materno y en la teoría del discurso colonial, al enmascarar el sujeto colonial con una imagen fijada. Por otra parte, para Freud, el fetiche funciona como metonimia, ya que el objeto fetiche está relacionado con el objeto sexual. De la misma forma, para Bhabha, el estereotipo funciona como metonimia, al ser una representación del sujeto colonial basada en una serie de atributos prefijados.

Bhabha no sólo utiliza el fetichismo para crear su concepto de estereotipo, sino que también se basa en el concepto de “lo Imaginario”, de Jacques Lacan para referirse a la fase temprana del niño dominada por la identificación. La fase de “lo Imaginario” comienza con la del espejo. En ésta, el niño comprende que su cuerpo no es una prolongación del de la madre, sino que es un ente independiente. El niño siente, por una parte, placer al ver su propia imagen e identificarse con ella; por otra, desagrado al comprobar que la imagen del espejo no es él sino una mera imagen de sí mismo.

Para Lacan, en el niño confluyen dos sentimientos opuestos al percibir su propia imagen en la fase de “lo Imaginario”: agresividad, que el niño siente al percibir que la

imagen del niño en el espejo es como él, pero no es él y, por tanto, la percibe como una amenaza a su persona, y narcisismo cuando aprecia su propia independencia del cuerpo de la madre, suponiendo un control sobre su propio cuerpo. A su vez, el estereotipo colonial surge de la imagen narcisista del colonizador que otorga todas aquellas características que rehúsan su raza y su cultura al sujeto colonizado, pero, al mismo tiempo, provoca agresividad, puesto que percibe al ser colonizado como una amenaza contra su propio ser y su cultura. En “Sly Civility” (1985), Bhabha afirma que el lugar del Otro siempre queda ocupado por una idea fijada por el sujeto colonizador, que se caracteriza por una serie de símbolos negativos que lo describen. Para el autor la repetición de estos símbolos en el discurso colonial enmascara una crisis de autoridad debido al carácter ambivalente de la autoridad colonialista en la que tanto el colonizador como el colonizado están “in a process of miscognition where each point of identification is always a partial and double repetition of the otherness of the self – democrat and despot, individual and servant, native and child” (4). Al igual que en la teoría de Freud el fetiche sustituye la ausencia del pene y alivia el temor de ser castrado, el estereotipo sustituye al sujeto colonizado, estableciendo una serie de características invariables que lo describen y aplacando el temor a una posible crisis de autoridad.

Otro de los conceptos más importantes que introduce Bhabha en la teoría del discurso colonial es la “mímica”. Bhabha la define como una estrategia del poder colonial basada en modelar al nativo a imagen y semejanza del colonizador. Paradójicamente excluye al ser colonizado a través de la inclusión, ya que consiste en hacer revertir las características modélicas del colonizador al colonizado, pero esta aparente inclusión opera a través de la exclusión, puesto que el nativo siempre será reconocido como ser diferente por el colonizador.

Por tanto, la mímica surge de la ambivalencia al igual que el estereotipo. La mímica es ambivalente puesto que presupone una similitud – el nativo ha de parecerse lo máximo posible al colonizador – y una diferencia – aunque el nativo sea muy parecido al colonizador, éste siempre lo considerará distinto –. Bhabha lo sintetiza en su célebre frase: “a difference that is almost the same, but not quite” (en Childs y Williams: 130). Como se ha visto previamente, la ambivalencia rompe la relación oposicional que el discurso colonial había creado para definir la relación entre colonizados y colonizadores. Esta ruptura supone un cuestionamiento de la autoridad

colonial, que previamente no se había dado. La ambivalencia es un aspecto negativo desde la perspectiva colonizadora, ya que le despoja de la autoridad que habían conseguido establecer los discursos coloniales. El discurso colonial había intentado que los sujetos colonizados asumieran los hábitos y los valores de los sujetos colonizadores para crear sujetos cómplices de la autoridad colonial. Sin embargo, la imitación del sujeto colonizador produce sujetos ambivalentes en los que la imitación está siempre cercana a la mofa. La ambivalencia existente entre la mímica y la mofa perturba la autoridad del discurso colonial.

La ambivalencia de ambas estrategias es un signo de la crisis de autoridad en el sistema colonizador. La mímica y el estereotipo provocan en el colonizador fantasías o paranoias de amenaza. En primer lugar, el colonizador ve amenazada su identidad, cuya integridad estaba basada en la oposición de las características positivas del colonizador con las negativas del nativo. Con la mímica se neutraliza tal oposición, ya que el nativo adopta características propias del colonizador. En segundo lugar, el nativo “amaestrado” consigue percibir que la construcción ideológica y la representación cultural, social y política que los poderes coloniales habían creado como paradigma a seguir, son un mero espejismo, de tal forma que los colonizadores ven su propio sistema amenazado puesto que capacitan a los colonizados para percibir esta realidad.

Bhabha debe el concepto de mímica a Fanon y a Lacan. En “Algeria Unveiled” (1959) Fanon narra cómo a una mujer musulmana se le prohibió el paso hacia el terreno ocupado por los colonizadores por llevar velo. Bhabha parte de esta anécdota, centrándose en el velo, no sólo como una diferencia cultural, sino como un elemento de camuflaje. Aunque “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” (1984) comienza con una cita de Lacan sobre su percepción de la mímica como camuflaje – una táctica de guerra –, Bhabha la concibe como un elemento más del proceso de colonización. La mímica crea dos efectos opuestos: por un lado, el hecho de que el poder colonial pretendiese formar a nativos para que les sirviesen de mediadores y administradores implica la apropiación del Otro; no obstante, el nativo, aunque sea educado, seguirá siendo considerado como un ser inferior y diferente. Por otra parte, la mímica supone una forma ambivalente de percibir la similitud y la diferencia: antes de la mímica, el colonizador era considerado como tal en base a la diferencia con el

colonizado; con la mímica la diferencia se neutraliza, aunque no se pierda completamente. En palabras del autor:

Mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which ‘appropriates’ the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both ‘normalized’ knowledges and disciplinary powers (1).

Esto conlleva un reto a las concepciones de colonizador y colonizado. La mímica puede derivar en mofa del propio sistema colonizador. Por ello, no ha de ser una imitación perfecta del colonizador, sino que ha de permanecer en un lugar donde no se puedan solapar imitado e imitador. Este punto conlleva dos problemas: en primer lugar, el imitado ha de plantearse qué características lo hacen original y diferente al imitador; en segundo lugar, hay que identificar las deformaciones que hay en la imitación y que no se encuentran en el original complicando aún más la definición de “lo inglés”.

Bhabha afirma que la historia de la literatura inglesa está repleta de ejemplos de hombres mimos. Considera que no hay que hacer una lectura de ellos como víctimas del sistema colonial, sino como una parodia o amenaza al sistema y califica estos personajes de “authorized versions of otherness” (“Of Mimicry”: 3). La mímica procede del poder colonial, pero, al no poder ser una copia total, sino una copia incompleta, desvirtúa el poder y la diferencia sobre la que se basa la autoridad, convirtiéndose en una amenaza, como afirma el propio autor: “The menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority. And it is a double vision that is a result of what I’ve described as the partial representation/recognition of the colonial object” (“Of Mimicry”: 3).

Bhabha establece una similitud entre la mímica y el estereotipo basada en que ambos son metonimias de la presencia. De la misma forma en que el estereotipo funciona como fetiche, la mímica imita al sujeto colonizador en un proceso de reconocimiento – los colonizados pretenden ser exactamente iguales que los colonizadores – y de negación – los colonizadores nunca considerarán a los colonizados

exactamente igual que ellos mismos –. La mímica puede derivar en amenaza cuando los colonizadores observan que la similitud entre colonizadores y colonizados neutraliza la diferencia existente entre ellos, en la que se fundamentaba la definición de sí mismos.

Al igual que ocurre con el fetiche, en la mímica existe el temor de una pérdida. Su fin no es la imitación en sí misma, sino que, por medio de ella, el colonizado pretende identificarse con la imagen del colonizador. La identificación perfecta supondría la pérdida de la identidad del “original”, que se define a través de la diferencia con el “Otro”. La pretensión de Macaulay de formar a nativos teniendo como prototipo la esencia de lo inglés tenía, en un principio, una doble función: la de crear un intérprete y mediador entre nativos y colonos, y la sustitución de la autoridad inglesa por esta figura que salvaguardaría a las autoridades inglesas de posibles rebeliones. Sin embargo, el resultado fue que los colonizadores vieron amenazada su propia identidad por la semejanza entre estos colonizados “adiestrados” con ellos mismos y, por otra parte, por la frustración de los colonizados “adiestrados” al no ser reconocidos como pares a pesar de su formación inglesa.

La hibridad es uno de los términos más importantes que Bhabha introduce a la hora de establecer las relaciones existentes entre colonizador y colonizado en la construcción de sus subjetividades. La hibridad se entiende, en el mundo de la teoría poscolonial, como la creación de una nueva cultura a través del encuentro de culturas diferentes que entran en contacto por medio de la experiencia colonial. Mikhail Bakhtin usó el término para ensalzar el carácter disruptivo de las situaciones multivocales de lenguaje y, por extensión, de las narrativas multivocales. Bhabha le da una nueva dimensión al término al estudiarla en relación con la mímica, ya que la hibridad intensifica la fuerza de la mímica como elemento de resistencia. Tanto la mímica como la hibridad tienen un carácter de resistencia ante la autoridad colonial porque los efectos de estrategias de poder que las autoridades coloniales aplicaban a las culturas nativas para anularlas y rechazarlas, revierten y se obtienen los efectos contrarios. Bhabha cita un suceso descrito en *The Missionary Register* (1817) relativo a la expansión de la Biblia en Bengal. En su afán de convertir a los habitantes nativos de la India al cristianismo, los misioneros ingleses repartieron ejemplares de la Biblia. El número de ejemplares fue muy elevado, sin embargo, no se correspondía con las conversiones. Lo que, en un principio, se consideró un triunfo de la cultura occidental sobre la nativa se

convirtió en todo lo contrario cuando se descubrió que la gran demanda de lo que los nativos llamaban el libro inglés no se debía a un interés religioso, sino a un valor utilitario, puesto que utilizaban sus páginas como papel de embalaje.

Bhabha describe el proceso de la hibridad como el deseo por parte de las autoridades coloniales de introducir ciertos elementos culturales o religiosos propios de la cultura occidental en la sociedad nativa. La problemática surge cuando estos elementos son malinterpretados por los nativos y se obtiene el efecto contrario a la intención inicial del poder colonial como el famoso crítico afirma en “Signs Taken for Wonders”:

Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the ‘pure’ and original identity of authority). Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power (34-35).

En la sociedad occidental tales elementos no eran cuestionados, puesto que se consideraban verdaderos, por ejemplo, la existencia de un solo Dios; sin embargo, al introducirlos en una nueva cultura, los nativos se cuestionaban aspectos que entraban en contradicción con sus propias creencias, por ejemplo, no entendían cómo la Palabra de Dios procedía de una sociedad en la que se permitía comer carne, lo que dio lugar a interpretaciones indeseables para las autoridades coloniales como la consideración de la comunión como un acto de canibalismo o vampirismo.

Para Bhabha todos los sistemas y manifestaciones culturales tienen lugar en lo que él denomina el “tercer espacio de la enunciación”, un espacio ambivalente y contradictorio, que imposibilita la pureza de la cultura. En él se produciría el encuentro de las distintas culturas y la hibridad que se crea genera una capacidad productiva que supera el exotismo de la diversidad cultural del que estaba previamente impregnado el multiculturalismo. De esta forma, al hacerse hincapié en la capacidad transformativa a

distintos niveles – lingüísticos, culturales y políticos – tanto del colonizador como del colonizado se supera la concepción errónea de la hibridad como el mero intercambio de elementos culturales procedentes de distintas culturas.

La hibridad ha cedido el paso a otros conceptos como el sincretismo, la sinergia o la transculturalización, que subrayan la reciprocidad que existe en el intercambio de elementos culturales entre las distintas culturas más que el intercambio en sí. La sinergia surge para evitar los aspectos más negativos del concepto de la hibridad en el uso colonial, racista del término en el siglo XIX, que han estudiado críticos como Robert Young. La sinergia describe las culturas poscoloniales como el producto del encuentro de distintas fuerzas culturales que crean una nueva formación cultural compleja (en Ashcroft et al. 1999: 229). A diferencia de la hibridad, destaca los aspectos positivos del proceso de la transculturalización, término acuñado por el sociólogo Fernando Ortiz para definir a la cultura afro-cubana. Ángel Rama lo incorporó a los estudios literarios en los años setenta y se ha utilizado para referirse a las influencias entre las culturas de las colonias y de las metrópolis (en Ashcroft et al. 1999: 233).

Al centrarse en la reciprocidad del intercambio cultural, estos términos descuidan los aspectos de oposición entre las distintas culturas que entran en contacto. Por otra parte, el intercambio recíproco de culturas no implica la negación de la existencia de jerarquías culturales ni la igualdad de los intercambios culturales; es decir, la influencia metropolitana sobre sus colonias no se percibe de la misma forma que la influencia de las colonias sobre la cultura metropolitana. Críticos como Chandra Talpade Mohanty, Benita Parry o Aijaz Ahmad han denunciado este aspecto de dichos términos mostrando que se basan en aspectos textuales e idealistas del fenómeno (pos)colonial, que obvian las diferencias existentes entre las distintas culturas (en Ashcroft et al. 1999: 119).

En *The Location of Culture* Bhabha pretende establecer el lugar de encuentro de la gran variedad de sujetos que surgen de las diferencias de distintas culturas y las posiciones que ocupan. Para Bhabha la comprensión de categorías unívocas como la raza, la clase o el género han de ser estudiadas en términos de límites, espacios intermedios y superposiciones. El autor considera que el espacio liminal es esencial para el estudio de la identidad poscolonial. Lo define como el espacio intermedio entre

identificaciones prefijadas, un lugar de encuentro entre las distintas culturas. Este enfoque subraya las relaciones actuales entre países colonizadores y sus antiguas colonias y contribuye a una nueva concepción del panorama político social actual que no se basaría en una concepción concéntrica en la que la sociedad occidental ocuparía el centro y las no occidentales se mantendrían al margen, sino en una concepción excéntrica en la que todas las sociedades se mantendrían en un mismo plano. Bhabha también menciona que este espacio liminal, donde entran en contacto distintas culturas, supone el sentimiento de la pérdida del hogar, del sitio al que se pertenece. En este punto se centra para analizar la explotación y la resistencia en el contacto entre culturas.

En “The Commitment to Theory” de *The Location of Culture* establece una oposición entre la teoría del Primer Mundo y el activismo del Tercer Mundo, afirmando que dependen la una de la otra: “It [the theoretical] exists side by side with it [the activist] – the one as an enabling part of the other – like the recto and verso of a sheet” (2). La teoría del Primer Mundo se basa en el discurso político y en recordar que las naciones, los pueblos, las clases, los géneros, las etnias, las comunidades y sus luchas y puntos de vista no existen de un modo prefijado. La teoría del Primer Mundo abre un espacio de negociación cuyo objetivo se centra en la relación antagónica con los otros. El contacto entre elementos antagónicos procedentes de distintas culturas abre espacios de hibridación, propone objetivos de lucha y destruye aquellas polaridades negativas entre el conocimiento y sus objetos y entre la teoría y la razón práctico-política. Aun reconociendo que la historia de la teoría crítica occidental ha considerado el “Otro” como un objeto de conocimiento invariable, Bhabha cree que hay que hacer una distinción entre la historia de la teoría crítica institucional y el potencial que tienen los conceptos que dicha crítica ha introducido. El crítico considera que el post-estructuralismo puede contribuir al estudio del Otro en el terreno de la diferencia cultural y distingue la diferencia cultural de la diversidad cultural. Dentro de la diversidad cultural no existe ninguna lucha, sino que se admite la pluralidad y la existencia de formas culturales dadas. Por el contrario, la diferencia cultural se centra en la ambivalencia de la autoridad, la lucha entre la demanda de una tradición cultural única y homogeneizada que represente a una comunidad y la necesidad política de negar esta homogeneidad cultural debido a los nuevos elementos culturales procedentes de otras comunidades que se incluyen en esa comunidad. Para Bhabha la diferencia

cultural es una forma de contradicción social al establecer un objetivo imposible, conocer todos los valores culturales y priorizar aquéllos más significativos de la sociedad a la que representan.

En el tercer espacio de la enunciación, ese espacio híbrido donde se albergan todas aquellas manifestaciones culturales que están contra la autoridad, los signos culturales pueden ser apropiados, rehistorizados, releídos y traducidos, pudiéndose reconstruir cualquier significado cultural. Este espacio demuestra que no hay pureza cultural o un significado cultural fijo que sirva de punto de conexión para la creación de una identidad de un pueblo o nación. Por tanto, la cultura es una práctica de escritura que se cruza con la *différance*. La importancia que el tercer espacio tiene para Bhabha radica en que es el lugar donde se podría conceptualizar una cultura internacional, basada en la hibridad de la cultura y no en el exotismo del multiculturalismo.

Aun reconociendo la importancia del pensamiento de Bhabha en la teoría poscolonial, su obra ha sido criticada por la dificultad de aplicar sus teorías. Muchos autores critican que Bhabha pasa de lo general a lo específico con demasiada facilidad. Por otra parte, cualquiera de los conceptos que introduce, como la ambivalencia, la hibridad, el fetiche, el estereotipo o la paranoia, pueden ser aplicados a distintos momentos históricos, por lo que los críticos cuestionan que se adscriban con carácter exclusivo a la experiencia poscolonial.

Aunque Bhabha rechace la noción de la cultura como un ente invariable y suscriba una concepción de la cultura como elemento cambiante y ambivalente que surge del encuentro de distintas culturas en el tercer espacio, los críticos consideran que la concepción de la cultura que presenta deja abierta la posibilidad de concebirla como un elemento invariable. Críticos como Robert Young y Nicholas Thomas critican el uso que Bhabha hace de la teoría psicoanalista de Freud. Young considera que en ningún momento de su trabajo Bhabha analiza las estructuras de la sexualidad que tan importantes son para la teoría de Freud. Para Thomas, el problema fundamental de las teorías de Bhabha se centra en que el uso universal que hace de los términos psicoanalíticos presupone una verdad establecida para el discurso en general y no para el fenómeno colonial. De la misma forma, considera que el análisis textual de Bhabha posiciona la ambivalencia en la lengua y en la escritura más que en el fenómeno

colonial en sí y, finalmente, que trata el discurso colonial como un objeto de estudio identificable y unitario (en Childs y Williams: 143).

En “Current Theories of Colonial Discourse” (1987), Benita Parry critica la postura de Bhabha frente a la lucha y al discurso anticolonial, aduciendo que para Bhabha no es posible un discurso de resistencia, puesto que todos los discursos son ambivalentes e hibridizados. El autor pone en un segundo plano la resistencia y la lucha anticolonial, enfatizando la inestabilidad de la propia autoridad colonial en lugar de la oposición que los nativos pudieran hacer contra ella. En realidad, hace uso de la teoría occidental en vez de crear una narración de la resistencia, así como de un discurso colonial en vez de un discurso anticolonial. A diferencia de Bhabha, Parry pretende otorgar a los movimientos de resistencia un lugar importante dentro de la teoría del discurso pro colonial mediante la consideración del nativo como sujeto y agente de una historia anticolonial. Para Parry Bhabha descuida lo social y lo político en su teoría, dándole mayor importancia a lo discursivo y la autora afirma que lo social y lo político han de ser también objetos de estudio en la teoría del discurso colonial (en Childs y Williams: 145).

En los últimos capítulos de *The Location of Culture* Bhabha intenta dar una dimensión poscolonial a corrientes de origen occidental como el posmodernismo y la modernidad y estudiar la ingente actividad poscolonial – es decir, todas aquellas manifestaciones artísticas y críticas poscoloniales –. Para ello introduce el concepto “signifying lag”, que sería el lugar intermedio entre el evento histórico y la enunciación, de modo que cada enunciación dependería del momento histórico de donde surge. El autor se centra en la “ruptura temporal” que existe en la representación y que se hallaría entre el signo y el símbolo, provocando la revisión y el discurso de resistencia. Bhabha considera que los críticos poscoloniales no han de limitarse a crear nuevos símbolos de identidad, sino que deben transformar el lenguaje e introducir nuevos signos para reflejar su identidad poscolonial. En su empresa, los agentes poscoloniales han de conocer el funcionamiento de la cultura y la tradición. De esta forma otorga a la hibrididad un valor de resistencia que funciona igual en el marco colonial que en el poscolonial (en Childs y Williams: 146-147).

I.3.3. Gayatri Chakravorty Spivak

El trabajo crítico de Spivak se conoce por haber incorporado el pensamiento feminista a su crítica del imperialismo. Sin embargo, en su obra introduce otras corrientes de pensamiento occidental como el marxismo, la deconstrucción post-estructuralista y el psicoanálisis con el mismo objetivo feminista. No en vano se denomina a sí misma “bricoleur”, reconociendo que utiliza conceptos de otras corrientes para la creación de su propia crítica. Su obra se caracteriza, así, por su heterogeneidad tanto en la utilización de otras corrientes ideológicas como en el análisis de distintas artes, como la literatura, el cine, la historiografía, la economía, etc.

La autora prefiere utilizar el término “imperialismo” en vez de “colonialismo” en su afán de ampliar el campo de estudio de la teoría del discurso poscolonial, que se orientaba fundamentalmente hacia el siglo XIX, e incorporar los efectos del imperialismo en la actualidad, en especial, las relaciones neocoloniales, el racismo en Occidente y la división internacional del trabajo. Su método de trabajo, como he mencionado, se basa en el uso de distintos conceptos de diversas corrientes ideológicas para aplicarlos a acontecimientos históricos determinados con un objetivo principal, la posición del sujeto ante un asunto en particular. Para Spivak esa posición es vital, ya que la importancia que un determinado suceso tenga para el sujeto dependerá de su posición, así como la forma en la que es concebido y en la que el sujeto se dirige a él. Éste será su punto de partida en el análisis que lleva a cabo sobre la enseñanza y el aprendizaje. Spivak lucha contra la autonomía del arte y del autor y contra el humanismo universalista, nacionalista y liberal, al que acusa de homogeneizar todos los acontecimientos bajo una misma perspectiva. Esta oposición se fragua a través de la conexión que la autora insiste que comparten el imperialismo y el neocolonialismo. Para Spivak las divisiones de territorios que ocurrieron a finales del siglo XIX son equiparables a la división existente en el mercado internacional de trabajo, en la que los países ricos – Primer Mundo – son los inversores que explotan la riqueza natural de los países pobres – Tercer Mundo –.

A diferencia de Bhabha, el trabajo de Spivak no pretende poner en duda la autoridad del discurso colonial haciendo hincapié en su ambivalencia o hibridad, sino que intenta desenmarañar la forma en la que el imperialismo ha construido las grandes narrativas que le han ayudado a obtener su posición de poder, tal como la propia autora afirma “this is not to describe ‘the way things really were’ or to privilege the narrative of history as imperialism as the best version of history. It is, rather, to offer an account of how an explanation and narrative of reality was established as the normative one ...” (1995: 25).

En la historia de la teoría poscolonial existe la tensión entre el rechazo al humanismo y al esencialismo y la necesidad de agrupar conceptos en los discursos nacionalistas y etnocentristas con un fin político. La mayoría de críticos poscoloniales tienden a rechazar el uso del lenguaje esencialista, ya que presupone que el lenguaje tiene un significado determinado y específico, que no cambia. Para estos autores, las palabras adoptan una definición determinada a raíz del uso que se le haya dado y del poder discursivo de un momento histórico concreto. La esencialización es la base de la exclusión y la explotación bajo el amparo de un discurso que se considera real y verdadero. Sin embargo, unificar los pueblos con una historia de opresión por los poderes imperialistas posibilitaría una mayor fuerza en la reivindicación de la situación deplorable en la que se encuentran distintos países víctimas de una historia común de colonización e imperialismo, aunque supondría un ejercicio de esencialización, puesto que la historia de cada país no puede ser completamente igual.

Ante este dilema poscolonial Spivak sugiere adoptar una posición intermedia. En principio, rechaza el esencialismo, ya que, por su formación post-estructuralista, considera que se basa en una posición generalizante y ahistórica que descuida lo específico y lo discursivo. Sin embargo, considera que rechazar completamente el esencialismo, aunque teóricamente consistente, sería políticamente contraproducente. Por ello, aboga por el uso de ciertas categorías universalizantes en momentos determinados con fines políticos. La autora no considera que este uso sea una *teoría* esencialista, sino una *estrategia* esencialista. La diferencia que existe entre estos dos conceptos se basa en que la teoría es general, mientras que la estrategia se basa en lo particular, se aplica en un momento histórico determinado y tiene un carácter combativo. Spivak justifica el uso de la estrategia esencialista al admitir que, si bien es

posible escapar del esencialismo de una forma teórica, no es posible escapar de él de una forma pragmática, de manera que el sujeto ha de aceptar dicha imposibilidad, pero teniendo en cuenta los peligros que el esencialismo conlleva.

Spivak analiza el esencialismo estratégico en el trabajo realizado por el Grupo de Estudios Subalternos, creado en los años ochenta sobre la India colonial y constituido por un grupo de historiógrafos indios que decidieron descubrir una historia alternativa a la que se encontraba en las grandes narrativas escritas desde una perspectiva colonizadora. Este grupo de historiógrafos intentan encontrar una nueva forma de contar la historia que prescindiera de los grupos dominantes que habían monopolizado el discurso histórico y las ideas nacionalistas tras la independencia. Se centran en la historia de resistencia protagonizada por los campesinos indios, que había sido menospreciada por los historiadores de la época, considerándola como una serie de disturbios esporádicos propiciados por criminales bajo el poder del Raj. El uso que el grupo hace del término “subalterno” surge de la influencia de Antonio Gramsci, que utilizó el término en su obra *Ai margini della Storia (Storia del gruppi sociali subalterni)* (1934) para referirse a todo aquello que tuviese un rango inferior dentro de cualquier situación de dominación. El Grupo de Estudios Subalternos da al concepto de Gramsci una dimensión marcadamente política y económica e intenta recuperar la participación de los subalternos en la resolución de los eventos históricos, eclipsada por la monopolización de los grupos dominantes durante el período colonial por medio de la imposición de su propia historia, es decir, lo que conocemos como las “grandes narrativas” en la acuñación de François Lyotard. Así pues, el Grupo de Estudios Subalternos aplica el término a cualquier tipo de subordinación – de raza, clase, casta, edad, género, profesión, etc. – en la sociedad sudasiática. Pretende escribir la historia subalterna, invirtiendo el punto de vista historiográfico hegemónico y entendiendo como subalterno al colonizado, del que destaca sus cualidades insurgentes y capacidad de cambio. En ocasiones, se ha considerado subalternos a los propios historiógrafos que rastreaban la historia perdida del subalterno, ya que su finalidad no sólo era la del historiador, sino la de subvertir explícitamente el discurso hegemónico, compartiendo, así, el objetivo de aquél. Los historiadores occidentales que habían escrito la historia hegemónica de la colonización india simplificaron la resistencia como el nacionalismo encabezado por la élite local, cuyo objetivo último era la independencia, excluyendo

otras formas de rebelión. El objetivo del Grupo de Estudios Subalternos, por el contrario, es el de sacar a la luz la historia de oposición de los campesinos indios durante el período colonial y, así, recuperar la conciencia subalterna campesina, es decir, la conciencia colectiva en términos marxistas.

En la empresa de reconstruir la historia de resistencia de estos campesinos los historiógrafos encuentran el grave problema de la falta de documentación subalterna tal por lo que escrutan cualquier resquicio de información sobre ella en los archivos historiográficos de las autoridades coloniales siguiendo la teoría foucaultiana del carácter discursivo de la historiografía, en la que siempre queda la presencia de la resistencia, aunque las autoridades coloniales pretendiesen borrarla, y leen entre líneas para descubrir la información sobre la autoría de los campesinos en la historia de la resistencia de la India. Spivak considera que el trabajo del Grupo de Estudios Subalternos se caracteriza por el uso de un esencialismo estratégico en su intento de crear una conciencia subalterna. Juzga la tarea inalcanzable puesto que “the ‘subaltern’ cannot appear without the thought of the ‘élite’ and the generalization [de la conciencia subalterna] is by definition incomplete” (“Subaltern Studies”: 203). La autora no sólo considera que jamás se llegará a tener una documentación directa sobre la resistencia campesina de tal momento histórico, sino que rechaza el uso de dicha categoría, puesto que la recuperación de esta historia subalterna no sería más que una ficción teórica. Por otra parte, Spivak hace hincapié en la complejidad y la heterogeneidad del sujeto, que, a su vez, estaría implicado en relaciones de dominación no menos complejas con otros sujetos – de clase, de raza o de género –: “the colonized subaltern *subject* is irretrievably heterogeneous” (1995: 26).

Spivak compara la irrecuperabilidad de la conciencia subalterna con la práctica del sati, es decir, el sacrificio de la mujer viuda hindú en la pira funeraria del marido. Esta práctica fue prohibida por las autoridades coloniales inglesas en 1929. Para Spivak la figura subalterna – la viuda – desaparece entre las posiciones de los británicos, que consideraban que la práctica era un crimen, y las de la élite india, que encontraban en dicha práctica una expresión de la pureza del amor marital de la viuda. El protagonismo de la viuda es sustituido por la figura del hombre blanco, que la salva de la práctica brutal de los nativos en el discurso imperial, y por la idea romántica de la libre elección de la viuda que prefiere inmolarse a seguir viviendo sin su marido, en el discurso

patriarcal nacionalista. Para Spivak en ninguna de estas lecturas tiene cabida la voz del subalterno, puesto que todas las versiones que obtenemos del sati proceden de otros: la élite india o los colonos ingleses. El hecho de que la viuda no se haya podido pronunciar sobre la práctica del sati supone la imposibilidad de crear una contra-historia. Algunos críticos han intentado rebatir la posición de Spivak, recogiendo las palabras que las viudas gritaban antes de inmolarse como la prueba de que su voz no quedaba silenciada. Esto muestra que no han comprendido su tesis, puesto que la autora no se refiere a un silencio físico, sino a un silencio dialógico.

Aunque abocada al fracaso, Spivak considera que la actitud intervencionista del Grupo conlleva un cambio en la enseñanza de la historia del imperialismo y la resistencia, ya que proporciona una nueva visión de la historia, derrocando la única versión existente hasta el momento. Los historiógrafos eran conscientes de que sólo podían documentar la historia de la resistencia campesina india a través de los textos de la autoridad, pero consideraban que su trabajo de investigación proporcionaría otra perspectiva distinta a la única conocida, homogeneizada por la autoridad colonial de dicho momento.

Su estudio sobre el trabajo del Grupo de Estudios Subalternos llega a dos conclusiones. En primer lugar, que es necesaria una estrategia que intente establecer las posiciones del sujeto haciendo hincapié en la multiplicidad de factores de diversa índole – política, económica, historiográfica, de género, etc. – que tienen lugar en el evento histórico que se está describiendo, en vez de centrarse exclusivamente en recuperar la consciencia subalterna. En segundo lugar, que, incluso aquellos autores que intentan reescribir la historia mediante la introducción de la versión subalterna olvidan sectores que formaron parte de dicha historia y que fueron acallados a lo largo de los siglos. En el caso del Grupo de Estudios Subalternos, los historiógrafos descuidaron la figura de la mujer en la resistencia campesina. Para Spivak el concepto metáfora de la mujer es esencial en el funcionamiento del discurso subalterno; por ello, critica al Grupo por no analizar en profundidad el uso de la feminidad por parte de los grupos insurgentes como instrumento para el cambio de la función de los sistemas discursivos durante el imperialismo. Asimismo reprueba la actitud de ciertos miembros del Grupo que obvian la instrumentalidad de la mujer como objeto de cambio en las prácticas de los Patidars, que gastaban las dotes matrimoniales de sus esposas antes de devolverlas a sus padres

para casarse de nuevo y conseguir nuevas dotes; esta costumbre era motivo de deshonra para la familia de la esposa repudiada. Para evitar este hábito se instituyó la figura de los *Gols*, cuyo cometido se centraría en evitar matrimonios polígamos con linajes procedentes de los Patidars. Los historiógrafos del Grupo concluyen con la idea de que la inclusión de esta figura es un ejemplo de solidaridad de clase. Para Spivak la actitud de estos historiadores demuestra que la figura de la mujer se concibe como un elemento de intercambio, no como miembro de la sociedad, concluyendo con la reflexión: “As in the case of the insurgent under colonial power, the condition of the woman gets ‘bettered’ as united in the common assumption that the procreative sex is a species apart, scarcely if at all to be considered a part of civil society” (“Subaltern”: 217). Para los historiadores del Grupo de Estudios Subalternos la consanguineidad que se generó con las prácticas matrimoniales de los Patidars era la base de la unión de los insurgentes durante el período colonial. Spivak cree que es necesario el estudio de la privación de la subjetividad de la mujer subalterna si ésta se considera tan importante en la historia de la insurgencia india durante el período colonial. La conclusión de los historiadores del Grupo es que el fracaso de la resistencia campesina india se basaba en la falta del concepto de nación. Spivak amplía esta idea concluyendo:

If the peasant insurgent was the victim and the unsung hero of the first wave of resistance against territorial imperialism in India, it is well known that, for reasons of collusion between pre-existing structures of patriarchy and transnational capitalism, it is the urban sub-proletarian female who is the paradigmatic subject of the current configuration of the International Division of Labor (“Subaltern”: 218).

El problema de no encontrar una documentación directa sobre la historia acallada de los subalternos es esencial en la teoría poscolonial y en la práctica historiográfica, puesto que, para dar voz a la historia subalterna, es necesario basarse en la única documentación existente, es decir, la escrita por la élite indígena y las autoridades coloniales. Por ello, para Spivak, el otorgar subjetividad al ser subalterno basándose en la versión oficial de la historia imposibilita su representación real. En su artículo “Can the Subaltern Speak?” (1988), la autora afirma que es imposible recuperar la voz del ser subalterno con la documentación procedente de la historiografía colonial,

que el subalterno se produce a partir de los efectos del sujeto colonial. La subjetividad que se les otorga suscribiría la visión humanista de la voz como la libre expresión de una individualidad auténtica. Para Spivak, los críticos poscoloniales deberían subrayar el silencio del ser subalterno en vez de embarcarse en la tarea de recobrar su voz silenciada puesto que “the ‘subject’ implied by the texts of insurgency can only serve as a counterpossibility for the narrative sanctions granted to the colonial subject in the dominant groups. The postcolonial intellectuals learn that their privilege is their loss. In this they are a paradigm of the intellectuals” (1995: 28).

Spivak se basa en la posición que Said toma sobre la representación del sujeto. Said parte de Marx para establecer la distinción entre los sujetos representables, capaces de representarse a sí mismos, y los irrepresentables, que han de ser representados por otros a causa de su incapacidad. Para Said dentro de este tipo de irrepresentabilidad se encuentra lo oriental. Spivak aplica su misma noción de la irrepresentabilidad a la figura del subalterno – y, en especial, al subalterno colonizado, que ha sido reiteradamente representado por un sujeto occidental – y considera que esta imposibilidad no se debe a la inhabilidad del subalterno de representarse, sino a la carencia de un lugar reconocido para expresarse. Por ello la voz del subalterno no es recuperable, ya que supondría que éste podría representarse a sí mismo y perdería las condiciones de subalternidad, que es justamente esta imposibilidad de representarse a sí mismo (en Vega: 3).

En su primer libro de ensayos, *In Other Worlds*, Spivak introduce el término “world” con un nuevo significado basado en la división internacional de trabajo existente en el Primer y el Tercer Mundo que surge a partir de la Segunda Guerra Mundial. En “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism” (1985) la autora afirma que el imperialismo tuvo una influencia decisiva en la representación cultural de la identidad europea en el siglo XIX y que la literatura fue su gran cómplice. El imperialismo trajo consigo la división mundial de la tierra en el Primer Mundo y el resto. Todo lo que no pertenece al Primer Mundo estaría fuera de la historia, es decir, la historia pre-colonial de Asia o África no existiría, de manera que todos los pueblos colonizados procederían de una posición excéntrica a la historia occidental.

Spivak trata de demostrar cómo se consolida el sujeto europeo sobre la base de la construcción del sujeto colonizado como un ser marginal durante el siglo XIX. Para

ello, cita tres casos procedentes de “The Rani of Sirmur” que coinciden en su actitud de crear una posición privilegiada para el “señor” y otra subalterna para el nativo, contribuyendo, así, a la posición central del colonizador en el espacio colonizado y la marginalización del sujeto nativo dentro de su propio espacio, convirtiéndose en súbdito del nuevo poder centralizador europeo. Al igual que Said y Bhabha, Spivak considera que, en este intento por llegar al poder, el conocimiento tiene un papel fundamental y trata de demostrarlo a través del análisis de la división mundial propiciada por la época imperial. En el análisis de los tres textos de “The Rani of Sirmur”, se centra en la construcción de representaciones de la realidad histórica, que se crean a partir de las representaciones que los europeos residentes en la India hacen de ella. Para Spivak, la importancia no se halla en la historia, o la narrativa del pasado, sino en la historiografía, o la narrativa de la construcción del pasado.

Spivak considera que la oposición a la representación imperial de la India no está en la búsqueda y la creación de una historia alternativa, sino en el estudio de la construcción de dichas representaciones y el análisis de la forma en la que operan para llegar a su objetivo: la marginalización de lo colonizado a favor de la figura del colonizador y todo lo que representa. Las representaciones imperialistas que Occidente hace de sus colonias provocan lo que la autora llama “violencia epistémica”. Utiliza el término “epistémico” bajo la influencia de Foucault, quien afirmaba que la historia estaba constituida por una serie de estructuras de conocimiento discursivo llamadas epistemes que define como el conjunto de “las relaciones que han existido en determinada época entre los diversos campos de la ciencia” (en Luetich: 2). Para Spivak la historia imperial es una violencia epistémica, que se basa en la construcción interesada de una serie de hechos con el fin de que el ser colonizado se vea a sí mismo como un ser marginal en su lugar de origen frente a la centralidad del colonizador.

La crítica feminista y la teoría poscolonial comparten el mismo objeto de estudio, el ser subalterno, aunque las feministas se interesan por la mujer y los teóricos poscolonialistas se centran en el ser colonizado. En su artículo “Gayatri Ch. Spivak: conceptos críticos”, María José Vega considera que en “A Room of One’s Own” (1929) Virginia Woolf ya hace un ejercicio similar al Grupo de Estudios Subalternos. Woolf denuncia la ausencia de mujeres escritoras a lo largo de la historia de Inglaterra e inventa una parábola que refleja la imposibilidad para la mujer de escribir en la época

isabelina a través de Judith Shakespeare, una hermana imaginaria del famoso dramaturgo y poeta. La mujer sólo aparece en la literatura escrita por hombres y se presenta como un ser de gran importancia; sin embargo, nada más lejos de la realidad histórica de la mujer de la época, que quedaba al amparo de la decisión de su padre en la elección de marido, quien sustituiría al padre en su posición de dominación. Para Vega, la búsqueda de la voz del subalterno en la historia de la colonización se puede comparar con el objetivo de la crítica feminista de encontrar la voz silenciada de la mujer a lo largo de la historia. A pesar de la similitud que ambas corrientes de pensamiento comparten, algunas feministas empezaron a cuestionar la representación de la mujer tercermundista en las críticas feministas europeas y americanas a finales de los años setenta y principios de los ochenta. En este punto de desencuentro es donde se halla el punto de partida de la crítica de Spivak. La autora piensa que es necesario para la crítica feminista posicionarse con respecto a la mujer no occidental y acusa al feminismo occidental de tratar de forma paternalista a la mujer tercermundista, al igual que el imperio hacía con sus colonias, es decir, de mantener los mismos patrones imperialistas:

The pioneering books that bring First World feminists news from the Third World are written by privileged informants and can only be deciphered by a trained readership. The distance between “the informant’s world,” her “own sense of the world she writes about,” and that of the non-specialist feminist is so great that, paradoxically, *pace* the subtleties of reader-response theories, here the distinctions might easily be missed.

This is not the tired nationalist claim that only a native can know the scene. The point that I am trying to make is that, in order to learn about Third World women and to develop a different readership, the immense heterogeneity of the field must be appreciated, and the First World feminist must learn to stop feeling privileged *as a woman* (“French”: 135-136).

Spivak no sólo considera necesario el estudio de la heterogeneidad de la mujer tercermundista, sino también cómo se crea y se construye el subalterno femenino. Considera que éste sufre dos formas de dominación, el patriarcado y el imperio, y, por tanto, ocupa una posición compleja en la que es difícil encontrar un lugar de enunciación para el sujeto en el que pretende convertirse. Asimismo, la imposibilidad de recuperar la voz del subalterno femenino es aún mayor debido a esta doble subalternidad que le imposibilita una posición dialógica desde la cual ejercer el ejercicio

de la palabra. Como la propia autora afirma “if, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow” (1995: 28).

Spivak considera que es necesario un cambio en el feminismo y expone una serie de preguntas que deberían hacerse las integrantes de la crítica feminista: “not merely who am I? but who is the other woman? How am I naming her? How does she name me? Is this part of the problematic I discuss?” (en Childs y Williams: 167).

En realidad, Spivak parte de la crítica de la visión de la mujer tercermundista en las ciencias sociales de Chandra Talpade Mohanty, quien denuncia que las ciencias sociales estudian a las mujeres del Tercer Mundo agrupándolas en una única figura universal, independientemente de las culturas a las que pertenezcan o de las condiciones sociales en las que se hallen.

En “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism” (1985) Spivak analiza la postura de distintas corrientes feministas ante obras literarias como *Jane Eyre*, *Frankenstein* o *Wide Sargasso Sea*. Critica la lectura de las feministas anglo norteamericanas que ven la figura de Bertha, la mujer de Mr Rochester, como el lado opuesto de Jane Eyre, en el sentido de representar el deseo reprimido de Jane contra el sistema patriarcal. Para Spivak, la emancipación feminista de Jane supone el sacrificio literario de la dimensión racial y colonial de Bertha y el uso literario de la mujer tercermundista sirve para reforzar una identidad monolítica y reductora de la mujer del Tercer Mundo. El individualismo de la mujer del Primer Mundo supondría, así, una agrupación del resto de las mujeres bajo una sola visión, sin detenerse a apreciar la variedad existente entre ellas. Esta percepción de la mujer no occidental se extrapola de la creación literaria al estudio literario que se realiza en el sistema educativo occidental.

El objetivo de la crítica que Spivak realiza sobre las distintas lecturas de las críticas occidentales de obras clásicas es el de señalar la complicidad de la crítica feminista en la posición centralizada de la masculinidad. Por otra parte, la autora demuestra cómo el Primer Mundo reduce la discriminación racial o imperial a una cuestión de diferencia en el color de la piel mediante el análisis de las actas de la Compañía de la India del Este.

En su obra, Spivak muestra cómo las distintas lecturas de la crítica occidental o bien homogeneizan el Tercer Mundo al colocar los textos dentro de un contexto de nacionalismo y etnicidad que adolece de universalismo o bien aplican el acercamiento ortodoxo occidental a la literatura, en cuyo caso, incurren en el individualismo. Según Spivak no es posible desvincularse de estas lecturas occidentales, con lo cual, no es posible encontrar una lectura alternativa a la occidental. Su propia lectura, en cambio, se centra en las distintas representaciones del subalterno construidas a través de las posiciones del sujeto creadas por los discursos de raza, clase, género e imperialismo. Con este acercamiento pretende que se cuestionen elementos de la mecánica de la representación en disciplinas como la historia y la literatura, así como la posición del investigador y que se tengan en cuenta las diferencias de lugares y momentos históricos en los que suceden los hechos. Sin embargo, Spivak afirma que no es posible dar voz al silencio que ha afectado al ser subalterno a lo largo de la historia. Por lo tanto, recomienda que los críticos occidentales cuestionen la forma en que discursos occidentales, pertenecientes a distintas disciplinas, han representado el Tercer Mundo en vez de centrarse en encontrar las voces acalladas del ser subalterno a lo largo de la historia de la colonización y el imperialismo. Anima a Occidente a dismantelar un colonialismo construido que oprime al subalterno mediante la promoción de una consciencia e individualismo sólo aplicable a una élite.

Por lo que se refiere a la crítica no occidental, Spivak previene contra la adopción de una postura completamente opuesta a la occidental, que incurriría en lo que la autora llama “reverse ethnocentrism”. Es decir, si los estudiosos occidentales de la época colonial valoraban cualquier tipo de manifestación artística colonial, ignorando las manifestaciones precoloniales, la nueva postura crítica adoptada por los estudiosos no occidentales se centraría en las manifestaciones culturales precoloniales y en el rechazo de las coloniales. El neonativismo se fundamentaría, así, en la exaltación indiscriminada de toda expresión precolonial y la falta de interés de toda expresión colonial, creando una fantasía nativista basada en la nostalgia de una cultura autóctona reprimida por los poderes imperiales. Para Spivak esta postura conllevaría tres problemas: si se acepta el etnocentrismo opuesto se genera la ilusión de conocer el origen de la cultura precolonial, lo que conlleva repetir los esquemas europeos de la búsqueda de los orígenes de la cultura europea en la que tanto se afanaron estudiosos

nacionalistas europeos del siglo XIX. Esta postura es una réplica de la estructura crítica europea, con lo cual se pierde el carácter de resistencia que, en un principio, pretendían tener. Basándose en lo dicho, Spivak duda de las posiciones adoptadas por los nacionalismos, que surgen, en realidad, del imperialismo.

Para la escritora el sujeto está íntimamente ligado al objeto que estudia. Por ello, los investigadores han de ser conscientes de la situación que ocupan como críticos y, desde la consciencia de esta posición, han de “desaprender” el privilegio que les otorga la plataforma crítica desde la que hablan y son escuchados por aquéllos que no pertenezcan a la academia. Esto supone un cambio de dirección en la divulgación del conocimiento, que siempre había sido operado de Occidente a Oriente y que Spivak pretende que opere en ambas direcciones. Asimismo supondría la aceptación de otras formas de conocimiento alternativas a la occidental.

Por otra parte, cree que los historiógrafos tienen la necesidad de crear una “mujer tercermundista” como concepto monolítico que agrupa a todas las mujeres procedentes de países no occidentales y explica esta necesidad por comparación con el análisis de la histeria de Freud. En un principio Freud consideraba que la histeria era la respuesta de las experiencias sexuales prematuras durante la niñez y en su teoría se suponía que todas las hijas eran seducidas por sus padres. Freud abandonó esta idea ya que, según su propia teoría, su padre habría seducido a sus propias hermanas y desarrolló otra en la que la seducción del padre a la hija era una fantasía de la niña. Para Sarah Kofman esta teoría revisada es un intento de dar voz a la mujer histérica (en Childs y Williams: 172). De la misma forma, Spivak observa cómo el crítico occidental crea la figura de la “mujer tercermundista” para dar voz al ser subalterno en la historia del imperialismo. Al igual que la revisión de la teoría de la histeria de Freud supone expiar al padre de su culpa, el crítico occidental muestra su deseo de no culpar al poder colonial de los efectos negativos de la colonización. El deseo tiene un papel principal en el proceso de la formación del sujeto. En su afán por encontrar la realidad histórica, los críticos son presos de su propio deseo, determinado por su formación académica y la disciplina a la que pertenecen. Spivak llama esta influencia de la formación del crítico “monitory model for the critic’s desire”, que estará conectado con su estudio sobre la relación entre el texto y las instituciones académicas (en Childs y Williams: 172).

En *Outside in the Teaching Machine* (1993) se centra en la responsabilidad del intelectual, el crítico o el artista híbrido y en el papel de las diásporas en el pensamiento occidental y de las instituciones que les sirven de plataforma. Spivak parte de dos puntos que posteriormente analiza: en primer lugar, la posición de los intelectuales y artistas poscoloniales y de sus textos; en segundo lugar, la confusión entre la migración y lo poscolonial. Sobre el primer aspecto, Spivak se centra en la intrusión de lo que denomina “margen” o “outside” en las instituciones académicas y afirma que la naturaleza de la institución afectará el perfil de su contorno. La autora critica la tendencia entre las instituciones literarias del Primer Mundo de mostrar el trabajo de los escritores procedentes del Tercer Mundo que son minoría. También reprueba la tendencia de las instituciones intelectuales occidentales de posicionar la marginalidad en un grupo reducido del Tercer Mundo que, a menudo, es elitista, lo que provoca que se conciba como el centro de su sociedad, represente la marginalidad tercermundista para las instituciones occidentales y adopte un lugar privilegiado en el panorama artístico occidental, dejando nuevamente en el olvido otros sectores de esta marginalidad que no salen a la luz.

En relación con el segundo aspecto, Spivak hace una distinción entre el inmigrante y lo poscolonial. Su mayor preocupación reside en la tendencia por parte del Primer Mundo a homogeneizar el Tercer Mundo y confundir entre los estudios étnicos y los poscoloniales. Advierte que las literaturas poscoloniales han de dejar de ser estudiadas dentro de los márgenes literarios metropolitanos y expandirse hacia estudios culturales transnacionales, ya que, de no ser así, se corre el riesgo de que se cree una “literatura del Tercer Mundo traducida al idioma metropolitano”, que llevaría a un “nuevo orientalismo”. Aboga, por tanto, por un estudio transnacional de la cultura que se base en la interdisciplinariedad y la posdisciplinariedad y que use el método de los estudios culturales y la información de la historia, de la antropología y de la literatura comparada.

A lo largo de su obra Spivak rechaza las prácticas críticas de liberación de la mujer por parte de la crítica feminista occidental debido a que se centran en la figura de la mujer occidental y, por tanto, obvian y, a menudo, marginan, aún más, la figura de la mujer tercermundista. Sin embargo, Robert Young considera que lo que Spivak hace es invertir el proceso y reflejar la heterogeneidad de la mujer del Tercer Mundo a través de

la homogeneización de la mujer del Primer Mundo (en Childs y Williams: 175). Muchos autores critican el concepto de violencia epistémica a causa del carácter totalizante que parece conceder al discurso del poder imperial en el sentido de poder absoluto sobre los pueblos colonizados, que carecerían por completo de estrategias de defensa, frente a la postura de Bhabha que postula el carácter amenazador que tienen para el colonizador la imitación del colonizado y el estereotipo. Por otra parte, se critica que el trabajo de Spivak se centre en las diferencias entre el Primer y el Tercer Mundo, descuidando otros aspectos importantes como los conectados con “settler colonies” o el “Segundo Mundo”.

Silvia Tandeciarz piensa que la actitud crítica de Spivak ante el feminismo francés y anglo-americano expresada en su artículo “French Feminism in an International Frame” puede aplicarse a su propio trabajo ya que se centra más en la obra de los académicos occidentales que en la propia mujer tercermundista, y no responde a las preguntas que plantea a la crítica occidental: “Who is the other woman?” y “How does she name *me*?” (en Childs y Williams: 176). Sin embargo, aun no respondiendo a sus propias preguntas, creo que la importancia de la afirmación de Spivak estriba en el apunte de la necesidad perentoria de incluir a la mujer no occidental dentro de la crítica feminista mayoritariamente de origen occidental para que no quede en el olvido.

Benita Parry, por su parte, considera que Spivak se centra demasiado en el análisis del discurso colonial y que en su crítica hay una deliberada tendencia a no escuchar las voces nativas para, así, hacer hincapié en el silencio del subalterno. Spivak le responde que los autores objeto de su crítica – Spivak, JanMohamed y Bhabha – son nativos y que el nacionalismo surge del propio imperialismo. Le recuerda, además, que el objetivo principal de los países descolonizados se centra en la imposición de valores heredados durante el período imperialista, característicos de las sociedades occidentales, como la nación, la constitucionalidad, la ciudadanía, la democracia o el culturalismo. Sara Suleri advierte que la importancia que Spivak otorga al respeto a la diferencia o al silencio del subalterno puede derivar hacia una mistificación de la identidad imperial y hacia la creación de estereotipos, al igual que habían hecho autores como Kipling. Siguiendo la línea de Benita Parry, Henry Louis Gates critica el énfasis que Spivak otorga al análisis del discurso y a su tendencia a considerar que todos los textos tienen una lectura colonial, ya que esto puede romper las diferencias entre paradigmas teóricos

distintos y fomentar la intolerancia del otro y la resistencia, con lo que la teoría occidental puede volver a ocupar el lugar privilegiado de la época imperial. Muchos estudiosos critican la orientación post-estructuralista de los trabajos de Spivak y Bhabha por considerar que se centran exclusivamente en el análisis del discurso colonial y dejan de lado la historia y la rebelión de los pueblos colonizados (Childs y Williams: 176-177).

II. El proceso de la colonización

II.1. Discursos coloniales

Desde el siglo XVI hasta nuestros días, el fenómeno de la colonización ha sido una constante en la historia del mundo. Producto de un concepto de civilización de corte imperialista se fraguó lo que actualmente se conoce como Primer Mundo, por medio del descubrimiento y la apropiación de tierras lejanas, cuyos recursos naturales se utilizaron en gran parte en beneficio de los colonizadores. En el caso de Gran Bretaña, hubo una primera oleada colonizadora en el siglo XVI en América que concluyó con la pérdida de las Trece Colonias en 1783. Esta pérdida apaciguó temporalmente el espíritu colonizador, ya que parecía no ser rentable invertir en la constitución de colonias, que, en cuanto se hicieran fuertes, se rebelarían contra el imperio. Sin embargo, en el siglo XIX el imperialismo revivió como válvula de escape para una creciente población deseosa de emigrar en busca de mejores condiciones de vida, que trataba de escapar de las duras décadas de los años 1830 y 1840. Asimismo, países tales como Inglaterra, Francia, Alemania, Holanda y Bélgica encontraban en otros continentes campos de inversión para sus capitales y materias primas en grandes cantidades, cuyo transporte mejoró por medio de la modernización de puertos y por la construcción de redes ferroviarias y de carreteras. El siglo XVIII supuso para el imperio británico la anexión de Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Por otra parte, la creciente influencia francesa sobre el comercio en la India creó el temor entre los británicos a perder el control sobre el Este e impulsó a la East Indian Company a asegurar su dominio sobre sus principales enclaves, Bombay, Calcuta y Madrás. Cuando, a mediados del siglo XVIII, el comercio francés llegó a alcanzar la mitad del volumen británico, la disputa entre ambos países se hizo más notoria, concluyendo con la derrota francesa y la subsiguiente cesión de Pondicherry a los británicos en 1761 durante la guerra de los Siete Años (1756-63). La empresa concluyó con la conquista casi completa de la India por parte de los británicos en 1819. Los británicos también se interesaron por África, que, gracias a una serie de exploraciones, que dieron como resultado la elaboración de detallados mapas del

interior del continente, dejó de ser una geografía desconocida para los europeos. Comerciantes y políticos vieron en ella una oportunidad de riqueza y poder, especialmente como mercado para el incremento de productos manufacturados, resultado de la segunda Revolución Industrial. Por otra parte, en África era posible encontrar fácilmente materias primas muy apreciadas en ese momento, como el algodón, la madera o el carbón. El interés imperialista se exacerbó en el último cuarto del siglo XIX, período conocido como “Scramble for Africa”. Durante este período, Gran Bretaña, Francia, España, Italia, Portugal, Bélgica y Alemania luchaban por la apropiación de tierras en este continente. En un primer momento, hubo una tendencia a ocupar zonas costeras con el objetivo final de alcanzar la costa opuesta y formar imperios que fueran de costa a costa, hecho que nunca llegó a ocurrir. A finales del siglo XIX, África había sido completamente repartida a excepción de Etiopía y Liberia. Gran Bretaña había sido capaz de controlar las zonas costeras estratégicamente más preciadas como puntos de apoyo para las rutas de la India –el valle del Nilo, con su algodón, y el sur del continente, con su oro y diamantes–. Francia se apropió de la zona occidental, mientras que Portugal se adueñó de Mozambique y Angola.

Los tratados filosóficos e históricos europeos de este período inciden en la necesidad de gobernar a los nativos de estas tierras distantes sobre la base de la superioridad europea, fundamentada en la supremacía militar que, luego, se extrapola a otros campos como el del pensamiento o el cultural. Los discursos de poder empezaron a trabajar en favor de estas políticas expansivas, influyendo, a su vez, en las manifestaciones culturales y filosóficas coetáneas. Así, por ejemplo, la consideración de los nativos africanos como perezosos o promiscuos adquirió rápidamente el carácter de estereotipo y se extendió entre la población europea. Junto a este clima de superioridad se generó cierta curiosidad por conocer aquellas tierras lejanas y desconocidas, que pronto se convirtieron en parte del orgullo nacional. De ahí las palabras de Cecil Rhodes, fundador de Rhodesia, la actual Zambia, en su “Confession of Faith” (1877) “we are the finest race in the world, and the more of the world we inhabit the better” (1). Por otra parte, hay que tener en cuenta que las distancias entre países durante estos siglos se multiplicaban fundamentalmente a causa de las dificultades de los trayectos y del tiempo necesario para trasladarse, con lo cual la gran mayoría de la población conocía su existencia a través de una información parcial, ya que llegaba al continente sólo por medio de los europeos que habían colonizado la zona. La ignorancia y las

leyendas difundidas incrementaban la curiosidad por conocer la nueva cultura. Las dificultades de información junto con la inclusión de elementos míticos en la percepción europea del Nuevo Mundo, – por ejemplo la figura mítica de “El Hombre de Oro” en la España colonial del siglo XVI – contribuyeron a acrecentar el exotismo de estas tierras y el concepto erróneo que se tenía de sus culturas y de sus gentes.

El siglo XIX fue decisivo en el interés por las culturas salvajes, como lo demuestran las expediciones a África de David Livingstone, Mungo Park, René Caillé, Richard Lander, Heinrich Barth, Sir Richard Francis Burton, Pierre-Paul Savorgnan de Brazza, entre otros, y el almacenamiento de máscaras, joyas y grabados africanos en el Museo Británico. Este interés por culturas primitivas había nacido con anterioridad en el período pre-romántico, que se había fijado especialmente en las europeas. En algunos casos, como en el de la cultura africana, las organizaciones sociales o el concepto del arte eran tan distintos a los europeos que los críticos de la época no los reconocían como tales, de ahí que Hegel definiera el continente africano “outside history” (en Ashcroft et al. 1991: 159). Esta incapacidad de comprender o estructurar estos nuevos sistemas dentro de las concepciones europeas generó la sensación de que aquellas culturas eran inalcanzables e incomprensibles. Posteriormente el Modernismo incrementó esta curiosidad, centrándose en la cultura de países tales como África, Nueva Zelanda o Australia. El interés modernista por estas culturas estaba basado en la idea de que el realismo, paradigma estético y cultural durante este período, no era la única forma de percibir la realidad; las culturas “salvajes”, especialmente la africana, suponían alternativas a las europeas completamente innovadoras. De esta forma, algunos artistas y escritores, como Jean-Jacques Rousseau, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, D.H. Lawrence o Pablo Ruiz Picasso, cuestionaron, por una parte, la concepción universal del arte europeo y su unicidad y, por otra, la civilización como un elemento imperecedero e invariable en sociedades occidentales, especialmente durante y después de la Primera Guerra Mundial.

En el primer tercio del siglo XX, las colonias comenzaron a reivindicar la autonomía de sus gobiernos. Con el estatuto de Westminster en 1931 los dominios británicos entraban en un mercado de libre comercio en el que tenían los mismos derechos que la metrópoli. Tanto Canadá, Australia y Nueva Zelanda encontraron otros mercados para sus productos, con lo cual se fueron alejando de Gran Bretaña. India

consiguió su independencia en 1947 con la formación de dos estados –India y Pakistán– para evitar una guerra civil entre hindúes y musulmanes. La historia de la independencia de África se dilató hasta después de la Segunda Guerra Mundial y, paulatinamente, casi todos los países africanos fueron consiguiendo la independencia a mediados del siglo XX al igual que muchas de las islas de las Antillas. No la consiguieron ni Sudáfrica ni Namibia por la oposición de los Afrikaners, es decir, los descendientes de los Bóers, ya que consideraban a los nativos como una raza inferior incapaz de dedicarse a asuntos de estado y, a su vez, introdujeron el *apartheid*.

Con la pérdida de colonias, Gran Bretaña había quedado relegada a un segundo plano en los asuntos políticos y económicos internacionales, especialmente ante el nacimiento de Estados Unidos y la URSS. Los políticos británicos consideraron que esta pérdida de poder podría ser reemplazada por la incorporación de las colonias que habían obtenido recientemente su independencia a la Commonwealth, a la que ya pertenecían Canadá, Nueva Zelanda, Australia y Sudáfrica desde 1931, para formar un nuevo bloque en la política internacional. Por su parte, aunque el autogobierno implicaba el derecho a no mantener relaciones con Gran Bretaña, la mayoría de las excolonias decidieron formar parte de lo que se designó como New Commonwealth: así pues, Gran Bretaña continuó dando preferencia al comercio de artículos procedentes de países asociados a ella y, en 1948, se permitió a sus ciudadanos el derecho a entrar libremente en la metrópoli. Sin embargo, todos estos intentos por mantener el peso político en los asuntos internacionales fracasaron por falta de entendimiento entre sus miembros.

Por otra parte, con la creación de la New Common Wealth, surgía la necesidad de redefinir el concepto de ciudadanía, ya que exclusivamente los nativos del Reino Unido y, supuestamente, los miembros de sus colonias disfrutaban de los derechos propios de ésta, excluyendo, así, a los miembros de la New Common Wealth. Sin embargo, la realidad era otra bien distinta, puesto que los nativos del Reino Unido se consideraban superiores a los miembros de las colonias: las relaciones entre las colonias o excolonias y el Reino Unido no se fundamentaban en la igualdad o el consenso, sino en la subyugación a la Corona Británica. De hecho, el Nationality Act (1948) fue impulsado por los laboristas, que, aunque no quisieran modificar de forma radical las relaciones entre la metrópoli y sus colonias, ni el tono racista de las leyes que lo regían, intentaban modernizarlas. El sentimiento, entre la población, del desvanecimiento del

imperio y el intento de crear nuevas relaciones entre la metrópoli y las colonias generaron un debate sobre los conceptos de ciudadanía, raza y nacionalidad que pronto se verían asociados con la llegada del Windrush y de cientos de caribeños a la Isla. Entre los distintos discursos que surgieron apareció el de Enoch Powell, que rechazó radicalmente la propuesta de modernización de Attlee, líder político de los laboristas, basado fundamentalmente en la antigua noción de la Corona como un elemento esencial de unión entre la metrópoli y las colonias; así, Powell llegaba a afirmar:

The Crown is the great link which binds the Empire together in a common loyalty. But the British Nationality Act of 1948 took away allegiance to the Crown as the basis for British citizenship. Citizens of the Indian Union were expressly given all the rights and privileges of British subjects, though repudiating the King as their sovereign (en Phillips y Phillip: 76).

Famoso sería su discurso “Rivers of Blood” donde consideraba una invasión la llegada de asiáticos y negros a la Isla. La importancia de sus discursos se hallaba en la correspondencia que encontraban sus palabras con los sentimientos nacionalistas de la mayoría de la población británica. Por otra parte, el discurso de Attlee suponía el contrapeso a esta noción tradicional del “orgullo inglés”, del “espíritu del bull-dog”, de “creador de imperios”, que se había perfilado con Churchill durante la Segunda Guerra Mundial. Attlee se centró en los racionamientos de la posguerra, poniendo de manifiesto que él también los sufría en beneficio de todos. Phillips y Phillip afirman que este comportamiento “was a developing concept which, instead of demanding allegiance to a pre-determined authority, redefined citizenship in the context of mutual agreement with the State” (78). Así pues, la posición de los laboristas y la aprobación del Nationality Act fueron los detonantes de la necesidad de revisar la concepción de la ciudadanía por parte de la sociedad británica.

Aunque las condiciones de subyugación hubiesen desaparecido aparentemente con la independencia de las colonias, Gran Bretaña había calado hondo en ellas, de tal manera que, en el intento de aproximarse al desarrollo técnico de los países occidentales, las antiguas colonias imitaron a la metrópoli en la estructuración de sus gobiernos y en el establecimiento de los sistemas legislativo, judicial y ejecutivo. No se puede olvidar que muchos de los dirigentes que impulsaron los movimientos

independentistas en las colonias habían recibido formación en países occidentales, como es el caso de Mohanda Karamchand Gandhi, Kwame Nkumah, Abel Muzorewa o Jomo Kenyatta. La imitación de formas de vida occidental supondría la pérdida de su identidad y la subsiguiente nostalgia por reencontrarla.

En el plano ideológico, el período de entreguerras fue una época de cambios en diferentes terrenos, tanto ideológicos como culturales. El movimiento realista que había imperado en Europa durante el siglo XIX veía su decadencia dejando paso al Modernismo, que utilizó la base de las culturas primitivas, especialmente la africana, para demostrar, como se indicaba más arriba, que la visión realista no era unívoca, exacta ni reflejaba la realidad de forma fidedigna, ya que el reflejo de la realidad era múltiple, difuso. Al ser tan radicales las alternativas del arte africano, sólo había una forma de integrarlo en el arte europeo a través de la consideración de esta cultura completamente nueva como la negativa a los pilares básicos del arte occidental, civilizado. Sin embargo, los universalistas seguían defendiendo la unicidad del arte europeo frente a la alternativa que presentaban los artistas modernistas; los universalistas no podían considerar estas alternativas como arte, en el argumento de que el arte no era propio de una raza inferior y de que la actividad artística auténtica sólo se producía en sociedades desarrolladas.

El sistema de categorización occidental se basaba en “oposiciones binarias”, es decir, un valor o una categoría se definía por oposición a su contrario, en el caso cultural representado por la cultura desconocida, cuyo fundamento era totalmente ajeno al sistema de conocimiento. De este modo, por ejemplo, se definía la moralidad, que representaba a Europa, mediante su comparación con la inmoralidad que representaban las culturas salvajes y así sucesivamente con una serie de valores tales como la verdad frente a la falsedad, el centro frente al margen, etc. La legitimación de esta concepción del mundo estaba enraizada en la noción del conocimiento, al que, bajo el punto de vista europeo, sólo se podía llegar por medio de la ciencia. La posmodernidad vendría a dismantelar esta concepción. El filósofo francés François Lyotard propugnaría la narrativa como una alternativa a la ciencia como modo de acceder al conocimiento. Según Lyotard, el rechazo de las formas de conocimiento de otras culturas legitimó como única la concepción europea del conocimiento y, así, fácilmente se convirtió en el fundamento del “imperialismo cultural”. Esta unicidad creó un fuerte sentimiento de

superioridad entre los europeos. Para Nietzsche, todo conocimiento es expresión de la voluntad de poder, es decir, primero se decide lo que se quiere y luego se actúa y se justifica la actuación según el objetivo. Esto significa que no existe un conocimiento objetivo, sino que lo que se dice verdadero y objetivo lo es si se corresponde con la noción de verdad u objetividad de las autoridades intelectuales o políticas del momento. Louis Althusser denominó a estas instituciones generadoras de conocimiento Aparatos Ideológicos de Estado, porque son producto de la ideología dominante y a su vez generan ideología, que los seres humanos interiorizan y según la cual actúan. Para Michel Foucault el discurso es un sistema de posibilidad de conocimiento, enmarcado en el contexto de un determinado poder, que lo reconocerá como objetivo si se adapta a las normas establecidas por ese poder o lo reducirá al silencio en caso de que no sea así. El conjunto de discursos, según Foucault, responde a una “Inconsciencia positiva”, es decir, la selección de discursos se produce según una serie de normas preestablecidas por las instituciones de poder en forma de un “archivo de cultura” compartido por los miembros de esa sociedad. Sin embargo, los miembros de la comunidad nunca podrán conocer sus propios “archivos”, ya que éstos nacen de su “inconsciente positivo”. Por otra parte, sí que pueden conocer los “archivos de cultura” de otros períodos históricos, ya que no están inmersos en el “inconsciente positivo” de las sociedades correspondientes y, sin embargo, los interpretarán según los “archivos” de su propia época. De acuerdo con ello, nunca se podrá tener un conocimiento objetivo de la historia debido a que las instituciones de poder coetáneas silencian aquellos discursos que no siguen sus normas (Selden: 121). En Europa se percibía la historia como “tiempo” mientras que, desde la posmodernidad, la historia es “mito” en el que “every event becomes an exertion of memory and is thus subject to invention” (Walcott: 370). Esta nueva concepción de la historia crea la necesidad incipiente de revisarla, de dar voz a lo que los sistemas de poder acallaron en su momento. De ahí el nacimiento de una serie de escritores de antiguas colonias, que intentan reflejar y analizar críticamente esta situación injusta por medio del arte.

Este sistema logocéntrico de pensamiento fuerza al discurso poscolonial a buscar su identidad en la diferencia existente entre los dos discursos. Así, los discursos marginales se establecen como tales no por su esencia, sino por su diferencia con los discursos de la metrópoli. De esta forma, en un primer momento, se consolidan ciertos

movimientos como la Négritude, introducido por Aimé Césaire y Leopold Sédar Senghor a mediados del siglo XX, que basa la cultura y la identidad de su pueblo en la absoluta negación a los sistemas cognitivos de Occidente. Se afirma que la cultura negra es emocional frente a la blanca y está basada en la razón; la primera hace hincapié en la totalidad, frente a la segunda centrada en la sistematización y el análisis y, así, sucesivamente. De esta forma la Négritude supuso la antítesis de la cultura blanca, incrementando todos los prejuicios que había establecido el sistema occidental. Este movimiento dio pie al nacimiento de otros similares como el movimiento de la conciencia negra afro-americana o el Black Power.

II.2. Escritura

Desde el principio de la historia de la colonización la escritura ha desempeñado un papel realmente importante. Tzvetan Todorov en *The Conquest of America* (1974) analiza la función de los medios de comunicación en el proceso colonizador. Estudia la diferencia entre los modelos de comunicación de ambas culturas que, al igual que sus concepciones sobre el lenguaje, eran completamente diferentes. La de los nativos se basaba en la oralidad, en la materialización de la realidad por medio de la palabra, mientras que la cultura europea se basaba en la escritura, como representación de la realidad. Según Todorov, esta diferencia hizo que el control de los medios de comunicación por parte de los europeos fuera imprescindible para la colonización. Por otra parte, la introducción de la escritura en las culturas indígenas destruyó la oralidad que las había sustentado. Según sus investigaciones, el hecho histórico en las culturas orales dependía de la memoria del pasado, eliminándose los hechos que no eran útiles para el momento histórico contemporáneo de su sociedad y pudiendo crearse así el mito. Sin embargo, en el caso de las culturas de palabra escrita el evento histórico quedaba grabado sin posibilidad de cambio alguno. Esta imperturbabilidad hacía que el evento histórico fuera considerado como objetivo y verdadero. En el momento en que las culturas orales adoptan la palabra escrita, niegan la esencia de su oralidad y, en consecuencia, adoptan la cultura occidental. La importancia de la escritura se ha manifestado a lo largo de la historia del imperialismo por medio de los “Aparatos Ideológicos de Estado” y sigue operando en el Tercer Mundo en la actualidad (Ashcroft et al. 1995: 425).

Todorov concluye con que el cambio de forma de comunicación entre los nativos dio como resultado la pérdida de la esencia de sus culturas y la casi imposibilidad de volver a ella, tras años de silencio. Aunque políticamente estos países se hayan independizado, sus sistemas educativos siguen manteniendo las bases educativas coloniales de antaño. Así, “education is perhaps the most insidious and in some ways the most cryptic of colonialist survivals, older systems now passing, sometimes imperceptibly, into neocolonialist configurations” (Ashcroft et al. 1995:

425). Según Ashcroft, el sistema educativo colonial perdura, como en el caso de las Antillas, no sólo en forma de planes de estudios o programaciones, sino en la propia consideración de la educación. La imposición de la cultura inglesa, en especial de la literatura, dentro de los sistemas educativos de sus ex-colonias se fundamenta en la superioridad de la civilización de la metrópoli, que presenta a los colonizados como seres inherentemente inferiores. La educación pasa a ser parte vital de la maquinaria colonizadora y realiza una función aparentemente pacífica – de ahí que Gramsci la llame “domination by consent” (en Ashcroft et al. 1995: 428) – aunque se basa en la imposición de la cultura occidental sobre la nativa y se erige en el único acceso posible para los nativos a los aparatos de poder. De hecho, autores tales como Gauri Viswanathan o Bill Ashcroft ven una estrecha relación entre el surgimiento del inglés como disciplina y el imperialismo. Según estos autores, las prácticas colonizadoras se basaban en la superioridad del idioma inglés y su literatura sobre las culturas nativas:

The study of English and the growth of the Empire proceeded from a single ideological climate and the development of the one is intrinsically bound up with the development of the other, both at the level of simple utility (as propaganda for instance) and at the unconscious level, where it leads to the naturalizing of constructed values (e.g. civilization, humanity, etc.) which, conversely, established ‘savagery’, ‘native’, ‘primitive’, as their antithesis and as the object of a reforming zeal (Ashcroft et al. 1991: 3).

Esta centralización en el idioma y la cultura inglesa provocó otro fenómeno basado en la incorporación al centro de todos aquellos elementos periféricos que supusieran algún tipo de amenaza. Por otra parte, el intento de los nativos de ser aceptados por el centro les llevaba a la imitación de los valores y tradiciones inglesas, rechazando, a su vez, su cultura de origen, ya que los apartaba de su objetivo, el de ser parte del poder elitista del centro. El proceso ya se había producido en relación a la cultura americana, proverbialmente menos cultivada y sofisticada que la inglesa, y se dio con frecuencia en el caso de escritores nacidos en las colonias, Henry James, Rudyard Kipling o T.S. Eliot, entre otros. Posteriormente esta tendencia se parodió con el uso de personajes como el doctor Aziz en *A Passage to India* de E.M. Forster, el doctor Veraswami en *Burmese Days* de George Orwell o Ralph Singh en *The Mimic Men* de V.S. Naipaul, designados por Homi Bhabha como “mimic men” (Childs y Williams: 131). Para los nativos la educación suponía poder llegar a esferas sociales

más elevadas y respondía a sus aspiraciones de futuro, ya que, en muchos casos, la educación anglófila les habilitaba a responsabilizarse de cargos de poder. De esta manera se crea lo que Valerie Braman llama un “educational hybrid” (1), esto es, el individuo que, por una parte, está alienado de su cultura y sociedad de origen, ya que se acerca más a la sociedad colonizadora, y, por otra, no es aceptado por la sociedad colonizadora, puesto que la base educativa se apoya en la consideración de la inherente inferioridad del pueblo colonizado.

En consecuencia, a través del canon literario británico y del *Received Standard English*, Gran Bretaña es todavía el referente cultural imperante y mantiene su hegemonía cultural en sus ex-colonias. Fácilmente queda ejemplificada esta situación en la gran cantidad de estudiantes del Tercer Mundo que van a la metrópolis a cursar estudios universitarios y de posgrado. Obviamente estos alumnos pertenecen a familias de una clase social alta y algunos han llegado a formar parte de la élite cultural occidental. Sin embargo, sus creaciones, su percepción de la sociedad y de la vida se ven influidas por su formación “centralista”, mientras que su cultura nativa queda con frecuencia en el olvido.

II.3. Lengua

Recientemente se ha incrementado el interés europeo por la literatura escrita en lengua inglesa producida por escritores de las antiguas colonias inglesas, centrándose en la literatura de los inmigrantes, más que en la literatura “indígena”, debido, según Boehmer, a una cuestión espacial, ya que los escritores inmigrantes “occupy more or less the same cosmopolitan sphere” (236) que los críticos y lectores europeos. Bajo mi punto de vista, esta tendencia responde a una creciente preocupación por el fenómeno social de la inmigración como un factor determinante en los cambios imperantes en la sociedad occidental actual. La opresión política y las duras condiciones de vida de los países tercermundistas son causas directas de los movimientos de población. A su vez, las causas de estas situaciones políticas y sociales son múltiples y complejas, pero, en parte, son resultado de la colonización occidental. No podemos olvidar que más de tres cuartos de la población del mundo ha estado, de una forma directa o indirecta, relacionada con el fenómeno de la colonización. Por otra parte, la migración ha cambiado el panorama social de la metrópoli, ya que los inmigrantes suponen grupos de poder que intentan abogar por sus intereses y su bienestar social, como es el caso de los británicos negros, que llegaron al Reino Unido en los años cincuenta, incrementándose las tensiones sociales con la población autóctona británica conforme iban aumentando en número. Gradualmente les supuso ganar más derechos sociales y civiles y les impulsó a reivindicar el reconocimiento de la literatura creada por miembros de sus diásporas, que, en muchos casos, describía la situación social marginada en que se encontraban, en un intento de desestabilizar no sólo el sistema cultural británico, sino también social. Sin embargo, dar voz auténtica a una cultura silenciada durante siglos es una tarea ardua que algunos autores tan diversos como Janet Frame, Gayatri Spivak, Dennis Lee o Wole Soyinka consideran imposible. La imposición de los cánones artísticos de la cultura dominante y la subsiguiente pérdida de valor de la cultura indígena desembocó en la pérdida de la voz nativa como pueblo hasta que con el auge de los movimientos nacionalistas, se produce un movimiento de reivindicación que la recupera e intenta devolverle su valor. Así, el proceso de las literaturas nacionales sigue

unas pautas que siempre se repiten: “from imitation of a dominant pattern to assimilation or internalization of it, but then to a stage of open revolt where what was initially excluded by the dominant pattern gets revalorized” (Hutcheon: 134).

Restablecer esa identidad perdida es una de las bases de la literatura poscolonial, que intenta dar voz al silencio de los nativos durante años de esclavitud, opresión y omisión de información por parte de la cultura dominante. El problema fundamental al que se enfrentan es la búsqueda y la consolidación de su identidad. Por otra parte, la mayoría de los autores inmigrantes de Gran Bretaña, así como de aquellos autores procedentes y residentes en antiguas colonias, utilizan el inglés como lengua literaria, enfrentándose a otro problema añadido, el de restablecer su identidad por medio de la lengua dominante, hecho que ha generado debates y conflictos sobre el uso de la lengua nativa o la de la metrópoli. La utilización de lenguas nativas en países colonizados como África e India, donde la población sigue usándolas como primera lengua, se convirtió en una idea políticamente interesante para sus gobiernos, ya que suponía reinstaurar las culturas de sus pueblos. Sin embargo, para los críticos sincretistas, esta empresa se ve abogada al fracaso por la naturaleza híbrida de las sociedades poscoloniales, naturaleza, que, por otra parte, consideran positiva. No obstante, en India la mayoría de las manifestaciones literarias se escriben en lenguas indígenas, tendencia que también se observa en África. El debate se sigue manteniendo vivo entre críticos y escritores, como en el caso del escritor nigeriano Chinweizu o del escritor caribeño Edward Brathwaite, defensores de la importancia de volver a las raíces africanas en busca de su identidad, por una parte, y el del nigeriano Wole Soyinka y del caribeño Wilson Harris, con una posición sincretista, por otra.

La utilización del inglés por parte de autores poscoloniales se debe a una serie de circunstancias. En un primer lugar, encontramos un grupo de escritores de nacionalidad británica, nacidos en el Reino Unido pero con ascendientes procedentes de antiguas colonias, cuya lengua nativa es el inglés, como es el caso de Jackie Kay, Patience Agbabi o Lizzy Dijeh. En un segundo lugar, tenemos el caso de autores que, aun habiendo nacido en antiguas colonias, emigraron al Reino Unido a una temprana edad y, por tanto, su lengua nativa es el inglés, por ejemplo, John Agard, Grace Nichols o Lemn Sissay. Y, en tercer lugar, tendríamos aquellos escritores que no han emigrado a la metrópoli, sino que continúan viviendo en su país de origen, que, a su vez, es una

antigua colonia, y utilizan el inglés para sus creaciones aun conociendo el idioma de su país, como Wole Soyinka. En el último caso esta elección podría verse debida a la difusión que supone utilizar el inglés frente al idioma de sus países de origen. Utilizando la lengua de la metrópoli se cercioran de que sus lectores no sólo van a ser sus conciudadanos, sino también de otras procedencias, debido a la difusión del inglés como lengua internacional. Esto supondría poder llegar a los lectores de la metrópoli y a los del resto del Primer Mundo y contrarrestaría la información parcial de sus Aparatos de Poder. Aunque también existe un factor económico: un libro en inglés encuentra un mercado mucho más amplio que uno escrito en gikuyu o bengalí, por ejemplo.

Sin embargo, la tensión entre la metrópoli y el margen se mantiene con la dicotomía Inglés-inglés. El Inglés – con mayúscula – se refiere al código lingüístico de los sistemas de poder. Así pues es el código estándar y el medio de expresión de la “verdad”, el “orden”, la “realidad” que se habían establecido como características de la metrópoli y, por ello, ha de ser imitado. Pero, a la vez, al representar el código lingüístico, recoge la diversidad de variedades del inglés – con minúscula – según los países o regiones; así pues, es la voz poscolonial. Por otra parte, el uso del inglés para este tipo de obras literarias donde se refleja la realidad del margen –del inmigrante, del colonizado, etc.– que es compartida por un número incesante de inmigrantes británicos y habitantes de antiguas colonias, está cambiando la concepción de la literatura inglesa, dándole una dimensión completamente nueva y muy enriquecedora. Ante el conflicto, el problema de la búsqueda de la “identidad marginal” lleva a ciertos autores como los anteriormente citados Janet Frame, Dennis Lee o Wole Soyinka a pensar que es imposible encontrar esa voz que les dé esta identidad, ya que la cultura de la metrópoli ha calado tan hondo en las culturas nativas que han sido totalmente impregnadas de la “contaminación de la metrópoli”. Como expone Linda Hutcheon, “just as the word post-colonialism holds within it its own ‘contamination’ by colonialism, so too does the culture itself and its various artistic manifestations” (135).

Los escritores que voy a analizar en este trabajo comparten una serie de características. En primer lugar, sus lugares de origen son África o el Caribe o bien son descendientes de familiares procedentes de estas excolonias británicas. Todos ellos están asociados al fenómeno de la emigración ya sea por la suya propia o la de sus familias. En segundo lugar, utilizan el inglés para sus obras literarias, que versan sobre

su tierra de origen o sobre las dificultades que experimentan a la hora de adaptarse a la nueva cultura. Estos elementos en común generan una coincidencia en los temas recurrentes en estos autores.

Al ser autores inmigrantes o de familias inmigrantes experimentan todos un sentimiento de dislocación, que puede manifestarse de dos maneras: como exilio o como migración. La diferencia entre estos dos conceptos se halla en el carácter del traslado: involuntario, en el caso del exilio, o voluntario, en el caso de la migración, un elemento que es, a veces, difícil de determinar. Tal y como Said expone en *Representations of the Intellectual*, el exilio puede ser “de facto”, cuando hay un desplazamiento físico, o “metafórico”, cuando pertenece al terreno cultural. Éste último es el resultado directo de los procesos de colonización y modernización; puede ser “involuntario” cuando hay violencia física, o “voluntario” cuando esta violencia no es física, pero, sin embargo, hay fuerzas que obligan al exilio (39). La mayoría de los inmigrantes, que supuestamente dejan sus hogares de forma voluntaria y establecen su vida en cualquier destino del Oeste, en realidad son forzados a este cambio debido a las complejas situaciones sociales de sus países –desórdenes económicos o sociales, corrupción política, gobiernos represivos, etc.–. Estas situaciones, en parte, son consecuencia de siglos de un imperialismo atroz, que desembocó en la descolonización y termina en la actual neo-colonización.

El desplazamiento, forzado o elegido, es la base de la conocida “crisis de la identidad poscolonial”, que no sólo está conectada con el factor del desplazamiento, sino que es también resultado de la opresión cultural metropolitana sobre las culturas nativas, el sentimiento occidental de superioridad como raza o los efectos de la globalización. La consecuencia, en algunos casos, es la alienación, ya que se ven forzados a cambiar sus prácticas sociales, su forma de concebir la vida, su cultura, etc. para adoptar la dominante. La alienación cultural y, a veces, idiomática genera una creciente frustración fortalecida por el intento de encontrar una nueva identidad dentro de esta nueva cultura, ya que han sido despojados de la suya propia, y, finalmente, se encuentran con el rotundo rechazo por parte de los miembros de la metrópoli a ser aceptados como pares. Muchos inmigrantes se enfrentan a la pérdida de su identidad nativa y de la esperanza de encontrar una nueva que sea más apropiada al lugar donde residen. Ésta es una de las razones por las que la noción del color de la piel es tan

importante en las creaciones poscoloniales, ya que constituye la diferencia más obvia entre los miembros de la metrópoli y los de las excolonias. En algunos casos, los autores rehúsan su condición racial, ya que la consideran un obstáculo para ser aceptados por la metrópoli; en otros, se exalta el color de la piel como una de las características de su identidad y la base de la búsqueda de una nueva más apropiada para su condición actual de inmigrantes. También se advierte un gran interés en la dureza de las relaciones interraciales y del mestizaje como vía de acceso a la hibridad, que, a su vez, es rechazada en algunos casos tanto por los nativos británicos como por los propios emigrantes, que siguen arraigados en sus costumbres y culturas de origen y que, por lo tanto, se aíslan voluntariamente de la nueva cultura.

Así, la crisis de la identidad se ve conectada con la imposibilidad de describir el nuevo lugar con su lengua nativa. El sistema bipolar colonial suponía el silencio y la opresión del colonizado. Gayatri Spivak en su estudio de la doble supeditación o dominación de la mujer colonizada afirmaba que no hay lugar en el sistema colonial para que el subalterno pueda hablar (1995: 27). Por lo tanto, para Spivak no hay posibilidad de encontrar una historia alternativa que recoja el discurso del subalterno, con lo cual, el crítico poscolonial ha de renunciar a esta búsqueda y ha de priorizar el silencio de estos discursos. Homi Bhabha también recoge este silencio en sus teorías; sin embargo, para él existe la posibilidad de encontrar una voz nativa que habilite al colonizado a hablar. En el prólogo de "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", la mímica aparece como parte del proceso de la colonización, en el que el colonizador considera necesario que un grupo de colonizados lo imiten con el fin de crear intérpretes entre colonizadores y colonizados. Bhabha lo ejemplifica con una cita de "Minute on Indian Education" (1835) de Thomas Macaulay: "We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern; a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, in intellect" (en Childs y Williams: 130). El proceso de la imitación conlleva una amenaza que se basa en la casi igualdad entre colonizador y colonizado, dañando los pilares básicos del sistema bipolar colonial. Del mismo modo que la mimesis, una estrategia colonizadora, se vuelve contra el sistema colonial, la lengua de la metrópoli, que se convierte en voz nativa, se volverá en contra del sistema opresor. El valor genuino de esa lengua con voz nativa se encuentra en el propio discurso colonial,

que es utilizado para dismantelar su sistema de opresión y subyugación. No obstante, esta nueva voz nativa adopta sus propias características, separándose de la lengua colonial, pero siguiendo su código. Los escritores inmigrantes deben encontrar nuevas formas de describir aquello que los rodea desde su punto de vista de inmigrantes. El Inglés –con mayúscula–, al ser la lengua del centro, no les es útil; sin embargo, mediante la adopción de una utilización característicamente suya tienen la posibilidad de crear la lengua del margen. Esa lengua, en el caso de los escritores caribeños, por ejemplo, es una variante de la lengua inglesa y es utilizada por los caribeños en su propia tierra y por los inmigrantes de esta nacionalidad en el Reino Unido. Algunos críticos como Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin lo designan inglés –con i minúscula– ya que consideran que es necesario distinguir entre el código lingüístico como código estándar, “Inglés”, y el código lingüístico como la lengua usada por diferentes comunidades lingüísticas, “inglés”.

La utilización del “inglés” como representante de las comunidades lingüísticas de las excolonias junto con la concepción nativa de la literatura (por ejemplo, la influencia de la oralidad en el discurso narrativo) ha cambiado la concepción de la literatura en los países occidentales y ha cuestionado la clasificación de los escritos literarios en géneros. Estos “préstamos” de la cultura dominante por parte de las culturas nativas son debidos, aparte de a la necesidad de encontrar sus propios códigos y su propia expresión literaria, a la necesidad de desestabilizar los sistemas centrales por medio de la reapropiación y utilización de sus propios medios de subyugación, como ha sido la imposición de la lengua de la metrópoli. Sin embargo, el uso de la lengua y de la literatura occidental ha supuesto, a su vez, el enriquecimiento de la cultura occidental. Aun encontrando esta nueva lengua más adecuada para la descripción de sus realidades en el país que los acoge, los autores inmigrantes muestran su condición de hibridad a través de la tendencia de volver la mirada a sus países de origen. Están atrapados entre dos mundos: viven en el Primer Mundo, pero miran hacia el Tercero o hacia la situación de muchos inmigrantes procedentes de las zonas más desfavorecidas del mundo. Esta posición entre dos culturas ha hecho que algunos críticos tales como Boehmer o Gail Ching-Liang Low critiquen posiciones como las de Bharati Mukherjee o Salman Rushdie, por considerar que su obra no forma parte de una literatura comprometida, sino que utilizan temáticas, simbología, imágenes de las tradiciones literarias nativas

simplemente como recursos literarios, más que como el medio de descripción del carácter destructivo del neo-colonialismo. Por su parte, Salman Rushdie, que se refiere a esta falta de compromiso como “weightlessness” o Milan Kundera, que la llama “lightness”, perciben esta situación apolítica de algunos escritores inmigrantes como un elemento positivo: no pertenecen ni al Primer ni al Tercer Mundo, se encuentran en un lugar intermedio, así que consideran que su posición es “neutral” y que son el punto de conexión entre los dos mundos (Boehmer: 239). La concepción que tienen estos autores de sí mismos ha originado no pocas críticas; se les acusa, por ejemplo, de ser parte de la élite cultural de la metrópoli. Su posición dentro del mundo cultural les posibilita para referirse a su condición de inmigrantes con un tono festivo, mientras que existen muchos otros escritores inmigrantes que mantienen una posición más nacionalista y que no son tan bien conocidos ni respetados, probablemente porque no dicen lo que el centro quiere escuchar. Boehmer (1995) y Huggan (2001) consideran que el incipiente interés de la metrópoli en las literaturas poscoloniales es parte de la apropiación por parte de Europa y América de los recursos del Tercer Mundo. Según ambos autores, precisamente los países occidentales que siguen teniendo poder económico y militar en antiguas colonias son los países donde más se apoya a las literaturas inmigrantes, ya que se quiere manifestar una apertura cultural con el fin de esconder las restricciones económicas y de inmigración que habitualmente practican. En palabras de Boehmer, “the promotion or appropriation of the literature keeps in place a cultural map of the world as divided between the richly gifted metropolis and the meagrely endowed margin” (238).

II.4. Violencia

La violencia es uno de los temas más recurrentes en la literatura poscolonial. Octave Mannoni se centra en los aspectos psicológicos del fenómeno de la colonización, sustentando su teoría se sustenta en la creencia de que los seres humanos tienden a acusar a otros de aquellos defectos que encuentran en sí mismos, de tal forma que se consideran inferiores a aquéllos que los exteriorizan. Ya Montaigne criticaba la representación que se mostraba de los nativos por parte de los colonizadores, acusándolos de que achacaban sus propios vicios a los nativos, de ahí que llegue a afirmar de los indígenas de América del Sur en su ensayo “Of Cannibals” (1580):

There is nothing in that nation that is either barbarous or savage, ... whereas indeed, they are those which our selves have altered by our artificiall devices, and diverted from their common order, we should rather terme savage. In those are the true and most profitable vertues, and naturall properties most lively and vigorous, which in these we have bastardized, apphing them to the pleasure of our corrupted taste (1).

Para Mannoni, hay tres formas de colonización: la asimilación de la cultura del colonizador, lo que imposibilita la relación con la propia cultura; una asimilación parcial, que degenera en el odio y la violencia del nativo contra el opresor; y, finalmente, la no asimilación. Este crítico fue el primero en utilizar los personajes de Próspero y Cáliban como metáforas de las relaciones en el proceso colonizador en *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*. Según el estudioso, hay dos complejos en el fenómeno de la colonización: el complejo de inferioridad de Próspero y el complejo de dependencia de Cáliban. Para Mannoni, los primeros colonizadores no eran representantes de la civilización europea, sino “petty officials, small traders, and colonials with no success” (cit. en Lynch: 1) con complejos de inferioridad producidos por sus fracasos en las sociedades civilizadas de donde procedían. El complejo de inferioridad propiciaba la búsqueda de dominio sobre otros para poder paliar este complejo. Por otra parte, el complejo de la dependencia se fundamentaba, por ejemplo,

en la falta de estabilidad que sufrió el pueblo de Madagascar cuando su sistema tribal fue reemplazado por el sistema colonizador. Ante la ausencia de organización, se produce la dependencia del nuevo sistema. La dependencia no equivale al concepto de inferioridad, según Mannoni, ya que, para los nativos de Madagascar, únicamente los muertos son superiores a los vivos, con lo cual, no podían sentirse inferiores ante los colonizadores. Posteriormente autores como Aimé Césaire y Frantz Fanon criticaron su teoría. Sin embargo, a partir del estudio de Mannoni, *The Tempest* se convirtió en una obra de gran interés entre escritores y críticos poscoloniales; de hecho, surgió la tendencia de reescribir *The Tempest* desde los puntos de vista de Caliban, Miranda y Ariel, como *Natives of My Person* o *Water with Berries* de George Lamming o *Indigo* de Marina Warner entre otros.

Frantz Fanon, psiquiatra caribeño afianzado en Argelia en los años cincuenta, fue uno de los teóricos clave para los movimientos anticoloniales, ya que se le asocia con la implantación del anticolonialismo y la resistencia poscolonial. Sus teorías se basan en el análisis de los problemas psicológicos que padecen los negros en un mundo de blancos, tomando como soporte aspectos históricos y económicos propios de estas sociedades. En *Black Skin, White Mask*, Fanon presenta al negro alienado como el resultado directo de la subyugación colonialista. Habla desde su propia experiencia, ya que, siendo de origen caribeño, estudió medicina en Francia. Según Fanon, el negro alienado intenta asimilar la cultura blanca y ser aceptado, pero su intento fracasa por el rechazo de los blancos. Las formas de resistencia que propone son variadas, pero, sin embargo, reconoce que la resistencia teórica no es suficiente para la liberación negra. Otro tipo de resistencia que describe es la que utiliza los medios europeos de invasión. Un ejemplo sería el rechazo por parte de los argelinos a la radio francesa, ya que ésta propagaría las ideas colonizadoras y, sin embargo, la creación de una propia para la propagación de sus ideas.

La forma más conocida de la resistencia anticolonial que presenta Fanon es la de la violencia, ya que la fuerza que origina nace del rechazo de la metrópoli a la población de las colonias y a su cultura, siendo consecuencia directa del fracaso de los nativos de asimilar la cultura dominante para ser aceptados como pares. En *The Wretched of the Earth* (1960), Fanon analiza el desarrollo de la violencia en las sociedades nativas. Su teoría se basa en la idea de que la fuerza violenta que los colonizadores ejercieron sobre

los nativos nutre la respuesta violenta de éstos últimos. Como Edward Said explica en *Culture and Imperialism*, “the insurrectionary native, tired of the logic that reduces him, the geography that segregates him, the ontology that dehumanizes him, the epistemology that strips him down to an unregenerate essence” (323) reacciona de la misma forma contra sus colonizadores y, así, “on the logical plane, Manicheanism of the settler produces Manicheanism of the natives, to the theory of the ‘absolute evil of the native’ the theory of the ‘absolute evil of the settler’ replies” (327). Para Said, en *The Wretched of the Earth* hay una clara influencia de *Historia y conciencia de clase* de Lukács. En esta obra Lukács exponía las consecuencias del capitalismo como la fragmentación y la materialización. Según la teoría marxista, en las sociedades capitalistas, el sujeto es desposeído del resultado de su acción productivo-transformadora y, por consiguiente, del objeto, fenómeno que se denomina “alienación” (*Entfremdung*), de tal manera que, según Lukács, el producto de su trabajo se convierte en un objeto de “consumo”. De este modo, mientras que los nativos se convierten en meros objetos, los blancos son los “sujetos” que se benefician del trabajo de los colonizados, por tanto, la imagen del nativo como ser humano desaparece. Lukács considera que la separación entre los sujetos y el mundo de los objetos sólo puede ser superada por medio de un acto de voluntad en el que una mente encuentra un punto de unión con otra. Para Said, el “acto de voluntad” tiene ciertas similitudes con la teoría de la violencia de Fanon, ya que éste último cree que la única forma de sobrepasar el vacío creado entre blancos y negros por el sistema epistemológico colonizador es por medio de la violencia. Fanon considera que el final del sistema colonial sobreviene con la voluntad del oprimido para acabar con él y es en este punto donde la violencia entra a formar parte de su teoría. El autor percibe la violencia como una fuerza purificadora capaz de destruir la fragmentación creada por el capitalismo. La define como “the synthesis that overcomes the reification of white man as subject, Black man as object” (en Said, *Culture*: 326). Los resultados que se hallan en la aplicación de la violencia en la lucha anti-colonial afectan tanto a los colonizadores como a los colonizados: a los primeros, ya que es la única forma para los colonizados de conseguir el poder; a los segundos, ya que, por una parte, con la violencia se lucha contra la fragmentación creada por el régimen colonial –de ahí que el “Otro” se una en la lucha contra el “Ser”– y, por otra, la violencia adopta una facultad purificadora, puesto que por medio de la lucha se restaura el respeto al Otro y se difuminan los sentimientos de inferioridad e impotencia. Sin embargo, no sólo la

violencia es un foco de resistencia para Fanon. La cultura también puede ser parte de esta lucha anticolonial, que se estudia como un proceso de tres etapas: la primera, la de asimilación de la cultura blanca, la segunda la de búsqueda de la cultura nativa y la tercera, lo que Fanon llama “literatura de combate”. Fanon considera, en palabras de Said, que la “narrativa convencional” es la base del carácter dominante del centro y que el nacionalismo, que aparentemente se opone al centro, es uno de los soportes del imperialismo, ya que disgrega a las sociedades en regionalismos, creando mayor fragmentación. Para Fanon, sólo hay una forma de combatir el imperialismo y el nacionalismo ortodoxo: un contra-discurso deconstructivo que desestabilice el centro. Para Said, al explicar la teoría de Fanon, la crítica se ha centrado sólo en la violencia, cuando, en realidad, la violencia es sólo un paso en el proceso de liberación. Autores como Aimé Césaire o Ngũgĩ wa Thiong’o comparten esta visión de la violencia, aunque haya puntos de diferencia. Ngũgĩ es conocido por *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986), obra en la que otorga a la cultura un papel fundamental en la resistencia al imperialismo. Para él es muy importante que la cultura africana sea reconsiderada, que en los planes de estudios africanos se dé prioridad a la historia y a las literaturas nativas y que los escritores hagan uso de sus lenguas nativas para que puedan ganar el valor de lenguas literarias y de cultura y, a su vez, lleguen a estar al mismo nivel que las lenguas europeas.

II.5. Multiculturalismo frente a poscolonialismo

Aunque Fanon utilizó la teoría de la violencia para describir la insurrección de los nativos contra los colonizadores, esta teoría puede aplicarse fácilmente a la situación de los inmigrantes, ya que el mismo esquema se repite en ambas situaciones. De hecho, la inmigración es el intento frustrado de escapar de la materialización del proceso colonizador. Así, por ejemplo, los negros británicos vieron en el Reino Unido una riqueza de oportunidades, pero, sin embargo, fueron discriminados cuando se asentaron allí, al igual que lo habían sido por los colonizadores en su tierra natal. El rechazo se produce por medio de la supresión y la devaluación de la cultura nativa y original de los británicos negros. A los caribeños que emigraron al Reino Unido se les anglicanizó psicológicamente, aunque los propios británicos no los identificaran como tales, situación que desencadenaría la crisis poscolonial de la identidad. Sin embargo, no todos los escritores con origen tercermundista residentes en el Primer Mundo se sienten como exiliados. Algunos de ellos como Bharati Mukherjee, Michael Ondaatje o Salman Rushdie, celebran su condición de inmigrantes. Estos autores consideran que su posición entre dos culturas les da la imparcialidad necesaria para describir su situación como inmigrantes en el Primer Mundo. Perciben la experiencia del inmigrante como el éxito o el fracaso en el proceso de negociación entre sus culturas de origen y la nueva que quieren asimilar, y la literatura poscolonial como “cosmopolitan, multilingual and conversant with the cultural codes of the West” (Boehmer: 237).

Estas nuevas perspectivas sobre el fenómeno de la inmigración han hecho que algunos críticos prefirieran hablar de multiculturalismo en vez de poscolonialismo, ya que el último “is defined by its specific historic legacies in a retroactive way”, mientras que el primero “deals with the management (often compromised) of contemporary geopolitical diversity in former imperial centers as well as their ex-colonies alike” (Gunew: 1).

II.6. Sexualidad

La sexualidad es otro de los temas más recurrentes en la literatura poscolonial. Durante la época victoriana, período en que el fenómeno de la colonización alcanzó su punto más álgido, los sistemas de poder concebían la sexualidad como un elemento definitorio de los animales y de las sociedades primitivas. El contacto que mantenían los británicos con este tipo de sociedades se producía a través de la colonización. Esta concepción hacía que la esencia del “Otro” –que podía ser los colonizados o las clases sociales más desfavorecidas– adquiriera un componente animal y, por lo tanto, inferior al “Ser”. La visión del “Otro” quedó reforzada por medio del nacimiento de la frenología, una pseudociencia según la cual las facultades psíquicas estarían localizadas en determinadas partes del cerebro y se corresponderían con diversos relieves del cráneo y con rasgos faciales en las diversas razas. Apoyaba la idea de que las diferentes razas son fases dentro de la evolución de los seres humanos: la raza anglosajona sería el último eslabón de la cadena de la evolución, mientras que otras razas como la irlandesa o la africana serían eslabones más primitivos que unían al mono con el homo sapiens. Esta idea se vio reforzada por las teorías de la evolución de Darwin. Anthony S. Wohl recoge la constancia de esta actitud xenófoba en su obra *Victorian Racism*:

John Beddoe, who later became the President of the Anthropological Institute (1889-1891), wrote in his *The Races of Britain* (1862) that all men of genius were orthognathous (less prominent jaw bones) while the Irish and the Welsh were prognathous and that the Celt was closely related to Cromagnon man, who, in turn, was linked, according to Beddoe, to the “Africanoid”. The position of the Celt in Beddoe’s “Index of Nigrescence” was very different from that of the Anglo-Saxon (1).

Si los irlandeses se concebían como un eslabón inferior en el desarrollo del ser humano, los negros, indios, etc. aún estaban más cerca del “simio”. Según Wohl, esta doctrina no fue totalmente aceptada por los científicos de la época, pero supuso que estereotipos como la inferioridad de otras razas se extendiera en la creencia popular.

Nancy Stepan considera que la frenología “is the story of desperate efforts to rebut polygenism and the eventual acceptance of popular quasi-polygenist prejudices in the language of science” (cit. en Wohl: 1).

Esta conexión entre las razas inferiores y los animales generó la creencia de que las culturas tribales y las clases más desfavorecidas de la sociedad victoriana compartían una sexualidad excesiva. Ejemplo de esta actitud es la “Venus de Hottentot”, una mujer de la tribu Khoi Khoi que en su viaje desde África a Londres, se convirtió en objeto de exhibición y de representación de la sexualidad negra femenina en el siglo XIX, por la protuberancia de sus senos y de sus glúteos. Frederick William Farrar, el director de Marlborough y decano de Canterbury, atribuía las particularidades físicas de Sara Baartman a “a promiscuous intercourse” (cit. en Wohl: 1).

El puritanismo y la represión sexual durante el período victoriano se debían a un desconocimiento científico de la sexualidad. Teóricos de la época como Herbert Spencer o Patrick Geddes crearon un modelo bipartito en el que los hombres liberaban su energía sexual en tanto que las mujeres la conservaban para el alumbramiento y la crianza de sus hijos, de tal manera que las mujeres debían mantener una vida sedentaria y tranquila para no malgastar esta energía.

Así pues, la sexualidad quedaba relegada a un segundo plano, ya que la procreación se consideraba el fin último de la relación matrimonial. De este modo, la represión sexual se consideraba característica de las sociedades avanzadas, mientras que la sexualidad más desinhibida era inherente a las culturas más primitivas. A partir de esta concepción se creó el estereotipo de la promiscuidad de los nativos. Este estereotipo, de larga tradición en la historia de la colonización, se conoce en la teoría poscolonial como “porno-tropical europeo” (McClintock: 1). McClintock menciona a Ptolomeo como el primer autor que escribió sobre la tendencia africana a la promiscuidad, una tendencia causada por la posición de la constelación de Escorpión, relacionado con las partes pudendas, sobre este continente. Por otra parte, *The Universal History* describió a los africanos como “proud, lazy, treacherous, thievish, hot and addicted to all kinds of lusts”. Su naturaleza hacía que no pudiesen impedir ser lascivos. Según McClintock, en el siglo XIX se creía que África era “the quintessential zone of sexual aberration and anomaly” (1). Por otra parte, la tendencia por parte del centro de

estereotipar a los nativos como excesivos en su sexualidad es consecuencia del sistema bipolar de definiciones que los describe por oposición a los valores positivos de los europeos.

Así pues, la sexualidad pasa a tratarse en los escritos contemporáneos nativos como parte de la desestabilización de la autenticidad de valores metropolitanos. La exaltación de la belleza femenina negra es una constante en la literatura de muchos autores caribeños como Wilson Harris en *Companion of the Day and Night*. Por otra parte, se aprecia una peculiar insistencia sobre este tema por parte de las escritoras nativas. El deseo de desmitificar estereotipos occidentales sobre la promiscuidad femenina negra y la concepción de la belleza occidental, así como la pasividad sexual femenina son los pilares básicos de creaciones como *The Fat Black Woman's Poems* de Grace Nichols o de poemas tales como "Guinea Woman" de Lorna Goodison entre otros muchos ejemplos. Estas autoras vuelven la mirada hacia la concepción ancestral de la mujer en sus culturas. A diferencia de autoras feministas europeas o americanas, las escritoras nativas valoran como elemento positivo la concepción mitológica de la mujer como la personificación de la fertilidad, de la progenie y de la madre tierra. Claramente esta concepción de la procreación queda conectada con la sensualidad femenina, que autoras como Nichols o Goodison ensalzan y que contrarrestan los cánones de belleza occidental. No obstante, en muchas ocasiones, esta concepción de la sensualidad femenina no es pasiva, sino que es una parte activa y respetable dentro de la condición social de la mujer. Rojas en su estudio sobre las mujeres nigerianas en el período anterior a la colonización, afirma que la mujer ocupaba una posición social dentro de la tribu que se podría definir como complementaria, más que subordinada a la del hombre, ya que el poder se basaba en la senectud y no en el sexo. Sudarkasa en su antología *Women in Africa and the African Diaspora* afirma que la ausencia de géneros en los pronombres de muchas lenguas nativas africanas y la costumbre de intercambiarse los nombres entre hombres y mujeres son ejemplos de la poca importancia del género dentro de estas estructuras sociales. Sin embargo, estas concepciones de la mujer se contraponen a los trabajos de autoras como Buchi Emecheta, en los que la escritora profundiza en la sexualidad y la maternidad como la única forma de definir a la mujer en Nigeria. Para Emecheta, la mujer nigeriana queda

supeditada al hombre y, a diferencia de Chinua Achebe o Ken Saro-Wiwa, no tiene posibilidad de liberarse de él.

II.7. Conclusión

No se puede negar que en el conjunto de obras de escritores negros hay una serie de temas recurrentes que, aunque adquieren un sello personal por parte de su autor o autora, forman parte de un mismo sentir compartido por una serie de vivencias y por una misma situación social, la de los inmigrantes del Tercer Mundo como habitantes del Primero. Con este trabajo, pretendo analizar la utilización de recursos literarios y métricos en la poesía escrita en inglés por autores negros de ascendencia o procedencia caribeña y africana como medio de la expresión de los sentimientos ya citados.

Muchos de estos autores optan por la utilización del inglés –con minúscula– que recoge las características lingüísticas de la diáspora caribeña en el Reino Unido y que, en muchos casos, dificulta la lectura de sus poemas como es el caso de la poesía de los setenta de Linton Kwesi Johnson, escrita en inglés criollo jamaicano. En otros casos, no sólo se recoge las características del inglés negro británico, sino que se le añaden otros registros procedentes de las distintas zonas donde residen los autores, como se puede observar en algunos poemas de Jackie Kay, donde aparecen giros lingüísticos y palabras típicas del inglés de Escocia.

Debido a la dificultad de localización de muchas de las obras que se van a citar, he decidido introducir un epílogo al final de la tesis doctoral que contiene los poemas citados. Para facilitar la localización de los poemas, los autores aparecerán en orden alfabético y las obras del mismo autor en orden cronológico.

III. Análisis de poemas en el marco de temáticas poscoloniales recurrentes

III.1. Dislocación

III.1.1. Definición y tipos de dislocación

El fenómeno de la dislocación ocupa un lugar importante en los estudios poscoloniales, ya que se considera el factor detonante de una serie de experiencias genuinamente colonizadoras. De hecho, D. E. S. Maxwell la considera el modelo definitorio del fenómeno poscolonial (en Ashcroft et al. 1991: 9). En principio, la dislocación se podría definir como el traslado voluntario o involuntario desde la tierra de origen a una tierra desconocida; sin embargo, esta definición quedaría incompleta, sino se incluyera otro tipo de dislocación, la cultural, que se produce como resultado directo de ocupaciones de corte imperialista y que la sufren aquellas culturas locales que quedan relegadas a un segundo plano o completamente anuladas debido a la imposición de modelos culturales colonizantes supuestamente superiores, como es el caso de la colonización británica en la India o en Nigeria.

En el caso de la dislocación física, el resultado directo es el desconocimiento del nuevo medio y la incapacidad de describirlo con la lengua materna, puesto que ésta no se adecúa al nuevo contexto, tal y como lo manifiestan escritos de los “free settlers” de Canadá, los presos destinados a Australia o los esclavos de las Antillas, entre otros ejemplos. El enajenamiento lingüístico contribuye a la llamada crisis poscolonial de la identidad que consiste en el intento de encontrar o de recuperar una relación, anteriormente existente, entre el ser y el lugar donde éste habita. Aquéllos que sufren esta alienación lingüística tienen la sensación de vivir una experiencia “irreal”, ya que no se encuentran términos apropiados para su descripción generando una sensación de desorientación que sólo puede ser paliada por el control lingüístico de la zona, ya sea

por la acuñación de nuevos términos o por la conversión de “the uncolonized ‘space’ into colonized ‘place’” (Ashcroft et al. 1999: 74). El resultado de esta transformación es el desplazamiento cultural que sufren las culturas indígenas; así pues, tanto colonizadores como colonizados sufren la crisis poscolonial de la identidad, que sólo podrá ser superada cuando la lengua colonizante (English – con mayúscula –) sea apropiada y transformada en otra completamente nueva con la cual sea posible describir aquello que les rodea (english – con minúscula –). Del mismo modo que la lengua nativa no es adecuada para el nuevo medio, tampoco lo son los modelos estéticos, culturales, sociales, etc. de la metrópoli y de ahí la necesidad de buscar nuevos valores. Para autores como Wilson Harris o Edouard Glissant, esta búsqueda es la base de las “culturas catalíticas” del Nuevo Mundo, que consisten en la liberación de una energía cultural regeneradora, aunque enraizada en sus orígenes. Para Harris, un “catalítico” es “a body which changes its surrounding substance without itself undergoing any change” (cit. en Ashcroft et al. 1999: 34). El proceso catalítico es una característica genuina del Nuevo Mundo y aparece como alternativa a conceptos como el absolutismo racial, étnico o nacional, que habían sido los pilares básicos de la unicidad de las sociedades del Viejo Mundo. Para este autor, la tensión que se genera en el intento de buscar una voz genuina, libera un potencial creativo completamente regenerativo (en Ashcroft et al. 1999: 34-36).

El colonialismo, en su afán de conquistar territorios para la expansión económica de las metrópolis, se convirtió en un proyecto globalizador, puesto que su intento de mantener pura la cultura de su país de origen fracasó en el momento en que la lengua nativa de los colonizadores se ve forzada a ser sustituida por otra más apropiada al nuevo contexto. Este proyecto globalizador se mantiene en la actualidad por medio de las diásporas, es decir, la extensión de comunidades y, por lo tanto, de sus culturas por el mundo mediante el asentamiento de una comunidad en otros países que no son los de origen. Para Paul Gilroy, la diáspora supone la ruptura de los polos binarios esencialista/antiesencialista y autores como Stuart Hall o Jacques Stephen Alexis consideran que no existe un sentimiento de identidad comunitaria en la diáspora, sino más bien un sentimiento de heterogeneidad como característica fundamental de dicho fenómeno. Para Alexis la identidad de las diásporas consiste en la regeneración y renovación de sí mismas a través del cambio y de la transformación (en Childs y Williams: 211).

III.1.2. La dislocación en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido

Como se refirió en la introducción, los autores que van a ser analizados pertenecen a la diáspora caribeña y africana del Reino Unido, así pues, todos comparten el sentimiento de dislocación y nostalgia. En *British Subjects* Fred D'Aguiar deja claro en más de un poema su identificación con el Reino Unido, aunque no sea plena, ya que muchos miembros de la metrópoli no la aceptan, de ahí que el autor reivindique la aceptación de este sentimiento de identificación. Muchos poemas reinciden en la temática de los viajes de regreso a casa en avión. "Home" (14) es un poema sobre el regreso al hogar, en el que el yo poético manifiesta la nostalgia que siente al volver y nos describe los sentimientos que experimenta al aterrizar el avión. En la primera estrofa deja de manifiesto la nostalgia que siente, sentimiento que se hace más intenso a partir de la aliteración en "somehow makes me / miss here more than anything I can name" (vv.2-3), mientras que en la segunda estrofa se centra en la conmoción que siente al aterrizar en Heathrow. La emoción que siente el protagonista al volver, tal y como lo expresa el verso "My heart performs a jazzy drum solo / when the crow's feet on the 747 scrape down at Heathrow [...]" (vv.5-7), se contrapone brutalmente al recibimiento en el aeropuerto. En un primer lugar, ha de enfrentarse con "the usual inquisition" (v.8), que se personifica en los policías de aduanas que le recuerdan que "home is always elsewhere" (v.10), negando automáticamente su derecho al sentimiento de nostalgia. El policía, por antonomasia la esencia de lo británico, no quiere aceptar el hecho de que el yo poético es británico por el color de su piel, aunque así quede reflejado en su pasaporte, tal y como lo indican los versos 13 y 14: "my passport photo's too open-faced, / haircut wrong (an afro) for the decade". De esta forma, llega a afirmar "the stamp, British Citizen not bold enough / for my liking and too much for theirs" (vv.15-16). El autor hace que ese sentimiento de rechazo no sea exclusivo de la raza negra, sino que lo extiende a otras razas, como la asiática, por medio de los comentarios racistas de un taxista, que utilizando el cockney, se mofa de ellos. El yo poético evita sus comentarios xenófobos al decirle que convive con uno de ellos, lo cual provoca el enfado del conductor. Al llegar a casa, también se siente un desconocido, puesto que la

cerradura tampoco lo reconoce y el único recibimiento que encuentra es la propaganda apilada en el recibidor que, sugerentemente, le impide entrar en su casa. Este regreso al hogar recuerda los periplos de los viajes de Ulises, con la diferencia de que, en el último, hay una bienvenida generalizada, mientras que en este poema la odisea se encuentra en el momento de la llegada, no en el viaje en sí. Las dos últimas estrofas impactan al lector, ya que, a pesar del rechazo de los miembros de la metrópoli a todo aquello que no siga sus cánones, el protagonista se sigue identificando como británico, enumerando una serie de situaciones típicas en la vida cotidiana londinense, como “grey light and close skies I love you. / chockey (*sic.*) streets, roundabouts and streetlamps / with tyres chucked round them, I love you.” (vv.30-32). De esta forma, el sentimiento de pertenencia al Reino Unido se intensifica por medio del rechazo que los miembros de la metrópoli ejercen sobre el yo poético, basados en el color de su piel.

En “Domestic Flight” (26) encontramos una bella descripción de Londres y del Támesis desde las alturas. Hay nuevamente una identificación de Londres como hogar como el mismo título y la belleza de la propia descripción del poema indican. En su artículo “Home is Always Elsewhere” el autor afirma “I never hated myself for being Black in Britain, I hated Britain for not accommodating me.” (2000: 200).

Estos poemas contrastan con “Flying to Nowhere” (19) en el que encontramos la situación inversa, puesto que el protagonista deja Londres para adentrarse a “some / jungle-type setting, by which I mean transplanted as places tend to be in dreams.” (vv.2-4). Como indican estos versos, el traslado no es deseado, sino que más bien parece producto de una pesadilla. Aunque no tenemos información directa de dónde se ubica la zona a la que se dirige, hay una serie de elementos que nos hacen pensar en el Caribe: “We buy our provisions in a nearby store / where the one language is a French patois [...] where the currency is English pounds” (vv.21-24). Las estrofas segunda, tercera y cuarta hacen una descripción de la situación del país visitado: lugares sitiados por ejércitos, armas sofisticadas en medio de la jungla, desfiles militares, una situación que obliga al yo poético y a sus acompañantes a camuflarse entre la maleza. Los únicos sentimientos positivos que el yo poético tiene hacia la zona de visita es un campo donde juegan a la pelota y que él ha llamado paraíso. La vuelta al refugio (“haven”), que mediante una paranomasia lo define como “heaven”, le hace concluir con la idea de que “we’re all of us dead” (v.31). Si comparamos estos dos poemas, nos damos cuenta que en “Home” hay clara alusión a Londres como hogar, sin embargo, en “Flying to

Nowhere”, como su propio título indica, no se especifica el lugar exacto, no hay identificación del yo poético con la zona. La conclusión de “Home” es la de la dulzura de la nostalgia por un lugar querido y, sin embargo, en el caso de “Flying to Nowhere”, la idea de supervivencia prevalece a la del cariño al lugar de origen. En ambos poemas hay un rechazo de los habitantes de estos lugares hacia los yoes poéticos y a sus acompañantes, no obstante, se puede observar una diferencia entre ellos, en el caso de “Home” hay un rechazo social, mientras que en el de “Flying to Nowhere” hay un rechazo físico, que atenta contra sus vidas.

La ausencia de una identificación plena y satisfactoria ni con el país de origen ni con la tierra de acogida, produce una sensación de frustración que queda reflejada a lo largo de su poesía y, explícitamente, en “Home is Always Elsewhere”, un artículo donde narra la historia de su vida desde su infancia en Guyana hasta su madurez en Londres y en los Estados Unidos, a partir de un compendio de sentimientos de nostalgia, de rechazo, de falta de identificación, que genera su posición intermedia entre ambas culturas. En el artículo llega a decir “all the time I felt away from home (Guyana) and never quite in step with the rhythm of London” (2000: 196).

Con la misma temática de los aeropuertos como lugares de rechazo a personas de color “The Customs Men” (*Rebel*, 23) de Lemn Sissay se adentra en la rígida política aeroportuaria británica con respecto a vuelos internacionales en los que hay, a priori, una sospecha de las personas de color. El autor incluye un elemento sorpresa que contrarresta la actitud negativa de los oficiales del aeropuerto dándole un giro inesperado al poema. El yo poético lleva un libro con el poema que se está analizando para que los policías de aduanas lo encuentren y puedan leer su posición social como poeta reconocido en su propio país: “I will point them to this poem / simply to tell them / that I get job satisfaction, in the end, / and they will get nothing but tobacco beneath their nails” (vv.13-16). La mención a la satisfacción laboral hace referencia a los discursos políticos británicos que, abordando el tema de la emigración, la incluyen como una de las problemáticas de las diásporas.

El sentimiento de identificación que Fred D’Aguiar deja reflejado en los poemas anteriormente analizados contrasta con los sentimientos nostálgicos por el país de origen y de frustración por la marcha en la poesía de Merle Collins. En muchos de sus poemas se aprecia que no existe un acercamiento a la tierra de acogida, que se considera como una fase temporal en la vida del yo poético (un período de formación educativa

que no encuentra en su país de origen o una temporada de trabajo para conseguir más dinero y regresar, más que una parte integrante de su ser). En sus poemas no hay identificación con el país de acogida, que siempre aparece como un extraño y, en muchas ocasiones, tiene matices negativos. Las voces que aparecen en sus poemas ineludiblemente están conectadas con sus raíces y no son capaces de escapar de esta realidad. En el caso de la poesía de D'Aguiar, el autor se centra más en el país de acogida como un elemento indispensable de su nueva vida, mientras que Collins se centra en el país de origen, imbuida por los desgarradores sentimientos nostálgicos que la vida en el país de acogida le produce. El sufrimiento que aparece en la poesía de D'Aguiar se fundamenta en la no aceptación de su identificación con la cultura británica por parte de los propios británicos, mientras que Collins acentúa el desarraigo que siente el yo poético por su condición de emigrante, generando sentimientos de angustia y frustración. Los yoes poéticos de la poesía de Collins se caracterizan por la ausencia de intentar formar parte de la nueva cultura, por la falta de la aceptación total de su condición de inmigrante, de su diferencia y por la necesidad de encontrar sus raíces.

En "The Form" (55) Collins explora la ausencia de identidad del inmigrante ocasionada por el rechazo social de los nativos británicos a causa de su condición foránea y racial. El poema presenta una imagen costumbrista en la que estudiantes caribeños formalizan documentación en una universidad británica. Comienza con un flash back propiciado por el impreso universitario al que el yo poético se refiere con una sugerente sinécdoque resaltando la dicotomía cromática que se hace extensible a la raza – "the blackness of the dotted line / on the white paper" (vv.2 y 3) – y lo define como "the form of my guilt" (v.1). Ya desde el propio título hay un juego de palabras con el sustantivo "form" que se mantiene a lo largo del poema. En un principio el término se refiere al impreso que los alumnos han de rellenar en presencia de la secretaria universitaria y que desencadena sus crisis de identidad. Sin embargo, conforme el poema se desarrolla la palabra adopta nuevos significados en los que se enfatiza la falta de reciprocidad en la identificación nacional de los estudiantes por medio de un lenguaje descriptivo que revela la dificultad que le supone a la secretaria rellenar dicho impreso por la procedencia y la raza de los estudiantes: "(...) Pen poised to begin / Hand encircling paper, eyes wandering" (vv.4 y 5). La aliteración de los versos 6 y 7 reproduce la complejidad del acto: "Friend looks up from frowning at the form / of her search". El rechazo a la identificación de los inmigrantes con el Reino Unido se encarna

en el lenguaje no verbal de la secretaria: “(...) She looks at my hand, over and around / at the pencilled African. Giggles, grins / says with a kind of questioning awe, I put / Black (...)” (vv.14-16). El desgarrador y lacerante desconocimiento de la secretaria sobre la procedencia de los alumnos se extiende a la raza y a la condición social, tres pilares de marginación social. La inicial incredulidad y desasosiego de los estudiantes ante la ignorancia de la secretaria deja paso a la ironía como un contraataque ante la estulticia de la secretaria en la que nuevamente el lenguaje no verbal toma protagonismo: “(...) Social strata / You put Lower class? We giggle. We grin” (vv.20 y 21). Los últimos versos se centran en el complejo y doloroso proceso de búsqueda de identidad para los inmigrantes que el yo poético describe con una imagen metafórica eminentemente femenina cuyo vehículo son las contracciones de parto: “Feeling / the birth pains of moulding a future belonging” (vv.24 y 25). En los dos últimos versos hay un juego temporal en los que el yo poético contrapone sus expectativas de futuro antes de llegar al Reino Unido y la desgarradora cotidianidad del presente: “I remember the form of the past / foretelling the shape of things to come”.

En la creación poética de Lemn Sissay hay una serie de poemas en los que los inmigrantes intentan integrarse en la sociedad británica sin éxito por el rechazo que encuentran entre los miembros nativos de la isla. A diferencia de Zephaniah y de D’Aguiar, en cuya poesía hay una insistencia en la idea de pertenencia al Reino Unido a pesar del rechazo nativo, Sissay no se identifica con la cultura británica y esto conlleva los consiguientes sentimientos de frustración al igual que se expresa en poemas de Merle Collins. En “Boiling Up” (*Rebel*, 19) Sissay usa el campo semántico de la cocina para crear imágenes metafóricas en las que la absorción de unos alimentos con otros contrasta con la imagen de no pertenencia del yo poético al país de acogida. Todo el poema está impregnado por el deseo de fundirse con la sociedad británica y por el fracaso de su intento: “Can you spread me lightly on this street? / I would like to blend in / If butter and bread can do it, so can I” (vv.1-3). Esta dinámica queda coartada por la tercera y quinta estrofa que describen situaciones cotidianas en las que la raza negra se ve supeditada a las manías racistas y persecutorias de la raza blanca: “(The store detective is either trying to / strike up some kind of meaningful relationship with me / or I’ve got a box of jelly babies stuck to my left ear)” (vv.7-9). Estas estrofas, que aparecen en forma de incisos, dejan patente la ausencia de reciprocidad entre el deseo del yo poético a ser aceptado y el rechazo de la población blanca a este sentimiento.

Ante la situación que se ha definido anteriormente, el yo poético de “Instant Consciousness” (*Rebel*, 21) critica las acciones políticas, como el multiculturalismo, que pretenden integrar las diásporas de inmigrantes a la cultura del país de acogida. Para Sissay el problema de la integración proviene de la poca implicación de la población nativa británica en el proceso de adaptación de los inmigrantes. En la primera estrofa el yo poético deja patente que las medidas que el gobierno adopta para la integración de la población inmigrante no tienen en cuenta la opinión de las diásporas: “Love it or hate it who are we to debate it / we’re so glad you’ve got it and daren’t underrate it” (vv.3-4). En estos versos destaca la rima interna. Los políticos consideran la resistencia de los integrantes de raza negra al multiculturalismo una manifestación racista, de tal manera que las diásporas afro-caribeñas se sienten obligadas a aceptar estas medidas gubernamentales: “then propose that if we don’t listen to you / we’re as bad as the rest, we’re racist too.” (vv.7-8). La siguiente estrofa describe metafóricamente las políticas de integración multicultural como gangas de grandes superficies que la población negra tiene que aprovechar: “The councillor says it’s the product of the day / there’s money in it and you don’t have to pay.” (vv.11-12). En la última estrofa se expresa el rechazo a políticas integradoras que ocultan fines electoralistas.

“Nabel String” (56) es un poema sobre la nostalgia del inmigrante por la tierra de origen. A través de imágenes de la vida cotidiana Collins contrapone actitudes idiosincráticas del pueblo de procedencia y de acogida que resaltan la soledad y la incompreensión en las que el inmigrante se siente sumido. El yo poético rememora su país de origen mediante la negación de una serie de patrones de comportamiento del pueblo de acogida, que él mismo ha ido adoptando a lo largo del tiempo y que define metafóricamente como “that / absence of you, of me, of warmth, of life” (vv.13 y 14). Las profundas diferencias entre las dos culturas también se expresan por medio de la lengua:

The part of me
that is there, not here
home, not wandering
not hey, how you doing?
 But doodoo darling, you awright? (vv.1-5)

El yo poético reestablece su identidad a través del recuerdo de su tierra natal, expresado con paradojas cargadas de sentimientos viscerales encontrados que definen la sociedad caribeña:

There, where neighbour is friend and enemy
to be cussed and caressed
so damn annoying you could scream sometimes
so blasted fast in you business
you could hate, most times
but when you're far away
hate is a memory of feeling (vv.21-27).

A partir de la quinta estrofa se hace hincapié en la salida por medio de la repetición del verbo “left”, que aparece diez veces desde esta estrofa hasta el final del poema, y se enumeran las causas principales de la emigración como la falta de oportunidades laborales, la mejora en la educación o la búsqueda de la identidad nacional en la metrópoli: “(...) to search, as always, for a better life” (v.36), “(...) sometimes, just because of a need to search / for the reason, the beginning, the end, the all.” (vv.37 y 38); “(...) to find jobs, to chase education.” (v.42). La conclusión de los versos 58 y 59 – “Left because even if things going all right / the world big, and home is a feeling you're seeking” – convierte un espacio real en un sentimiento de pertenencia, es decir, la sensación de sentirse en casa no se centra tanto en el espacio físico, sino en el plano emocional. El final de la última estrofa hace hincapié en la idea de que ineludiblemente existirá una conexión entre el inmigrante y la tierra de origen.

El recuerdo incesante de su tierra natal origina latidos intensos en el corazón del yo poético que se asemejan metafóricamente a los redobles de un tambor (vv.31-33), símbolo nacional de la esencia del pueblo caribeño, que tiene una presencia importante en la poesía de inmigrantes caribeños como en John Agard, que dedica la colección *Man to Pan* a los sones caribeños, o en Fred D'Aguiar entre muchos otros. Para el yo poético el tambor es una llamada al recuerdo y a la esencia de su pueblo, de la que no puede escapar por su naturaleza inherente. La poeta plasma el carácter incesante y reiterativo de este llamamiento con la alusión a la práctica caribeña de enterrar el cordón umbilical del niño recién nacido en un lugar especial y plantar un cocotero o un árbol del pan, al que se le conocía como “árbol del nacimiento”. La expresión “where you nabel string is buried” simboliza la conexión espiritual del recién

nacido con la tierra de origen. El árbol pasa a ser propiedad del niño y de su futura descendencia y refuerza la noción de la tierra como pertenencia de la familia (Tortello: 2). La última imagen en la que el balanceo de las ramas del árbol donde fue enterrado el cordón umbilical tiene un efecto de llamada en el niño por medio del verbo “pulling” y la repetición de este término en el último verso incrementa esta sensación de apego: “So the nabel string there / and as the palm branch swaying / It pulling, it pulling, it pulling” (vv.65-67).

En “Seduction” (84-85) Collins vuelve a abordar la dislocación migratoria y la define como un espacio liminal en el que el inmigrante se siente apresado. El propio título encierra ironía, puesto que el país de acogida ejerce una atracción fatal en el inmigrante, que se siente conminado a establecerse allí y no regresar a su tierra de origen. Ya desde el primer verso aparece la imagen metafórica relativa a la confinación, al referirse al Reino Unido como “cold confinement”, y a un sentimiento de pérdida, recogido por el verbo “wandering”: “When first I came wandering into this cold confinement”. La mención al frío, que refuerza la aliteración de la <k>, aparece con marcadas connotaciones negativas y como elemento distintivo entre las tierras de acogida y de origen en mucha de la poesía escrita por autores caribeños como Grace Nichols en “The Fat Black Woman Goes Shopping” (11), “Like a Beacon” (27), “Winter Thoughts” (32) o “Spring” (34) de la colección *The Fat Black Woman’s Poems* o como Benjamin Zephaniah en “The Cold War” (26-27) de su colección *City Psalms*. La inicial incapacidad de un yo poético recién llegado al Reino Unido para comprender los sentimientos de dislocación de su amiga inmigrante es el detonante de la evocación de un coloquio entre ambas. La paradoja “when voices are louder / with distance brought closer” (vv.3 y 4) indica que el tiempo en el exilio ha posibilitado al yo poético entender estos sentimientos genuinamente migratorios. La conversación, que la poeta plasma con un estilo directo libre para crear más dramatismo a su discurso, está repleta de referencias negativas a su exilio insistiendo en el carácter de confinamiento en el que se encuentra. Se refiere a su condición de inmigrante con la metáfora paradójica “this seductive dying” (v.9 y 27-28) y “this sad and sweet subsisting” (v.28), que Collins realiza no sólo con la aliteración de la <s> sino con la repetición de la paronomasia “longer” y “linger” (vv.9, 27 y 38); se reiteran los años de permanencia en el Reino Unido – “twenty years” (vv.11, 13) y “twenty winters” (vv.16, 18-19) – y el deseo frustrado de regresar a la tierra natal – “Twenty / winters, she said, of wanting to cross /

the Atlantic again, to that place of some kind / of homecoming again (...)" (vv.18-21). El apresamiento en el que está sumida no se encuentra en un lugar físico sino un espacio imaginario intermedio que su condición de inmigrante ha ido creando y que le imposibilita encontrar una identificación cultural ni con la tierra de origen ni con la de acogida, como dejan entrever los símbolos "fire" y "sun" en los siguientes versos: "Going home becomes harder, she told me / cold winter is homely. The fire replaces / the sun" (vv.30-32).

El silencio, que es una constante en el discurso de la amiga, representa el abandono ante la nueva cultura del lugar de acogida: "the longer you linger in this seductive dying / the more silent, you'll see, you'll become" (vv.9-10). Sin embargo, al final del poema, adopta un significado nuevo de resistencia que la poeta introduce por medio de la dicotomía acústica silencio-grito. Aunque, en un principio, el grito, que simboliza metonímicamente la resistencia violenta de la diáspora, se opone diametralmente a la claudicación del silencio, las dos últimas estrofas muestran a éste último como un tipo de resistencia soterrada, al que la oposición violenta da paso con el tiempo: "Perhaps, she said, my quiet, determined surviving give shouting voices / their strength" (vv.50-52). La amiga equipara la función insumisa del silencio y del grito a través de la siguiente paradoja: "your shouting, my friend / is only my silence intoned" (vv.53-54).

En "It Crow Fire" (86) Collins se centra en la transformación psicológica que sufren los miembros de la diáspora caribeña en el Reino Unido. En las dos primeras estrofas el yo poético recuerda entrañablemente cómo se sentía atraído por los cuentos de su tío y cómo sus habilidades narrativas lograban reunir a sus vecinos durante las calurosas noches caribeñas antes de su marcha al Reino Unido. En ellas la poeta incorpora elementos que evocan la tradición oral como el uso de expresiones criollas como "sa sa mi oh!" (v.6), "a sa i yo" (v.7) o "wait for a Bashe or a Bois seche" (v.9) o el juego de rimas internas y asonancias en los cuatro primeros versos: "Every so often on a moonlight night / when something he could only explain / in a story made him smile, walk high / want to talk in a really intimate kind of style". La oposición metonímica entre la narrativa oral del Caribe y la escrita del Reino Unido en los versos 48 y 49 introduce un cambio de localización – del Caribe a Londres – y de tiempo – del pasado al presente –: "and walked away in search of places / where they say real storybook stories are made". La transposición espacio-temporal a partir de la sexta

estrofa incide en la transformación de la psique del inmigrante y la pérdida de su identidad en el exilio. A partir del verso 50 se establece un contraste entre los estados de ánimo del tío cuando estaba en el Caribe y del que reside en la actualidad en el Reino Unido. Las imágenes de recuerdo de las primeras estrofas contrastan brutalmente con las del piso de su tío en Londres: la secuencia en la que el tío se subía “on the top step” (v.5) para narrar sus historias con la ausencia de escalón en la entrada del piso de Londres (v.51); el hábito de contar sus historias “(...) not so much from the beginning / as at the beginning (...)” (vv. 11 y 12) con “no space for beginnings” (v.52) en Londres; el silencio que el tío solía romper en el Caribe, “(...) the wooden-silence would be broken” (v.10), con su silencio en Londres, “my uncle gone silent” (v.65). Su pasión por contar historias y su anhelo por vivir en la capital británica, el lugar donde las fabrican, intensifican la triste realidad del tío, en la que el silencio es su mejor aliado. El dramatismo del poema llega a su clímax con la imagen demoledora del tío vistiendo el uniforme del metro, una de las ocupaciones más frecuentes entre la población inmigrante caribeña en Londres, y sus amargas palabras finales, que simbolizan la destrucción de su anterior personalidad: “So you want to hear story now? / he asked me. You young people, with your ideas, / all-you drunk. All-you joking. Look at that! / Is now they want to know story, yes”.

Collins refleja la incapacidad del inmigrante de sentirse identificado con la tierra de acogida en el poema “The Future” (103) en el que el yo poético lucha por encontrar ese sentimiento de identificación y deshacerse de la añoranza por la tierra de origen. El yo poético expresa ese anhelo por medio de la imagen metafórica del despertar a una nueva realidad: “I won’t pull up the covers / and struggle to recall what’s vanished / but welcome with a smile / the beauty that I find on waking” (vv.4-7).

La palabra “scattering” del poema “Where the Scattering Began” (89) hace alusión a la historia de emigración de la raza negra, siendo Londres una de sus principales capitales receptoras. El momento en el que los inmigrantes de distintos países africanos se cruzan por las calles londinenses pone de manifiesto una serie de sentimientos genuinamente migratorios que tratan de definir el complejo proceso de adaptación a la nueva cultura en el que la nostalgia aparece como una constante en la psique del inmigrante. El poema consiste en la enumeración de una serie de elementos distintivos de la población inmigrante negra – ritmos africanos, el lenguaje corporal o los distintos acentos africanos en el uso de la lengua inglesa –, expresados por medio de

paralelismos sintácticos. Las metonimias, sinécdoques y personificaciones conectan al inmigrante con elementos de las culturas africanas y ponen de manifiesto el sentimiento de nostalgia en el que se sienten sumidos: “We come to measure the rhythm of our paces / against the call of the Ghanian drum that talks / against the wail of the mbira from Zimbabwe / that yields music to the thumbs” (vv.4-6). La constante presencia de la comunicación por medio de la mención del lenguaje corporal a través de sinestesias y personificaciones – “We come with hands that speak / in ways the tongue has forgotten” (vv.10-11) – o de los distintos acentos en el inglés africano – “We come with intonations / that reshape languages we have been given” (vv.12-13) – llega a su punto más álgido en los últimos versos en los que el lenguaje no verbal es el único medio de expresión de los sentimientos de dislocación de los inmigrantes:

(...) Here
where we recognize each other
on the streets of London
hands and eyes and ears
begin to shape answers
to questions tongue can find
no words for asking.

En Grace Nichols no se observa el intento de identificación británica que he analizado anteriormente en los poemas de D’Aguiar. Para esta autora, al igual que en la poesía de Merle Collins, la dislocación le produce un sentimiento angustioso de rechazo por los miembros de la metrópoli y de una nostalgia que le hace recordar vivencias de su infancia en su país de origen. Este tema es reincidente en su poesía, puesto que no sólo aparece como tema principal en algunos de sus poemas, sino que se añade como tema secundario en muchos otros. Aunque el tratamiento de la dislocación en Nichols está más cercano al de Collins, que se caracteriza por la incapacidad de adaptación a la tierra de acogida, en Nichols hay un intento de pertenecer a la nueva cultura del país de acogida, que, a menudo, se ve coartado por la falta de correspondencia de los habitantes autóctonos británicos. Sin embargo, los yoes poéticos en la poesía de Collins se ven atrapados entre la nostalgia por su país de origen y el sentimiento de rechazo del de acogida. En sus personajes no hay intento de integración, no hay apenas sentimientos de identificación con el país de acogida y, aunque no hayan tenido contacto directo con su país de origen, su cultura y costumbres siempre están presentes en todos ellos; de ahí que se vean obligados a revisar su historia para mitigar su dolor. El lector tiene la

sensación de que se encuentran en un angustiante punto muerto que les impide progresar para mejorar su condición de emigrante.

En *The Fat Black Woman's Poems*, una colección de poemas que comparten la misma protagonista, una mujer negra gorda claramente desubicada añora continuamente tanto su tierra de origen como sus tradiciones y su cultura. Un tema constante en sus poemas es el tiempo atmosférico no sólo como característica diferenciadora entre el Caribe y Londres, sino también como elemento configurador de sus habitantes, por ejemplo, en “The Fat Black Woman Goes Shopping” (11) la mujer decide ir de compras, una actividad que detesta, define a los maniquíes como “frozen thin” (v.6). El campo semántico del espectro calor-frío aparece de forma explícita en poemas de la colección *In Spite of Ourselves* como “Winter Thoughts” (*The Fat*, 32) y “Spring” (*The Fat*, 34), donde la protagonista intenta acostumbrarse al tiempo invernal londinense no sin añorar el sol y el calor de su tierra de origen. A estas imágenes de calor frente a frío, se le añaden otras características típicas de la cultura caribeña como es el caso de “Tropical Death” (19) de la colección *The Fat Black Woman's Poems*, donde se aborda el tema del entierro. En este poema la mujer negra gorda prefiere “a brilliant tropical death / not a cold sojourn / in some North Europe far/forlon” (vv.2-4). En “Wherever I Hang” (*Lazy Thoughts*, 10) cuenta la experiencia de dejar atrás el lugar de procedencia para asentarse en Londres. Los siete primeros versos son una enumeración de todo aquello que dejó en su hogar y a partir del octavo nos describe lo que más le llama la atención de Londres: “De misty greyness” (v.9), “And de people pouring from de underground system / Like beans” (vv.12-13). Todo lo que le parecía novedoso al principio, se vuelve rutina y la protagonista llega a afirmar: “I get accustom to de English life” (v.25), pero, sin embargo, sigue echando de menos la tierra y las costumbres a las que pertenece. Esta situación le provoca la característica crisis poscolonial de identidad que le hará declarar: “I don't know really where I belong / Yes, divided to de ocean / Divided to de bone” (vv.28-30). El verso final, que recoge el título del poema, lo cierra con desinhibición determinada y resuelta: “Wherever I hang me knickers –that's my home” (v.31). Esta necesidad de volver la mirada a sus costumbres aparece en “Like a Beacon” de la colección *In Spite of Ourselves* (*The Fat*, 27), donde anhela la comida que preparaba su madre y expresa su nostalgia: “I need this touch / of home / swinging my bag / like a beacon / against the cold” (vv.9-10). La utilización de imágenes referentes al espectro atmosférico del calor-frío no sólo se

encuentra en Grace Nichols como lo demuestra “The Cold War” (26-27) de la colección de Benjamin Zephaniah, *City Psalms*. El título y la temática de esta colección de poemas crean unas expectativas que no se corresponden con el contenido del poema, ya que no se trata de un poema político, sino que el autor nos describe su guerra fría particular con un tratamiento jocoso: la lucha constante de un caribeño contra el frío londinense. La primera estrofa nos narra los efectos del frío en el protagonista que se hacen tan insoportables que llega a afirmar: “Englan’s not fe me” (v.3). La segunda estrofa se centra en rechazar cualquiera de las manifestaciones invernales ya sea nieve o lluvia. En la tercera estrofa se representa a sí mismo como “sun kissed” (v.26) o “displaced sun addict” (v.27). A pesar de todos los inconvenientes que el yo poético encuentra en el frío, intenta adaptarse a él: “I am trying to fit in” (v.44). Al final del poema el poeta reivindica: “Yes I am still here” (v.47) y manifiesta su identificación no con Londres, sino con todo inmigrante: “Cause hot or cold but everywhere / You’ll see people from afar / An dey are mine” (vv.48-50).

En “Out of Africa” (*Lazy Thoughts*, 30) Nichols aborda el tema de la dislocación de la raza negra a lo largo de la historia. El poema está dividido en tres estrofas, cada una dedicada a un país: la primera estrofa se dedica a África, la segunda al Caribe y la última a Inglaterra. Los principios de verso de cada estrofa se repiten constantemente en cada una de ellas y terminan con las características principales de cada zona.

Una serie de poemas de la autora caribeña relatan historias de dislocación de forma individualizada, desde el punto de vista de los protagonistas, centrándose en los problemas personales que han de sufrir y superar cada uno de ellos para adaptarse al nuevo medio. Este nuevo tratamiento suscita una sensación de íntima cercanía con quienes lo sufren como “Two Old Black Men on a Leicester Square Park Bench” (35), “Waiting for Thelma’s Laughter” (36) de la colección *In Spite of Ourselves* incluida en el libro *The Fat Black Woman’s Poems* o “Beverley’s Saga” (35) en *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*.

Asimismo la dislocación es un tema recurrente en la obra poética de Sissay, en cuyo tratamiento se aprecia una evolución del yo poético inmigrante ante el rechazo de los miembros de la metrópoli. La actitud violenta del inmigrante ante la ausencia de aceptación social por parte de los habitantes nativos del país de acogida de *Tender Fingers in a Clenched Fist* (1988) y *Rebel without Applause* (1992) da paso a otras

alternativas más desafiantes en *Morning Breaks in the Elevator* (1999) y *Listener* (2008) donde no hay lugar para la violencia y el silencio cobra un gran protagonismo.

En “Mill Town and Africa” (*Rebel*, 45) Sissay equipara el sufrimiento de un minero del siglo XVIII de la región industrial de Lancashire con la de una inmigrante etíope de la actualidad en el Reino Unido a través de la tremenda imagen metafórica en la que la sangre conecta a ambos a pesar de su distancia en el tiempo: “How many fingernails of my own shall I pluck / till she sees that my blood is hers” (vv.1-2). En la segunda estrofa la enumeración de acciones similares entre el yo poético y la mujer inmigrante mantiene la conexión de padecimiento entre ambos. Collins también hace alusión a la Revolución Industrial británica y a sus efectos demoledores sobre el sector más desfavorecido de la sociedad en el poema “The Lumb Bank Children” (92-93). La sensibilización de la población británica ante el sufrimiento de las clases más desfavorecidas durante la Revolución Industrial permite al lector británico comprender el dolor y la angustia de los inmigrantes de su país por medio de la comparación de la situación de ambos.

No sólo se expresa el sentimiento de no pertenencia al lugar de acogida en la poesía de autores inmigrantes, sino que también se aborda el rechazo que sufren por los habitantes de sus tierras de origen debido a su condición de inmigrantes, forzándoles a ocupar un lugar intermedio entre ambas culturas con las que intentan sentirse identificados, pero por las que son rechazados. En el caso de “My Brother” (*Rebel*, 51) el autor se centra más en la perspectiva de la persona que decide permanecer en su país y no emigrar. En este poema se vuelve a tratar el tema de la emigración como un elemento doloroso de separación entre miembros de una misma familia. El yo poético cuenta el reencuentro con su hermano, emigrante en París, al regreso de éste último a la tierra de origen. Comienza con el recuerdo de los juegos de infancia y elementos como “a sweeping sleeping sun” (v.2) o un cocotero les ubican en un lugar tropical. El último verso de la primera estrofa introduce el elemento de dislocación, tema principal del poema: “He had returned from Paris” (v.5). La segunda estrofa se centra en la dificultad de continuar su relación de la infancia, sentimiento que contrasta con la escena descrita en la primera en la que los hermanos disfrutaban el uno del otro de una forma espontánea. Los dos últimos versos expresan la frustración y la pena del yo poético al

perder esta unión fraternal y la posibilidad de una relación más estrecha entre ambos en la madurez: “That night I cried / how alike we could have been” (vv.10-11).

Lizzy Dijeh explora el sentimiento de no pertenencia en el poema “The Last Supper in Grand Asaba” (*Wasafiri*, 52). El tema principal del poema, el rechazo y el aislamiento de los visitantes por parte de los habitantes de Asaba, se desarrolla desde la ignorancia del yo poético, en la primera y segunda estrofa, hasta el descubrimiento de la inhumanidad de sus habitantes a partir de la tercera. La primera estrofa presenta al yo poético en una comida familiar en un conocido hotel de Asaba en el estado de Anambra en Nigeria. Los nueve primeros versos de la primera estrofa contienen imágenes de plenitud y copiosidad. El uso metafórico del verbo “lunged” (v.4) combinado con la original comparación “like slumped canyons” (v.5) describen hiperbólicamente la sensación de saciedad de la familia después de una abundante comida. La metáfora inherente del verbo “jumbled into” (v.2), con el consiguiente traspaso de campos semánticos, apunta a una demasía de pasajeros en el coche, que la poeta describe con una metáfora apositiva y la aliteración de la <f>: “everyone jumbled into Uncle’s car, / fingers fitting from tanks of grounded coffee” (v.3). El calor y las moscas, elementos típicos de África, también aparecen descritos con imágenes de abundancia como se aprecia en la personificación hiperbólica “a town of flies” (v.6), las metáforas “swollen skies” (v.7) y “denting / the roof of the car” (vv.7 y 8). La negatividad de los mosquitos y el calor se transforma en elementos positivos a través de la metáfora “a fan of floating moths cooled us” (v.9), donde la aliteración imita el batir de alas de los insectos. Todas estas imágenes de plenitud llegan a su clímax con la felicidad intensa que siente la familia, expresada con las siguientes metáforas: “the kind with rubber smiles / stretched around wide like families / A club of laughter that rose like toasts” (vv.11-13). Irónicamente los símiles “like families” y “like toasts” están conectados con los temas principales de la primera estrofa, la familia y la comida.

La felicidad desbordante de la primera estrofa queda drásticamente truncada por el accidente de tráfico de la familia a su regreso a casa con imágenes sumamente descriptivas que aparecen como instantáneas de gran realismo. El último verso de la primera estrofa introduce el cambio radical de tono. Son significativas por su originalidad las comparaciones que describen vívidamente la brutalidad del accidente: “our jaws hit the floor like shattered China” (v.24), “(...) five faces squashed the windshield / like trampled fruit” (vv.27-28) o “(we) plied our limbs free of the seats /

like strips of melted cheese” (vv.34 y 35). Cabe señalar la transposición semántica del dolor de los pasajeros al motor del coche en las personificaciones “groan” y “dying” en el verso 25: “the slow groan of the dying engine” (v.25).

Lo más significativo de la segunda y tercera estrofa se encuentra en la inacción y deshumanización de los habitantes de Asaba vinculados con el accidente, que el yo poético expresa con gran dramatismo e ironía. La ausencia de auxilio de los testigos y su inhumanidad se describen con imágenes irónicamente relacionadas con las comidas, tema principal de la primera estrofa: “Those tray of eyes poured over us like gravy” (v.31), donde se observa la metáfora metonímica “tray of eyes” y el símil “like gravy”. El yo poético se refiere a los testigos con metonimias que realzan el lenguaje no verbal: “the corridor of sights and sounds” (v.39) e irónicamente los compara con turistas. La aliteración en “sights” y “sounds” imita el siseo de los comentarios de los testigos. Es significativo que el yo poético se dirija a los nativos involucrados en el accidente con sinécdoques y metonimias que los cosifican intensificando la falta de humanidad en su inacción: “the folded arms of the doctor” (v.45), “the un-sterile cloth of the strange woman’s / assault on our peppered blood” (vv.47 y 48) o “A cold floor of eyes” (v.53). El patetismo conseguido en la segunda estrofa llega a su punto más álgido con la enumeración del último verso en la que se equiparan los objetos perdidos durante el accidente a los dientes de los accidentados: “then Dad collected / our shoes, our keys, our teeth.”

La actitud de los policías y los médicos que los asisten es amenazadora y acechante: a los policías se les compara con leopardos (v.40); a la enfermera se la representa con la imagen metafórica de una serpiente a punto de atacar, reforzada por la aliteración que imita su sonido: “its tail swishing and lashing about our legs” (v.49). El uso del adjetivo posesivo “its” para referirse a ella cosifica a la enfermera.

El silencio cobra gran protagonismo a partir de la segunda estrofa y contrasta con la algarabía y la alegría de la anterior. Aparece en el momento del accidente: “Next: that minute of silence” (v.29) y se mantiene a lo largo de las siguientes estrofas dando paso a un lenguaje no verbal cargado de aspectos negativos que sugieren una incomunicación extrema entre los habitantes de Asaba y los visitantes. En los versos 51 y 52 se alude al silencio por medio de una metáfora en la que cabe señalar la paradoja “the throng of silence” y la personificación del silencio amordazando las paredes del hospital: “We stumbled on the throng of silence / that gagged the stale walls”. Los dos

últimos versos del poema reinciden en el tema principal, la incomunicación entre los habitantes de Asaba y los accidentados: “(...) everyday (I) witnessed/ just how much some teeth will never touch / how far apart their worlds are” (vv.61-62).

“The African Bushman” (*Wasafiri*, 54) de Lizzy Dijeh consolida la incompreensión entre los habitantes procedentes de las culturas occidentales y africana, que ha sido analizada en el anterior poema. El término “bushman” designa a los nómadas de las tribus sudafricanas y australianas. El poema está repleto de elementos típicos de la cultura, la flora y la fauna africanas como sugieren las palabras “gnat-backs” (v.3), “cockchafers” (v.4), “Wall-geckos” (v.5) o “palm-wine” (v.8). Dijeh ofrece una imagen costumbrista de la vida de estos nómadas, centrándose principalmente en los elementos externos más que en su psicología; sin embargo, la descripción se acerca más a la visión occidental de los africanos, caracterizada por la precariedad de sus vidas y la insalubridad del ámbito que habitan, que al retrato del nómada.

El tema de “Serious Pepper” (14-16) de la colección *R.A.W.* (1995) de Patience Agbabi es la búsqueda de la identidad del inmigrante, una de las temáticas más recurrentes en la poesía poscolonial. Aparece en la primera y última estrofas con el axioma: “Everyone’s born / no-one’s found / until they find themselves” (vv.1-3), dando una estructura circular al poema.

Agbabi se vale de imágenes cotidianas profundamente simples, relacionadas fundamentalmente con la comida, para establecer una expresiva alegoría del doloroso proceso psicológico de los británicos de origen inmigrante en el intento de encontrar su identidad. La metáfora pura “serious pepper”, que da título a este poema, aparece reiteradamente. El escozor ardiente que la pimienta deja a su paso por la garganta es una imagen metafórica muy apropiada para reflejar la herida que la búsqueda de su identidad deja en las generaciones de los inmigrantes. La alegoría se mantiene en la cuarta estrofa en la que el yo poético sufre la imposición a la fuerza de dos culturas – representadas por las sinécdoques “egg and chips” y “eba and groundnut stew” (v.12) con clara alusión a las culturas occidental y africana – en una mezcla imposible que se le atraganta. La difícil armonización de las profundas diferencias entre las dos culturas atraviesa y afecta profundamente la vida entera del yo poético empezando por la lengua:

In Sussex they used to say
'You don't pronounce it like that
in England ... did you pick that up from your

parents?' And in London
'Your cockney voice is so ugly
why can't you speak properly?

And so often 'You're so English
I want to squeeze the Englishness
Out of you' Yes (vv.16-24)

El yo poético se siente atrapado entre las dos culturas y forzado por ambas: “Too Black Too White / in limbo on the edge / of the dance floor (...)” (vv.25-27). El paralelismo sintáctico de los versos 25 y 26 resalta la oposición de los términos “black” y “white” del verso 25. El encabalgamiento de los versos 26 y 27, donde aparece un sintagma preposicional dependiente de “edge”, intensifica la desunión de ambas culturas, que también queda gráficamente representada por el uso de la tabulación en los versos 25 y 26. A diferencia de otros autores inmigrantes a los que esta situación les ocasiona una crisis de identidad, Agbabi reafirma su linaje, el único fundamento que le queda de su identidad: “I know who my parents were / they natured and nurtured me / You can never forget that they love you / in spite of it all (...)” (vv.29-32). En clara alusión a la dicotomía que establecía Shakespeare entre “naturaleza” y “educación” (v.30) en *La Tempestad* (1611), texto que el poscolonialismo ha elegido como paradigma de la colonización, la autora destruye esa polaridad irreconciliable reconociendo a sus padres no sólo la capacidad de procrear sino también la de educar.

Las paranomasias de los versos 37-39 – “I was desperate / disparate / diasporate” –, con la consiguiente aliteración de la <d>, conforman un juego de palabras donde, de nuevo, los términos “desperate” y “disparate” subrayan el dolor del yo poético y “diasporate” alude a la naturaleza liminal de la condición inmigrante. También es significativa la reducción drástica de pies en estos versos, que adoptan ritmo de *rap* rompiendo el ritmo inicial del poema.

Los versos 41 y 42 hacen alusión a la revisión histórica como parte del proceso de identificación. El sentimiento de diferencia provoca el rechazo a crecer que se expresa con la imagen metafórica alusiva a la bulimia: “D’you know I used to stick my fingers down / my throat so I didn’t have to grow up / and find myself” (vv.46-48). De

“Skins” (*Bloodshots*, 20 y 21) de Patience Agbabi aborda la pérdida de identidad de un joven a causa de su raza. El poema, escrito en primera persona y dirigido a una segunda, consiste en un monólogo en estilo directo libre en el que el hombre joven expone las razones por las que es incapaz de mantener relaciones con una chica por la que se siente atraído. Su apariencia blanca a pesar de su condición de mestizo, como el verso 14 sugiere – “Mixed-raced but light-skinned” –, le permitió adentrarse en la organización nazista de los *bootboys* (v.16) con el consiguiente repudio a su linaje: “denied a black dad, too” (v.26). El yo poético se siente avergonzado por su anterior relación con movimientos neo-nazis de la que sólo queda un tatuaje que revela su pasado. Una de las características más significativas de la poesía de Agbabi es el uso de elementos de la cultura callejera (referencia a grupos urbanos, tatuajes, pircings, grafitis, etc.). En muchas ocasiones tienen funciones metafóricas o simbólicas y reflejan la juventud de la actualidad. La piel y los tatuajes son metáforas recurrentes en la poesía de Agbabi convirtiéndose en símbolos sorprendentemente novedosos y modernos a lo largo de su obra. Para la autora los tatuajes son parte de la historia de la persona tatuada y la piel es el pliego donde se escribe.

En el poema hay un continuo juego con la palabra “fit” y sus compuestos. Este término gira en torno a la necesidad del yo poético de ser aceptado en una sociedad blanca, tema principal del poema, y en su determinación a formar parte de los *bootboys* como se aprecia en el verso 12: “I just wanted to fit”. El encabalgamiento abrupto de los versos 12 y 13 (“I just wanted to fit / in.”) permite que el verbo “fit” aparezca al final del verso y tenga mayor fuerza expresiva. La función apositiva del sintagma “a misfit” (v.13) realza su oposición semántica con “fit”. La paradoja en la que se contraponen el deseo de ser aceptado – “fit” – con la inadaptación social – “misfit” – es reforzada por la asonancia entre ambas palabras. En el tercer verso – “... She’s fit.” – el yo poético emplea el término para expresar la atracción que siente por la chica y contrasta irónicamente con su antigua necesidad de encajar en un grupo racista y xenófobo. Nuevamente la asonancia de la <i> </i> y el encabalgamiento abrupto refuerzan el juego semántico de “fit” en el verso 20 y 21 en los que el yo poético desvela cómo se hizo el tatuaje: “I did it in a fit / of rage”. El compuesto “outfit” del verso 28 es otro ejemplo de este juego de palabras. Cabe señalar la originalidad del uso de la imagen metafórica “Photofit” en esta red de juegos semánticos que conecta con los símbolos de

la piel y el tatuaje analizados anteriormente: “With this tattoo / I’m a walking Photofit” (vv.29 y 30). La última estrofa supone la resolución del conflicto interior del yo poético, ya que la chica lo acepta a pesar de su pasado neo-nazi: “But your eyes know how to fit / a condom like a second skin” (vv.37 y 38). La alusión a la piel, metáfora recurrente en la poesía de Agbabi, representa la curación del pasado racista del yo poético.

En “Ufo Woman (pronounced oofoe)” (*Transformatrix*, 15-17) de Agbabi se establece un paralelismo entre la mujer de color y los marcianos. Esta metáfora que se repite a lo largo del poema expresa el sentimiento de falta de identidad. En el propio título se establece un juego de palabras con las siglas “UFO” y la advertencia que aparece entre paréntesis de que esta palabra se pronuncia “oofoe” a lo largo del poema. En el argot de la calle el adjetivo “oofoe” se refiere a las personas que actúan completamente con libertad y no sujetas a cánones establecidos socialmente. Las distintas interpretaciones de la palabra UFO crean una oposición entre las expectativas de identidad de la marciana y el rechazo de los habitantes británicos y nigerianos. El juego de palabras se mantiene hasta el final del poema cuando el yo poético afirma después de su largo periplo: “Then I process Ufo and U F O, / realise the former is a blessing: / the latter a curse (...)” (vv.69-71).

En la primera parte del poema, una marciana que llega a Heathrow tras un largo viaje espacial, se siente disgustada por el trato que recibe en Londres, cuando su destino es “Mother Earth” (v.1), sin distinción de naciones ni países. Hay una clara alusión a las relaciones entre el Reino Unido y sus colonias, estableciéndose una alegoría en la que la mujer marciana representa a los inmigrantes británicos procedentes de las antiguas colonias y su destino se corresponde con el Reino Unido a través del juego irónico de las expresiones “Mother Earth” y “Mother Country”.

La primera estrofa, que describe el estilo de peinado y de vestir de la protagonista, se caracteriza por el colorismo de su ropa y calzado. Los elementos visuales toman gran protagonismo en el poema:

Do I look hip in my space-hopper-green
slingbacks, iridescent sky-blue-pink skin
pants and hologram hair cut? (...) (vv.2-4).

A nivel métrico el uso de palabras monosílabas genera una acumulación de ictus que recuerda a los ritmos de *rap*.

La segunda estrofa hace alusión a las falsas expectativas de las colonias de pertenecer a la madre patria por el conocimiento de la cultura británica y la lengua inglesa:

I've learnt the language, read the VDU
and watched the video twice. Mother Earth
do you read me? Why then stamp my Passport
ALIEN at Heath Row? Did I come third
in the World Race? Does my iridescent
sky-blue-pink skin embarrass you, mother?

El resultado de las políticas coloniales británicas del siglo XIX, que instauraron un sistema educativo centralizado en el que se inculcaban la cultura británica y la lengua inglesa en todas sus colonias como parte de su plan colonizador, fue una identificación cultural de las colonias con el Reino Unido. Sin embargo, los inmigrantes caribeños y africanos, que masivamente se trasladan al Reino Unido a partir del siglo XX, comprueban que esa identificación cultural se ve frustrada por la falta de reciprocidad de la población británica al sentirse tratados como extranjeros.

El rechazo se reafirma en Londres y en Sussex:

LONDON. Meandering the streets paved with
hopsotch and buttersotch, kids with crystal
cut ice-cream cones and tin-can eyes ask 'Why
don't U F O back to your own planet?'
Streets paved with NF (no fun) graffiti
Nefertiti go home from the old days (vv.13-18).

(...) SUSSEX.

Possibly it's my Day-Glo afro, rich
as a child paints a tree in full foliage
that makes them stare with flying saucer eyes (vv.21-24).

La mención al estilo afro nos desvela la raza de la protagonista, quedando reafirmada con la referencia al color desgastado de las palmas de sus manos que lleva a los niños a preguntarle: "(...) 'Why's it white on the inside / of your hand?' 'Do you wash?' Does it wash off?' " (vv.31-32). El uso de la ironía en el verso 22, referente a la descripción del pelo de la extraterrestre negra, y de la sugerente y original comparación con el dibujo infantil de un árbol en pleno esplendor, culmina con la metonimia "flying

saucer eyes”. La expresión “flying saucer” es una metáfora en la que se describe satíricamente el asombro de los habitantes de Sussex cuando ven el peinado al estilo afro. En estas dos estrofas se aprecia la importancia del lenguaje visual para expresar el rechazo que sienten los británicos por la extraterrestre: “kids with crystal / cut ice-cream cones and tin-can eyes ask ‘Why / don’t U F O back to your own planet?’ ” (vv.14-16); “makes them stare with flying saucer eyes” (v.24).

El rechazo que encuentra en ambas regiones del Reino Unido le lleva a buscar ayuda a su oráculo, un ordenador en el que aparece la tecla “HELP” (v.39). La protagonista tiene dos opciones “HISTORY” (v.39) y “HERSTORY” (v.43). En la primera opción encuentra una serie de imágenes del período de la esclavitud que rápidamente interioriza con una analogía propia de ciencia ficción y cargada de ironía: “Slave ship: space ship, racism: spacism” (v.42). En “Spacism” encontramos un juego semántico, ya que es un término acuñado por los amantes de ciencia ficción para referirse al rechazo social que existe a este estilo y también el que utilizan aquéllos que se niegan a considerar racista su actitud de rechazo a extranjeros, encubriéndola en la necesidad de tener su propio espacio. El uso de la paranomasia, la acumulación de ictus y las rimas internas realzan la ironía y el sarcasmo de estos versos. En la opción de “HERSTORY” (v.43) aparece un árbol cuyas ramas y raíces son simétricas. Esta imagen metafórica recoge el carácter soterrado y olvidado de la historia de la mujer, representada por las raíces, que quedan ocultas bajo tierra. Las imágenes provocan en la protagonista un sentimiento de “not aloneness but oneness” (v.47), que la aliterción refuerza.

En la tercera parte del poema, el yo poético prosigue con un viaje a Lagos para encontrar un lugar en el que ser aceptada. Sin embargo, tampoco lo encontrará en la ciudad africana, donde no es el color de su piel sino su gesto, su atuendo, su acento lo que hacen de ella una extraña forzándola a marchar de la tierra y seguir su búsqueda.

A nivel sintáctico, Patience Agbabi tiende a utilizar varios adjetivos verbales compuestos calificando a un mismo sustantivo como se aprecia en los siguientes versos “my space-hopper-green / slingbacks, iridiscent sky-blue-pink skin / pants” (vv.2-4); “(...) kids with crystal / cut ice-cream cones and tin-can eyes (...)” (vv.14-15). La ausencia de verbos en forma activa, la enumeración y la acumulación de adjetivos compuestos genera una sensación de sobrecarga descriptiva en el uso de la lengua. La

concreción de la lengua, característica en la creación poética de Agbabi, aporta lentitud a la lectura.

A nivel léxico es recurrente en su poesía el uso del argot de la calle: “Yo!” (v.1); “hip” (v.2); la mención a elementos de la cultura y moda urbanas: “space-hopper” (v.2) hace referencia a un vídeo juego; “graffiti” (v.17); “slingbacks” (v.3); “hologram hair cut” (v.4); “hip-hugged, bell-bottomed” (v.20). Los acrónimos, típicos de la cultura urbana, también están presentes: “VDU” (v.7) – “Visual Display Unit” – y “NF” (v.17) – “no fun” –.

A nivel fonético y métrico las continuas aliteraciones y asonancias junto con la acumulación de ictus dan una nueva dimensión al uso de la lengua inglesa, en la que el ritmo cobra gran protagonismo: “(...) kids with crystal / cut ice-cream cones (...)” (vv.14-15); “So I take a tram, tube, train, taxi trip” (v.19), donde se observa la alternancia de la aliteración de la <t> y el grupo consonántico <tr->; “hip-hugged, bell-bottomed and thick-lipped, landing / in a crazy crazy cow pat (...)” (vv.20-21). Asimismo, paranomasias extremadamente novedosas recuerdan a letras de canciones de *rap* y crean rimas internas, intensificando los ritmos del poema: “hopscotch and butterscotch” (v.14); “(...) Trochaic, Dactylic, / Galactic” (v.34). Esta abundancia de recursos fónicos se debe al carácter oral de su poesía.

En *Bloodshot Monochrome* (2008) Agbabi vuelve a utilizar el mismo personaje extraterrestre en “Shooting ‘UFO Woman’” (6). El poema comienza con la orden de comenzar la grabación del director: “Action!” (v.1) y continúa con las instrucciones ambientales del guión cinematográfico en las que no sólo aparece una descripción de la protagonista, sino también la localización de la acción. El poema contiene términos específicos del argot del cine: “the lens regressed to sand” (v.9); “blaxploitation sci-fi” (v.10); “film noir” (v.11). La sintaxis de los ocho primeros versos imita las instrucciones del guión con la omisión de artículos determinados, el uso del presente simple y de un lenguaje descriptivo. Es significativo que la protagonista sea una mujer extraterrestre negra: “(...) Alien with Day-Glo afro / (wig) (...)” (vv.1-2). El color cobra protagonismo en la descripción de los ojos de la marciana – “eyes (lens) like stained-glass window” (v.2) – y contrasta con el género de película que se está filmando, “film noir” (v.11). Hay un juego semántico por la polisemia de la palabra “lens” (v.2), que puede significar “lentillas” o “cristalino” referido a los ojos de la extraterrestre y “objetivo” en el lenguaje cinematográfico.

La localización de la mujer extraterrestre es el Canary Wharf, un famoso complejo de negocios de Londres. Con ello la autora representa a una mujer negra con poder, bajando las escaleras de un edificio emblemático en uno de los centros neurálgicos de negocios más importantes del mundo con actitud altiva. La parada que hace es para admirar la “strange skin (ogle PVC spacesuit)” (v.6), una metonimia, seguida de una original metáfora, que se refiere a la raza blanca, dominante en las personas que trabajan en este edificio. Las funciones sinestésica y metonímica de “ogle” resalta las miradas curiosas de los terrícolas a la llegada de la extraterrestre.

La segunda estrofa indica la acción que va a desarrollar la protagonista de la película. La referencia a “S-Curl”, un tipo de peinado específico entre la población negra que suaviza los rizos, contrasta con la exaltación del orgullo negro del estilo afro. La disipación de la esencia negra por el tipo de peinado S-Curl pronostica el fracaso de la misión encomendada a la extraterrestre, ya que es abortada por un cambio de enfoque de la cámara que transforma completamente la idea original de la película. El resultado es un cambio de género, que pasa de “blaxploitation sci-fi” a “film noir”: “but the lens regressed to sand, attacked my eye / and blaxplotation sci-fi / turned film noir” (vv.9-11). Es significativo que el cambio de género sea propiciado por el enfoque de la cámara a la tierra. La oposición física que se establece entre el origen de la extraterrestre y la tierra hace pensar en el modismo idiomático “back to earth”, dando un giro a la pretensión ambiciosa de la conquista del mundo por una mujer negra. Por otra parte, la inclusión de ambos géneros cinematográficos no es sólo un recurso de metaficción, sino que la contraposición implícita de ambos crea un juego semántico y un efecto de ironía. El juego semántico se genera por el color de la extraterrestre que protagoniza una película del género “blaxplotation” – un neologismo procedente de las palabras “black” y “explotation” – y la presencia de este color en “film noir”. El género cinematográfico “blaxploitation” es un movimiento que tuvo lugar en los Estados Unidos de América a principios de los años setenta y se caracteriza por tener como protagonistas a la comunidad afroamericana. Por otra parte, el género “film noir”, que surgió en los años cuarenta y cincuenta, se caracteriza por detectives con pasado delictivo, protagonistas antihéroes, escenas ambientadas en una sociedad violenta donde el claroscuro está muy presente o por la frecuente aparición de una “femme fatale”. La estrofa final mantiene el juego con el color negro: “I left in dark glasses, / in a black cab like Metamorphosis, each streetlight burning in my vision” (vv.11-13).

Metafóricamente las gafas negras que el director llevaba puestas representa la incapacidad para ver la irrealidad de su guión. El verso final enlaza con el juego semántico que aparece en el título del poema por la polisemia de la palabra “shoot” – disparar un arma o grabar una escena –y en él la realidad mata a la ficción: “how fact (I could be blind for life) shot fiction.”

La poesía de Agbabi no sólo se centra en la denuncia del racismo, sino que critica el sistema económico de los países del Primer Mundo que se ceba especialmente con los más desfavorecidos. Esta temática coincide con poemas de Benjamin Zephaniah como “A modern slave song” (*City Psalms*, 52) o “Question” (*City Psalms*, 57), que se analizarán más adelante. En el caso de Agbabi, “Money Talks” (*R.A.W.*, 46 y 47) es un ejemplo de la dimensión reivindicativa y social que su poesía tiene. El poema es un claro rechazo al estilo de vida capitalista en el que el dinero se convierte en el motor de la sociedad. Los primeros versos consisten en la enumeración de una serie de verbos que describen la rutina de los adictos a este estilo de vida: “*Wake*

wash dress bus / tube work home bed” (vv.1 y 2). Los verbos monosilábicos producen una acumulación de ictus que dan fuerza métrica al poema. La repetición de los versos pares e impares intensifica esta fuerza rítmica en la estrofa y reincide en la misma temática, recreando la sensación de hastío del estilo de vida descrito en el poema.

En la segunda estrofa el yo poético ofrece una perspectiva opuesta y crítica al sistema: “all those people spend their lives in / queues to climb the ladder to abuse” (vv.9 y 10). Metafóricamente se refiere a las corbatas como la soga que subyuga al trabajador: “on ties the noose around the neck / for the sake of a pay cheque” (vv.14 y 15). El juego semántico de las palabras “roll” en los versos 5 y 6 contraponen dos formas completamente distintas de vivir. “Rolling in money? / I’m rolling over in bed.” Aunque no exista un patrón de rimas, es significativo los encabalgamientos abruptos de los versos 7 y 8 – “I don’t want to get ahead in / marketing or advertising” – y de los versos 9 y 10 – “all those people spend their lives in / queues to climb the ladder to abuse” – para forzar la rima entre los versos impares. Asimismo el desplazamiento acentual de “marketíng” y “advertisíng” posibilita tanto la rima interna como la rima entre los versos 7, 8 y 9. Este recurso métrico proviene del *rap*.

En la tercera estrofa se denuncia la injusticia del sistema que se ceba con los más débiles, ya que la pérdida de ganancias en grandes compañías se suple con la

suspensión de empleo y sueldo. El yo poético acude al recurso del juego con siglas, recurrente en toda la obra poética de Agbabi, para reafirmar su estilo de vida: “I’m not MD I’ll wear DMs instead” (v.36) – DM se refiere al estilo de botas militares –.

La estrofa final concluye con la llamada de alerta ante las falsas ilusiones que crea el dinero: “It tells you all the things / that Money can buy / but it’s an optical illusion / now you see it now you die” (vv.51-54).

El dinero y el poder son de nuevo el tema principal de “Rap Trap” (*R.A.W.*, 51-52) en el que se critica a aquellos raperos que desvirtúan el sentido original de este estilo musical, al comercializar su música para enriquecerse. Agbabi considera el *rap* un medio de expresión anti-sistema que reivindica justicia social. La imagen poética para representar a los raperos que se venden a las multinacionales musicales, piezas esenciales para el engranaje del sistema capitalista, es la de un cadáver flotando en un río:

Black
young and gifted
your politics shifted
used to be a giver
now you’re floating down the river
like driftwood
sold your soul for a deal (vv.1-7).

El yo poético lo considera una claudicación a aquéllos que inicialmente rechazaban el *rap* y su filosofía de vida: “not so long ago they used to lynch ya” (v.11).

La traición que supone el enriquecimiento de los raperos al estilo de vida *hip hop* y a sus seguidores se deja patente con imágenes metafóricas cargadas de violencia sexual. El yo poético considera que su carrera musical los convierte en proxonetas de sus hermanas: “you pimp your sisters on vinyl” (v.25) con los juegos semánticos de “pimp”, que en slang se refiere a las clases más desfavorecidas de la sociedad de donde surge el *rap*, y “sisters”, mujer procedente de este grupo urbano. Esta imagen conecta con el juego de palabras del verso 14: “Rap to rape”. En la última estrofa aparece otra imagen metafórica violenta en la que se presenta a los raperos como asesinos de sus compañeros: “rich man gansta man / shooting up the hood” (vv.38 y 39) – el término “hood” se refiere a persona procedente de los ghettos en el lenguaje de la calle –. Los versos 40-42 presentan una metáfora muy expresiva que visualiza la profanación y la deshonor de sus congéneres por sus actos lucrativos: “you’re wading through the river /

of your mother and sister's / menstrual blood" para concluir con el despectivo apelativo con que se designaba al esclavo servil y sumiso al blanco que le explotaba: "Uncle Tom with a hard-on / disgracing the race / in the RAP-TRAP" (vv.30-32).

El poema se caracteriza por los juegos de palabras en los que cobran protagonismo paranomasias – "rap to rape" (v.14) –, asonancias – "Black man rapper / Black man ragga ragga Shabba" (vv.26 y 27) – y aliteraciones – "the big black badman" (v.8) –, que reproducen el ritmo del estilo musical del *rap*.

Lemn Sissay también dedica el poema "Everything is Rhythmical" (*Tender*, 50) a los ritmos que surgen de la música tradicional africana, el *rap*, el *reggae* y el *funk*. Métricamente el poema se caracteriza por la acumulación de ictus especialmente en las tres primeras estrofas así como la exclusión prácticamente total de verbos en forma personal. La primera estrofa se repite a modo de estribillo, acercándose a las composiciones musicales. En ella la repetición del sustantivo "rhythm" realza el valor que el ritmo tiene en el poema. A partir de la cuarta estrofa éste se atempera, adoptando un tono reflexivo para meditar sobre los orígenes del *rap*, el *reggae* y el *funk* en los ritmos de la tierra, en alusión a las cadencias tradicionales africanas. En la última estrofa la presencia de África se hace patente a través del tambor africano, símbolo de su música tradicional, que persiste en la cultura mundial a pesar de los intentos de ser anulada por ser considerada parte de una cultura inferior a la occidental: "Way back in the heart of Africa / They took our drums away / But rhythm proved its own power / By being here today" (vv.23-26) integrado en la cultura occidental.

"The Excoriation" (*Transformatrix*, 27) es un poema de transformación en el que Agbabi explora los cambios que se producen en el traspaso de la infancia a la adolescencia. A la complejidad de este cambio se une el abismo de incompreensión entre la madrastra blanca y la hija negra, aferrada al anhelo de su Lagos natal. En la primera parte del poema, la niña pide como regalo de cumpleaños una serpiente a la que, significativamente, llama Hope en honor a su mejor amiga de Lagos. La actitud de su padre que cena "on raw silence" (v.5) anuncia un desenlace fatal para su sueño de infancia como corrobora la imagen metafórica de los versos 6 y 7 sorprendente por su originalidad: "but my dreams were embossed with his curses / translated through rose-pink anaglypta". Las intenciones de la madrastra de occidentalizar a su hijastra se representan con la imagen metafórica de la anaglypta, un papel decorativo de pared caracterizado por sus relieves y extendido en el mundo anglosajón desde la época

victoriana. El proceso de incrustación para la creación de la anaglypta refleja metafóricamente la imposición de la voluntad de la madrastra sobre los deseos de la hijastra a través de la transigencia del padre a las intenciones de su esposa. El resultado final se encuentra en los dos últimos versos de la primera parte: “Hope was donated to the local zoo / and I was expelled from home to boarding school” (vv.11 y 12).

En la segunda parte del poema la transformación física que experimenta el cuerpo adolescente de la niña – “I am getting too big for my body. / Tiny fists for breasts. Bomb-black thighs. Silence / plucks each brazen swelling (...)” (vv.13-15) – es paralelo al cambio de identidad al que se ve forzada. El yo poético transmite el profundo daño psíquico que su metamorfosis existencial le ocasiona con imágenes metafóricas relativas a las heridas en su proceso de cicatrización en las que siempre está presente el dolor. Se define a sí misma como “a ripe bruise / smarting under double-barrelled asides” (vv.15 y 16). La expresión “double-barrelled asides” alude metafóricamente tanto al paso de la niñez a la adolescencia como al cambio de identidad cultural. El momento de transición física y cultural se describe con imágenes relativas a la sangre que aluden a la menstruación y a la humillación del lenguaje en los siguientes versos:

I bleed letters to Queen’s College, Lagos,
stilted in pidgin English and I bleed

pink-black humiliation as Miss strips
my vowels, clips my consonants until
my voice breaks in Queen’s English (vv.17-21).

La claudicación de la niña a los deseos de la madrastra se expresa por el cambio de denominación de “stepmother” (v.8) a “mummy” (v.23) y por su elección de animal como regalo de cumpleaños: “For my thirteenth birthday I’ve asked for a horse” (v.25).

En *Bloodshot Monochrome* (2008) Agbabi usa una imagen metafórica recurrente basada en la contraposición que recoge el título de la colección entre el color de la sangre y el binarismo cromático del blanco y negro. En muchos de sus poemas hay un rechazo a este binarismo, relacionado con la distinción racial, mientras que el color rojo representa la nueva visión del yo poético en la que no existe discriminación. En la primera parte del poema “Seeing Red” (*Bloodshot*, 3) se desestabiliza la dicotomía cromática blanco-negro por el efecto devastador de ambos colores en el yo

poético. La brutal división de partes es el factor común de la dicotomía, reflejado por el paralelismo sintáctico y métrico de los versos 1 y 5: “Black mum parts my continent of head” y “White mum uses fading navy thread”. La sugerente personificación de las metáforas “black mum” (v.1) y “white mum” (v.5) contrasta con la violencia ejercida en la desmembración de la psique del yo poético, representado por la expresión “my continent of head” (v.1). La imagen poética “(black mum) with glazed black cotton begins to wind / each division so fiercely my mind / bleeds black (...)” (vv.2-4) transmite la agresividad de la división, especialmente en el primer cuarteto del soneto, realizada por la aliteración del conjunto consonántico <bl>. La diferencia insalvable entre estas dos concepciones raciales de la humanidad atrapa al yo poético, que, finalmente, decide adoptar la suya propia, expresada por una metáfora en la que se tiñe el pelo de rojo: “I read the instructions for shocking-red dye” (v.9). El último verso revela el valor unitario y humanitario de la percepción alternativa del yo poético: “(...) I see the world through a red eye / where blood and heart mean more than black and white” (vv.13 y 14), que la califica de “insight” (v.12) y la oculta bajo un pañuelo típico de África: “yet bury the evidence under a head-tie” (vv.9 y 11).

En “Postmod:” (*Bloodshot*, 4) se mantiene la imagen metafórica del color. El poema describe la foto en blanco y negro del yo poético en Brighton. La descripción se centra principalmente en la ropa que lleva la mujer y se hace hincapié en la moda desfasada de las prendas que viste. Aunque en la parte posterior de la foto esté escrita la fecha 1963, la foto se realizó en 1982 en Rhyl, aparentemente en un estudio fotográfico haciendo un montaje para que pareciera más antigua. Los tres últimos versos son muy significativos ya que aunque el efecto de blanco y negro sólo afectase a su cara, lo único real de la foto, adopta la misma esencia de antigüedad que el resto del montaje: “(...) Yet that negative, / in our heads only, was as sharp and real / as the suit so out of fashion it was in.” (vv.12-14). En el poema se mantiene la metáfora introducida en la poesía anterior en la que la visión monocromática de las madres representa la percepción racial del mundo. Aunque el yo poético intente escapar del escenario fotográfico que lo envuelve, su percepción final es la de ser absorbida por la antigüedad del escenario y quedar en blanco y negro. En la lectura final del poema se aprecia una referencia metafórica al racismo cuyos vehículos son el color blanco y negro de la foto y los vestidos pasados de moda. La autora considera el racismo desfasado en el momento histórico en el que vive; sin embargo, la lucha entre esta opinión y la visión

racista de la sociedad se hace patente a través de la metáfora fotográfica que aparece en este poema, imponiéndose el color monocromático al color real de los fotografiados. El propio título del poema es significativo ya que el uso de una obra antigua para crear otra nueva es típico del movimiento artístico del Posmodernismo.

La oposición de concepciones humanitaria-racista representada por el color rojo y la dicotomía blanco-negro se disipa en el título del poema “What’s Black and White and Red All Over?” (*Bloodshot*, 58). El periódico depositado en una bandeja de plata en la habitación de un hotel, la comida que realiza el jefe de cocina elegantemente uniformado – “stir-frying strips of marinated zebra / in a king-size wok” (vv.7 y 8) – y los precios en el menú, que se comparan hiperbólicamente con el número de columnas del periódico – “the prices on the menu / inflating like the number / of columns in the national newspaper” (vv.9-11) – contrastan con la miseria que encierran las noticias. Agbabi concatena imágenes poéticas que describen las penurias del siglo XXI, que se ceba con los más pobres: la ironía de la amplitud de espacio dedicado a las noticias y la escasez del mismo para enterrar a los muertos de SIDA, la enfermedad de los blancos como más irónicamente aún se dice a la población negra: “the news is divided / into plots but there’s not enough / land to bury the dead / from AIDS – a white man’s disease / the public are told (...)” (vv.12-16); la tremenda imagen metafórica de las mujeres “writing a monthly column / in their own blood” (vv.17-18) en clara alusión a la menstruación apunta a la falta de un espacio para la escritura femenina en la que el cuerpo y los fluidos de la mujer se convierten en formas alternativas de expresión.

El racismo es el tema principal del poema de Lemn Sissay “A Black Man on the Isle of Wight” (*Rebel*, 42) en el que es la expresión facial de los residentes de la isla lo que deja claro el rechazo, anclado en un temor ancestral, al hombre negro: “Faces cold as the stones stuck / To the sea’s belly / With seaweed for hair / Sculpted into expressions of fear” (vv.1-4).

Este tema está asimismo muy presente en la colección *Tender Fingers in a Clenched Fist* (1988) en la que la diferencia entre razas se hace patente a lo largo de los poemas. “Black is not What White is not – Black is Black” (66), por ejemplo, consiste en una serie de definiciones que pretenden definir las esencias de lo blanco y lo negro. La anáfora “Whiteness to me..... is” de los versos impares introducen una serie de escenas de la vida cotidiana que evidencian el racismo más o menos soterrado en la forma de actuar de distintos personajes tipo de la sociedad británica actual. Entre ellos,

una dependienta, un cobrador de autobús, un policía, un socialista – de quien se espera que defenderá sus derechos y lo hace “only when he’s pissed” –, e incluso un negro que ha absorbido el discurso racista incrustado en la cultura: “Whiteness to me is I’m alright Jack / And you’re alright and you’re even Black” (vv.17-18).

Como contrapunto, en “Airmail to a Dictionary” (*Rebel*, 22) las anáforas en el primer verso de cada pareado toman un rasgo descriptivo o definitorio de lo negro: “Black is ...”. A través de sugerentes metáforas plásticas el yo poético intenta revalorizar el color negro y, de esta forma, contrarrestar la visión negativa a lo que ha sido asociado a lo largo de una historia escrita por Occidente. Las imágenes devuelven el valor social de las civilizaciones africanas: “Black is ... the oil of the engine / on which this whole world is depending” (vv.5-6); hay metonimias que pretenden dar un giro a la historia: “Black is ... the colour of ink / that makes the history books we print (...) / Black is ... the ink from a history / that shall redefine the dictionary” (vv.7-8, 17-18); y paradojas de extrema belleza: “Black is ... the pupil of the eye / putting colour in the sea’s skin and earthen sky” (vv.3-4). El poema concluye con una sinestesia que estalla en la autoafirmación gozosa de la identidad negra del yo poético: “Black is ... a word that I love to see / Black is that, yeah, black is me” (vv.21-22).

“Pass It On (*rap*)” (*Rebel*, 34) ensalza, a ritmo de *rap*, la fortaleza psíquica de la raza negra que no desiste en su lucha y no desvirtúa sus sentimientos humanos a causa del sufrimiento. La primera estrofa consiste en una serie de epítonos – “How is it that (...)?” (vv.1-8) – que ponen de relieve su admiración por la fuerza del pueblo negro. Con la mención de la raza negra como la raíz del ser humano, el yo poético busca la legitimación de sus orígenes en “the Africans were the first civilisation / born by the Nile was the first generation” (vv.11-12). El sueño de Malcolm X de alcanzar el reconocimiento como pueblo es el fundamento de la resistencia a una historia de opresión que sólo puede concluir con una visión de esperanza que el poeta se siente llamado a transmitir:

Malcolm X had a dream we have a dream too
And the only way to get it is to pass it on through
No message has been stronger, no sea carried more weight
No army marched for longer, no wind swept at this rate,
So pride in my skin is in the vision I have seen (vv.13-17).

En “Island Mentality” (*Rebel*, 35) Sissay describe la idiosincrasia de la población británica a través de imágenes costumbristas, unas cómicas, otras bárbaras que apuntan certeras a los elementos más negativos de su sociedad. Una vez más, una epínome – “It’s no wonder” (vv.1, 3, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 18, 22, 24, 26 y 28) – y la repetición de la oración – “this dot on my world map is hemmed in by the sea” (vv.11, 21 y 31-32) – aluden a las fantasías de grandeza del Reino Unido, heredadas del período imperialista y reinciden en la idea de que actualmente ha perdido todo su esplendor convirtiéndose en “un borrón de tinta en medio del mar”. Para el yo poético la pérdida de la gloria nacional les lleva a sentir miedos irracionales y un odio injustificado a lo diferente, que justifica su actitud xenófoba:

It’s no wonder
that so many are twisted with hate (vv.16 y 17).
...
It’s no wonder
that they say we take their jobs and their woman.
It’s no wonder
that they feel they are missing something.
Their broken pride is based on fantasy (vv.26-30).

En sus dos últimas colecciones de poemas, tituladas *Morning Breaks in the Elevator* (1999) y *Listener* (2008), Sissay cambia completamente el tono desgarrado y violento de las anteriores colecciones. Las temáticas relacionadas con su situación de inmigrante no aparecen de forma tan reiterativa como en sus primeros poemas dando paso a otros temas, como el amor – en “Invisible Kisses” (19-21), “Slipping” (22), “Sandwich Love” (40) y “Love & Blender” (48) de *Morning Breaks in the Elevator*; “Email” (18) o “Moving Mountains” (27) de *Listener* –, o el desamor – en “Laying the Table” (8), “Perfect” (9), “Before We Get into This” (38) de *Listener* – la creación artística –en “A Flock of Sound” (*Morning*, 46 y 47), “The Actor’s Voice” (3), “Inspiration”(45), “Olympic Invocation” (46-47), “Applecart Art”(60-61) de *Listener* –. Sin embargo, siguen apareciendo poemas con temas principalmente relacionados con el rechazo a la raza negra en el Reino Unido, una experiencia autobiográfica angustiada, y revisiones de momentos históricos en los que Etiopía cobra protagonismo como en “The Battle of Adwa, 1896” (*Listener*, 53-57). Estos poemas presentan un tono más calmado, llenos en muchas ocasiones de un dolor intenso y contrastan con las dos colecciones anteriores en las que aparece una reacción de violencia ante esta situación

frustrante. La nueva dinámica en la temática de las dos últimas colecciones genera un sentimiento de tristeza, pero, a su vez, de serenidad y de una nueva adaptabilidad a las circunstancias adversas que rodean al yo poético y a la diáspora negra en el Reino Unido. Se aprecia un atisbo de esperanza en algunos de los poemas, puesto que para el poeta la aceptación de su situación supone una liberación a nivel psicológico. No por ello el yo poético deja de luchar o de reivindicar sus derechos; más bien al contrario, ya que, desde esa tranquilidad y paz interior, continúa planteándose las razones de este rechazo y se enfrenta a él por medio de otras maneras de resistencia menos violentas como el silencio o la ironía.

Un ejemplo de este cambio de tono aparece en “Let There Be Peace” (*Listener*, 1). El poema consiste en tres estrofas cuyas primeras líneas se repiten reincidiendo en el tema principal, a su vez, recogido en el título. En todas las estrofas se describe una naturaleza desapacible o situaciones de violencia extrema que se transforman y concluyen irónicamente en imágenes pacíficas y conciliadoras. Por medio de estas imágenes el poeta refleja de forma sardónica la evolución de su psicología que pasa de la violencia extrema, como aparecía en poemas de *Tender Fingers in a Clenched Fist* y *Rebel without Applause*, a un sentimiento de tranquilidad y paz interior que sugiere una claudicación y olvido necesarios. El poema consiste en la concatenación de una serie de imágenes metafóricas de gran belleza que reinciden en la necesidad de la transformación de elementos negativos en positivos y que concluyen con una metáfora en la que el olvido es un elemento purificador que permite escapar de recuerdos dolorosos: “Let harsh memories burst into fireworks that melt/ In the dark pupils of a child’s eyes / And disappear like shoals of darting silver fish” (vv.19-21). La dislocación se pone de relieve en la segunda estrofa con la fantasía de un residente etíope que asomado a su ventana, en la grisura de su bloque de viviendas, ve su ciudad natal Addis: “Let the aged Ethiopian man in the grey block of flats / Peer through his window and see Addis before him / So his thrilled outstretched arms become frames / For his dreams” (vv.11-14). Esta imagen conmovedora en la que el inmigrante confunde el país de acogida con el de origen concluye con la bella imagen metafórica en la que sus brazos alzados se asemejan al marco de un cuadro, que representa la esperanza del regreso.

“Rain” (*Listener*, 2) es un caligrama que representa la lluvia, un elemento característico del Reino Unido y, especialmente, de Manchester, el lugar de residencia

de Sissay. Este poema es significativo por la introducción del concepto de “mancunian” (vv.10-11). En “The Invasion of the Mancunoids” (*Tender*, 24), Sissay usa este término del lenguaje de la calle para designar a hombres nacidos en Manchester, que con actitud altiva manifiestan el orgullo por su ciudad. El cambio de tono en el tratamiento de los “mancunoids” en ambos poemas demuestra también la evolución de la psicología del poeta. La imagen negativa del “mancunoid” como un ser intransigente, segregativo y racista en “The Invasion of the Mancunoids” (*Tender*, 24) contrasta con la encontrada en “Rain” (*Listener*, 2). En este último caso se presenta a un personaje sensible que transforma un hecho real, como considerar que Manchester es una de las ciudades donde llueve más en el Reino Unido, en un sentimiento que surge de la emoción de amor por la tierra: “we think of / rainbows / it’s the man / cunian way” (vv.8-11). El hecho de que se use el pronombre personal “we” en el que se incluye el yo poético hace pensar en la posibilidad de que el poeta se sienta identificado con uno de los grupos sociales representativos de Manchester.

En la misma línea que la del poema comentado, “Manchester Piccadilly” (*Listener*, 28-29) es una exaltación a esta plaza en la que el yo poético se siente identificado con la apertura a otras culturas que representa esta localización en Manchester. El yo poético se convierte en una extensión de la ciudad y se ve afectado por los cambios que ésta experimenta: “Every time Piccadilly grows I expand” (v.10) o “I get high from her hope, from her name” (v.14). Las ventanas de los edificios se convierten en “los ojos del alma del yo poético” (v.11), que describe Manchester como “This city of freedom, of future, of fame” (v.3), exaltando su apertura a la multiculturalidad mediante la aliteración. Nuevamente el cambio de perspectiva de la ciudad de acogida simboliza la evolución de la psique poscolonial del autor.

La necesidad de las diásporas negras de ser aceptadas por la sociedad nativa británica conlleva el planteamiento de Sissay sobre las razones por las que esta integración no es posible en el poema “Immigration RSVP” (*Morning*, 26). Las dos primeras estrofas enumeran una serie de países exportadores del Reino Unido y los bienes de los cuales la sociedad inglesa hace uso diario. El poeta se sirve de esta enumeración para que la estrofa última, la más importante temáticamente, plantee a los británicos nativos el absurdo de su obcecación en rechazar otras culturas al estar impregnados de ellas a través de la invasión de productos procedentes de distintos países: “You’ve flooded yourself with foreign good / But foreigners you tell me are

bad. / You say you're afraid that they'll over run you / But I'm afraid they already have" (vv.9-12).

"The Elevator" (*Morning*, 43-45) describe una escena costumbrista en la que un hombre de color y otro blanco comparten ascensor. En este poema Sissay se centra en la incomprensión entre distintas razas, realizándola a través de la tensión propia de la situación expresada por medio de asíndeton, acumulación de ictus y contraposición de elementos: "One hotel. One elevator. One world. Two People. / One black. One white. One young. One old." (vv.2-3). El uso de mayúsculas en la palabra "people" es significativo por el juego semántico que proporciona la polisemia de la palabra. En principio parece referirse a los dos individuos, pero el uso de mayúsculas hace pensar al lector en dos pueblos, convirtiéndose en una metonimia. El blanco rompe el embarazoso silencio que se crea en el ascensor con una pregunta: "'Are you with the basketball team?' " (v.10), a la que el hombre negro responde negativamente. La pregunta refleja el razonamiento del blanco de que una persona de color negro en un hotel de cierto prestigio ha de ser jugador de baloncesto. El neologismo "atmosfear" expresa con ironía el temor del hombre blanco ante la proximidad de alguien de color en tan reducido espacio: "As he mentally rocked to and fro swilling in discomfort / The elevator hummed like it was listening into the atmosfear" (vv.14 y 15). La situación provoca una reacción de resistencia en el negro, quien, no obstante, rechaza la primera tentación visceral de violencia y deja paso a una cascada de humorísticas visiones teñidas de ironía que dejan en completo ridículo al blanco y sus estereotipados temores.

"Inner City out of my Mind" (*Morning*, 52-53) presenta una serie de escenas de la vida cotidiana de la diáspora negra que demuestran sus penalidades en el Reino Unido. Las dos primeras estrofas, formadas por versos cortos de seis sílabas, con una rima (aaba, ccde, eefe, gghg) y un ritmo pegadizo, constituyen un catálogo trágico y banal a la vez, por lo cotidiano e inevitable. La última, de tan solo cuatro versos, con la misma rima y ritmo, pone el broche final, remarcando esta cotidianeidad inevitable:

Every day living
Every day I give in
Every day I wake up
To a new beginning.

La colección de poemas recogidos bajo el título *Morning Breaks in the Elevator* (1999) se subdivide en secciones que evocan las distintas plantas a las que se accede con un ascensor. La última sección, titulada “Level Free”, en la que se encuentra un juego de palabras entre “three” y “free”, nos adentra en la liberación del yo poético de la carga segregacionista por la condición de su raza que encuentra en las sociedades occidentales. “Mourning Breaks” (62) es un poema de transformación personal, que significativamente concluye la colección. El paradójico juego semántico entre las expresiones “morning breaks” y “mourning breaks”, que encierran respectivamente los títulos de la colección y del poema, apuntan a la liberación de un sufrimiento interior por medio de un cambio sustancial en la psique del yo poético. El poema está escrito en tono alegórico y apocalíptico con un estilo caracterizado por la profusión de imágenes y símbolos que aluden a un sufrimiento desmedido durante el proceso de la transformación como los siguientes versos repletos de sinestesias indican:

I must have slit my back. It hurts like a howl.
 It stings like a scowl, weeps and stings again.
 The skin splitting and spitting from my spine sides
 And a pain develops muscles that create mouths
 That simulate sounds of whole cities screaming (vv.11-15).

A nivel fónico se caracteriza por el uso abundante de aliteraciones – “That, I hoped, had its roots in the rock or rock solid roots / But there’s a breeze blowing, a stunning storm coming” (vv.4-5) –, asonancias – “Thickening ink spills and swills on a bleating paper sky” (v.6), “In the zip of a thick ribbon of wind” (v.21), “The skin splitting and spitting from my spine sides” (v.13) –, paronomasias – “in a gasp of air I grasped a branch” (v.3), “spills and swills” (v.6), “splitting and spitting” (v.13), “The cliff ledge lined with edgy people of all colours” (v.45) – y rimas internas – “I will not drown in them. I will not drown. / I am hanging on. I am hanging on. I am hanging on.” (vv.19 y 20), “And they threw crosses at me. It’s raining crosses” (v.57) –.

El poema comienza con la idea de un espacio intermedio metafórico que ocupa el yo poético: “They always said I was over the edge” (v.1). De nuevo hay un juego semántico en la expresión “over the edge”, cuyo significado figurado es “sobrepasar los límites” en clara referencia a la reacción violenta del yo poético por el rechazo social a su condición racial que aparece reiteradamente en colecciones anteriores. La alusión a

su primera colección de poemas *Tender Fingers in a Clenched Fist* en los versos 10 y 89 refuerza esta idea. El significado connotativo de "edge" irónicamente se transforma en denotativo por medio de la imagen en la que el yo poético se encuentra en el vacío de un precipicio encaramado a una rama, símbolo del período de transición en el cambio psicológico del yo poético: "And now I am. I really am over the edge! / But as I dropped in a gasp of air I grasped a branch" (v.2-3).

Finalmente el sufrimiento psicológico durante el cambio se representa con la imagen alegórica de un dolor físico ocasionado por la transformación de sus "tender fingers" en alas, símbolo de su liberación: "I unpeeled my tender fingers from that dew drenched branch" (v.89).

"Messages from the Minds of my Brothers and Sisters" (*Morning*, 66-68) consiste en una serie de aforismos eco con los que se exhorta a sus congéneres a cobrar confianza en sí mismos, a desoír los consejos de quienes predicán sumisión, dejar de anhelar reconocimiento y aceptación y abandonar el victimismo y, a cambio, enfrentarse con la realidad con lucidez y seguridad en sí mismos. Esta actitud presenta una gran diferencia con respecto a la que se observa en sus dos primeras colecciones de poemas en los que el yo poético reacciona de forma exaltada y violenta ante el rechazo de los nativos británicos a las diásporas negras. En sus dos primeros libros hay una oposición entre los habitantes nativos británicos y su cultura; sin embargo, en *Morning Breaks in the Elevator* no se centra en los grupos sociales blancos sino en el desarrollo psicológico de los integrantes de la diáspora negra para superar el rechazo de aquéllos a través de una resistencia sutil, calmada y más eficaz.

"Moving Target" (*Listener*, 6-7) recobra la idea de uno de los aforismos del poema "Messages from the Minds of my Brothers and Sisters" (*Morning*, 66-67): "As long as you think of yourself as a target someone will take aim. Once / you stop thinking of yourself as a target it is then you can take aim at / those who would've took aim at you" (vv.2-4). En estos versos se observa una proposición de resistencia completamente nueva. Para el yo poético la mejor resistencia de la diáspora negra en el Reino Unido es el abandono del temor, la victimización y el victimismo. El poema exhorta a las diásporas negras a negarse a asimilar la imposición de las normas tácitas o explícitas de la sociedad británica nativa. El sintagma "unwritten laws" (v.2) del poema hace referencia al carácter intangible de esta imposición y, por tanto, a la dificultad de combatirla. Las tres primeras estrofas reinciden en la misma temática, valiéndose de la

anáfora que la refuerza retomando el tema del poema “Messages from the Minds of my Brothers and Sisters” (*Morning*, 66-67): “As long as they think you are a target / They will take aim” (vv.27 y 28). Los últimos versos enumeran medios para poder combatir tales imposiciones. El uso del imperativo negativo como modo verbal para aconsejar el tipo de resistencia que se necesita es sugerente, ya que no se basa en la acción, sino más bien en la indiferencia ante la presión de los poderes políticos y sociales:

Do not get used to these thoughts,
Do not engage with them,
They will devour you.
Do not wear them or grow with them,
Do not challenge them or walk in them,
Do not counter (vv.29-34).

El sentimiento de falta de identificación ni con la cultura de origen ni la de acogida también aparece en Jackie Kay desde un punto de vista intimista del yo poético. La poesía de la escritora escocesa se caracteriza por el ataque al racismo y a la segregación de razas, entendidas como una lacra social. Su experiencia personal de ser hija de padre nigeriano negro y madre escocesa blanca, abandonada recién nacida y adoptada por padres blancos y haber residido en una zona prominentemente de raza blanca le crea confusión, dificultad de identidad y de pertenencia. Con frecuencia el color de su piel la ha privado del reconocimiento de formar parte de un grupo. Su insistencia en ser considerada como el resto la lleva a veces a una posición de resistencia verbal y de defensa de su identidad británica.

Los personajes de la tira cómica *The Broons* del *Sunday Post*, creada por Dudley D. Watkins en 1936, aparecen en el poema “The Broons’ Bairn’s Black” (*Off Colour*, 61). *The Broons* explora en clave de humor la vida cotidiana de una familia típica escocesa de ocho hijos residente en la ciudad imaginaria Auchentogle y representa a las familias de clase media escocesa. Todos los miembros de la familia excepto Maggie, la esposa de Paw Broon, usan el dialecto escocés. Aparte de intensificar el esquema rítmico del poema, la repetición de los tres primeros versos, “Scotland is having a heart attack”, recuerda la canción “London Bridge is Falling Down”. Esta canción infantil, que hace alusión al grave deterioro del original puente de Londres, construido en 1176 y considerado como una de las maravillas del mundo, simboliza la pérdida del orgullo nacional. La conclusión del último verso, reforzado por la aliteración, da un vuelco al

poema: “The Broons’ Bairn’s Black”. Bairn es la hija pequeña de la familia Broon. El hecho de incluir la raza como un elemento vergonzoso para la familia y objeto de burla nacional refleja el aspecto negativo que tiene en países con una mayoría de habitantes blancos. El poema tiene claras alusiones autobiográficas, ya que Kay es hija adoptada de padres blancos escoceses.

En “In my country” (*Other Lovers*, 34) el yo poético describe un paseo siguiendo el curso de un río y disfrutando de un paisaje bucólico: “walking by the waters / down where an honest river / shakes hands with the sea” (vv.1-3). La personificación del encuentro del río con el mar, que se dan la mano, se contrapone con el encuentro de una mujer que muestra cierta curiosidad por ella. Los versos, “a woman passed round me / in a slow watchful circle, / as if I were a superstition” (vv.5-6) denotan la actitud hostil a la vez que curiosa de la mujer que se mantiene en la siguiente estrofa incrementando la sensación de rechazo con el verso “or the worst dregs of her imagination” (v.7). La violencia que entraña una pregunta tan aparentemente simple como el lugar de origen viene marcada por la imagen de la explosión del enunciado en barras que configuran los radios de una vieja rueda, en incesante giro sobre el mismo eje, y por el símil “A segment of air” (v.10), brillante y escueta imagen de la hostilidad que emana. La breve simplicidad de la respuesta constituye un calculado anticlímax que, paradójicamente, establece con firmeza y, sin embargo, con calma su identidad: “‘Here,’ I said, ‘Here. These parts.’ ” (v.12).

Es interesante la ausencia del uso de mayúsculas en parte del poema. Aunque es una tendencia habitual en autores caribeños como Linton Kwesi Johnson, Grace Nichols, John Agard o Benjamin Zephaniah, no es tan frecuente en la creación poética de Jackie Kay. Sugiere el fluir de los pensamientos de la protagonista, cargados de suspicacia y encono, frente al carácter denotativo de la conversación, donde ya se utilizan las mayúsculas para describir las palabras de la mujer como “A segment of air” (v.10).

En “Somebody else” (*Off Colour*, 27) el yo poético duda de su personalidad; no sabe cuál es real y cuál es ficticia: “If I was not myself, I would be somebody else. / But actually I am somebody else. / I have been somebody else all my life” (vv.1-3).

Este mismo sentimiento se desarrolla en *Life Mask* (2005) en el que Kay explora la hipocresía social a través de las distintas identidades que una persona puede adoptar a

lo largo de la vida y que provocan la pérdida de su identidad original. En esta obra universaliza su experiencia y extiende su sentimiento de pérdida al resto de las personas independientemente de su origen o raza. En “Bronze” (28) el yo poético no encuentra su identidad real al haberla ocultado durante tanto tiempo que no recuerda realmente quién es. En “The Mask of the Martyr” (29) el yo poético se encierra en un sufrimiento que se convierte en su sustento de vida: “I’ve always been a wee misery, / always prone to soft self pity, / sadness is my one luxury” (vv.13-16). En “Clay: Freedom” (41), Kay indaga en los cambios de identidad comparándolos con caras moldeables de barro que adoptan distintas formas en función de las personas con las que uno comparte la vida.

En el caso de la poeta escocesa su experiencia vital le hace vivir con mayor intensidad la ausencia de pertenencia a una sociedad o un país y le impele a buscar su identidad a través de su padre, de raza negra, aunque el encuentro es decepcionante. Su padre se ha convertido al Cristianismo y rechaza la forma de vida de su tribu en África:

My birth father lifted his hands above his head
and put the white mask of God on his handsome face.

A born-again man now, gone were the old tribal ways,
the ancestral village – African chiefs’ nonsense, he says (vv.1-4).

El lector llega al clímax del poema cuando el padre rechaza a la hija que acaba de conocer por pertenecer a un pasado pecaminoso: “ ‘You are my past sin, let us deliberate on new birth’ ” (v.10).

En “The Wood Father” (34) el yo poético describe al padre mediante una serie de metáforas relacionadas con los árboles en las que predominan tonalidades oscuras y rojizas: “His hands were bark; his hair was leaves” (v.1). La imagen metafórica del árbol, que alude a sus raíces africanas, irónicamente se aleja del yo poético: “And when the rain fell down in the rainy season / he got up and moved across the forest floor / like a tree from Shakespeare; dragging his roots / all the way from Abuja to Enugu” (vv.11-14). El distanciamiento físico entre el yo poético y su padre se extrapola al campo emocional por la falta de comunicación:

I couldn’t tell if he loved me or not. (...)
nor if he wanted to meet again (...)
His daughters, his sons, he would not name
or speak of them or anything they had done (vv.5, 7, 9 y 10).

El juego de palabras entre “finger” y “twigs”, en clara alusión a la imagen metafórica del árbol, deja entrever con ironía la ausencia de ofuscación y enfado del yo poético ante la actitud insensible e indiferente de su padre: “And I didn’t point a twig or a finger” (v.17).

En “A White African Dress” (35) el color predominante en la descripción de su progenitor es el blanco en contraste con el anterior poema. Lo describe como una garza blanca que, a su vez, compara con un predicador – “(...) the proud bird / usually stood, grave as a prayer” (vv.4 y 5) – que recibe a su hija con canciones y oraciones. El poema gira en torno a la partida del padre después del encuentro y al abandono al que se siente avocada la hija. Se establece un símil implícito entre la blancura de la garza y la túnica del padre así como la actitud altiva del ave que significativamente el yo poético asemeja a la de un predicador y a la labor evangélica de su progenitor. Asimismo el yo poético compara metafóricamente el movimiento de las manos de su padre durante sus cánticos y rezos con las alas del pájaro: “My father chanted and ranted and prayed at my feet / creating wings with his hands; (...)” (v.13 y 14) y establece un contraste entre este movimiento y la inacción de las manos de la hija: “my hands, clasped tightly, nursed on my lap” (v.15). El vuelo de huida de la garza alude simbólicamente a la marcha del padre así como la imagen metafórica de una biblia abierta que se asemeja a un avión: “(...) the holy book opened its paper aeroplane wings / and my father flew off, (...)” (vv.18 y 19).

“Kano” (*Life Mask*, 36) es un poema intimista escrito en primera persona y dirigido a una segunda concretada en el sintagma “old love”, donde se expresa el intento inútil del yo poético de encontrar su identidad en África: “People – are they my people? – / drag their bare feet like camels / in this humped Sahara heat” (vv. 3-5). Una bella metáfora personificada evoca el jardín trasero del yo poético en Escocia: “The air shoves its long hand / down my throat and pulls out / my back garden in Brackenbrae” (vv.6-8). Con la reminiscencia de Escocia el yo poético recobra paradójicamente su identidad perdida como expresa el símbolo de la máscara: “My face is a bright mask now; / vivid stripes and streaks of colour” (vv.11 y 12). A lo largo de todo el poema juega con la concepción del tiempo que oscila entre el personal y el histórico. La ambigüedad del sustantivo “time” en el primer verso, que se refiere tanto a la vuelta a

las raíces del yo poético como a la regresión histórica para resaltar la precariedad de los caminos africanos, queda truncada en el verso final en el que el tiempo es claramente personal y está íntimamente ligado a la segunda persona que aparece al inicio del poema, ya que identidad del yo poético no se encuentra en un lugar geográfico concreto, sino en las personas con las que convive: “I am lost in time without you.” Su vinculación con Escocia está patente en todas sus colecciones de poemas como podemos apreciar en “I Kin See Richt thru My Mither” (*Life Mask*, 47), donde su madre aparece como un punto de inflexión que la conecta con la cultura escocesa.

En el poema “African Masks” (37-40) Kay contrapone la figura de su padre con la imagen idealizada que la autora había creado a lo largo del tiempo. El poema está dividido en varias secciones en las que se observa distintas facetas del padre, representadas, una vez más, por una máscara para cada ocasión. En “One, Fertility Mask” (37) el yo poético exhorta a su padre sacerdote a invocar a los espíritus para quedarse embarazada. La concatenación de verbos en modo imperativo así como la insistencia temática resaltan el apremio que el yo poético siente por la concepción. Imágenes enternecedoras como “Let me sing my baby a sweet song till morning” (v.4) o “Give me a baby father before I break my heart. / Let me be with child, Father, before I am torn apart” (vv.15 y 16) contrastan brutalmente con los comentarios lacerantes del padre sobre el engendramiento del yo poético en “Two, Medicine Man” (38):

‘All the women loved me. All the women loved me.
I played in a band. Scotland was lovely fun.
None of my children are dullard.
You are evidence of my past sin.
You have my genes’ (vv.20-24).

Asimismo los poderes paliativos de chamán que ejerce sobre la hija – “ ‘You can walk through fire, you won’t be burnt. / You can be tossed into the angry seas, / you won’t drown. Don’t even bother with / your hotel safe. You are protected.’ ” (vv.10-13) – irónicamente se oponen a la frialdad que emana de él como padre. Al igual que en “A White African Dress” (35), al padre se le representa metafóricamente como un ave en vuelo para expresar el distanciamiento e incomunicación entre padre e hija: “A bird, a beautiful bird, lands on the table / and flies off (...)” (v.18 y 19) y “My father flies off” (v.26).

En la siguiente sección, “Three, Rubber Girl” (39), la máscara de plástico metafóricamente representa la adaptabilidad del yo poético, que la hace poderosamente fuerte e íntegra ante la actitud hiriente del padre: “When you say I am the illegitimate child of low parents, / I kiss your cheeks, rub your back, whisper sweet things. / There is nothing you can do to me” (vv.14-16).

La lengua pasa a ser una parte importante en la poesía de Jackie Kay. A diferencia de la obra de Linton Kwesi Jonson en la que aparece el dialecto criollo del inglés así como la jerga inglesa de los afro-caribeños residentes en el Reino Unido, Kay usa el acento escocés como otra variante periférica del sistema lingüístico de la lengua inglesa. La jerga escocesa aparece esporádicamente a lo largo de su obra para dar realismo al poema como en el caso de “Christian Sanderson” (28), “Bed” (43-44), “Maw Broon Visits a Therapist” (46-47), “Paw Broon on the Starr Report” (57) de la colección *Off Colour* y “There’s Trouble for Maw Broon” (*Life Mask*, 13-14). En “Old Tongue” (*Life Mask*, 50) aparece la nostalgia del yo poético ante la pérdida de su acento escocés al cambiar de localidad: “Words fell off my tongue: / *Edith, dreich, wabbit, crabbit / stummer, teucher, heidbanger, /so you are, so am ur, see you, see ma ma, / shut yer geggie or I’ll gie you the malkie!*” (vv.5-9). A diferencia de Johnson, Kay se siente identificada con la cultura escocesa a la que considera su cultura de origen. Al igual que otros autores caribeños y africanos, la poeta vuelve su mirada a África para encontrar sus raíces, aunque no lo consigue fundamentalmente por el rechazo de su padre que, como se comentó más arriba, la asocia a sus pecados de juventud; sin embargo, aunque la cultura escocesa está presente en sus viajes a África y la poeta se siente identificada con ella, en muchas ocasiones, siente asimismo su rechazo por motivos raciales.

El anhelo por África como hogar del yo poético también se encuentra en la poesía de Lemn Sissay. En “Gold from the Stone” (*Rebel*, 16-17) África aparece como la tierra de origen que el yo poético tanto añora. La primera estrofa presenta una serie de metáforas en las que se establece la relación desigual entre África y Occidente: “Water cupped in hands / Taken from the stream / Brought upon a laughing land / Through the mouth of a scream” (vv.1-4). La referencia al agua que nace de un arroyo alude a la fertilidad de la tierra africana como símbolo de la riqueza del continente. El grito como símbolo de expropiación del agua al pueblo africano hace alusión a la historia de la opresión durante la colonización en el continente negro. La actitud risueña de la tierra a

la que se lleva el agua, intensificada por la aliteración de la expresión “laughing land”, contrasta con el grito de sufrimiento del pueblo africano y representa la postura indiferente de las potencias colonizadoras ante su sufrimiento. La segunda estrofa reincide en la riqueza de África a través de los sustantivos “gold” (v.1) y “oil” (v.2). Estos sustantivos acompañados de sintagmas preposicionales son metáforas del deseo del yo poético de la vuelta a África: “Gold from the stone / Oil from the earth / I yearned for my home / From the time of my birth” (vv.5-8). El sentimiento de pertenencia aun en la distancia se expresa en la cuarta y quinta estrofa a través de imágenes metafóricas que establecen una comparación con otros elementos como la raíz con la tierra y la sangre con el corazón: “Root to the earth / Blood from the heart / Could never from birth / Be broken apart” (vv.13-16). De la misma manera en la que se crearon estas relaciones en las que se hace imprescindible el regreso al hogar, se establece una serie de asociaciones similares en las que el yo poético deja claro que no considera su hogar el lugar donde reside y, por tanto, tiene la necesidad de buscar la tierra de origen: “Can’t sell a leaf to a tree / Nor the wind to the atmosphere / I know where I’m meant to be / And I can’t be satisfied here” (vv.21-24). La séptima estrofa hace mención a la contaminación cultural que el yo poético arrastra de la tierra de acogida: “I shall be leaving here soon / Costumed cultured and crowned” (vv.27-28). La aliteración del último verso hace hincapié en la misma idea, aunque alude a la reconciliación con la historia de su pueblo en la siguiente estrofa: “I shall kiss with my history” (v.32).

La poesía de Benjamin Zephaniah se podría definir como radicalmente diferente en el tratamiento del tema de la dislocación a la analizada anteriormente, aunque indudablemente hay ciertos aspectos convergentes entre ellas. Los poemas de Zephaniah tienden a reivindicar una justicia social en los países del Primer Mundo, no sólo para los inmigrantes, sino también para todos aquéllos más desfavorecidos como pueden ser las mujeres, como ocurre en el caso de “Man to Man” (*City Psalms*, 11) o “She’s crying for many” (*City Psalms*, 55), “Appeal Dismissed” (*Too Black*, 27) o a luchar por una justicia internacional que palie las diferencias existentes entre Primer y Tercer Mundo, como “A modern slave song” (*City Psalms*, 52) o “Question” (*City Psalms*, 57). Su poesía parece estar conectada con los movimientos anti-globalización, especialmente en los casos de una serie de poemas relacionados con la preocupación por el medioambiente y por los animales, característica propia de ciertos sectores de

dicho movimiento, como “Me Green Poem” (*City Psalms*, 47), “We People Too” (*Too Black*, 57) o “Anti-Slavery Movements” (*Too Black*, 61).

En “As a African” (*City Psalms*, 28) Zephaniah no sólo identifica el margen con el origen africano del pueblo caribeño, sino también con otros países como Nicaragua: “As a African I danced to riddims wild in Nicaragua” (v.1), Australia: “As a African I did not celebrate 200 years of Australia” (v.3), Palestina: “An as a African Palestine is important” (v.7) o Irlanda del Norte: “As a African a plastic bullet hit me in Northern Ireland” (v.13), con la figura de la mujer “As a African I was a woman in a man’s world” (v.15), “a circumcised lady” (v.25) o con los miembros más desfavorecidos del mundo : “I was a Arawak, / A unwanted baby” (vv.24-25). A diferencia de Nichols, D’Aguiar, Collins o Kay, que expresan sus sentimientos desde el punto de vista de una primera persona con la que se identifican, los poemas de Zephaniah adoptan un carácter más impersonal y, por lo tanto, más reivindicativo en asuntos de estado o de índole internacional.

En “Black Whole” (*City Psalms*, 37) se aborda el tema del rechazo de los miembros de la metrópoli a los de las diásporas. Con una serie de juegos de palabras, el poeta defiende su identidad, frente a calificativos como “Non-European” (v.1) y utilizando una lítote, llegará a afirmar con cierta ironía “I can’t be a Non-European / I am whole / No Non” (vv.1-2) y prosigue haciendo una serie de paralelismos en forma de preguntas retóricas que confirman este silogismo: “European is Non-Black? / Female is Non-Male? / Oxygen Non-Matter?” (vv.3-6). Ante esta negativa de la metrópoli a aceptar a los de la diáspora como pares surge “Overstanding” (*City Psalms*, 17), una invitación a los miembros de la metrópoli a la unificación de miembros de otras culturas. El título del poema es un juego de palabras, ya que “overstanding” es un término creado por el propio autor. El poeta cambia el prefijo under- de la palabra “understanding” por su antónimo, “over-”, para crear el neologismo. La novedad que supone esta palabra se halla en la acuñación de un nuevo término para redefinir la concepción del “entendimiento”, compartido por los miembros de la metrópoli, que no se adecúa al nuevo entendimiento por el que aboga el poeta. A lo largo del poema muchos de los versos comienzan con la frase “open up” que reincide en la idea de apertura, necesaria para la comprensión y aceptación de otras culturas. Las tres primeras estrofas se centran en la apertura a nivel personal de cada uno de los miembros de la metrópoli, mientras que la última se centra más en la de instituciones o

políticas del centro como lo indican estos versos: “Open up de border free up de land / Open up de books in de Vatican” (vv.21-22).

No todos sus poemas tienen ese carácter pacífico, en algunos de ellos es fuertemente reivindicativo, como ocurre en “My God! Your God!” (*City Psalms*, 29), donde la idea del cristianismo en la base de la civilización occidental queda en entredicho. El poema adopta la voz de una primera persona que lanza una serie de preguntas retóricas que denuncian las actuales injusticias internacionales que se permiten por los gobiernos “[...] in de name of YOUR GOD” (v.8), un elemento clave en la civilización occidental: “Does YOUR GOD love peace / Could YOUR GOD bring justice to de Middle East, / Does YOUR GOD love anyone whatever dere kind” (vv.10-12). La última pregunta termina el poema a modo de colofón: “Where is YOUR GOD?” (v.18). Este rechazo a conductas propias de organismos de poder se ve incrementado con una serie de poemas que tratan de políticas aparentemente de integración, utilizadas como ardides de partidos políticos que intentan aparentar una política social que realmente no existe y cuyo único fin es la captación de votos. “Cut de crap” (*City Psalms*, 46) denuncia estas prácticas y se opone a ellas: “Yu offer me a pension / But I know yu intention / Yu high powered connections” (vv.1-3). El fin último de esta política supuestamente integradora sería, según el autor, “Yu want me fe look like yu” (v.21), idea que enlaza con la teoría de la mímica de Homi Bhabha (Childs y Williams: 131) en la que los colonizadores veían la necesidad de educar a ciertos nativos a su imagen y semejanza para que les sirvieran de intérpretes en las antiguas colonias. De ahí el rechazo a la ayuda que les brinda el gobierno, y la denuncia a un proceso mimético cuyo fin último no es la integración, sino el abandono y el olvido de sus culturas de origen para la captación de votos, de tal manera que la adaptación a las nuevas circunstancias sociales sólo afecte al inmigrante y no sea un proceso de integración de los inmigrantes y los habitantes de la tierra de acogida. En esta misma línea nos encontramos “Having a Word” (*Too Black*, 25), donde el poeta incita a la diáspora negra del Reino Unido a un comportamiento más reivindicativo ante una política que, presuntamente, lucha por sus derechos. Sin embargo, aun denunciando una serie de abusos a nivel nacional e internacional que a veces ocurren con el consentimiento de algunos organismos oficiales del centro, hay siempre un atisbo de esperanza en su poesía –a veces ingenua bajo mi punto de vista–, tal y como ocurre en “The Old Truth” (*City Psalms*, 64). En este poema el autor reitera la unión existente

entre los seres humanos en el pasado, denunciando los funestos efectos de las pugnas religiosas y políticas: “Once upon a time / Dere was Peace, Luv an Unity / One race, de Human Race etc” (vv.2-4). Este momento histórico lo ubica “Before Religion / Before Politricks” (vv.9-10). El poema termina con la irónica afirmación de que el destino de los seres humanos, independientemente de su raza o de su condición, siempre ha sido y será el mismo y es aquí donde encuentra el elemento unificador entre todos ellos. Es significativa la acuñación que hace el autor de la palabra “politricks”, que aparece en muchos otros poemas, por el ingenioso juego de palabras que supone. La palabra, que sugiere y alude a “politics”, del griego “πολιτικός” que significa “de los ciudadanos” o “del Estado”, siendo el adjetivo de “πόλις” (“pólis”) que significa “ciudad” y también “Estado”, en la nueva acuñación “poli” y “tricks”, pasa a sugerir que el estado y los ciudadanos, o los políticos, se han convertido en truhanes.

En la poesía de Collins se pueden encontrar poemas reivindicativos en los que se denuncia la injusticia por el desnivel económico existente entre los países pobres y los ricos al igual que en la poesía de autores como Benjamin Zephaniah en “A modern slave song” o “Question” (*City Psalms*, 52 y 57). En los poemas de Collins se refleja la carencia de efectividad de la política internacional cuyos consensos quedan simplemente en palabras. En “The Political Embrace” (*Penguin*, 99) Collins se centra en el abrazo o los besos de bienvenida que suelen darse los políticos en las visitas a otros países. El acto está cargado de un hermetismo protocolario en el que todas las acciones tienen un significado estudiado. En esta ficción de bienvenida política, el yo poético se pregunta por los sentimientos de los representantes políticos, “(...) Do you think of love / for the hopeful ones you represent?” (vv.6 y 7), temiéndose que se reduzca al efecto de la cámara, “Or is that just the camera’s suggestion?”, que recoge el gesto estudiado. Con esta pregunta el yo poético pone en duda si realmente representan a su país o un papel que responde a las exigencias de un guión marcado por las necesidades y los intereses políticos del momento. En la última estrofa se vuelve a reincidir en la misma idea y se expresa la duda sobre la efectividad de estos actos a través de preguntas retóricas, “As you touch, does hope scream some arrogant dream? / Do revolutions merge to touch the pulse / of something deeper? (...)” (vv.9-11). El último verso está cargado de crítica contra la labor del político, que no representa realmente las necesidades de su pueblo, creándole unas expectativas para tranquilizarlo, que no se efectuarán, “(...) Or do you simply try, / to make people sleep to have, again, some vagrant dream?” (vv.11 y 12)

La dislocación está unida al desamparo jurídico que sufren muchos negros en el Reino Unido, como el propio Zephaniah afirma en el prólogo de *Too Black, Too Strong*:

It is a place where African-Caribbean women make up 14% of the female prison population, whereas African-Caribbean people as a whole only make up 1.3% of the population of Britain.[...] Anybody who knows anything about Britain knows that you are five times more likely to be stopped and searched by the police if you are African-Caribbean (10).

Sin embargo, el poeta no sólo intenta denunciar las injusticias sociales que sufre la diáspora Afro-Caribeña, sino que incluye a todos los sectores más desfavorecidos: “... when I say ‘Black’ it means more than skin colour, I include Romany, Iraqi, Indians, Kurds, Palestinians, all those that are treated Black by the united white states” (*Too Black*, 13) Esta injusticia social nos la encontramos en el poema “Chant of a Homesick Nigga” (28) en la misma colección de poemas. La primera persona de este poema, un presidiario que ha sido acusado de un robo del cual se declara inocente –“I have not hidden any loot” (v.34)–, denuncia las condiciones deplorables en las que se halla: no ha tenido contacto con nadie desde la acusación ni le han dado comida: “I need a meal or barrister to help me out” (v.14); se le ha propinado palizas: “Look sucker I can hardly walk” (v.18), “And all my ribs are bare and bruised” (v.29); se le insulta: “You call me nigga, scum and wog” (v.20); no puede tener contacto con nadie: “No decent folk can hear me cry” (v.25) y han matado a su testigo: “And you have killed my alibi” (v.35). Todas estas condiciones que el protagonista comenta en las tres primeras estrofas, concluyen con la ironía de los siguientes versos referentes a los policías que lo custodian:

I can't stop thinking
You patrol the streets where folk like me are found,
I do recall how I have seen
Your face in school upon a time
Telling the kids how good you've been
And of the joys of fighting crime (vv. 39-44).

El último verso del poema concluye con la idea de que esta situación injusta no sólo la vive el yo poético, sino que es compartida por más miembros de su raza “Another nigga far from home” (v. 52). “Three Black Males” (*Too Black*, 56) sigue la

misma dinámica que el poema anterior, denunciando en este caso la situación que sufren Raphael Row, Michael Davis y Randolph Johnson, de raza negra, sentenciados a cadena perpetua por una multitud de acusaciones que van desde el robo hasta el asesinato, aunque se declaran inocentes y las pruebas no son concluyentes. Esta situación injusta empeora cuando se hace saber que antes de estos tres arrestos la policía buscaba a dos hombres de raza blanca, uno de ellos con los ojos azules, y cuando testigos del asesinato se contradicen en sus versiones e incluso uno de ellos cambia la versión de los hechos porque la policía así se lo solicita, ya que las horas que el testigo les ha dado no encajan en la reconstrucción de los hechos (Rowe, 1).

En esta misma colección hay una serie de poemas con una temática que insiste en la reivindicación de reiniciar investigaciones judiciales para esclarecer una serie de asesinatos en los que las víctimas son negras y no se han encontrado culpables por desidia de las autoridades. Poemas como “What Stephen Lawrence Has Taught Us”, “To Ricky Reel” y “To Michael Menser” (*Too Black*, 20, 23 y 24) denuncian asesinatos no resueltos que esperan ser esclarecidos.

Lemn Sissay también aborda la temática de la injusticia social de estereotipos racistas en los que la población de color tiene tendencias delincuentes. “Occupations” (*Rebel*, 18) denuncia los feroces ataques a los que la población negra se ve sometida por instituciones de seguridad del estado a causa de la supuesta relación entre su raza y los actos delictivos. La repetición del verso “I don’t need an occupation” de los versos impares resalta e incide en esta idea de persecución. El yo poético se refiere a la implicación de la policía y del cuerpo de los jueces en fomentar esta actitud xenófoba: “They are getting paid / when they’re harassing me, / when they’re writing out / false confessions of a robbery” (vv.21-24).

La necesidad de dar la palabra a voces acalladas a lo largo de la historia de la diáspora caribeña en el Reino Unido aparece en el poema “The Men from Jamaica Are Settling Down” (*Too Black*, 37). Este poema tiene como prefacio un pequeño artículo que el poeta titula “The Empire Comes Back” (*Too Black*, 36), en el que nos resume brevemente la llegada de negros al Reino Unido, para luego centrarse en la oleada de inmigrantes caribeños que entraron en la isla en el barco SS Empire Windrush en 1948. El título del poema procede del titular de un artículo que escribió Peter Fryer a la llegada de caribeños a la isla en un periódico de tirada nacional y encierra una clara ironía con respecto a la situación que tuvieron que sufrir los inmigrantes para encontrar

alojamiento. El poema de Zephaniah da voz a aquellos primeros inmigrantes a los que el poeta considera “Each one of dem were pioneers, / Each one of dem a living witness / Each one of dem truly profound” (vv.12-14) y esta necesidad de hablar se debe a que es la única forma de evitar “...that our history will be re-invented” (v.59). La primera estrofa se centra en la diferencia entre el país de acogida y el de origen y en las exageradas e inexistentes expectativas sobre el Reino Unido como lo demuestra el verso 4: “They heard de streets were paved wid gold”. La realidad a la que se enfrentaban los inmigrantes contrasta con lo que declararon las autoridades y los medios de comunicación del momento:

But it did not take long for de racists an fascists
To show ugly heads as the wicked will do,
Quite soon de arrivants had learnt to resist
An quite soon they were dealing wid subjects taboo,
Blacks in de unions, blacks in de dances
Whites wid black neighbours and black civil rights,
The men from Jamaica were taking no chances
The men form Jamaica were not turning white (vv.81-88).

Las últimas estrofas se centran en la nueva generación que ha nacido de esta lucha, una generación llena de esperanza y con ansias de cambio. Hay una clara confrontación entre la nueva energía diaspórica y los últimos versos del poema, ya que este poder renovador queda contrarrestado con la idea de que aún hay una lucha por la aceptación de esta diáspora en el Reino Unido: “But in-between lines you’ll still read in de papers / The men from Jamaica are settling down” (vv.125-126). En el artículo introductorio al poema el propio autor cuenta que la creación era un encargo para “Crucial Films”, una compañía de televisión independiente que trabajaba para la BBC y fue rechazada en el momento en que el poeta mandó un borrador, ya que “they felt that the last few stanzas of the poem were too ‘political’ and too ‘confrontational” (p.36). El poeta se lo envió entonces a Arthur Torrington, el secretario de la fundación Windrush, para comprobar si reflejaba la realidad. La respuesta fue tajante: “the foundation had no problems with the political tone or the attitude of the poem” (p.36).

III.1.3. El carnaval en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido

Otro tema reincidente en muchos de los escritores caribeños es el del carnaval. El carnaval es un claro ejemplo de las “culturas catalíticas” del Nuevo Mundo, como sostienen Wilson Harris y Edouard Glissant entre otros. Desde su nacimiento ha sufrido multitud de avatares y oposiciones por los sectores más poderosos de la sociedad. La introducción del carnaval en las Antillas se ubica en el período de la colonización, cuando los propietarios de plantaciones franceses introdujeron la costumbre europea de celebrarlo antes de la cuaresma. El festejo europeo consistía en preparar ostentosas fiestas de máscaras que mostraban la riqueza de los propietarios, convirtiéndose en una festividad exclusiva para la clase social más poderosa.

Por lo que respecta a los indígenas de las islas, la mayoría habían sido exterminados y el resto rechazados y anulados socialmente, de manera que la mano de obra se convirtió en una necesidad para las plantaciones y las minas de plata y de cobre. Los propietarios encontraron mano de obra sin apenas coste en la importación de esclavos de África, que trajeron consigo sus costumbres, sus manifestaciones culturales tradicionales y su expresión artística como los tambores y los ritmos africanos, aunque, las autoridades de la época prohibían el uso de instrumentos de percusión durante la Navidad y los domingos, así como cualquier tipo de reunión entre ellos por temor a la sublevación. Sin embargo, se hizo inevitable la incorporación de elementos africanos al festejo, como canciones, bailes o instrumentos musicales de percusión. De esta forma se produjo la democratización y la institucionalización de la fiesta, donde a los esclavos se les permitía manifestarse artística y culturalmente.

Por otra parte, el carnaval es un fenómeno antropológico-social, donde se produce una sublevación momentánea de las clases sociales más desfavorecidas en contra de las leyes e instituciones que los oprimen, anulando todo tipo de desigualdad social y liberando tensiones. Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929) define el carnaval como “un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores [...] El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Esta es una vida desviada de su curso normal, es, en cierta medida, la

‘vida al revés’, el ‘mundo al revés’” (en Brioschi y Di Girolamo: 1992, 107). En su obra, Bajtín hace un análisis de la cultura popular sumergida, encontrando un punto de conexión entre la emancipación de las clases inferiores europeas y el carnaval como su medio de expresión.

Al igual que la historia del carnaval en el Caribe revela el intento de encontrar una ocasión para la expresión artística de los esclavos en las colonias, la historia del carnaval en el Reino Unido constituye el intento de la autodefinición de la diáspora caribeña. De hecho, las mismas oposiciones a las que tuvieron que enfrentarse los partidarios del carnaval se repiten en la historia del carnaval en Londres. El primer carnaval en el Reino Unido transcurrió en los años sesenta por iniciativa de una cuidadora de niños polaca, Tavistock Crescent, que decidió organizar una procesión con niños disfrazados en Notting Hill (Londres). Este suceso animó a los inmigrantes de Trinidad a acompañarlos con una “steel band”. En breve el acompañamiento de los tambores siguió una ruta distinta a la de la procesión, ya que los que formaban parte de ésta eran más rápidos al ir montados en carrozas motorizadas. A finales de los años sesenta se convirtió en una fiesta anual. Sin embargo, en los años setenta el festejo del carnaval encontró multitud de dificultades por parte de las instituciones públicas, debido a que durante esta década la “cultura política” comenzó a manifestarse en la calle (por ejemplo, las manifestaciones en Japón, Francia, Alemania y Estados Unidos contra la guerra en Vietnam) y, para los responsables políticos, el carnaval suponía un ambiente propenso a este tipo de concentraciones, con frecuencia violentas. Las fuerzas policiales actuaban de forma contundente y virulenta, actuaciones que se agravaban aún más por el hecho de que la mayoría de los policías pertenecían a grupos sociales que consideraban a los inmigrantes agresivos. Sin embargo, a pesar de tal oposición y de las consiguientes dificultades, la diáspora caribeña, junto con otros sectores de la sociedad inglesa, se negó a perder el derecho a celebrar el carnaval sin más motivos de peso. Esta actitud desembocó en una serie de manifestaciones en los años 1976, 1977 y 1978. Cecil Gutzmore en su artículo “Carnival, the State and the Black Masses” afirma que el carnaval:

Though organized right through, in dominant ways, by whites there were a few blacks involved, but these were largely subservient, though not necessarily being people who were subservient in themselves. The early black organizers were men and women who were black culturalists, not into

confrontation with the state, who weren't necessarily into the culture of the black masses in this society (339).

Para Gutzmore, las oposiciones a las que se enfrentó el carnaval en los años setenta no estaban fundamentadas, sino más bien suponían una excusa para ocultar el motivo real de tal rechazo, el temor a que los sectores negros tomaran un protagonismo en la vida social londinense. Las vicisitudes del carnaval se prolongan hasta los años ochenta, cuando diferentes grupos de blancos y negros de Jamaica y de Trinidad luchan por su organización, puesto que, para entonces, el carnaval se había convertido en un acontecimiento local importante que congregaba a un gran sector de la población londinense y generaba mucho dinero. Sin embargo, dejando de lado el aspecto económico, el carnaval supuso para la diáspora caribeña la oportunidad de manifestarse culturalmente manteniéndose enraizada en su cultura de origen, pero adaptándola a las nuevas circunstancias.

La temática del carnaval aparece reiteradamente en muchos poemas de autores caribeños. En todos ellos se trata esta fiesta como un elemento positivo y jovial de la cultura caribeña, que, en unos, se convierte en un elemento distintivo de la diáspora caribeña en el Reino Unido y, en otros, en un elemento unificador propio de una filosofía multiculturalista que reúne diversos aspectos culturales en una sociedad compuesta por diversas razas, culturas y religiones. Hay una tendencia generalizada a considerarlo como un elemento cultural que, aunque proceda de la tierra de origen, adopta un tono personal propio de la diáspora caribeña en el Reino Unido. Este hecho es de gran importancia, ya que en el proceso de la dislocación se sufre la crisis de la inadaptación al nuevo medio, ya sea por la lengua, por las diferencias culturales o por la falta de elementos de identificación, no sólo con el país de acogida, sino también, después de un tiempo, con el país de origen. Tal crisis sólo puede ser superada por medio de una serie de creaciones artísticas definitorias de los sentimientos y las vivencias de estas nuevas sociedades de inmigrantes, de tal forma que el carnaval supone una manifestación cultural que representa y define el sentir de un pueblo que se encuentra entre dos culturas. Esta festividad se convierte en parte de un proceso de apropiación de la cultura caribeña en un intento de autodefinirse y convertirse en la base de una cultura que refleje una nueva realidad, la del inmigrante caribeño en el Reino Unido. La búsqueda tendrá como consecuencia el enriquecimiento de la cultura británica, que adoptará tal manifestación cultural como propia y entrará a formar parte

de ella, convirtiéndola así en un elemento unificador donde convergen la cultura marginal, que crea dicha manifestación, y la cultura dominante, que la adopta y la hace suya. La adopción se convierte en un triunfo de la población de origen caribeño, puesto que queda reconocida como parte de la cultura británica, pero sin perder su esencia. Así, Stuart Hall, uno de los promotores del carnaval, llegará a definirlo como un proceso de “recolonización”, es decir, son los colonizados, los caribeños, los que ahora colonizan a los colonizadores, los británicos:

[...] right in the middle of the seventies comes this explosion of black creativity. People had never seen the costumes before, had never seen dancing in the street like that. It's kind of re-colonisation. And this re-colonisation is symbolic of a great deal more, because, in the seventies, what is also happening is the shops are being re-colonised, you know. Shops, ordinary shops, are beginning to sell sweet potatoes and okras and avocado pears, you know. Urban British life is just being sort of quietly re-appropriated to certain aspects of black life. So the colonisation that enforced the driving of the black population into their urban redoubts, in a way, moves the other way, as the black population begins to assert its cultural authority and its cultural customs over the narrow spaces in which they live. And this is the beginning of a huge transformation, enormous transformation. It's an enormous time of cultural creative explosion out of the middle of marginalisation (cit. en Phillips y Phillip: 273-274).

El carnaval no aparece como el único elemento cultural de la diáspora caribeña, sino que introdujo más elementos constitutivos. En los años 1974 y 1975 Leslie Palmer consigue el cargo de organizador del carnaval tras una larga lucha contra Granville Pryce y Selwyn Baptiste. Palmer se convierte en uno de los organizadores más creativos, puesto que incluyó otro elemento cultural, la música *reggae*, que atrajo poderosamente a los jóvenes. El carnaval de Notting Hill había sido una réplica del festejado en Trinidad o en Jamaica, sin embargo, con la introducción del *reggae*, el londinense tomó un tono personal distanciándose del caribeño, pero sin perder sus raíces. El *reggae* es un estilo de música de finales de los sesenta que recoge ritmos de la música afro-caribeña tradicional y el Rhythm and Blues norteamericanos. Según Cecil Gutzmore, junto con este estilo musical se introduce otro elemento importante en el “mecanismo cultural” del carnaval, el *toasting*:

[...] in addition to the record being on, there is an extra-microphone into which the DJ will make additional, *toasting* sounds, so as to enhance the total impact of the record. And the sound can be either nonsense sound – depends on what you do with nonsense. It's not always sounds in English, or

even creole, although the sound always, as I understand it, has significance of some sort: it might be rebel language, it might even be revolutionary language. The sound system for all these reasons is an extremely powerful medium inside the black communities (340).

En “Notting Hill” (*British Subjects*, 39-41) D’Aguiar describe el carnaval en Londres como una fuerza positiva unificadora que invita a todo el mundo a divertirse. El poema se compone de tres partes. La primera consiste en una serie de pareados, donde se repiten cada dos estrofas los siguientes versos “car-ni-val car-ni-val car-ni-val / this is car-ni-val” (vv.1-2, 7-8, 13-14, 19-20) a modo de estribillo. La segunda y tercera estrofas se centran en la descripción de los disfraces típicos de esta festividad y resaltan la suntuosidad de los trajes y la importancia del color: “princess in a tassle of diamonds” (v.1); “peacocks with feathers of the rainbow / wings’ spread held all day” (vv. 3 y 4). Otros versos se centran en la noción del “mundo al revés” que había definido Bajtín para su teoría de la carnavalización de la literatura, “the robes of kings drag yards behind / heads-above-their-own crowns sway” (vv.5 y 6). Las estrofas quinta y sexta hacen mención a la danza y la música propias del carnaval, los músicos convirtiéndose en “princes” (v. 9) y las bailarinas en “princess” (v.11). Es significativa la acumulación de aliteraciones que aparecen en los versos “bare-backed straight-backed princes / strapped to the steel pan and the bass” (vv. 9 y 10), todas ellas recogiendo el sonido típico de los tambores del carnaval caribeño. En las últimas estrofas se condensan una serie de imágenes conectadas con la guerra medieval: “fighters in battle dress” (v.15), “their banners” (v.16) o “tinselled” (v.17). La alegoría de la batalla representa la lucha metafórica por la libertad y, así, el verso “freedom fighters in battle dress” (v.15) se refiere a los modernos luchadores por la libertad de expresión que hacen del baile su bandera: “the spirit of their banners in their dance” (v.16). Los niños, “tinselled toddlers” (v.17), se convierten en los caballeros de esta guerra inusualmente “pacífica”. Estas imágenes se refuerzan con una serie de aliteraciones como en “freedom fighters” (v.15), “tinselled toddlers” (v.17) o “wide-eyed in the wildest of dreams” (v.18).

La segunda parte del poema es una invitación a su celebración. Comparte con la primera el uso de una serie de versos como estribillos, “come let we wind and grind no girl / carnival not once a year / come let we wind and grind” (vv.4-6, 10-12 y 16-18), que reinciden en la idea de invitación y que se intercalan con el resto del poema y en ellos nuevamente encontramos una serie de aliteraciones. La primera estrofa de esta

segunda parte – “we reach for the rainbow / drape it across our streets / wrap ourselves in its colours” (vv. 1-3) – define en lo que consiste el carnaval y nuevamente se aprecia la importancia del color. La tercera estrofa se centra en los sonidos típicos del carnaval – “steel pan and bass sounds” (v.8) – y la quinta en la comida que tradicionalmente se consume durante la celebración – “we bake fry drink like old time / the right amount of spice the right peas / the best rice cane rum and sarsaparrilla” (vv. 13-15) –. Así pues el poema es un canto a los sentidos, ya que en la primera estrofa destaca el colorido del carnaval, expresado por medio de una serie de imágenes visuales; en la tercera, la música a través de un campo semántico sensorial acústico y, finalmente, en la quinta el gusto. Todas ellas tienen claras alusiones a la cultura caribeña.

Tanto en la primera como en la segunda parte del poema se observa la falta de utilización de signos de puntuación y de mayúsculas, lo que supone una contraposición al sistema de la lengua escrita, al igual que el sistema del carnaval se basa en la oposición directa contra los sistemas de poder de la sociedad. Así pues se puede decir que la omisión de reglas ortográficas en el poema refleja el carácter subversivo que caracteriza la filosofía anti-sistemática del carnaval.

La tercera parte del poema describe la danza que acompaña al “steel band”. Este tipo de música produce el efecto irremediable de bailar como expresa plásticamente el símil: “We follow the rhythm as close as wasps / their queen” (vv.3 y 4). La utilización de imágenes conectadas con la apicultura no sólo se limita a estos versos, sino que se extiende a otros que reinciden en la idea de que el carnaval aparece como una fuerza seductora que arrastra a todos los que la integran al movimiento:

(...) Life is a honeycomb
conveniences. Life is a honeycomb
made to eat; just sort out the sting
from the honey and the choreography
comes with ease, grace; so rock on,
but mind that island in the road! (vv.26-30).

En “Carnival Days” (*Too Black*, 45-46) de Benjamín Zephaniah, el carnaval se presenta con una serie de imágenes brillantes y coloristas que llevan a la liberación de la cultura marginal contenida por la cultura dominante:

On days like these we dance to us,
With the drum beat of liberation

Under the close cover of European skies (vv. 1-3)

...

On days like these we dance like freedom,
Like the freedom we carried in our hearts
When the slave driver was with his whip
When his whip was at our backs (vv.19-22).

En la cuarta estrofa el poeta alude a uno de los debates que abrió el carnaval en el Reino Unido, ya que, en sus principios, las autoridades londinenses intentaron que se celebrara en lugares cerrados, hecho que destruía el espíritu carnavalesco. Quienes apoyaban la celebración se opusieron radicalmente a la propuesta, ya que, entre otros motivos, el festejo reunía a tantas personas que era prácticamente imposible encontrar un local apropiado. El poeta explota este intento contraponiéndolo a la alegoría de la libertad y de la liberalización que utiliza en el poema:

We cannot make dis love indoors,
Or be restricted by the idea of a roof,
Dis soul, dis reggae, dis calypso,
Dis sweet one music we make
Is for all of us who work dis land
And cannot be contained by bricks and mortar,
It is we, the beat and the streets (vv.28-34).

El carnaval se convierte así en elemento definitorio de la cultura negra que se expresa a través del quiasmo: “There is no carnival without us / And without carnival there is no us” (vv.23-24).

En la colección de poemas *From the Devil's Pulpit* (1997) de John Agard, el yo poético es el ser subalterno por excelencia, el diablo, personaje bíblico que, a lo largo de la historia de la colonización, ha estado estrechamente conectado con todo aquello que no seguía los cánones del sistema epistemológico europeo, como era el caso de la cultura de los indígenas de las tierras colonizadas. Los sistemas centralizados de poder concebían a las personas de color como seres con características animales y, en ciertos casos, diabólicas. La elección del demonio como protagonista de esta colección tiene una finalidad deconstructiva porque sus comentarios, cargados de ironía y sarcasmo, contribuyen al replanteamiento de la consistencia de los valores instituidos por la cultura de centro y los sistemas de poder. De esta forma, el carnaval queda estrechamente ligado a la figura del demonio que la colección nos presenta, ya que el

fundamento de esta festividad es el de satirizar a los miembros del sistema de poder imperante.

En “Carnival of the Alps” (Agard, *From the Devil’s Pulpit*: 34) el diablo, que aparece en el poema a través de una serie de sinécdoques alusivas a uno de sus símbolos tradicionales en la iconografía eclesiástica, la cabra, establece una analogía metafórica entre la práctica del deporte del esquí, el carnaval y la historia divina. En la primera estrofa el demonio asocia los sentimientos de excitación que le producen tanto el carnaval como el descenso en esquí:

Cloven feet were made equally
For carnival as for skiing –
The downward pull of ecstasy
Not altogether unfamiliar (vv.1-4).

La caída del yo poético practicando este deporte le recuerda a la de los ángeles en “that long-ago apocalyptic fall” (v.9), que, asimismo, asemeja a una avalancha, que produce un sonido ensordecedor, descrita por la expresión “reeking of carnival” (v.10) en clara alusión a las “steel-bands”. En la segunda estrofa el demonio se percata del carácter desesbabilizador del carnaval a través de los siguientes versos: “(the Devil) arrived at the conclusion that everywhere / the rich and the poor put on a costume / to outwit the solitary peaks of doom” (vv.14-16). En la última estrofa el poder subversivo del festejo afecta a la jerarquía divina, profanando lo sagrado y estableciendo similitudes entre el diablo y Cristo como la delirante e hilarante analogía entre las tres caídas de la subida de la cruz al Gólgota y las del diablo practicando esquí:

And falling for the third time
on a cross of skis
among a cathedral of glaciers –
the horned one prayed
for the human casualties
of life’s sloping masquerade (vv.17-22).

En “The Devil at Carnival” (73) de esta misma colección, el demonio disfruta del mundo al revés, fundamento de esta fiesta. En los versos: “So if you ain’t feeling carnal / better keep away from carnival” (vv.3 y 4) se asienta uno de los pilares básicos del carnaval, su “reivindicación de lo ‘bajo’, del ‘cuerpo’, de la vitalidad elemental” (en Brioschi y Girolamo: 107) tal y como lo expuso Batjín en *Problemas de la poética de*

Dostoievski (1929). Esta reivindicación del placer aparece reflejada en muchos versos a lo largo del poema siempre en un tono jocoso de gran originalidad: “when pleasure knock answer the door” (v.22); “gloria in excelsis libido” (v.41). Sin embargo, no hay una entera contraposición con los sistemas de poder sino que tanto el centro como el margen se entrelazan convirtiéndose los dos polos en una unidad como se aprecia en los versos 15 y 16: “Holy be the cassock and habit / Say holier be the cock and slit”, destruyendo así todo el sistema de tal forma que llega a preguntar: “Whose language? Whose infidel? / Whose heaven? Whose hell?” (vv. 12 y 13). De la misma forma funciona “Blow the horn ring the bell” (vv.5, 10 y 27), verso que aparece como el primero de todos los quintetos a modo de estribillo. En él destacan las sinécdoques “horn” y “bell”, que se refieren respectivamente al infierno y al cielo, y el paralelismo sintáctico y métrico, que realza el carácter subversivo de la festividad en el que la desigualdad de cualquier índole queda suprimida. Los últimos versos del poema reinciden en el carácter perturbador de la esencia carnavalesca:

Blood is boss on the Cross
 But on bum-bum jam-jam day
 Volupte carne holding sway
 And Lucifer in a crown of horns
 Waving the key to the kingdom
 Where the sheep lieth down with the goat
 Hosanna hosanna to the lowest of the low (vv.44-50).

La persistencia en la idea del “mundo al revés” se refuerza por las rimas entre versos, las rimas internas y del uso de recursos fónicos tales como la aliteración que se extiende a todo el poema como se aprecia en versos como “Beelzebub brandish your tongue” (v.14); “I declare my declensions” (v.24); “costumed to the crotch” (v.30); “back-to-back belly-to-belly” (v.42) entre otros muchos.

Asimismo en este poema se observa la importancia de figuras retóricas tales como el paralelismo sintáctico: “The Devil playing mas / The Devil pinching ass” (vv. 1 y 2); “Blow the horn ring the bell” (vv. 5, 10 y 27); “Whose language? Whose infidel? / Whose heaven? Whose hell?” (vv.12 y 13). Este paralelismo trasciende su función de resaltar la temática del poema en el carácter deconstructivo que adopta en ciertos casos como en “Conjugate your intentions / I declare my declensions / Show me your vocative / I show you my accusative” (vv.23-26). En estos versos hay una clara alusión

al latín como la lengua de transmisión de la fe cristiana, la religión de las misiones durante el período colonial. Mediante el uso de la metátesis se produce la superposición de elementos opuestos siguiendo el espíritu carnavalesco del “mundo al revés”. Este uso del latín se extiende a otros versos deconstruyendo expresiones eclesiásticas como, por ejemplo, la que se encuentra en el verso 41: “gloria in excelsis libido”, alusiva al “gloria in excelsis Dei”, que cantaron los ángeles cuando nació Jesús. Con este verso se deja claro que con el carnaval comienza la exaltación del cuerpo y de la libinidad.

Para Agard el carnaval constituye un factor tan importante en la cultura caribeña que le dedica la colección de poemas *Man to Pan* (1982) en *Weblines* donde hace un recorrido por todos los elementos característicos del mundo carnavalesco. El libro se divide en cinco partes que, aunque no subtituladas, quedan claramente diferenciadas, ya que el inicio de cada una aparece con la cita de artistas y críticos relacionados con esta fiesta y constituye la idea en torno a la que va a girar cada una de las partes. La primera se centra en el tambor como medio de expresión artística a lo largo de la historia del carnaval; la segunda nos describe de forma poética el proceso de fabricación del “steel pan” con todas las connotaciones de transformación creativa que dicho proceso conlleva; en la tercera se encuentra la historia del carnaval en Londres; la cuarta le da voz a aquéllos que tocan el tambor en los “steel bands”; por último, la quinta es la voz de Spree Simon que visitó Gana para enseñar a sus habitantes a fabricar los “steel pans”. Estas cinco partes nos llevan a acercarnos a las raíces históricas y artísticas de esta festividad y a los sentimientos de aquéllos que lo viven con intensidad.

La primera parte del poema comienza con una cita de Jane Sarnoff donde se explica que, cuando se prohibió tocar el tambor en carnaval, en Trinidad, durante el período de la colonización, los esclavos decidieron sustituirlo por otros instrumentos creados por ellos, los “bamboo tamboo”, que consistían en barras de bambú de diferentes tamaños que, al golpearlas con el suelo, producían diferentes tipos de sonido. De esta forma, se sublevaron contra las clases poderosas e insistieron en la celebración y la apropiación del carnaval como parte de su cultura.

En “Pan Recipe” (*Weblines*, 118) el poeta nos presenta los factores que acontecieron a lo largo de la historia y que dieron como resultado la manifestación cultural que supone el carnaval hoy en día. En el poema aparece una serie de imágenes conectadas con el mundo de la cocina como lo demuestran las palabras “simmer” (v.2),

“boil” (v.3), “mix” (v.8) o expresiones como “add pinch of pain” (v.5) o “over slow fire” (v.9). El uso de este vocabulario culinario se debe a la semejanza existente entre el surgimiento del carnaval por medio de la conjunción de una serie de acontecimientos a lo largo de la historia de los negros con la mezcla y la cocción de diferentes ingredientes que finalmente darán como resultado un tipo de cocina muy característica. El autor también utiliza estas expresiones con un doble sentido, ya que muchas de estas palabras se usan para describir las revoluciones, como en el caso del verbo “simmer” (v.2), que en sentido figurado expresa un sentimiento próximo a un estallido de violencia. El campo semántico conectado con el tema de la revolución se manifiesta a lo largo del poema en palabras y expresiones como “rape a people” (v.1), “pain” (v.5) o “rage” (v.6).

El poema en sí es la receta de la creación del carnaval. Los primeros versos hacen alusión a los sucesos que han dado como resultado el carnaval, el sufrimiento de un pueblo durante siglos de opresión:

First rape a people
simmer for centuries

bring memories to boil
foil voice of drum

add pinch of pain
to rain of rage

over slow fire
watch fever grow (vv.1-8).

Es el dolor el que genera una fuerza extraordinariamente creativa que conduce al nacimiento del carnaval: “till energy burst / with rythm thirst” (vv.9-10).

Una de las características más significativas del poema es nuevamente el uso de una serie de recursos fónicos reincidentes, como las aliteraciones en “add pinch of pain / to rain of rage” (vv.5 y 6), en “whip well like hell” (v.14) o en “over slow fire / watch the fever grow” (v.9 y 10). Mucho más frecuente es el uso de las asonancias, por ejemplo, en “foil voice of drum” (v.4), en “cover down in shanty town” (v.17) o en “to rain of rage / stifle drum again / then mix strains of blood” (vv.6 y 8). En muchos casos

se produce una rima interna como podemos apreciar en los versos 14 y 17. Esta exuberancia trata de imitar los sonidos carnavalescos.

El poema “On new ground we scatter old drum seeds” de *Man to Pan (Weblines: 120)*, Agard da voz al triunfo de los esclavos en la época colonial y pone de manifiesto la victoria de su fuerza creativa con la fabricación del “steel pan”, cuya incorporación a una tradición de origen europeo suponía la apropiación de esa costumbre y su hibridización, ya que con el tambor se incorpora un elemento importante de la cultura africana y permite su expansión: “On new ground we scatter old drum seeds” (v.1).

En el verso 6 aparece la cultura africana encarnada en Shango, el dios del trueno, el hijo de la diosa Yemaja, madre de todos los dioses y protectora del nacimiento. En el poema hay una serie de referencias connotativas a este dios: “Thunder roots new voice in steel / and lightning seams metal with song” (vv.4-5). El uso metonímico de esta divinidad reincide en la introducción de la cultura africana en una costumbre europea y su poder y se convertirá en una metáfora recurrente a lo largo de la colección:

Who would have dreamed that Shango heart
would beat this far would follow us
across strange water to stranger earth
rising to thunder from oil drum rust? (vv.6-9).

El siguiente poema, “Messages pour” (121), está dividido en tres partes en las que se cuenta la historia del carnaval y se hace hincapié en la influencia de la cultura africana en el carnaval caribeño. En la primera parte el tambor se convierte en el protagonista. Se describe su uso en las culturas africanas como medio de transmisión:

Welcome
the stranger at the door
Beware
the enemy’s scorpion stealth
Embrace
the birthsong of the newborn
O brave
the threshing hand of death

Gather
the swollen joys of harvest

La segunda parte presenta la evolución del tambor en la historia no sólo de África sino también del carnaval. Todos los primeros versos de las estrofas comienzan con la palabra “once”, anáfora que establece una conexión temporal entre los diferentes temas que se presentan en cada estrofa. La primera hace mención a “an umbilical time” (v.21), donde el tambor no tenía ningún valor utilitario, puesto que no había necesidad de “be told to heed / your windblown warnings / your newborn blessings” (vv.23-25). La siguiente hace mención al trono que utilizaban los Ashanti para coronar a sus reyes, sinécdote del poder africano pre-colonial. En la cultura africana “the Golden Stool” (v.28) tiene connotaciones triunfalistas, puesto que durante el período colonial los británicos exigieron al pueblo Ashanti que se lo entregaran como signo de derrota, acto que nunca aconteció gracias a las directrices de Yaa Asantewaa, una mujer de la tribu. Esta mención introduce un nuevo período en la historia del tambor, el de la época pre-colonial cuando sus sonidos comenzaron a utilizarse como medio de comunicación: “we could read / the fingers roll / on stretched skin” (vv. 29-31). La tercera estrofa trata el traslado involuntario de los esclavos africanos como mano de obra en América, donde comienza la tradición de tocar el tambor durante la época del carnaval.

La tercera y última parte del poema cuenta la creación del “steel drum”, en la que el fuego es un elemento esencial: “as hands moved by spirit / blessed by fire / spurred by goathide phantom / lingering shadow of the drum” (vv.45-48), donde “goathide phantom” se refiere a la piel del tambor. John Agard considera la creación del “steel drum” no sólo un acto de creatividad como sus palabras indican, sino de “transformación”:

The steel drum, but as it is called in the Caribbean, the steel pan, for me is a tremendous metaphor of transformation. If you imagine an oil drum, placed above a fire and the oil drum being pounded, the whole act of the creation of the pan is an act of alchemy – out of that dross of history, a unique Caribbean expression is created, a virtual baptism (en Kerkhoff: 1).

El poema termina con la invitación al disfrute del ritmo del tambor, que el autor intenta evocar por medio de una serie de onomatopeyas, que posteriormente se confunden con los últimos versos:

O feel man
De riddum

atum / pan atum / pan
is steel /pan
feel man
feel man (vv.52-57).

El siguiente poema “Those drums!” (123) da voz a las autoridades europeas de la época colonial en el Caribe que consideraban las tradiciones africanas manifestaciones diabólicas como muestran los versos 3 y 4 donde los sonidos del tambor son “Demonic sounds / of subversion”. El poema acaba con el rechazo taxativo del tambor que dará paso al último poema de esta primera parte del libro y que se centrará en la prohibición por parte de las autoridades y en el triunfo final de los esclavos negros al encontrarle un sustituto en los “bamboo poles”, como medio de transmisión artística y creativa de su pueblo.

La segunda parte versa sobre el proceso de la fabricación del “steel pan”, que el autor lo tratará como un proceso creativo de transformación, al describirlo como un nacimiento o un proceso religioso al que se consagra todo el pueblo caribeño tal y como lo demuestran expresiones como “baptismal oil / on your black brow” (“Born naked”: 129, vv.4-5) para referirse al “steel pan” o los siguientes versos:

Let each hammer blow
Shaping
Concave comb
Of old oildrum
Be the voice
Of Shango
Thunder (en “Let each hammer blow”: 130, vv.1-7).

Este proceso de transformación de un barril de aceite en un tambor lleva a la unión casi mística del hombre con el “steel pan” como desvelan estos versos:

Man to pan
ah feel
we grow as one
from root to sky
ah feel
we flow as one
when blood meet iron
in one suncry (en “Rivulets of melody”: 132, vv.9-16).

leída. El poema “Street turn river” (148) constituye un ejemplo claro de la importancia de estos recursos en los que a veces funcionan como rima:

JeeessSSUS pan in prime
wine if you wineEEING
grine if you grineEEING

the only crime
the only sin

is standing still (vv.7-13).

En muchos de estos poemas hay una referencia a la fiesta como un medio de liberación del peso de una historia que ha sido apropiada por el poder occidental según muestran los versos de “Earth moving to greet feet” (152): “we going trick history” o “today is de day / pan going seize power” (v.6, 9-10). La mención a la historia también aparecerá en la última parte de la colección cuando en “Beat it out man” (167), un poema sobre la liberación que supone el carnaval para un pueblo tan castigado como el africano, se llega a exhortar a “beat out the weight / of history” (vv.20-21). El poder del carnaval se basa en la subversión de un pueblo contra el poder que lo subyuga, aunque sea temporal.

III.2. Violencia y resistencia

III.2.1. Tipos de violencia durante los períodos coloniales y poscoloniales

La violencia pasa a formar una parte inevitable en el proceso colonizador, esencialmente porque es el fundamento de dicho proceso. Todos los períodos coloniales poseen un factor común a lo largo de sus historias, el de la apropiación de tierras o, en su defecto, el del control económico de ciertos países para el enriquecimiento del país colonizador, hecho que presupone el uso de la violencia en cualquiera de sus modalidades.

A priori, se pueden analizar dos tipos de violencia dependiendo de dos factores: el primero, de cómo se ejerza; el segundo, de quién la ejerza. Hay dos formas de ejercer la violencia, una física y otra psíquica. De la violencia física hay multitud de ejemplos de matanzas y exterminios de tribus a lo largo de la historia de la colonización. El exterminio del pueblo Arawak en manos de los colonizadores españoles es un claro ejemplo. El primer contacto entre esta tribu y los españoles tuvo lugar en 1492, cuando Cristóbal Colón llegó a la Española, la actual República Dominicana. El recibimiento de los Arawaks fue hospitalario y pacífico; de hecho, Colón los describió en su diario de viaje como serviciales y dóciles. Los españoles consideraron que esta actitud pacífica unida a su fortaleza física hacía de la esclavitud una empresa fácil, de manera que los utilizaron como mano de obra en cultivos agrícolas y explotaciones mineras. La concepción del trabajo europeo era completamente diferente a la del pueblo Arawak, para el que el trabajo tenía exclusivamente un valor de supervivencia y no un valor comercial. Esta concepción provocó que muchos integrantes de la tribu encontraran agotadoras las tareas que los españoles les encomendaban. Por su parte, los españoles pensaban que ese rechazo a su concepción del trabajo se debía a una pereza inherente al nativo, concluyendo en un trato cruel e injusto contra los nativos. Hubo poca resistencia por parte de los indígenas, ya que se trataba de un pueblo pacífico, y su derrota fue fácil no sólo debido a la superioridad del armamento español sino a la diferencia en la

concepción de la guerra de los Arawaks y los españoles. Para los primeros un buen guerrero no era el que mataba a su enemigo, sino aquél que era capaz de arrebatarle a su contrincante un objeto valioso, como un escudo, durante la lucha. A pesar de la escasa oposición de los nativos a los españoles, hay ejemplos de valentía entre el pueblo Arawak como lo confirma la historia del “Ciguayo”, un indio que reunió a una decena de hombres para actuar como guerrilla contra las minas, los pueblos y las granjas establecidas por españoles, causando pánico entre la población de los colonizadores, ya que asesinaban a colonos indistintamente. Sin embargo, esta oposición llegó tarde y la población de los Arawaks se vio diezmada por el suicidio, las epidemias que las enfermedades de los europeos suponían para esta población y el exterminio de su pueblo en manos de los propios colonizadores (University of Maryland: 1-5).

La violencia psíquica se produce cuando el pueblo colonizador impone su cultura a la del colonizado al considerarla superior y, en muchos casos, la anula hasta extinguirla entre la propia población nativa. La India es un claro ejemplo de este tipo de violencia. La historia de su colonización comienza con la Compañía de la India del Este a principios del siglo XVII con la presencia de mercaderes británicos en el continente asiático después de concedérseles el privilegio del monopolio en el comercio entre Gran Bretaña y la India. A partir de este momento, la situación comercial de los componentes de la Compañía mejora por medio de una serie de acuerdos entre el gobierno británico y los dirigentes indios de la zona y comienza un período de enriquecimiento que durará casi dos siglos. Así, en 1608 el emperador de Mughal, Jahangir, permitió que se estableciese una fábrica británica en Surat y en 1617 exime a la Compañía de la India del Este de pagar los impuestos de aduana de Bengal. Los logros en el terreno mercantil dieron paso a la necesidad de la colonización del país, necesidad que se vio reforzada por medio de victorias como las de la batalla de Plassey en 1757, donde Robert Clives derrotó a los ejércitos del Nawab de Bengal. Por otra parte, las ansias de enriquecimiento de los mercaderes británicos provocan una situación deplorable entre los habitantes nativos, ya que la política de la Compañía no tiene en consideración las necesidades del pueblo ni en situaciones extremas, como la hambruna acontecida en el período 1769-70, donde murió un tercio de la población nativa. Ante esta situación injusta para los indios, el gobierno británico, temeroso de una rebelión, acotó los poderes de la Compañía de las Indias por medio del Regulating Act de 1773, conocido como Indian Bill, por el que el parlamento tenía más control sobre la Compañía y sobre

la zona. Para ello, se nombró a un gobernador general de nacionalidad británica. Se crea la concepción del gobierno indirecto, por medio de la delegación de poderes a un nativo que se encarga de asuntos locales creando la ilusión de autonomía y disminuyendo, así, tensiones de corte nacionalista. A partir de este momento el gobierno británico comienza a generar una política de supresión de valores culturales nativos. De esta forma, Warren Hastings, el primer gobernador, impuso la ley inglesa en India y Cornwallis, su sucesor, comenzó lo que llamó el “asentamiento permanente”, que consistía en crear un lugar a imagen y semejanza del Reino Unido para los habitantes británicos que residían en la India. En la última mitad del siglo XVIII el gobierno británico se centró en conquistar este país hasta que finalmente lo logró en 1819.

Según el crítico Gauri Viswanathan, esta empresa colonizadora no sólo se logró por medio de las armas, sino que se vio respaldada por una labor cultural, como parte esencial en el proceso colonizador y como estrategia del gobierno británico en su empresa colonial. La política británica de mantener un gobierno laico en la India imposibilitaba el apoyo gubernamental a la actividad evangelizadora, de manera que se vio en la educación una sustituta perfecta como transmisora de la cultura británica. Con el Charter Act de 1813, la literatura se convirtió en un derecho para los ciudadanos indios y supuso para el gobierno la obligación de garantizarlo. Sin embargo, en la ambigüedad de la sección cuatrigésimo tercera de esta ley, donde se promovía la literatura, pero no se especificaba qué tipo de literatura, encontraron los dirigentes británicos un vacío legal que supieron aprovechar para promover su propia literatura incluyéndola en los temarios de universidades, aunque sin prohibir la literatura nativa. Se fomentó la lengua y la literatura inglesas, que se convirtieron en asignaturas obligatorias para las clases sociales más altas, mientras que las lenguas y las literaturas nativas se mantuvieron como materias para las clases sociales más bajas, forzando a la población india que aspiraba a ocupar cargos de poder en el gobierno de su país a una formación británica como única vía de acceso. De esta forma, parte de la población india crecía a imagen y semejanza del Reino Unido, mientras que, con la aprobación de la enseñanza de las literaturas y las lenguas nativas para las clases más pobres, se disipaban movimientos reivindicativos nacionalistas. Esta situación es la que llamó Gramsci “dominación por consentimiento”, según la cual la dominación cultural sólo puede operar por medio del consentimiento del pueblo que la recibe. Esta “dominación

por consentimiento” suele ir precedida de una acción militar de conquista (Viswanathan 1995: 431-437).

Como se ha podido apreciar en ambos tipos de violencia, tanto la física como la psicológica, la ejercen las potencias colonizadoras, los españoles en el caso del Caribe o los británicos en el caso de la India. Sin embargo, el centro no es el único que la genera, sino que la violencia que se crea por medio de la imposición imperialista produce en el pueblo subyugado lo que se denomina contraviolencia. La resistencia del colonizado contra el colonizador es una parte integrante en la historia de la colonización, en la que se aprecian multitud de ejemplos de oposición contra los poderes imperialistas, como la revuelta de esclavos en la isla de Santo Domingo bajo el mandato de Toussaint. Esta resistencia ha generado una serie de movimientos críticos que la han analizado, como es el caso de la Négritude liderada por Leopold Sedar Senghor y Aimé Césaire, y las ideologías que se han creado tomándola como fundamento.

Dependiendo del momento histórico donde el proceso colonizador se ubique y del choque de las culturas entre los países colonizadores y los pueblos colonizados, surgirán una serie de elementos socio-culturales determinados que generarán tensiones sociales y que finalmente darán paso a la violencia. Sin embargo, se observa que la violencia no es la misma en todas las culturas ni en todos los momentos históricos, de manera que se puede establecer diferentes tipos de violencia que van a depender de una serie de factores de diversa índole propios del momento histórico en el que surgieron.

III.2.2. Teorías de la resistencia anticolonial: Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire, C.L.R. James, Frantz Fanon, Amílcar Cabral y Ngũgĩ wa Thiong'o

La resistencia anticolonial surge en el momento histórico en el que la invasión imperialista tiene lugar y va acrecentándose a lo largo de la historia a medida que diferentes movimientos de la misma índole reivindican los derechos arrebatados por los colonizadores a los nativos a un nivel teórico. En la historia de la resistencia anticolonial se encuentran teorías como la Négritude, fundada por Leopold Sedar Senghor y continuada por Aimé Césaire, que reclamaba un lugar en la historia para los pueblos negros colonizados después de años de denigración y violencia por parte de los colonizadores. Su teoría se basaba en la inversión de los valores propios del sistema de oposiciones binarias impuesto por el centro, de tal manera que lo negativo para el sistema bipolar europeo se convierte en positivo para el de la resistencia. Este aspecto ha sido criticado, ya que la imposición del sistema opuesto al euro-céntrico presupone el mismo funcionamiento pero a la inversa, de manera que la Négritude adolece de los mismos fallos epistemológicos que el sistema bipolar europeo y, en realidad, no intenta encontrar sistemas alternativos al impuesto por los colonizadores. Para Senghor, la Négritude es el paso intermedio a la unión de las culturas blanca y negra, aspecto que entra en contraposición con la visión de Aimé Césaire. Por otra parte, Senghor no establece diferencias entre las culturas negras y sólo habla del pueblo africano, eludiendo otras como la caribeña.

Aimé Césaire aporta a la Négritude el concepto de “thingification” que desarma uno de los pilares básicos del sistema colonizador, el de la concepción de la colonización como un instrumento para la civilización de los salvajes. Césaire considera que esta creencia colonizadora oculta, en realidad, un proceso de deshumanización, reduciendo la esencia humana del nativo a la de animal o de cosa.

Las obras de C. L. R. James, *The Black Jacobins* y *A History of Negro Revolt*, ambas publicadas en 1938, supusieron un cambio radical en la historia crítica de la resistencia, ya que se centraban en los actos de la oposición anticolonial que habían sido silenciados por el sistema colonizador.

Frantz Fanon es uno de los autores al que más se ha relacionado con la idea de la violencia. A lo largo de su obra se aprecia una evolución en su concepción de la resistencia. En su libro *Black Skin, White Masks* presenta un análisis psicológico de la problemática de la inserción de los negros en un mundo creado por blancos. La situación que viven los negros está generada por una serie de condiciones sociales y económicas causadas por la imposición de un poder centralizado que excluye todo aquello que no se rige por sus cánones. De ahí que el negro, en su intento de ser aceptado como igual en un mundo impuesto por blancos, entre en una dinámica de rechazos que minan su persona con multitud de problemas de índole psicológica. Para Fanon, los negros entran en un proceso de auto-alienación, causado por una subyugación colonialista que los rechaza continuamente como seres inferiores. Esta tensión interna provoca la necesidad de liberarse de esta situación subalterna por medio de la resistencia contra el sistema opresor. La resistencia es de naturaleza psicológica porque se fundamenta en la posición que el hombre blanco ha impuesto al negro. La superación psicológica del negro subyugado supone la liberación del sistema opresivo establecido por el hombre blanco. Sin embargo, el autor también contempla la posibilidad de una resistencia física: “I do not carry innocence to the point of believing that appeals to reason or to respect for human dignity can alter reality. For the Negro who works on a sugar plantation in Le Robert, there is only one solution: to fight” (en Childs y Williams: 50).

El intento por parte del poder central de imponer su cultura a los nativos produce una resistencia anticolonial de índole cultural. En su ensayo “Algeria Unveiled”, Fanon analiza las estrategias anticoloniales de resistencia por parte de los nativos argelinos contra los franceses. Por ejemplo, durante la ocupación francesa en Argelia las autoridades francesas prohibieron el uso de velo a las musulmanas, prohibición que Fanon explicaba, por una parte, como un medio de destrucción de la cultura y las tradiciones nativas, ya que la mujer sin velo tiene la apariencia de la mujer occidental, y, por otra, como una estrategia de defensa por la posibilidad de que las mujeres musulmanas pudieran introducir clandestinamente armas ocultas en los trajes tradicionales. Para el crítico, la utilización de la tradición para la resistencia, en este caso el de la vestimenta tradicional de las mujeres argelinas, produce otro tipo de resistencia en el plano ideológico, puesto que el papel de la mujer argelina dentro de su

sociedad sufre un cambio radical ya que de un papel pasivo pasa a obtener un papel activo en la lucha contra el imperialismo. El cambio de roles destruye unos de los pilares imperialistas de los franceses en contra de los sistemas tradicionales de la sociedad argelina, la pasividad del rol femenino. Por otra parte, la resistencia argelina supo aprovechar elementos claves de los sistemas imperialistas que Occidente utilizó en su empresa de colonización y que, en un principio, habían sido rechazados por la población argelina, como la utilización de la radio como medio de transmisión de las ideologías de resistencia o de la medicina occidental para mantener sanos a los habitantes nativos en la lucha anticolonial, produciendo nuevamente el derrocamiento de otro de los fundamentos imperialistas como la consideración de la incapacidad nativa de absorber la cultura extranjera.

En su último libro, *The Wretched of the Earth*, la postura de Fanon se radicaliza al considerar la violencia como parte integrante del proceso colonizador y descolonizador, sosteniendo que la violencia es la base de cualquier imperialismo, ya que se basa en la imposición de poder. Por otra parte, argumenta que la violencia empleada por los colonizadores contra los nativos no es unidireccional, sino interdireccional, es decir, los nativos reaccionan a este tipo de violencia con contraviolencia. La contraviolencia opera contra los propios nativos que la ejercen, ya que los colonizadores la consideran como un claro ejemplo de la falta de aptitudes entre los indígenas para el auto-gobierno. Sin embargo, esta apreciación es injusta para los nativos, puesto que la violencia ejercida por parte de los colonizadores en muchos casos se oculta, mientras que la violencia anticolonial se magnifica. Fanon aporta una serie de datos que lo ilustran, como la masacre de pueblos indígenas por parte de los franceses, concretamente los 45.000 muertos en Sétif en Argelia en 1945 o los 90.000 en Madagascar en 1947, en respuesta a la muerte de uno o dos franceses por la resistencia local. La violencia tiene como resultado la unificación de diferentes tribus locales, anteriormente enemigas, contra la invasión europea y a favor de la liberación del poder central sobre los pueblos indígenas de la zona.

Como parte de la resistencia negra contra los sistemas opresivos de poder aparece el intento de la recuperación de la historia del pueblo negro. Sin embargo, Fanon vio en esa búsqueda el peligro de caer en un nativismo exacerbado que no contribuía a la superación de la situación denigrante de los pueblos negros y a su

liberación de los sistemas de poder y por ello rechazó la creación de una única cultura negra que aunaba distintos pueblos negros con culturas diferentes. Fanon considera que la cultura es una parte esencial en el desarrollo de futuras naciones poscoloniales y que en la liberación de estas naciones se encuentra el resurgimiento de la cultura indígena. A su juicio, la historia nativa ocupa un lugar importante en la descolonización, no por sí misma, sino por el hecho de que recuperarla supone una oposición contra el poder central, empeñado en destruirla y sustituirla por la suya propia.

Sin olvidar la complejidad del funcionamiento de la cultura, Amílcar Cabral considera que es un medio de opresión para el poder colonial, pero también una forma de resistencia para los pueblos indígenas. En las historias de la colonización se observa la sustitución de la cultura nativa por la cultura del colonizador por medio de su marginalización. Sin embargo, los pueblos nativos utilizan su propia cultura como resistencia contra los poderes imperialistas. Para Cabral, la resistencia cultural es uno de los tipos de resistencia con carácter imperecedero y más eficaz, ya que la oposición contra el poder central produce la unión de diferentes culturas anteriormente antagonistas, creándose así un nacionalismo que, aunque falso, considera necesario para la liberación del pueblo nativo.

Para Ngũgĩ wa Thiong’o, la historia de la resistencia comienza con la historia del imperialismo. Sus estudios se fundamentan en la historia de Kenia a través de los cuales observa la unión de distintas tribus en la resistencia al percibir el imperialismo como único enemigo. El autor considera que la oposición política en el exilio es uno de los aspectos más importantes en el movimiento de la resistencia. Por otra parte, sostiene que el colonialismo tiene como fundamento una base económica y comercial que provoca la necesidad de utilizar la fuerza militar para el control de la zona, lo que propiciará la explotación de la misma. Sin embargo, los colonizadores no sólo intentaban establecer el control militar, sino que, según Ngũgĩ, “... its most important area of domination was the mental universe of the colonised, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relation to the world” (cit. en Childs y Williams: 61). Por lo tanto, la cultura tiene que ocupar un lugar importante en la resistencia y debe oponerse a los cánones instaurados por el poder central. De ahí que en *Decolonising the Mind* defienda el idioma nativo como lengua literaria e incite a la utilización de la lengua propia del autor indígena frente a la europea. También lucha

por la instauración de una programación educativa enfocada sobre la cultura africana, más que sobre los clásicos europeos.

Todos estos críticos han analizado la violencia generada tanto por los colonizadores como por los colonizados, pero siempre ubicada en países colonizados, Argelia en el caso de Fanon o Kenia en el caso de Ngũgĩ, por ejemplo. Sin embargo, los autores de los poemas que se comentan en esta tesis tienen como factor común el hecho de que son inmigrantes no sólo de origen africano sino también caribeño y de que actualmente residen en el Reino Unido, de forma que la violencia queda emplazada en el país colonizador.

III.2.3. La resistencia caribeña contra el poder colonial británico

A diferencia de África o la India, el nacionalismo llegó de forma tardía al Caribe, porque sus ciudadanos se consideraban como parte del Imperio Británico. La falta de identidad que se observa en el Caribe tiene una base histórica, ya que la población indígena de la zona, los Caribs y los Arawaks, se había visto diezmada en la época de la colonización española. Los habitantes que integraban las islas caribeñas a partir del siglo XIX eran colonos británicos, la clase más poderosa de las islas, y esclavos de origen africano, deportados de la costa oeste africana como mano de obra para las plantaciones de azúcar, tabaco y arroz. Cuando se abolió la esclavitud en 1834, la población caribeña se vio aumentada por mano de obra procedente de la India, de China y del Oriente Medio. El hecho de que la población de las islas caribeñas la conformaran inmigrantes y colonos provocó la ausencia de un nacionalismo caribeño, que quedó suplantado por un nacionalismo británico, instaurado en la sociedad caribeña por medio de la educación o de los medios de comunicación como la BBC. Por otra parte, la sociedad caribeña se constituía en base a una serie de estamentos sociales relacionados con el color de la piel. En el punto más alto de la pirámide social se encontraba la raza blanca y en la parte más baja, la negra africana. La parte intermedia la integraban los mulatos, estando más cerca de la cúspide los de piel más clara. Esta clasificación social estaba íntimamente ligada con el trabajo que debían desempeñar: los blancos se encargaban del gobierno de la isla y los negros realizaban los trabajos más duros, como el cultivo de las tierras. Sólo a los mulatos con la piel más clara se les permitía ocupar puestos de trabajo gubernamentales, como el administrativo. Esta estructura social hacía que los habitantes de la isla se vieran identificados por su raza y su color más que por su nacionalidad.

La mayoría de los habitantes caribeños veían la necesidad de salir de la isla por diversos motivos: la clase alta consideraba que era necesaria una formación universitaria en el Reino Unido, mientras que las clases más bajas veían en la madre patria una tierra de oportunidades, la posibilidad de ocupar nuevos cargos, de formarse, etc. Esta idea se incrementó durante la Segunda Guerra Mundial y a partir de 1940

muchos jóvenes caribeños se alistaron para defender los intereses del Reino Unido. El primer grupo de caribeños se alistó en el cuerpo del aire, la Royal Air Force, como pilotos. La preparación y la habilidad que demostraron los “Brylcreem boys” en las batallas aéreas hizo que pronto se convirtieran en caballos de batalla contra la propaganda nazi de los Luftwaffe, como la tripulación aérea más preparada, creándose así una competitividad entre razas. La admiración despertada propició que muchas de las dificultades racistas que los caribeños habían encontrado previamente disminuyeran entre la población británica.

Después de la guerra la situación económica de las islas caribeñas empeoró por la disminución de la necesidad de materia prima que se había mantenido durante la contienda, hecho que incrementó aún más la necesidad de marchar al Reino Unido en busca de una mayor calidad de vida. A ello se añade que la presión colonial que existía en las islas caribeñas hacía prácticamente imposible mejorar el estatus de las clases más pobres, de tal manera que con el final de la guerra comienza a haber una oleada de emigración al Reino Unido que comienza con lo que se conoció como el Windrush por el nombre de la embarcación que transportó al primer gran contingente de inmigrantes. Sin embargo, el recibimiento de los británicos no fue el esperado.

El triunfo del partido laborista en 1948, encabezado por Clement Attlee, supuso el inicio de una serie de cambios en el Reino Unido. El año 1947 había sido difícil para los británicos, especialmente por el racionamiento de alimentos después de la guerra. Sin embargo, en 1948 la industria se reactivó, el paro disminuyó y el gobierno creó un servicio nacional de salud pública. Otro cambio sustancial en la sociedad británica fue el Nationality Act de 1947, donde se recogía la igualdad de derechos entre los ciudadanos británicos, y los de las colonias que perteneciesen a la Commonwealth. Esta ley cambiaba el sentimiento de superioridad británica que había imperado en el período de la colonización y que había fomentado el propio gobierno británico porque la independencia de la India en 1947, la situación de descontento en África y en el Oriente Medio obligaban al gobierno británico a plantearse una modernización en la relación con sus colonias. La llegada del Windrush y el Nationality Act fue mera coincidencia, pero el debate que se generó en la nación sobre la concepción de la ciudadanía se vio estrechamente relacionado con la masiva llegada de los inmigrantes a la isla. Los sectores sociales que estaban en contra del Nationality Act consideraban a los

inmigrantes como invasores de su nación, como manifiestan los discursos de Enoch Powell. Con la llegada del Windrush vinieron problemas de racismo, aceptación y falta de alojamiento.

La llegada de inmigrantes caribeños se divide en dos períodos: el primero abarca el período de 1948 a 1951 y se caracteriza por un número escaso de inmigrantes en comparación con la segunda oleada, en el período de 1955 a 1962, que abrió el debate en la nación sobre la nacionalidad y la ciudadanía.

Los inmigrantes caribeños debían enfrentarse a unas condiciones de vida muy distintas a las de su país de origen. Debían acostumbrarse al clima, al tipo de ropa, a las diferencias entre su dialecto y el inglés británico, a las ciudades industriales británicas que diferían mucho de las ciudades agrícolas a las que estaban habituados y a la organización de la sociedad británica, mucho más impersonal que la caribeña, basada en la colaboración de todos sus habitantes para la mejora de la comunidad. Por otra parte, a los caribeños se les había inculcado por medio de la educación la igualdad entre los miembros del imperio británico y la importancia del Caribe para el imperio. Esta concepción se vio completamente desmentida por la ignorancia y la indiferencia que los británicos demostraban sobre aspectos básicos del Caribe como su geografía, su historia, su cultura o su lengua, de forma que se creó entre los inmigrantes caribeños una profunda sensación de desengaño y de frustración. Así, surgió la necesidad de la unión entre los distintos miembros de la diáspora caribeña en el Reino Unido, que condujo a un aislamiento aún mayor de los habitantes británicos. La agrupación de los inmigrantes en barrios determinados, como Notting Dale o Notting Hill, hizo que se fomentara aún más ese aislamiento, dando lugar a la creación de guetos donde el crimen y la prostitución estaban a la orden del día, lo que proyectaba una imagen negativa de los inmigrantes caribeños entre la población británica.

A partir de 1955 la llegada de caribeños al Reino Unido se incrementó en gran medida, ya que tres años antes el gobierno de los Estados Unidos había puesto límites al número de inmigrantes procedentes del Caribe, de tal forma que la única posibilidad de escapar a las duras condiciones de su país era la emigración al Reino Unido. La década de los cincuenta se caracteriza por la falta de vivienda para la población inmigrante y, como resultado, de las duras condiciones de vida, que en muchos casos llegaba a rozar

la insalubridad. La ausencia de identificación con los habitantes británicos, así como la mala calidad de vida, unida a veces al paro, generaron momentos de violencia, como lo atestiguan los actos de vandalismo de los Teddy Boys, delincuentes negros de la clase trabajadora. Este tipo de tensiones provocaron el rechazo generalizado por parte de la población británica a todos los inmigrantes negros, aunque no todos ellos se vieran involucrados en este tipo de acciones violentas. Los sectores políticos más conservadores, como Sir Oswald Mosley, Duncan Sandys o Sir Cyril Osborne, enfocaron estos brotes de violencia bajo el prisma de la segregación racial. Grupos de ciudadanos blancos comenzaron a increpar y a atacar a caribeños en respuesta a los actos vandálicos de los Teddy Boys, generando ataques a inocentes. La tensión desembocó en los disturbios de Nottingham en 1958 que se extendieron a Londres, hasta culminar con la muerte de Kelso Cochrane, un carpintero de Antigua, asesinado por seis jóvenes blancos, cuando volvía a casa. Su muerte supuso un cambio social contra la violencia en las calles y un intento por parte del gobierno por mejorar las condiciones de vivienda de la clase trabajadora negra.

A partir de los años sesenta el gobierno británico intervino en la entrada de inmigrantes, fundamentalmente para regular la inmigración de la Commonwealth, con el Immigration Bill de 1961. Desde los sucesos acontecidos a finales de los años 50, la inmigración y el racismo se convirtieron en puntos candentes de la vida política del Reino Unido. El problema de la vivienda continuaba siendo fundamental en la sociedad londinense y, a ello, se unía la discriminación a la hora de conseguir empleo, habiendo distritos donde no se aceptaban negros para desempeñar trabajos. Los inmigrantes no tenían ningún tipo de representación a nivel gubernamental, ni tan siquiera el laborista, que entró en el poder en 1964, por no perder popularidad entre los ciudadanos británicos. Los inmigrantes caribeños comenzaron a organizarse para tener cierto peso político en el país de acogida. La necesidad de representación provino de la llegada de una serie de estudiantes procedentes de las islas caribeñas con una vida cultural y política activa y con una gran formación, que les permitía la posibilidad de desempeñar cargos de poder en los gobiernos locales. V.S. Naipaul, George Lamming o S. Selvon fueron algunos y su activismo se vio acompañado de los movimientos en pro de los derechos de los negros en los Estados Unidos y de los grupos del Black Power, que se extendieron a Londres.

A finales de los años sesenta el racismo y la inmigración dejaron de tener protagonismo en la vida política británica hasta que a un grupo de inmigrantes asiático-keniats se les permitió en 1967 una residencia permanente gracias a sus pasaportes británicos. Enoch Powell, por entonces miembro del parlamento representante de Wolverhampton, comenzó nuevamente una campaña contra el gobierno, por considerar que éste no respetaba las opiniones sobre inmigración de la ciudadanía británica. El gobierno laborista actuó con rapidez introduciendo una nueva ley, la Commonwealth Immigrants Act, que imposibilitaba la entrada de aquellos ciudadanos británicos que no tuvieran o hubiesen tenido algún familiar en el Reino Unido, hecho que presuponía la entrada exclusivamente de blancos. La importancia de la ofensiva de Powell llegó al extremo de la derrota del partido laborista en 1970.

La década de los setenta se caracterizó por la inestabilidad política. Los discursos de Powell alentaron a grupos de violencia callejera a manifestarse, en muchos casos agrediendo a los inmigrantes. Grupos de estudiantes y de gente joven se oponían a tales actitudes xenófobas y se crearon movimientos como los Anti Nazi League o Rock Against Racism. La lucha contra la xenofobia culminó con la manifestación antirracista de 1977 en Londres, donde se produjeron escenas de violencia entre los integrantes de la manifestación y los miembros del National Front, cuyo cabecilla era Powell. Sin embargo, esta manifestación demostró que había blancos que defendían la igualdad de derechos independientemente de la raza.

Durante este período tuvo lugar otro cambio significativo en la propia población inmigrante caribeña. En los años setenta muchos de los negros caribeños ya habían nacido o se habían criado en el Reino Unido y la injusticia racial que se palpaba en el ambiente no les dejaba indiferentes. Había entre ellos una clara intención de lucha, ya que, a diferencia de sus padres, se sentían británicos. Por otra parte, no querían olvidar la cultura de la que procedían, sino más bien integrarla en la vida londinense como parte de ella. La instauración del carnaval como una fiesta local fue una de las luchas que afrontaron, como lo demuestran la multitud de enfrentamientos entre los policías y los participantes de esta fiesta.

En los años ochenta se mantuvo el clima violento entre sectores racistas e inmigrantes. Uno de los hechos más conmovedores fue el incendio de Deptford en 1981, donde murieron trece jóvenes negros. Muchos inmigrantes creyeron que había

sido provocado por racistas. La ausencia de declaraciones de Margaret Thatcher, la primer ministra durante este período, molestó a la población caribeña, especialmente cuando semanas más tarde lamentaba un hecho similar acontecido en Dublín. Por otra parte, nacen los movimientos de *Reggae* y de Rasta, que intentan reivindicar la igualdad de derechos para los negros. Los años ochenta se caracterizan fundamentalmente por los enfrentamientos entre la policía y grupos de jóvenes negros, que tenían la certeza de que la policía los tenía como objetivo de sus redadas. Ejemplos de estos enfrentamientos son los disturbios raciales de Brixton en 1981 y los de Liverpool, Londres o Manchester, entre otros. Por otra parte, el intento de incluir representantes negros en la política británica, que había comenzado en los años sesenta con la presentación de candidatos negros a ayuntamientos, culminó en los años ochenta con la tentativa de incorporar a políticos negros en las filas del partido laborista. El problema fundamental del partido laborista durante esta época era la influencia que todavía ejercía Powell sobre la población y que se resumía en que el avance de la nación británica se basaba en una política dura contra los ciudadanos de otras razas. En 1981 se crea el GLC, Greater London Council, con el objetivo de dar voz a la población negra en el Reino Unido e intentar concienciar a la población británica de que estos grupos étnicos formaban parte de su sociedad. Aunque se consideró un fracaso por su escasa duración, creó el concepto de la “cultura negra” como parte de la identidad británica.

Las tensiones vividas en los años ochenta culminarán con un intento de crear una política multirracial en el Reino Unido durante la década de los noventa. Todos los partidos, incluso el conservador, intentan ser parte de este proyecto multicultural, como lo demuestra la presencia de William Hague, candidato conservador, en los carnavales de Notting Hill en 1997.

III.2.4. La resistencia africana contra el poder colonial británico

III.2.4.1. La resistencia en África durante el período colonial

El tráfico atlántico de esclavos en África comenzó a mediados del siglo XV. Los portugueses construyeron fortines, como El Mina, a lo largo de la costa para la trata de oro y de esclavos, que aumentó al prosperar las plantaciones de caña de azúcar. Aunque los gobernantes africanos habían adoptado previamente la esclavitud para suplir una despoblación que mermaba la mano de obra, el tráfico atlántico de esclavos se conoce por el trato inhumano de la población europea a los esclavos africanos.

Basándose en el testimonio de los propios esclavos en un escrito de Sigismund Koelle, un misionero de mediados del siglo XIX, Iliffe recoge las causas por las que los cautivos africanos se convertían en esclavos (176). La mayoría de éstos eran presos de guerras entre distintos pueblos rivales, aunque Koelle no menciona que las incursiones de pueblos africanos a poblados agrícolas para la captura de esclavos eran una práctica habitual, especialmente en el Congo en el siglo XVII. Sin embargo, Shillington considera que estas prácticas no las propiciaba el deseo de la captura de esclavos para su posterior venta en la costa, sino un deseo de expansión de los estados africanos, aunque los beneficios que aportaba la venta de esclavos aumentaban el deseo de guerra entre los distintos estados (175). Los europeos preferían a los esclavos que lo habían sido previamente, porque estaban acostumbrados al trabajo y eran menos propensos a escaparse. Otros habían sido sentenciados a la esclavitud por adulterio en procesos judiciales dentro de su tribu. Para Iliffe, los grupos de población más débiles – disminuidos psíquicos o físicos, huérfanos, viudas, etc. – eran el sector más susceptible de ser capturados. Aunque Koelle no lo recoja en su testimonio, otro modo de captura muy común se producía en época de carestía. Los negreros ofrecían comida a cambio de su cautiverio. Por todas estas razones, la conversión a la esclavitud pronto se generalizó en las tribus africanas ya que era un negocio rentable. Francis Moore, un traficante del siglo XVIII, comentaba: “Desde que se ha venido aplicando ese Tratado de la

Esclavitud, todas las Penas se han cambiado por Esclavitud” (en Iliffe: 176). De esta forma, había casos en los que se apresaba a miembros de una misma familia porque uno de sus miembros había sido inculcado por brujería. Shillington considera que la principal fuente de esclavos se hallaba en los cautivos de guerras locales. Antes de la llegada de los europeos, los africanos vencedores negociaban la liberación de sus presos con sus familiares a cambio de riquezas. Aquéllos que no eran liberados eran integrados en la sociedad de la tribu vencedora como esclavos; sin embargo, se les otorgaba la posibilidad de casarse, de subir en la escala social y económica e incluso conseguir la libertad (175).

Los esclavos capturados por tribus africanas, normalmente procedentes del interior de África, tenían que hacer un gran recorrido, encadenados, hasta llegar a la costa donde se les encarcelaba hasta la llegada de un barco europeo. Su precio dependía de su estado físico, por lo que se les desnudaba para convenir una cantidad. Una vez que pertenecía a un dueño europeo, se le marcaba a fuego una insignia y se le embarcaba cuando el cargamento estaba completo. Las condiciones en el barco eran infrahumanas, ya que los esclavos tenían que permanecer acostados y encadenados durante todo el trayecto, con una duración que oscilaba entre los dos o los tres meses. Durante el trayecto tenían que enfrentarse al hacinamiento y a condiciones insalubres que propiciaban enfermedades como la disentería o la viruela. Olaudah Equiano, raptado a los once años para ser vendido a negreros británicos en 1756, contaba:

La estrechez del lugar, y el calor del clima, añadidos al número de los que íbamos en el barco, que iba tan abarrotado que apenas disponíamos de sitio para darnos la vuelta, casi nos ahogaban. Eso produjo copiosos sudores, de tal modo que pronto el aire se volvió impropio para la respiración, con gran variedad de repugnantes olores, y acarreaba una enfermedad entre los esclavos, que para algunos resultaba mortal (...) Esa mísera situación era además agravada por el roce de las cadenas, que se volvía insoportable, y por la suciedad acumulada en las inevitables tinajas, en las cuales se solían caer los niños, y casi se ahogaban. Los gritos de las mujeres, y los gemidos de los agonizantes hacían del conjunto una escena de horror casi inconcebible (en Iliffe: 181).

Una vez embarcados para América, las rebeliones eran frecuentes. Las mujeres esclavas, que disponían de mayor libertad por no estar encadenadas, fueron pieza clave

de estas sublevaciones. Muchos de los levantamientos tuvieron éxito, como Iliffe documenta a través de testimonios de la época que corroboran que en el 20% de los viajes de esclavos en barcos holandeses habían surgido levantamientos y el 5% de los levantamientos registrados en las travesías hacia América con cargamentos de esclavos en el siglo XVIII tuvieron éxito (181).

Ante las arduas condiciones de vida en las plantaciones americanas y la negativa de muchos esclavos africanos a ser considerados como tales, se halla multitud de ejemplos de resistencia, que, a su vez, incrementaron las medidas opresoras por parte de los dueños de las plantaciones. Una forma de rebelión entre los africanos procedentes de estados en los que la esclavitud no era una práctica común era el suicidio o el asesinato de sus amos y capataces. Entre otros tipos de sublevación se encuentran el silencio o los gritos, la realización del trabajo en mayor tiempo del estipulado, acciones violentas, como los sabotajes o la quema de edificios de la plantación.

Los esclavos que lograban escapar, conocidos como cimarrones, se organizaban en palenques, fortalezas con fosos, trampas y empalizadas, ubicadas en lugares estratégicos que les servían de centros neurálgicos de la insurgencia contra los amos. Los palenques se convirtieron en auténticas repúblicas dentro de las plantaciones.

Las canciones alcanzaron gran protagonismo durante la resistencia al ser mensajes encriptados para comunicarse entre los insurrectos sin que se percatase el amo. Un ejemplo es la canción “Steal Away” que Nat Turner, un esclavo de Virginia, cantaba con el fin de convocar a otros esclavos a las reuniones para organizar una revuelta contra su amo:

Chorus:
Steal away, steal away!
Steal away to Jesus!
Steal away, steal away home!
I ain't got long to stay here!

My Lord calls me!
He calls me by the thunder!
The trumpet sounds in my soul!
I ain't got long to stay here!

Chorus:

My Lord, he calls me!
He calls me by the lightning!
The trumpet sounds it in a my soul!
I ain't got long to stay here! (Owen: 1).

En cuanto a la resistencia de los habitantes africanos contra la invasión colonial del siglo XIX, los gobernantes del continente negro se vieron obligados a negociar con los europeos debido a su superioridad armamentística. Sin embargo, tras estas negociaciones se escondía la intención de conservar tanto poder como les fuese posible. Para muchos dirigentes, aliarse con los europeos era una manera efectiva de protegerse de las tribus rivales. A esta actitud proclive a la negociación se oponían otras formaciones políticas africanas que defendían la resistencia contra la ocupación europea. Esta situación suponía el enfrentamiento del pueblo dentro de un mismo reino, que, en algunos casos, se traducían por guerras civiles como los Dahomey y los Asante. En otras ocasiones, los enfrentamientos intestinos entre la población provocaban que uno u otro bando encontrara en la alianza con las potencias europeas un apoyo poderoso para su causa. El período conocido como “The Scramble of Africa” se caracteriza por la multitud de negociaciones y de guerras entre los pueblos africanos y las potencias europeas dependiendo de las circunstancias en las que se viesen envueltos. Sin embargo, en los estados militarizados, como los *pedi* o los *ndebele*, donde el honor militar era un elemento esencial en sus sociedades, se tendía a la guerra. Asimismo los pueblos sin estado, como los *baulé* o los *jola*, también defendían su libertad. En este último caso, los europeos encontraban gran dificultad en doblegarlos debido a la ausencia de una organización política clara al vivir en tierras remotas.

III.2.4.2. La resistencia de la inmigración africana en el Reino Unido

La mayoría de la población procedente de África y residente en el Reino Unido en el siglo XVII había entrado en la isla como esclavos de capitanes y oficiales de los cargueros de esclavos, ya que se les daba el privilegio de adueñarse de un porcentaje, que vendían posteriormente en el Reino Unido. En la isla se extendió la moda entre familias adineradas de tener esclavos de color como empleados del hogar o simplemente como mascotas, que solían vestir con trajes costosos y joyas en ostentación de la riqueza familiar. Aunque en el Reino Unido los esclavos no solían ir encadenados, se les colocaba un aro en el cuello con el escudo de la familia o el nombre del propietario. Muchos huían, como hacen constar los periódicos del momento y las descripciones de los esclavos huidos que los periódicos facilitaban dejan entrever un trato violento, ya que se hace referencia a mutilaciones y cicatrices (Fryer: 23).

No hay constancia de escritos de esclavos que nos den indicios de sus condiciones de vida. A partir de mediados del siglo XVIII hay datos que constatan la formación y organización de las primeras comunidades negras con fines solidarios. Se estipula que la población negra en el Reino Unido no superó los 10.000 habitantes durante el siglo XVIII.

La mayoría de la población negra en la isla eran sirvientes, aunque no todos trabajaban para familias adineradas. Según Fryer, cuanto más pudiente era la familia, mejor trato recibían los esclavos (24). Aquéllos que permanecían en el servicio de las clases más pudientes aprendían a leer y a escribir. De ahí que a mediados del siglo XVIII se publicaran escritos de negros en el Reino Unido como Ukawsaw Gronniosaw, Phillis Wheatley, Ignatius Sancho, Ottobah Cugonao u Olaudah Equiano, entre otros. En Londres, al menos se permitía a los sirvientes negros reunirse para discutir asuntos de interés de su comunidad. Asimismo había tabernas donde se reunían para bailar, escuchar música y charlar, sin embargo, se alzaron voces discordantes contra estas prácticas porque se consideraba que propiciaban la rebelión y la huida entre los

miembros de la servidumbre negra como representan los escritos de Philip Thicknesse o el magistrado Sir John Fielding.

La resistencia de la comunidad negra del Reino Unido en el siglo XVIII consistía en la huida, que las familias interpretaban como un acto de ingratitud inherente a la raza unido al hecho de que los fugitivos solían llevarse algunos bienes de la casa donde servían para venderlos durante su huida. Los fugitivos se organizaban en lo que se conocía como “Mob” para ayudarse entre ellos a no volver a ser capturados y a encontrar cobijo y comida.

También existían hombres y mujeres negras libres en el Reino Unido del siglo XVIII. Sin embargo, el número era mucho más reducido que los esclavos. Era difícil mantenerse en este estatus, ya que las autoridades no les permitían aprender ningún oficio. Muchas de las mujeres se dedicaban a la prostitución como medio de vida.

Una de las formas de resistencia más comunes seguía siendo la auto-emancipación, ya que la mayoría de los miembros de la comunidad negra eran sirvientes que percibían un salario mínimo que, con el tiempo, les permitía emanciparse. Organizaciones de negros libres y abolicionistas blancos ayudaban a los recién liberados. Los actos individuales de insurrección en los que los sirvientes se enfrentaban al poder del amo y conseguían la libertad fueron la base de los movimientos abolicionistas en las colonias y contra la compra-venta de esclavos. Gran parte de la población negra implicada en este tipo de procesos percibía sentencias a su favor en un alarde de las autoridades judiciales británicas por demostrar la libertad inherente del sistema jurídico.

Tradicionalmente se ha considerado a William Wilberforce el padre del movimiento abolicionista por razones humanitarias. Sin embargo, voces discordantes, como las de C.L.R. James o Eric Williams apuntan otras causas de índole económica y política por las que el tráfico humano llegó a su fin. Para Williams el abolicionismo era una postura política necesaria para acabar con la superproducción de azúcar; James consideraba que el primer ministro, William Pitt el Joven, había aprovechado la posición de Wilberforce para frenar la prosperidad de la colonia francesa de Santo Domingo o Haití, a las que los traficantes negreros surtían de esclavos. La postura

humanitaria de Wilberforce, por su parte, encontró un fuerte apoyo en el surgimiento de la ideología de la clase trabajadora y la posición humanitaria de los cuáqueros. Entre esta resistencia a un sistema político que se apoyaba en la esclavitud se encontraba la oposición de habitantes británicos negros de procedencia africana y caribeña como William Davidson o Robert Wedderburn.

III.2.5. La violencia y resistencia en escritores inmigrantes caribeños y africanos

III.2.5.1. La violencia y la resistencia en la poesía de escritoras negras caribeñas y africanas: Grace Nichols, Jackie Kay y Patience Agbabi

Los escritores caribeños y africanos recogen en sus poemas las tensiones sociales y sus inquietudes por un bienestar social y por la igualdad de derechos para la diáspora caribeña en el Reino Unido. Sin embargo, no sólo se aborda la violencia desde la inmigración sino que también hay autores que rescatan del olvido histórico escenas de resistencia durante el período colonial en sus tierras de origen. Este tema lo tratan especialmente mujeres escritoras, como Grace Nichols o Jackie Kay, y se centran en la mujer negra esclava durante el período colonial, ya que consideran que su condición subalterna –no sólo al hombre blanco, sino a la mujer blanca y al hombre negro– ha impedido dar voz a sus historias. Las escritoras intentan mostrar la heroicidad de sus vidas en unas condiciones míseras y dentro de un sistema opresor, donde se ubicaban en la posición más marginal. Este tema se abordará en el capítulo titulado “Esclavitud en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido”.

La violencia que aparece en la poesía de Jackie Kay se ejerce contra personas de distinta raza o contra la mujer –el ser más débil de una relación amorosa, ya sea filial, marital o parental–. En cualquiera de los casos las víctimas se presentan como seres subalternos, supeditados a un poder centralizado en el que la raza blanca, en el primer caso, y el hombre, en el último, ocupan una posición privilegiada. En *Off Colour* (1998) Kay presenta este tipo de violencia como la enfermedad de nuestra sociedad, a la que corrompe, atacando sus valores. El uso de la temática relativa a la enfermedad se extiende a la incorporación de un virus informático que ataca otros poemas de la colección destruyendo su estructura original.

Los poemas en los que la violencia se ejerce contra la mujer surgen de la decadencia de las relaciones amorosas normalmente caracterizadas por el valor positivo que les otorga la sociedad, que la autora explora incidiendo en los aspectos negativos de los que pueden estar imbuidos. Kay refleja estos aspectos negativos del amor mediante la presentación de escenas de la vida cotidiana, donde la mujer aparece en una posición de supeditación con respecto al hombre. En “Church Invisible” (*Off Colour*: 55) los hematomas que representan metafóricamente los lirios en el vientre de la esposa – “My belly was set about with lilies / He set about to beat me.” (v.2 y 3) – indican que el yo poético es una mujer maltratada. La metonimia “collar” del verso “And because he wore a collar” (v.7) nos indica que el agresor es un sacerdote, que desde su posición de poder puede agredir a su esposa desapercibidamente: “No one suspected him” (v.8). La segunda estrofa describe la ira creciente del sacerdote, que su esposa intenta aplacar con su buen hacer, tratando de enmendar la supuesta mala conducta, que causa el enfado del marido. Sin embargo, el continuo esfuerzo de perfeccionamiento es en vano ya que es motivo de nuevos desprecios y castigos por parte del marido:

And because I was unworthy,
He grew to loathe me.
And because I worked hard,
He despised my rough hands (vv.9-12).

La tercera estrofa reincide en la temática de la violencia física ejercida contra la mujer concluyendo con la necesidad de la esposa de huir:

And because I was beaten,
I was moved out of my house,
And because I was battered,
I was driven out of my Parish (vv.21-24).

La anáfora que repite la expresión “and because”, en los versos 1, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 21 y 23 de las tres primeras estrofas resalta la lógica del tratamiento que justifica este tipo de subyugación del hombre hacia la mujer. La pasividad social ante los malos tratos resulta en una aceptación de la violencia en la pareja como algo natural. La última estrofa manifiesta la estructura jerarquizada de poder en la que “(...) he is the Lord in the Lord’s place / And I am his servant” (vv.25 y 26). El uso de

expresiones bíblicas incide nuevamente en la posición privilegiada del sacerdote respecto a su mujer.

En el siguiente poema, “Husband” (56), Kay trata nuevamente el silencio social que hay en torno al maltratador con una posición reconocida y respetada. Las primeras líneas se centran en la descripción de los ojos desorbitados del marido en un ataque de ira. La sorpresa del propio maltratador al conocer esa faceta de sí mismo – “the eyes of a guy who has never known himself / and is surprised” (vv.2 y 3) – intensifica la incredulidad que la sociedad tiene ante la ira de un agresor con una buena posición social.

“Paw Broon on the Starr Report” (57) vuelve a abordar la violencia de género por medio del uso recurrente de los personajes de la famosa tira cómica del *Sunday Post*, titulada *The Broons*, que presenta en clave de humor la cotidianidad de una familia típica escocesa. Por otra parte, el “Starr Report” fue el texto que el consejero Kenneth Starr presentó en el Congreso de los Estados Unidos sobre la relación sexual entre el entonces presidente y Monica Lewinsky, y que abrió el camino para la acusación formal contra Clinton. Este personaje cómico, que recuerda a Homer Simpson, saca sus propias conclusiones de lo ocurrido con respecto a este asunto. El poema presenta el monólogo interior del yo poético que justifica su actitud de superioridad con respecto a su esposa con la que está manteniendo relaciones sexuales. El razonamiento del yo poético, que concluye en el derecho de ser desleal y de obligar a su esposa a una felación, se fundamenta en que hombres de clase alta – en clara referencia al asunto de Bill Clinton y Mónica Lewinsky – también lo hacen independientemente de la moralidad de sus acciones:

Christ, the President
Gets it, so so kin I.
Get yir heid doon wuman,
An hae a guid sook (vv.9-12).

La forma en la que se dirige a su mujer es la de un amo con su esclava. Le habla desde la superioridad de su posición de esposo y la obliga a realizar la felación argumentando su fidelidad hacia ella: “I’ve aye been loyal. / There’s no use in you / saying ‘Naw Paw’ again” (vv.6-8).

Kay usa la familia Broon, fácilmente reconocida en el mundo anglosajón, y el asunto de las relaciones sexuales entre Bill Clinton y Monica Lewinsky, como una forma de transmitir la tendencia a frivolar sobre cuestiones sexuales, en las que la dignidad de la mujer queda relegada a un segundo plano focalizando en el autor de los hechos. En clave devastadoramente paródica, aparte de denunciar el maltrato y abuso sexual como derecho conyugal adquirido, la autora lanza una crítica al tratamiento frívolo de los medios sobre este tipo de relaciones.

La autora escocesa no sólo explora el abuso sexual del hombre a la mujer, sino que su análisis se extiende a relaciones filiales violentas como en “Whistle Down the Wind” (*Off Colour*, 34). Irónicamente el título del poema coincide con la canción principal de un musical cuya letra es relativa al apoyo incondicional de los amigos en situación de desamparo; sin embargo, el poema presenta el trato vejatorio de un chico adolescente contra su hermana pequeña. En la primera estrofa, la niña asemeja metafóricamente la forma estridente en que su hermano toca el silbato con su personalidad díscola: “Its sharp insolent notes / speak for him / since he is an adolescent” (vv.5-7). En la siguiente estrofa el lenguaje no verbal se transforma en insultos contra la niña – “I am, according to my brother, / Miss Goody Two Shoes” (vv.11 y 12) – y los insultos dan paso a la violencia física: “takes his whistle / and, for no good reason, whacks / me straight across the face.” (vv.17-19). La impunidad del acto violento se expresa con la ironía de los versos 32 y 33 – “Big Trouble never arrived on its noble horse / with its long whip to save me”– en clara alusión al príncipe azul de los cuentos que acudía al auxilio de la joven heroína.

El tema de la violencia de género se trata también en “Sentences” (*R.A.W.*, 28) de Patience Agbabi. El poema comienza con la celebración de una boda. El último verso de la primera estrofa contrasta temáticamente con los versos precedentes, que describen la imagen idealizada y tradicional que la sociedad tiene del acontecimiento, al introducir el tema de la subordinación y el sometimiento de la mujer en el matrimonio. El poema consiste en la alternancia de estrofas de dos o tres versos con estrofas más extensas, presentando percepciones opuestas de la pareja: las estrofas de siete o más versos muestran una visión realista de su vida marital, mientras que las estrofas de dos y tres versos se corresponden con la de la sociedad. Esta combinación se ve reforzada por las rimas asonantes <ai> y consonantes <ait> o <aif> de las estrofas de más de seis versos y

por las rimas consonantes de las estrofas de dos o tres versos. Otro elemento significativo a nivel métrico es el uso de pausas que aparecen gráficamente con espacios tabulados en las estrofas de dos o tres versos y que resaltan la concepción estereotipada del matrimonio o del nacimiento: “So now their love is legitimate legal / in the eyes of society unequal” (vv.12-13); “A syncopated heart beat / she’s expecting a baby their love is complete” (vv.21-22). En la segunda estrofa la desgarradora concepción del amor como “legitimate legal” (v.12) contrasta con la siguiente de siete versos, en la que las funciones del marido y la mujer son de una desigualdad extremadamente injusta: “they both go to work cos they have to survive / he spends his money on having fun outside / she spends hers on the home cos she is the wife” (vv.15-17). La cuarta estrofa, de dos versos, define la llegada de un hijo como la culminación del amor – “their love is complete” (v.22) – pero la quinta lo desmiente con el comienzo de la narrativa del maltrato: la bebida, el abuso sexual, los golpes, la indiferencia del entorno, la ineficacia de las instituciones que garantizan la seguridad y la defensa, como la policía que minimiza el riesgo y hacen caso omiso de la denuncia: “she called the police round the other night / they took him in but they sympathised with him / then he says he’s sorry and she thinks it’s alright / and they say that his bark is worse than his bite” (vv.36-39), la escasa ayuda de la familia, el infierno de la convivencia cotidiana y el aumento de la espiral de violencia desatado cuando el marido se entera de que la mujer quiere divorciarse: “(...) he doesn’t even speak / just beats her with his fists / and when she asks him why he has to fight / he says ‘You’re married to me for life’ ” (vv.67-70). Ante la impotencia, la mujer apuñala a su marido con el cuchillo de cocina que fue regalo de bodas, terminando así el ciclo iniciado con su matrimonio. En la última estrofa la sentencia de cadena perpetua que el juez pronuncia se enlaza con las palabras del vicario que oficiara la ceremonia de un matrimonio que la condenaba a la misma prisión de por vida: “and she turned in her grave / cos she know she’d been sentenced / twice” (vv.91-93).

La violencia contra los inmigrantes, basada en un racismo irracional, es un tema recurrente en la poesía de Jackie Kay. El poema “Teeth” (*Off Colour*, 15) relata un hecho verídico que le sucedió a Joy Gardner, una inmigrante jamaicana, en Londres en 1993. Gardner había ido al Reino Unido con su hijo a visitar a su madre, una inmigrante afincada en la capital británica. Al permanecer indebidamente en el país una vez

caducada su visa, cinco policías británicos y un oficial de inmigración irrumpieron en la casa de la madre para notificarle su deportación. Gardner reaccionó gritando y la policía decidió taponarle la boca con cinta adhesiva, provocándole la muerte por asfixia. En 1995 se celebró el juicio en el que se acusó a los policías de asesinato, cargo del que, sin embargo, salieron impunes.

En el poema Kay se centra en los dientes. La dentadura y las enfermedades bucodentales son imágenes metafóricas recurrentes en su poesía. Ambas aparecen como elementos descriptivos de los personajes aportando datos de carácter socio-económico. Dejan entrever la asociación subconsciente que los habitantes occidentales hacen entre unos dientes sanos y los habitantes del Primer Mundo, por un lado, y, por otro, entre una boca en mal estado y los habitantes del Tercer Mundo. Kay crea una simbología en la que dentistas, fundas, empastes, flemones y dentaduras postizas cobran protagonismo y convierte el tratamiento de los dientes para conseguir una buena imagen bucal en metáfora de la hipocresía social occidental que enmascara sus miserias en una visión irreal de riqueza y bienestar. Por el contrario, los dientes sanos que no han sido manipulados constituyen el reverso de esta imagen metafórica representando la ausencia de la influencia occidental. Para la autora, los dientes muestran muchos aspectos de la vida del dueño tal y como la poeta explica en una entrevista con Ramona Koval para el programa de radio *The Book Show*:

Teeth tell the story of a life...you know, you go from milk teeth to false teeth to gums, and little children are obsessed with teeth and the tooth fairy and you have all these myths around teeth coming back and going away. And at different points in our life when we have terrible toothache it's very memorable. Toothache is one of the most memorable pains, it burns you...that poem about toothache. And then teeth, if somebody dies and then there's no other way of identifying them, teeth recognise you if you've been murdered or whatever, teeth are a way of identifying people. So it's kind of fascinating how much of ourselves are told by teeth (1).

En la primera estrofa, se describe el buen estado de los dientes de Joy Gardner, a la que se identifica como “X” (v.1) a lo largo del poema:

This is X who has all her own teeth. (...)

Look into her mouth. She still has them.
Perfect pearls. Milk stones. Pure ivory.
Not a filling, no receding gums.
X was a woman with a lively
smile. Since she was a girl. No dark holes (vv.1, 3-7).

La descripción de su boca contrasta con la dentadura postiza de su madre: “Her mother wore, still does, false teeth (...)” (v.8), metáfora que representa la pérdida de su identidad original y la sustitución por una más a la medida de su nueva condición de inmigrante. La autora describe la dentadura como:

(...) Tusks,
badly fitted, left something unsaid –
a tiny gap between tooth and gum.
Her mum’s teeth, in a glass tumbler, swam
at night: a shark’s grin; a wolf’s slow smirk (vv.8-12).

En esta descripción destaca la agresividad contenida que contrasta directamente con la sonrisa – “lively / smile” (vv.6 y 7) – de la hija. La condición de inmigrante de la madre ha ocasionado un carácter previsor y defensivo que le posibilita mantenerse íntegra en la sociedad de acogida. La actitud abierta de la hija, representada metafóricamente por una dentadura en perfecto estado sin la intervención de un dentista, despierta el pánico en su madre, que ve en ella un riesgo inminente: “This is X who has all her own teeth. / Her mother is horrified by this” (vv.1 y 2). A la descripción de las dentaduras de Joy Gardner y su madre les sigue la irrupción de la policía. El estilo directo de los versos 18, 19 y 20 en los que la madre cuenta cómo mataron a su hija incrementa el dramatismo: “*Did you know, her mother says, they taped my daughter’s mouth to choke her / screams. They covered her mouth in white tape*” y llega a su punto más álgido con la incorporación a la escena del hijo de Gardner que, horrorizado, presencia su muerte. El hijo representa a los policías con características propias de animales: “(...) The men in plain-clothes have claws; / they attacked his mother like dogs, gagging her, / binding her, changing her into someone / else (...)” (vv.26-28). Significativamente Kay pone en boca del hombre con flemón las mentiras para ocultar la responsabilidad de la policía en la muerte de Gardner, siguiendo la simbología odontológica de versos anteriores:

(...) Lies will roll
tomorrow. The man with abscess
will say she had a weak heart. High blood
Illegal. Only doing his job (vv. 37-40).

Esta serie de mentiras que los organismos estatales implicados en el asesinato aluden en su defensa, se comparan con distintos arreglos bucales, como los empastes o los puentes, que se erigen en alegoría de la hipocresía social:

Fill it in. Write it down. Bridge the gap.
Give him a stamp of approval: silver
or gold or NHS, she resisted arrest (vv.41-43).

En la misma línea, Kay escribe “Christian Sanderson” (*Off Colour*, 28), la historia de un mulato escocés deportado a Australia por robar 16 chelines a un relojero para dar de comer a su hija: “They said I wis a thief by habit. / What kin o habit’s hungry, bony?” (vv.41 y 42). En él destaca el uso del dialecto escocés que unido al lenguaje de la calle refleja la dura realidad de las clases bajas de la Gran Bretaña de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

En “0” (*R.A.W.*: 22 y 23) Agbabi alude a la perversión del narcisismo de la moda que se apropia de elementos de la simbología nazi, en este caso raparse la cabeza, sin menoscabo de los valores xenófobos y racistas de la que están impregnados. El cero representa de forma gráfica a los cabezas rapadas y, por extensión, sus ideologías racistas, resaltadas a través de la aliteración en los tres primeros versos. En los seis primeros se establece una analogía entre los conceptos “Fetish / fascist / fashion” y los objetos “velvet / sandpaper / papier-maché”. La plasticidad de la pasta de papel se asocia metafóricamente al carácter cambiante y camaleónico de la moda.

El poema también se refiere a la absurda incorporación de elementos del estilo neo-nazi por homosexuales, mujeres o negros, irónicamente víctimas de estos movimientos xenófobos y racistas, dejándose llevar por la moda del momento. La alusión a personajes significativos de la música de los noventa que llevan la cabeza rapada como los cantantes británicos negros Alison Limerick, Seal, Shinehead, o la

irlandesa Sinead O'Connor refleja la incoherencia y la ironía de la adaptación de un signo racista por cantantes de color o de orientación sexual dudosa.

El carácter oral del poema debido a la gran cantidad de aliteraciones, paranomasias – “nubile / nubian /nude” (vv.10-12) –, juegos de palabras – “shinehead / skinhead / shaved head” (vv.34-36) –, rimas de gran originalidad –“is that bumble-bee / bush baby ecstasy” (vv.41-42) – y a la acumulación de ictus en los versos recuerda al estilo musical del *rap*.

Reincidiendo en la misma temática, el poema “Ode Intimations of DMortality” (*R.A.W.*: 24-25), paródica alusión al poema de Wordsworth, expone la incongruencia de la adopción de las botas DM propia de la estética de los grupos neonazis por una joven negra. Su discurso frívolo desvela la incapacidad de percatarse de la crueldad y la violencia contra su raza que encubre este tipo de moda. La autora introduce un juego de palabras en el mismo título del poema en el que a las siglas “DM”, referidas al tipo de botas militares que llevan los grupos radicales nazistas, se le añade el sufijo “ortality”, que sugerentemente forma la palabra “mortality”. En la quinta el yo poético describe cómo las botas DM se convierten en parte de la cultura británica adoptando nuevas formas y estilos y perdiendo su significado racista original, unificados por una moda que banaliza símbolos históricamente trágicos.

En la misma línea el poema “The Black The White and The Blue” (*R.A.W.*: 26-27) se adentra en la psique de un policía británico racista del East End, el barrio de Londres poblado por bengalíes, con calles famosas como Brick Lane que da nombre a una novela de Monica Ali (2003), llevada al cine en 2007, y cuya zona sur se denomina Bangha Town. Métricamente el poema se compone de ocho estrofas de ocho versos pareados. En algunos versos hay paralelismos internos:

He's an East End Lad East End Ed
East End born East End bred (vv. 1-2)

and **THE Sun** won't print what **THE Sun** won't see (v.22)

East End lad West End fag
same man different drag
West End fag West End fag (vv.25-27).

El ritmo del poema se caracteriza por la acumulación de ictus, con versos en los que todas las sílabas métricas están acentuadas: “East End born East End bred” (v.2) reproduciendo el ritmo del staccato que, junto con la rima en pareados, crea una atmósfera febril. Las pausas refuerzan el efecto rítmico acumulativo del ensalmo, hasta desembocar en la tragedia presagiada.

La representación del policía como un tipo duro en la primera estrofa – “Made in England made of steel (...) / square jaw gift of the gab / packs a punch to find a clue / see his victims black and blue” (vv.4, 6-8) – contrasta con la incorporación del antagonista, un inmigrante de Bangladesh, residente en el distrito de Londres East Ham, en la siguiente estrofa. En el verso 7 el uso de monosílabos y del ritmo trocaico que se extiende al siguiente verso refuerza métricamente el poema y recuerda a los ritmos del rap. En el verso 10 la autora juega con la célebre concepción del imperio británico como el único lugar donde nunca se ponía el sol y el significado que le da a esa frase un inmigrante en el Reino Unido: “sun don’t rise in East End cell / where Bangladesh meets English hell” (vv.11-12). Los últimos versos de esta estrofa hacen referencia a los ataques xenófobos de los que es víctima: “midnight petrol bomb attack / sticks and stones and PAKI GO HOME / make his street a no go zone” (vv.14-16). El cambio de fuente en la expresión “Paki go home” pretende imitar los grafiti y el uso gráfico de las tabulaciones entre las palabras “no go zone”, la rima interna, la asonancia y la utilización de monosílabos realzan la idea de exclusión.

La tercera estrofa se centra en el ataque racista contra el chico pakistaní que no encuentra apoyo ni en la policía ni en los medios de comunicación, ambos cómplices en la injusticia. La colocación del complemento directo de “arrest” en otro verso crea falsas expectativas en el lector, que espera en vano que la policía interponga justicia ante el acto racista: “When Asian man dials 999 / covered in blood of racist crime / police arrive police arrest / the Asian man and kick his chest” (vv.17-20). Los últimos versos de esta estrofa usan la tipografía típica de los titulares del periódico británico *The Sun* y se puede observar la acumulación de efectos como paralelismos, el ritmo y la aliteración “and **THE Sun** won’t print what **THE Sun** won’t see / **BOYS IN BLUE BEAT BLACK MAN**” / cos Blue protects Blue whenever Blue can (vv.22-24).

En la cuarta estrofa la policía justifica su intervención violenta con respecto al detenido, al que incriminan por asalto y por su falta de cooperación: “PC White adds a stripe to his arm / the man suffers grievous bodily harm / they try to charge him for assault” (vv.25-27). Bajo las siglas “PC”, que significan “political correctness”, se enmascara la hipocresía social que oculta las injusticias a la sociedad, haciéndole creer que el país donde reside está libre de ellas. Los versos últimos de esta estrofa vuelven a la figura del protagonista, Edward White, que bajo su apariencia de hombre duro oculta su condición homosexual: “PC Edward White just an East End lad / with a chip on his shoulder of which he’s proud / gotta be a hard nut come what may / so no-one will ever guess that he’s gay” (vv.29-31). Las pausas de nuevo subrayan significativamente el carácter marginal de su condición homosexual. Así, en la siguiente estrofa el yo poético equipara al protagonista, Edward White, y al antagonista, el inmigrante pakistaní, al considerar que ciertas características de ambos personajes los alejan de lo que socialmente se considera correcto: “East End lad West End fag / same man different drag” (vv.33-34). Agbabi utiliza el sustantivo “fag”, referencia peyorativa a homosexuales, para describir al inmigrante, cuando es una característica propia de Edward: “East End lad West End fag” (v.33). A través del recuerdo de las palabras del padre de Edward podemos apreciar que la actitud xenófoba de éste procede de la educación recibida:

remembers the words of his East End dad
 ‘This country’s gone downhill over the years
 and d’ya know why?’ ‘Why dad?’ ‘Niggers and queers.
 Bring back hanging that’s what I say ...
 you could walk the streets without fear in my day ...’ (vv.36-40).

Edward lleva una doble vida en la que enmascara su condición de homosexual con su violencia homófoba y xenófoba. El final del poema acaba con una pregunta retórica que hace referencia a la necesidad de intentar evitar actos irracionales racistas: “NIGGER PAKI QUEER / when will we walk the streets without fear” (vv.63-64).

Una visión realista sobre el racismo se encuentra en el poema “Foreign Exchange” (*Bloodshot*, 12) en el que se narra el ataque racista contra el yo poético y su

acompañante alemana, Anna. Con el verbo “spit” Agbabi expresa metafóricamente la forma violenta en el que el hombre se refiere a ellas: “(...) a man across the street attacks us, spitting / his violence” (vv.2-3). La incapacidad de su acompañante de traducir el insulto racista con toda la carga negativa e injusta que tiene para el yo poético causa una rabia y una impotencia incontenibles en el yo poético, que se expresan a través del rubor de sus mejillas: “I feel the colour / rage in my cheeks for lack of that translation” (vv.7-8). Para la autora esa negativa es justamente lo que mata, el silencio es la mortaja que cubre y silencia el hecho: [Anna] “refuses to translate and that’s the killer, / her silence, like a shroud; (...)” (vv.6 y 7). Esta experiencia dolorosa le hace recordar una situación de rechazo similar durante su infancia, que culmina nuevamente con la humillación. La autora establece un paralelismo con el uso del término “rage” de los versos 8 y 12, al principio y al final de los versos respectivamente, entre el ardor de su rostro por la humillación del insulto en el primer caso y el odio que éste demuestra tan sólo por el color de su piel en el segundo: “it stung me: to encounter so much rage; / more, for being judged solely by colour” (vv.12-13).

En algunos poemas, Agbabi no se centra en la diferencia de raza sino en la unión de la población, independientemente de sus condiciones sociales, raciales, religiosas, etc. contra medidas adoptadas por el gobierno que afectan a la población más desfavorecida. El carácter antisistema y reivindicativo de la colección de poemas *R.A.W.* queda reflejado en el poema “London’s Burning” (38-40), en el que la poeta describe las manifestaciones de protesta por el aumento de los impuestos per cápita de la población británica durante el gobierno de Margaret Thatcher. En el poema no se hace distinción de razas, sino de clases sociales, que quedan unidas por un mismo objetivo. El título es muy sugerente, ya que tiene reminiscencias de la canción popular “London’s Burning”, referida al incendio más devastador de la historia de Londres en 1666. Al igual que el incendio, los manifestantes pretenden aniquilar el sistema injusto en el que viven. El poema hace alusión a la contundencia con la que la policía antidisturbios intentó reprimir el levantamiento e integra los eslóganes de rechazo a Thatcher durante las manifestaciones acentuándolo con el énfasis en el ritmo y el campo fónico: “Maggie Maggie Maggie / OUT OUT OUT” (vv.11 y 12).

III.2.5.2. La violencia y la resistencia en la poesía de escritores negros caribeños y africanos: Linton Kwesi Johnson, Fred D'Aguiar, Benjamin Zephaniah y Lemn Sissay

La mayoría de los poemas de autores de la diáspora caribeña y africana se centran en las imágenes de violencia durante la década de los años setenta y ochenta en el Reino Unido. Autores como Jackie Kay, Fred D'Aguiar, Patience Agbabi, Lemn Sissay o Benjamin Zephaniah dedican muchos de sus poemas a la violencia callejera, como se ha visto, centrándose, en muchos casos, en la crueldad y el racismo de la policía británica. Linton Kwesi Johnson dedica colecciones a este asunto, convirtiéndose en un tema recurrente, con carácter reivindicativo, a lo largo de su carrera como escritor. *Mi Revaluashanary Fren: Selected Poems* (2002) es una recopilación de los poemas más importantes de Johnson de los años setenta, ochenta y noventa. El libro está dividido cronológicamente en tres capítulos, cada uno de ellos dedicado a una década. "Five Nights of Bleeding" (1-41) recoge los poemas más significativos de los años setenta, década que se caracteriza por la reivindicación negra por el reconocimiento social de su identidad británica y las luchas raciales callejeras con grupos antirracistas y xenófobos, cuyo referente era Enoch Powell. Esta lucha no era sólo un fenómeno nacional, sino internacional, como lo demuestran movimientos contra el sistema del apartheid en África. Por otra parte, con la década de los setenta comienza a surgir entre la diáspora caribeña del Reino Unido la necesidad de expresarse artísticamente de forma distintiva y representativa de su pueblo, pero, a la vez, ser reconocida como parte de la sociedad británica. Así, comienzan las luchas reivindicativas por la instauración del carnaval como fiesta local londinense y las primeras formaciones de grupos *reggae* en el Reino Unido, como el Steel Pulse o el London's Aswad. El *reggae*, una de las manifestaciones culturales más importantes de este período, aparece como medio de expresión artística de la diáspora siempre con un carácter de protesta contra las injusticias sociales cometidas a los negros a nivel nacional e internacional. Por su parte, los jóvenes de esta década se veían identificados con este estilo musical, ya que sus canciones daban voz a los sentimientos frustrados de

ser considerados como pares en una sociedad blanca. Para Fred D'Aguiar, la poesía de Linton Kwesi Johnson poseía dos aspectos que atraían a la juventud negra británica: en primer lugar, sus poemas se centraban en las tensiones sociales que existían en Londres y, en segundo lugar, los ideales socialistas que aparecen en sus poemas reivindican la igualdad entre los individuos y abogan por los derechos humanos. Es así como D'Aguiar lo expone en la introducción del libro de Johnson:

The lyrics talked of far away struggles, the MPLA in Mozambique and the fight against apartheid. But we viewed it all as one struggle, one mind roving the globe for issues that might unify black people flung worldwide by the 500-year-long system of slavery. Marcus Garvey freed black people's minds from a slave mentality early in the twentieth century and restored the glory of Africa to blacks lost in the Diaspora, slavery's aftermath – thus chanted the reggae DJs. And we believed it at least for as long as the musical accompaniment lasted (x).

En este período de creatividad artística se incluye la poesía negra, denominada “dub poetry”, escrita para ser cantada, más que recitada; de hecho, autores como el propio Johnson, las interpretaban a ritmo de calipsos y de *reggae* en universidades y locales de diversas clases. Este tipo de poesía está escrita utilizando el argot negro-caribeño de la calle o el criollo jamaicano y añadiéndole la sonoridad y el ritmo de calipsos, ska y *reggae*. Por otra parte, la ausencia de signos de puntuación o de la utilización de las mayúsculas es parte de la oralidad que caracteriza la poesía de Johnson.

La temática de la mayoría de los poemas refleja los episodios de violencia callejera de la década de los setenta. El factor común se halla en la mención de la música negra. Para el autor, el *reggae* y la juventud negra son las partes inseparables de un todo que representa la vida cotidiana de jóvenes británicos con ascendencia caribeña. Por otra parte, el poeta utiliza imágenes de violencia para describir la música negra, de tal manera que ésta parece ser la vía de expresión de la rabia contenida para la comunidad de jóvenes de la diáspora negra en Londres.

“Bass Culture” (*Mi Revalueshanary*, 14-16) es un poema donde Johnson define la música *reggae* con una serie de imágenes llenas de energía vital, pero también de dolor: “muzik of blood / black reared / pain rooted / heart geared” (vv.1-4). El poema está dividido en siete partes. Las imágenes componen un juego en el que la música

reggae y el corazón aparecen unidos por medio de metáforas. Se relaciona el bombeo del corazón con el ritmo y el autor establece un juego de palabras con el término polisémico “beat”, que puede referirse al latido del corazón, al sonido del tambor – símbolo de la música caribeña–, al ritmo o al tiempo musical:

It is di beat of di heart
This pulsing of blood
That is a bubblin bass
A bad bad beat
Pushing gainst di wall
Whe bar black blood (vv.8-13).

En esta estrofa también se observa la aliteración que imita el sonido de las pulsaciones del corazón o de los tambores. El último verso alude a la segregación racial, que vuelve a reafirmarse en la segunda parte del poema, consistente en un solo verso: “bad out deh” (v.19).

La tercera parte del poema describe el proceso de creación de la “bass culture” con una serie de imágenes luminosas, llenas de energía, pertenecientes al campo semántico del calor: “hattah dan di hites of fire / livin heat doun volcano core / is di cultural wave a dread people deal” (vv.20-22). Conectan fácilmente con el sentimiento de frustración y de rabia, además de crear metáforas llenas de vigor para definir la nueva cultura, como expresan estos versos: “spirits riled / an rise an rail thunda-wise / latent powah / in a form resemblin madness” (vv.23-26). La nueva creación de la juventud negra, nacida de su frustración y de la violencia, les dará la libertad: “like violence is di show / burstin outta slave shackle” (vv.27-28). Para el poeta, esta nueva cultura, a la que el *reggae* pertenece, no sólo nace de la ira de su pueblo, sino que, a su vez, la fomenta:

culture puls
high temperature blood
swingin anger
shatterin di tightened hold
the false fold
round flesh whe wail freedom (vv.39-44).

La sexta parte del poema contiene un verso con una serie de onomatopeyas, que demuestran su carácter oral: “SCATTA-MATTA-SHATTA-SHACK!” (v.52). En la séptima parte se presupone que la opresión del pueblo de origen caribeño en el Reino Unido es el que nutre la rabia que, a su vez, fomenta la cultura negra:

for di time is nigh
when passion gather high
when di beat jus lash
when di wall mus smash
an di beat will shif
as di culture alltah
when oppression scatah (vv.54-60).

Imágenes similares de violencia y de ira contenida se encuentran en “Reggae Sounds” (17): “dig doun to the root of pain; / Shape it into violence for the people, / they will know what to do, they will do it” (vv.16-18). Por otra parte, el autor hace uso de metáforas relativas a las tempestades para definir la música *reggae* que contribuye a crear una asociación entre este estilo musical y el poder inevitable y destructor de las tormentas caribeñas, con el terror que causan entre la población:

Thunda from a bass drum sounding
Lightening from a trumpet and a organ,
Bass and rhythm and trumpet double-up,
Team-up with drums for a deep doun searching.

Rhythm of a tropical electrical storm
(cooled doun to the pace of the struggle), (vv.6-11).

“Five Nights of Bleeding” (6), un poema que narra la muerte de Leroy Harris, se divide en seis partes: la primera describe la violencia desplegada durante cinco días de luchas callejeras “five nights of horror an of bleeding / broke glass / cold blades as sharp as the eyes of hate / an the stabbings” (vv.7-10). Las partes restantes se centran en cada uno de los cinco días de violencia desatada. Todas ellas comienzan ubicando las escenas en diferentes barrios londinenses: “night number one was in brixton” (v.13); “night number two doun at shepherd’s” (v.23); “night number three / over the river / right outside the rainbow” (vv.34-36); “night number four at a blues dance” (v.48); “night number five at the telegraph” (v.61). Exceptuando la cuarta parte, todas terminan con el verso “madness ... madness ... war” (vv.12, 22, 33, 75), que recoge la idea principal del poema, por lo que se observa una uniformidad en la estructura de las partes mediante el

uso de paralelismos sintácticos, anáforas y el estribillo de los versos finales de cada estrofa que inciden en el tema principal.

Temáticamente también tienen un factor común: las escenas de violencia acontecen en sitios emblemáticos donde se canta, se toca o se escucha cualquier variedad de música negra. En la segunda parte, “soprano B sound system / was a beating out a rhythm with a fire / coming doun his reggae-reggae wire” (vv.15-17); en la tercera, “soun coming doun neville king’s music iron / the rhythm jus bubbling an back-firing / raging an risin, (...)” (vv. 29-31); en la cuarta, “inside james brown was screaming soul” (v.38); en la quinta, “a blues dance” (v.50); en la sexta parte aparece como lugar el “telegraph” (v.61), un bar de Brixton Hill donde se tocaba *reggae* en los años setenta. La música negra parece ser el detonante del ataque de los “babylonian tyrants” (v.40), metáfora referente a grupos xenófobos. De hecho, está conectada con la violencia que manifiestan los grupos racistas, ya que se la describe con adjetivos y expresiones con connotaciones agresivas, como se aprecia en los versos citados anteriormente. Para Johnson la música *reggae* incita a los jóvenes caribeños a la lucha contra los poderes de la represión de sus manifestaciones artísticas, como puede ser la policía o los grupos racistas. En “All Wi Doin is Defendin” (11) el poeta aclara el tipo de lucha que están librando los jóvenes de la diáspora negra e incita a otros a que se unan: “wi will fite yu in di street wid we han / wi hav a plan soh lissen man / get ready fi tek some blows” (vv.7-10). Para ellos la lucha es la única salida hacia la libertad:

All wi doin
Is defendin
Soh get yu ready
If war ... war ...
Freedom is a very firm thing (vv.21-25).

A diferencia de los versos de los años setenta, la violencia se disipa en la recopilación de los poemas de los ochenta, titulada “Mi Revalueshanary Fren” (45-79). Como se ha analizado anteriormente, los poemas de la década de los setenta tienen como factor común el uso reiterado de la violencia – en la mayoría de los casos, callejera – como tema principal que sirve, además, como punto de conexión entre la juventud y su forma de expresión, por lo que se podría considerar como cultura de la violencia. En los poemas de los años ochenta el autor dirige su mirada a diferentes países del Tercer Mundo y a las duras condiciones de vida que han de sobrellevar, ya

sea por motivos económicos, políticos, climáticos, etc., como en “Reggae fi Dada” (50) donde un inmigrante caribeño describe las circunstancias complicadas de su país de origen cuando visita a su padre:

Wen mi reach
Jus people a live in shack
People living back-to-back
Mongst cackroach an rat
Mongst dirt an dizeez
Subjek to terrorist attack
Political intrigue
Kanstant grief
An noh sign af relief (vv. 30-38).

Johnson no sólo se preocupa por denunciar el estado de muchos de sus compatriotas en su país de origen, sino que también recoge la de millones de personas en otros países cuyas condiciones son similares. En “Mi Revalueshanary Fren” (67-70), el poeta une las fuerzas de todo el colectivo inmigrante del Reino Unido, haciendo referencia a países comunistas, como Rumanía, Polonia, Hungría, Alemania del Este, Checoslovaquia o Bulgaria.

En esta colección de poemas la violencia aparece en episodios concretos durante esta década como “New Craas Massakah” (54-59), también conocido como Deptford Fire, recogiendo los momentos dramáticos vividos en 1981 en un incendio provocado por grupos racistas en la fiesta de cumpleaños de una joven negra de dieciséis años.

La violencia callejera vuelve aparecer en algunos de los poemas, describiendo sucesos concretos como en “Di Great Insohreckshan” (60-61), donde se narran, a modo de poesía épica, los disturbios de abril de 1981 en Brixton:

it woz event af di year
an I wish I ad been dere
wen wi run riat all owevah Brixtan
wen wi mash-up plenty police van
wen wi mash-up di wicked wan plan
wen wi mash-up di Swamp Eighty Wan
fi wha?
fi mek di rulah dem andastan
dat wi naw tek noh more a dem oppreshan (vv.7-15).

En “Mekin Histri” (64-66) hay un ataque directo a la política de opresión de los años ochenta. La oposición de los grupos disidentes se debe a la actitud intransigente de

los políticos de la época, causando actos de rebeldía callejera que crean la sensación de victoria sobre las fuerzas policiales: “it is noh mistri / wi mekin histri / it is noh mistri / we winnin victri” (vv.17-20).

En la poesía de los noventa aparecen otros temas de interés para el autor. Muchos poemas se dedican a personajes importantes que contribuyeron a la emancipación negra en diversos lugares del Tercer Mundo, como “If I Woz a Tap-Natch Poet” (94), o contribuyeron a la igualdad de derechos de negros y blancos en el Primer Mundo, como el poema “BG” (104) dedicado a Bernie Grant, el primer caribeño elegido miembro del parlamento representando a Tottenham (Londres) o “Reggae fi May Ayim” (91), dedicado a una poeta alemana perteneciente al movimiento alemán negro. La violencia vuelve a aparecer, pero no con la insistencia ni la virulencia que se observa en la poesía de los setenta, centrándose en la denuncia de los tratos injustos por parte de la policía a ciudadanos inmigrantes. En “Liesense fi Kill” (98), el autor saca a la luz la multitud de casos no esclarecidos de muertes de inmigrantes de origen caribeño o africano cuando eran custodiados por la policía y la falta de interés de los responsables políticos, que no ordenaron ninguna investigación sobre estas muertes. Estas injusticias sociales no sólo se ubican en el Reino Unido, sino también en el Tercer Mundo, como se puede observar en “New Word Hawdah” (102).

El valor social de la poesía de Linton Kwesi Johnson tuvo una gran influencia en otros poetas, como Fred D’Aguiar reconoce: “His influence on me is political and ethical, then inevitably aesthetic. I loved his chants and rhythms then (still do) and they spurred me on to write, but not like him; I could not then, I cannot now. His lyrics direct me to poetry as a force to be reckoned with in society and as something my life cannot do without” (*Mi Revalueshanary*, xii). En la poesía de Fred D’Aguiar se encuentra un interés por las injusticias sociales no sólo en el Reino Unido, sino también en su país de origen, Guyana. En la búsqueda incansable de su identidad, del lugar que le corresponde como punto de fusión entre las dos culturas, el autor refleja la violencia que envuelve el proceso de integración de los inmigrantes en una ciudad como Londres. En “A Gift of a Rose” (*British Subjects*, 11), D’Aguiar crea una alegoría cargada de ironía para describir la violencia policial contra los negros y la indiferencia que provoca en otros ciudadanos. Así, la paliza que recibe el yo poético, la convierte en regalo, un ramo de rosas rojas: “Two policemen (I remember there were at least two) / stopped me and gave me a bunch of red, red roses.” (vv. 1-2). Irónicamente el yo poético expresa su incapacidad de

encontrar la razón por la que recibe tal detalle, teniendo en cuenta que “This is not the season for roses” (v.6). Algunos le incitan a devolver dicho regalo “a rose for a rose” (v.14), con claras connotaciones al dicho “an eye for an eye, a tooth for a tooth”, pero el yo poético prefiere olvidar, aunque admite: “Now when I see the police ahead, I take the first exit” (v.18). El mismo tipo de actitud violenta se observa en “Inner City” (*British Subjects*, 13), donde nuevamente se denuncia la indolencia y desidia de la policía ante actitudes xenófobas de grupos callejeros. Estos versos describen nuevamente el racismo por medio de una alegoría, donde el gobierno aparece bajo la presencia de “a man” (v.1), la policía es “his dog” (v.1) y “the children” (v.3) son los ciudadanos:

The way a man lets his dog
strip the bark off a young tree
and the children of that man
break branch after branch
till the naked trunk of the thing
stands, a dead stump (vv.1-6).

Los últimos versos concluyen con la idea de que la ciudadanía acepta la violencia como parte de sus vidas por su cotidianidad y el gobierno no encuentra vías para la erradicación de su problemática: “The children grow up feeling like dogs, / they worship stumps for gods.” (vv.29-30)

La alegoría para reflejar injusticias sociales, matanzas o violencia es uno de los recursos poéticos más utilizados por D’Aguiar, como lo demuestran poemas como “SOS” (50) o “Hell” (53) de la colección *British Subjects*. “SOS” refleja de forma metafórica las distintas actitudes “homicidas” o “suicidas” de países tercermundistas, sumergidos en una continua guerra, que los empobrece aún más, y la impasibilidad de países del Primer Mundo, “the pious souls”, ante las matanzas que generan. “Sound Bite” (*British Subjects*, 51) concretiza la alegoría de “SOS”, reflejando la intervención de los Estados Unidos en Somalia.

Tender Fingers in a Clenched Fist (1988) de Lemn Sissay recoge el espíritu de resistencia contra el sistema en el Reino Unido de los años ochenta. Muchos de los poemas no tratan la rebelión, sino cómo se fragua el espíritu de resistencia desde el sufrimiento de un pueblo en el abismo de la desesperación. Al igual que la producción de Johnson, Zephaniah o Agbabi, esta colección se escribe para ser representada. Los poemas están cargados de recursos fónicos, repetición de versos y rimas que recuerdan a

los ritmos del *rap* con un contenido social y reivindicativo no sólo a favor de la diáspora de la raza negra en el Reino Unido sino en contra de las injusticias sufridas en el Tercer Mundo, como se puede observar en “African Metaphor” (1-2). Los dos primeros versos se repiten a lo largo del poema a modo de estribillo. La mayoría son pareados cuya rima, en algunos casos, el poeta fuerza, como en la encontrada entre los versos 7 y 8, “trip” con “township”, en la que se observa un cambio de lugar en la sílaba acentuada. En los seis primeros versos las anáforas subrayan la imposibilidad de mantener la situación injusta en la que la “raza africana” se encuentra expresada a través de las siguientes metáforas:

You can't sweep dust under the rug anymore
You can't keep hiding bodies under the boards of the floor

You can't sanction the hearts of an African race
You can't hide a man from his very own face
You can never be a king if you elect yourself the crown
You cannot perceive the suffering if you've never been down (1-6)

La siguiente estrofa desvela el referente del pronombre personal “you” de la primera parte del poema, los países que colonizaron África – “You're on the great white colonial ego trip” (v.7) – y anuncia la pérdida del poder que ejercen sobre ella – “But soon you will be penned into your own township / Your tables of justice will be turned until they fall upon your knees” (vv.8-9) –. La fuerza que permitirá este cambio provendrá del continente negro: “Our cries of injustice will drown your pathetic plees” (v.10). Las siguientes estrofas contienen nuevamente la anáfora “you can't” reincidiendo en la idea de las dos primeras en las que se increpa a las antiguas potencias colonizadoras por su indiferencia con respecto a África: “You can't arrest the soul of an African revolutionary” (v.21). Las amenazas del yo poético van creciendo en intensidad y furia perfilando su venganza: “Your graves ... your graves are already being dug by the gardeners of my country / Your coffins are cut to measure by my sisters of carpentry / If you cannot feel the illness then you'll never find the cure” (vv.26-28). A través de metáforas en las que África se representa como la madre de los africanos y los países colonizadores como una bestia blanca, el continente negro se subleva contra el poder blanco que lo oprime: “When mother delved the kitchen knife into the heart of the white beast / She closed her eyes tightly in the ecstasy of release” (vv.30-31). En los siguientes versos aparece el fuego como elemento purificador que libera a los africanos

waiting
waiting

For the gutters to run with blood
And the sweet taste of victory in the mouths of the downtrodden (vv.38-45).

Finalmente cabe señalar la presencia de un lenguaje simbólico y alegórico, en muchos casos, agresivo y sangriento, que suscita la lucha enfurecida en una explosión de violencia liberadora, como el uso de “water”, un símbolo a lo largo de toda la obra en referencia a las propiedades erosivas del agua que simulan la resistencia constante y desapercibida de la raza negra a lo largo de la historia: “We can hear the water / We need water, We need to quench our thirst / But we’re listening first” (vv.25-28). Esta característica aparece a lo largo de la colección como metáfora recurrente de la capacidad de sublevación y de lucha de la raza negra – “Different Drums” (6), “Trying Me” (28), donde se desarrolla su significado, o “Fell off and Fell out” (36) –.

En “Gunshot (*rap*)” (*Rebel*, 52) Sissay aborda la crueldad desmedida de la muerte de un joven de color por razones racistas en la zona urbana deprimida de Moss Side en Manchester. El yo poético compara su asesinato con la situación de extrema violencia durante el período del apartheid en Sudáfrica dejando de manifiesto la ineficacia de las políticas de integración racial en el Reino Unido. En el poema se refleja la hipocresía de los políticos que presentan sus repulsas al crimen sin tomar iniciativas que impidan manifestaciones racistas violentas, la actitud de la policía que custodia el cuerpo del muchacho desde helicópteros y con cuerpos especiales por temor al levantamiento de los asistentes al funeral o el insaciable morbo de los medios de comunicación que se ceban con la muerte injusta de inocentes. A nivel sintáctico destacan nuevamente los paralelismos sintácticos y las anáforas – “Another brother falls / another mother calls / another family wants to break down the walls” (vv.1-3) – y a nivel fónico y métrico, las paranomasias, las aliteraciones, las rimas internas y las rimas totales a final de verso acentúan el carácter oral del poema.

“Different Drums” (*Tender*, 6) es un llamamiento a la población negra para que sean conscientes de que su situación deplorable no es transitoria, como los políticos occidentales pretenden hacerles ver, y que, para el cambio, es necesaria una revolución. Las metáforas, la mayoría relacionadas con el campo semántico del sonido, crean una serie de símbolos que reflejan la ignorancia de la raza negra sobre su propio estado. El yo poético aconseja no dejarse llevar por el sonido rítmico del tambor: “Don’t be misled / By the dead slow / Rhythms” (vv.1-3), sino por los sonidos de la tierra, que se

personifica por el uso del verbo “speak”: “Keep your ears to the ground / Listen to the earth speak” (vv.6 y 7). Hay una oposición implícita entre estos dos sonidos puesto que el primero lo crea el hombre y el segundo procede de la naturaleza. A partir del verso 8 hay una serie de sinestesias, reforzadas por las aliteraciones que resaltan la necesidad de despertar al pueblo de su mísera situación:

Listen to the earth speak
Whisper tremor trickle and leak
Gush flow splutter and seep
To awake you from your sleep
Your misleading (vv.7-11).

En las sinestesias el autor utiliza el campo semántico del agua como elemento aparentemente inofensivo pero con un potencial increíble de erosión y de cambio a lo largo del tiempo para representar metafóricamente la capacidad subversiva de la raza negra.

“Working Class Ego” (*Tender*, 7) complementa el poema “Different Drums” con un carácter más denotativo. En él, el yo poético reprende a los integrantes de las clases más desfavorecidas su actitud sumisa y pasiva ante la pobreza en la que se encuentran inmersos. El poema se caracteriza por la ausencia casi total de verbos en forma personal en las dos primeras estrofas, lo que incrementa la sensación de pasividad e inacción:

Working class ego
Battle of the Braun
No seed to sow
Nothing to be known

Meaningless conversation
Survival you said
Working class oppression
Shoot each other dead (vv.1-8).

La pregunta retórica del verso final deja patente la exasperación del yo poético por el conformismo de la población más pobre a través de la ironía e incredulidad que subyace en este último verso: “Too satisfied to be freed / Too satisfied to be freed ... ?” (v.25).

“Spell me freedom” (58) consiste en una serie de exhortaciones a la libertad. Se compone de siete estrofas en las que se repite el primer verso, idéntico al título del poema. Los siguientes tienen todos una estructura sintácticamente paralela

complementada con anáforas resaltando vivazmente la idea principal del poema, que recoge el propio título. El autor utiliza imágenes metafóricas relacionadas con la cocina y los alimentos a través de expresiones como “eat” (v.3), “bake it fresh” (v.14), “stir it quickly” (v.18), que le sirven para resaltar de modo profundamente irónico la hipocresía que el término libertad encubre para su pueblo, razón por la que en lugar de alimentarle, le quema, se le atraganta, le produce náuseas, se le hace indigesta. Con expresiones como “make the ingredients carefully” (v.6) el poeta denuncia la manipulación del lenguaje que permite “cocinar” una libertad ficticia.

En “Suck the water” (8) el agua vuelve a aparecer como un símbolo de perdurabilidad. Métricamente el poema se compone de seis cuartetos, un terceto y un verso final, con rimas totales entre todos los versos pares y la alternancia de rimas parciales y totales entre algunos versos impares. En la primera estrofa hay un hiperbólico contraste de imágenes entre el agua de la cascada susceptible de secarse por el ardiente calor africano y, sin embargo, la persistencia de las lágrimas cuya corriente baña los pies del yo poético.: “Waterfalls may dry / In hideous heat / But my tears still fall / Like a stream to my feet” (vv.1-4). A pesar de la belleza de las imágenes metafóricas, “Rivers of broken tinsel / Guitars made of dust” (vv.5-6), la inoperatividad del “río” – símbolo de la fuerza erosiva del agua – y de la guitarra – símbolo de la poesía cantada del autor– refleja la ineficacia de los principios y la confianza por los que el yo poético aboga. Este desequilibrio conlleva la necesidad de sobrevivir y de resistir: “Waterfalls run dry / Seas may soak the earth / But I was born to survive / From the time of my birth” (vv.21-24). El poema culmina con la amenaza de sublevación contra el sistema, personificado en el destinatario poético “you”, si no hay un cambio: “And if you will not give me your hand / If you keep up this transparent lie / I will suck the water from your land” (vv.25-28).

En “Tense Tattered Tortured Tried Tested and Torn” (40) la resistencia aparece a través de símbolos que, como ya prefigura el título, están resaltados por un torrente de recursos: aliteración, repeticiones, paralelismos, oxímoros, imágenes sorprendentes y provocativas metáforas. Una serie de anáforas – “I am” – en las que se repite la misma estructura sintáctica inciden en la identidad del yo poético, distorsionada por una antropología que lo ha convertido en especie inferior. En el primer verso la imagen del árbol sin raíces le identifica como producto de una diáspora que le arrancó de sus orígenes. Es significativa la repetición de la palabra “root” y el juego de aliteraciones

en el que se inserta: “I am a tree with no roots... or dead roots ... or chemical ridden roots”. En el siguiente verso el yo poético se disocia del color de su piel presentando una definición de sí mismo alternativa a la raza, que sólo queda como una ilusión: “I am an emotion with no colour. I am a colourless dream. I am a scream”. En el tercer verso encontramos una imagen metafórica que recuerda a la del título del poema. En ella aparece un elemento aparentemente inofensivo – una lágrima – cuyos adyacentes convierten en un componente altamente corrosivo – el ácido –: “I am a tear spiked with acid that runs burning down tender cheeks” (v.3) y que, de nuevo, representan la rabia contenida del pueblo africano y su inminente explosión de furia. El verso 4 se compone de una enumeración de unidades de tiempo en cada una de las cuales concurren aliteraciones que intensifican los adyacentes: “I am the decisive decade the moaning month, the harrowing hour the stretched second the weakest week”. Los adjetivos que acompañan a los sustantivos connotan una resistencia contenida a lo largo del tiempo y a punto de estallar. En el verso 5 vuelve a mencionarse el árbol como símbolo de las maltrechas raíces culturales africanas del yo poético: “I am the charred twisted and broken branch of my grand ancestral tree”. La aliteración hace hincapié en el deterioro del árbol, que metafóricamente representa la destrucción de su cultura. En el verso 6 el yo poético se siente identificado con la historia de África acallada durante siglos, pero parcialmente recuperada en la actualidad. Se identifica a sí mismo como el símbolo que carga con el peso de todas las atrocidades cometidas contra la raza negra a lo largo de la historia: “I am the burden of the recognition of something that never happened to me”. Para el yo poético su identidad no estará completa hasta que la historia de su pueblo no salga a la luz: “I am still underdeveloped, without life, I am still born / I am the stolen manuscript. The paper in the fire. The unwritten anthology” (vv.8 y 9). El verso 10 hace referencia a las tesis de los colonizadores sobre la inferioridad negra y a la construcción de sus ideologías racistas que justificaron sus conquistas: “I am an ape, victimized by the poking of the iron rod of anthropology”. El siguiente da un vuelco al poema al introducir el futuro, que queda reforzado a través de la repetición de la palabra “tomorrow”: “I am yesterday and always tomorrow...always tomorrow...tomorrow”. Sin embargo, a pesar de la tragedia de la historia y de la dramática realidad, aún no resuelta, el yo poético, es capaz de seguir en su lucha: “I cry but then i laugh and slowly smile” (v.18).

Lemn Sissay también dedica poemas al racismo de los países que acogen inmigrantes. Estos poemas coinciden en temática con “0” (*R.A.W.*, 22-23), “Ode Intimations to DMortality” (*R.A.W.*, 24-25), “The White the Black and the Blue” (*R.A.W.*, 26-27) o “Foreign Exchange” (*Bloodshot*, 12) de Patience Agbabi, “Teeth” (*Off Colour*, 15) o “Christian Sanderson” (*Off Colour*, 28) de Jackie Kay y “A Gift of a Rose” (*British*, 11) de Fred D’Aguiar, que se han comentado anteriormente. “Some Quotes from Ne-atherton Man found in Deepest England Somewhere Between 1974 and 1980” (*Tender*, 9) recopila los insultos típicos de blancos a negros y a pakistaníes que se han ido fraguando a lo largo de los años como “wog” (vv.2 y 15), término despectivo que proviene de las muñecas de facciones negras Golliwogg, “coon” (vv.9, 10 y 49), “Toby” (v.5), palabra procedente de la literatura clásica usada para referirse a un esclavo negro y que actualmente se usa para referirse a una persona de raza negra de forma insultante –, el término “nigger” (v.16) o las expresiones “Rubber lips” (v.18) o “Splatted noses” (v.19). También una serie de creencias racistas extendidas por la población: “Black girls are prostitutes” (v.23) o “Pakis smell of shit” (v.24). A lo largo del poema resuena el mensaje persistente de expulsión: “Wogs go home” (v.2); “(...) Stay at home / Nigger wog nigger / stab a nigger” (vv.15-17); “Jungle bunny go home” (v.22); “(...) Wogs go home” (v.26); “Wogs go home / Coons go home” (vv.48-49). El título es ya significativo porque desvela el tipo de persona que hace uso de estos insultos, el “Ne-atherton man found in deepest England”. La palabra “Ne-atherton” es un neologismo creado por el autor en el que se deja entrever la palabra “Neanderthal”, con los consiguientes significados peyorativos del adjetivo y, a su vez, hace referencia a la ciudad de Manchester, Atherton.

“The Invasion of the Mancunoids” (24) de la misma colección retrata al joven radical de Manchester cuya agresiva relación con su comunidad y la ropa cara que viste le hacen sentirse más poderoso. La primera estrofa está escrita por un narrador que lo describe físicamente a través de una serie de símiles. A partir de la segunda estrofa el “mancunoid” se apodera del poema, apareciendo en primera persona a través de un monólogo que introduce al lector en su psique, caracterizada por su sentimiento de superioridad y agresividad. La tercera incorpora el trato despreciable que reciben las chicas por parte de estos jóvenes: “She’s alright, what d’you think / I bet I could have her if I buy her a drink” (vv.13 y 14). Este poema recuerda a “Appeal Dismissed” (27) o

“To Do Wid Me” (74-77) de *Too Black Too Strong* y a “Man to Man” (11) o “She’s Crying for Many” (55) de *City Psalms*, ambas colecciones de Benjamin Zephaniah.

“Euroman” (*Rebel*, 39) es una caricaturización grotesca del hombre blanco. Los dos primeros versos se refieren sarcásticamente a la teoría de la evolución de las especies de Darwin como razonamiento por el cual el hombre europeo ha resistido a la selección natural de las especies como ser superior: “Darwin’s theory has proven right / Euro man has seen the light.” (vv.1-2). A partir del tercer verso se presentan una serie de características propias del hombre europeo y de imágenes costumbristas con satíricas menciones a la cultura francesa, que parodian un comportamiento irrisorio y petulante: “He’s got shares in Terrier / and speaks out of his derrière. / He only buys his fish in Cannes / Does he go to Blackpool? Not Euroman.” (vv.13-16). La referencia a la localidad costera de Blackpool del norte de Inglaterra le sirve al yo poético como juego de palabras en la que se hace alusión al rechazo del hombre europeo a la raza negra.

Conectado con la misma temática del racismo, el poema “Getting Under My Skin is not Getting in” (*Tender*, 30) trata el racismo británico de una forma simbólica. El poema comienza con un símil mediante el cual el yo poético pretende expresar su sentimiento de rechazo por parte de la sociedad británica. La comparación se caracteriza por la inclusión de una serie de imágenes con una crueldad desmedida en la que la víctima es el propio yo poético: “Like being sliced up in a whirlpool of sharp edged glass / Engulfed in the snapping teeth of the white working class / Whose deformed shape and deranged identity / Carelessly recklessly blows its blame upon me” (vv.1-4). A partir del quinto verso el poeta utiliza metáforas relacionadas con la temática introducida en los primeros versos que reinciden en el ataque de los habitantes nativos británicos a las diásporas, que se ven obligadas a sentirse marginadas: “(...) we may cower like lame pet lions / To scatter like startled rats to our ghettoistic prisons” (vv.11 y 12). También aparecen imágenes conectadas con el canibalismo que representan actitudes racistas que son encubiertas con la ostentación de una igualdad de razas realmente inexistente: “They get underneath that they pretend to see / What it is like to be Black and live in this country / Shivering, shivering as it coldly demands the whiteness of its right / To claim that there is no difference between Black or” (vv.18-21).

En “Fingerprints” (*Rebel*, 15) encontramos nuevamente la actitud de encubrimiento de las instituciones gubernamentales ante cualquier manifestación de tipo

racista. El poema gira en torno a la muerte de un adolescente de color. Aparece una segunda persona, representativa de las instituciones gubernamentales, a las que el yo poético acusa directamente de pretender eludir la carga racista del asesinato intentando ocultar las marcas de sangre en la frente del joven:

I can see the wipe marks
on his forehead
where with the side of your fist
you tried to wipe them in

smudge them in
reshape them
rub them in
distort them
change them
hide them
rearrange them (vv.9-19).

A lo largo del poema la palabra “fingerprint” adopta un significado denotativo – el de las huellas dactilares encontradas a lo largo de todo el cuerpo – y otro metafórico en el que las huellas adoptan un valor de inculpación ante la actitud política que encubre la realidad racista del asesinato. Asimismo cabe señalar los paralelismos sintácticos de los versos 13-19.

“AIDS (Racism Came to the West Also)” (*Tender*, 25 y 26) refleja el racismo social del Reino Unido al que compara con el SIDA. Ambos males pueden llegar a ser igualmente mortales para quien sufre uno u otro y, sin embargo, frente a la atención y el cuidado dispensados a este último, el primero pasa desapercibido, con independencia de la ideología que sustente el partido en el poder: “With the city life cynic / And the left wing root radic / With the blue-eyed tory / It’s the same old story” (vv.3-6). El campo semántico de la enfermedad sirve para explotar la imagen metafórica del racismo como un mal social, estrategia que aparece también en la colección *Off Colour* escrita por Jackie Kay. El racismo se metaforiza como enfermedad incurable a través de una serie de oraciones negativas reforzadas mediante la anáfora “I don’t see” que presentan la conciencia de la persona poética, identificada con el excluido, de poca disposición de la población para atajarlo:

But i don’t see no doctor to make it disease
I don’t see no clinic
For the daily mail cynic

I don't see no injection
For this racist election
I don't see no nationwide press release
But the illness racism is up on the increase (vv.9-15).

La difusión hereditaria de esta plaga social no se considera una noticia interesante por los medios de comunicación: "This dilemma doesn't get coverage on breakfast TV" (v.24); ni despierta preocupación de erradicarla en el poder político: "Yet i don't see no conference to define the cure / Nor a government pamphlet fall through my door" (vv.30-31).

En "Spell Bound" (*Tender*, 46) el tema del racismo se aborda a través de símbolos potentes en versos breves, algunos formados por una sola palabra, cuyo ritmo entrecortado remite al *rap*. A nivel morfosintáctico encontramos una enumeración de sustantivos y adyacentes con ausencia casi total de verbos que aportan una electrizante visión impersonal, cargada de dramatismo. El sexto verso, "Mass production", sugiere el comienzo de la Revolución Industrial, elemento económico impulsor del colonialismo que extendió la doctrina de la superioridad blanca frente a otras razas y culturas.

El sufrimiento de África también aparece en la colección a través de poemas que denuncian la situación política en Sudáfrica y la crueldad y rudeza de las condiciones de las cárceles, como en "The Southern Africa Prison" (20-21). El poema se divide en ocho estrofas que pueden organizarse en cuatro partes claramente diferenciadas. La primera la conforman las dos primeras estrofas; las seis siguientes componen la segunda parte y, finalmente, los dos últimos versos consisten en la tercera y la cuarta. Todas tienen en común la reiteración de los versos "Silence" (1, 9, 17 y 25) y "Broken" (3, 11, 19 y 27), que finalmente se repetirán al final del poema. La estructura de las estrofas, por su parte, es similar con anáforas recurrentes que introducen símiles en los que se compara el silencio con una serie de imágenes terribles que lo realzan trágicamente:

Silence
Like the magical trickle of a midnight stream (vv.1 y 2)
(...)
Silence
Like the aftermath of the military halt (vv.9 y 10)
(...)
Silence

Like the hanging dead woman and cold stretching noose (vv.17 y 18).

Verbos conectados con los campos semánticos del ruido y la tortura se suceden incrementando la durabilidad de las acciones: “Ringing from the iron bars of the moonlit prison” (v.5); “Bellowing from the dawn red grey brick prison / Calling from the daunting dawn of death and demoralization” (v.13). Todas estas imágenes aparecen como instantáneas del horror de la tortura en la prisión. Los dos últimos versos concluyen con la imagen central del poema “un silencio roto”.

“The Day Will Come” (*Tender*, 23) se centra en la amenaza del levantamiento del pueblo negro contra un sistema de poder opresor. El poema gira alrededor de la oposición “ganadores” y “perdedores” y la paradoja de la victoria de los perdedores y la derrota de los vencedores. Con él se representa simbólicamente el tema principal y recurrente de la colección, la sublevación de los débiles y su victoria frente a los fuertes.

Relacionado con la misma temática “Racial Pride” (*Tender*, 32-33) refleja la fortaleza de la raza negra y la violencia resultante de la resistencia que genera la historia de subyugación de su raza a lo largo de los siglos:

The heat in the deep fires of our minds
Is getting dangerously hot
The longing to be more not less than mankind
Is to be satisfied with that which we've got
The red angry blood of rage
Is burning inside (vv.1-6).

Es un poema cargado de acusaciones y amenazas en las que la percepción de la superioridad blanca y la inferioridad negra queda sustituida por sus opuestos: “(...) it is you who is and was always inferior / It is you who lies forlorn and unstable” (vv.19 y 20). Los dos primeros versos anuncian el clima de violencia – “The heat in the deep fires of our minds / Is getting dangerously hot” – y la inminencia del estallido – “For we will return in rage / For we boil and bubble inside / See as we turn the page / For racial pride” (vv.30-33) –.

En *Rebel without Applause* (1992), por su parte, se denuncia la acomodación de la diáspora negra británica a una sociedad eurocéntrica con una fuerte crítica de las actitudes de miembros de la raza negra que la encubren con comportamientos o características propias de la población blanca. En estos poemas se aprecia una nostalgia

de la rebeldía de épocas pasadas similar a la de algunos poemas de Linton Kwesi Johnson, donde la población negra aparecía unida ante una misma causa. “Bearing Witness” (11) es un ejemplo de este tipo de poesía. Compuesto por seis estrofas cuyos primeros versos son anáforas, que repiten el título del poema – unas palabras pronunciadas por James Baldwin en una entrevista: “black writers should bear witness to the times” –, critica el negocio de autores que escriben experiencias raciales: “Bearing witness to the times / where it pays to sell lines” (vv.1 y 2). La oposición a esta actitud aparece asimismo en autores como Patience Agbabi en “Money Talks” (*R.A.W.*, 46 y 47) y Benjamin Zephaniah en “A modern slave song” (*City Psalms*, 52) o “Question” (*City Psalms*, 57). En la segunda estrofa la crítica se centra en la decoloración de la raza a través de las lentillas azules con las que la visión del mundo de la chica de color que las usa adquiere una dimensión eurocéntrica, colonizadora y alienante: “Bearing witness to the days / of the blue-eyed glaze / in the black-eyed girl of the world / whose life depends on a contact lens” (vv.5-8). En “Wake Up Niggers II” (14) el poeta reprende la actitud pasiva a la población negra y les incita a un cambio revolucionario en el que haya cabida para la reivindicación de sus derechos, y sus miembros se unan para incrementar su fuerza – “It isn’t reactionary it is quickly becoming fact / we need to pull together for political combat / to sink into the bill, see the mood of the clause.” (vv.21-23) – y salir de la actitud sumisa e inactiva de la diáspora negra: “and we were too busy listening to some sweet tune / too busy throwing our words to the moon” (vv.28 y 29).

En “Remember How We Forgot” (12-13) la incitación a la resistencia y el combate contra las fuerzas de la opresión se globaliza. El contexto histórico del momento en que esta colección de poemas fue escrita coincide cronológicamente con la Guerra del Golfo Pérsico (1990-1991). Sissay alienta fervientemente a cambiar la impasibilidad y el acomodamiento de la sociedad frente a situaciones de injusticia social manejadas por las clases políticas – “We have arrived at the multi-dimensional war / where diplomats chew it up and spew it up / and we stand like orphans with empty cups” (vv.2-4) – ante la inoperancia y la pasividad colectivas de la sociedad que sólo se moviliza si las situaciones injustas tienen una dimensión mediática: “Media hype and the slogans they write, / is that all it takes to set you alight?” (vv.26-27). Los poderes políticos aprovechan esta indiferencia social para una política exterior intervencionista, en muchas ocasiones, con fines imperialistas. En su empeño por cambiar la pasividad

social el yo poético irrumpe con una serie de preguntas retóricas en las que se deja de manifiesto esta ausencia de implicación en problemas de índole internacional y situaciones de guerra – “Are you so effervescent that / when they say day is day and it’s dark in your window / you say OK and listen more tomorrow?” (vv.12-14) – trayendo a la memoria eventos históricos que tuvieron una gran acogida mediática y, sin embargo, pronto cayeron en el olvido: “Remember how we forgot about Vietnam, / Afganistan, will you fall or stand / for a dream you haven’t seen?” (vv.21-23).

Aunque la temática de *Morning Breaks in the Elevator* (1999) es similar a las colecciones anteriores, Sissay evoluciona en el uso de un lenguaje más poético y connotativo para referirse a la misma realidad de diferencias raciales en la sociedad occidental. Aparecen metáforas de mayor complejidad, en las que el lector no encuentra la misma facilidad de colecciones anteriores para establecer la similitud entre vehículo y tenor. La temática recurrente en esta colección sigue siendo el racismo y la dislocación, si bien el elemento de insurrección que se apreciaba en las anteriores colecciones desaparece dando paso a un tipo de resistencia menos violenta, más calmada y, por tanto, más apropiada para las nuevas manifestaciones del racismo sutil bajo el maquillaje de lo políticamente correcto en Occidente. Esta colección está compuesta por una serie de apartados que hacen referencia a la metáfora del ascensor del propio título del libro: “Reception” (12-29), “One Level” (32-38), “Level Two” (40-59) y “Level Free” (62-68). El carácter ascendente que Sissay pretende expresar con esta imagen metafórica conecta con la evolución de la población negra desde su llegada al país de acogida en la sección titulada “Reception” hasta llegar a un punto de liberación de las ataduras del racismo y la xenofobia de los miembros del país de acogida en la sección “Level Free” que, a través del juego de palabras, pretende presentar un estado más calmado después de la lucha de la diáspora por su inserción.

“The Waitress and the Nights of the Round Table” (*Morning*, 12-13) retrata con lenguaje descriptivo la laboriosidad y delicadeza de una camarera al preparar la mesa para un grupo de comensales. Las dos primeras estrofas se centran en una relación minuciosa de los detalles de la mesa que la camarera va disponiendo hasta que el conjunto roza la perfección. Imágenes poéticas de extremada belleza describen la escena:

Each tablecloth flapped as swan’s wings

And each landing perfect.
 She made pieces of butter, intricate
 As the hand-woven curls in a judge's wig.
 And if not so legal and final
 They'd be a crest of waves
 Caught in yellow sunshine (vv.5-11).

Las mesas dispuestas como “A’40s Holliwood formation dance captured in time - / In black and white” (vv.2-3) y su conexión con el blanco y el negro contienen un intenso valor metafórico. En la cuarta estrofa aparecen los comensales que rompen la imagen de armonía descrita en las anteriores. El yo poético los describe metonímicamente: “A hungry hoard of steak-sawing, wine-guzzling, / Spirit-sapping, double-breasted suits had grabbed their places.” (vv.28 y 29) y su intrusión destroza la simetría creada por la delicada camarera hasta la total destrucción del orden creado. El yo poético presenta a su artífice como un ser armonioso dentro del desorden y el caos de los comensales: “But a black swam amongst a sea of serrated cutlery, she soared just above / And wove a delicate determined ballet inbetween and invisible.” (vv.34-35). Ciertos elementos de la siguiente estrofa caricaturizan a los comensales como lobos acechantes ávidos de atacar en manada al cisne negro. Esta imagen de los lobos preparados para abalanzarse contra una indefensa muchacha recuerda al cuento tradicional de *Caperucita Roja*. El yo poético deja explícito el ataque en la séptima estrofa, en la que la ira que los comensales han ido fraguando a lo largo de la comida, explosiona en el insulto, al principio incomprensible para la camarera: “GgernigGerniggErniggeRniggerNiggerNiggerNigger” (v.59). Aparentemente con el verso 59 se alcanza el clímax del poema, sin embargo, la última estrofa supera la crueldad de la anterior al percatarse la camarera de la pasiva reacción de sus compañeros de trabajo cuando busca apoyo entre ellos: “(...) Their eyes slipped sideways away from her. / They too were wolves! (...)” (vv.61-62). Ante estas circunstancias se produce un silencio que contrasta con el bullicio de la estrofa anterior y que funciona de preliminar para la reacción de la camarera y la expectación que todos tienen por presenciarse. La camarera vuelve a la mesa y continúa su trabajo como si nada hubiese ocurrido: “As instructed by her manager, she, smiling politely, / Asked a wolf, ‘More coffee sir?’ ” (vv.65-66). Esta reacción supone una resistencia contenida en la que la valentía de la muchacha que se enfrenta a los comensales y que no siente temor a pesar de sus insultos sustituye a los levantamientos violentos que poetas como

Johnson o el propio Sissay cantaban en la década de los ochenta. La actitud recatada, pero a la vez llena de heroicidad, se contraponen con la cobardía de los insultos de los comensales, dejándolos en evidencia.

En “Colour Blind” (15) el racismo es una vez más el elemento principal del poema. Todo él consiste en una serie de oraciones subordinadas condicionales donde el color es la constante en una serie de imágenes poéticas de gran belleza que recogen el contraste entre el negro y los distintos matices de grises hasta el sepia: “If you can see the sepia in the sun / Shades of grey in fading streets” (vv.1-2). Las oraciones subordinadas encuentran su oración principal en los dos últimos versos donde recae la carga significativa del poema, cambiando el valor denotativo de los colores por uno connotativo en el que la raza aparece como un elemento implícito: “Why is it you say you are colour blind / When you see me?”. Las preguntas representan la nueva forma de una resistencia, más delicada y alejada de manifestaciones violentas que contrasta con la encontrada en *Tender Finger in a Clenched Fist* o en *Rebel without Applause*.

“Fair” (*Morning*, 28-29) presenta la violenta ira del negro hastiado de racismo que amenaza al blanco por el trato que ha sufrido a sus manos. Las cuatro primeras estrofas están repletas de imágenes de una crueldad extrema: “I’ll slip whip and rip into you / Till all the cold as nitric acid resentment / Pours out of my black chest / Onto your purpled curdled and blistered back.” (vv.2-5). La violencia de estos versos se intensifica con el uso de verbos monosilábicos, cuya asonancia conectada con el campo semántico de la violencia, y la acumulación de ictus imprimen rapidez al verso.

Los dos últimos versos concluyen con la convicción profundamente pesimista, por lo irrealizable, de que únicamente desde una igualdad, que necesariamente pasa por la conciencia del sufrimiento infligido que sólo puede despertar una experiencia similar, sería posible el diálogo para la comprensión: “And that we can continue “this discussion” / On a more equal basis!” (vv.53-54).

Sissay presenta aún otro tipo de violencia, basada en la transmisión del odio de padres a hijos. En “Ricochet” (*Listener*, 15) crea un juego semántico a modo de acertijo y trabalenguas, que resalta el sentimiento de odio que pasa de una generación a otra y que queda recogido en el propio título del poema: “A man shot a man who was a father, / The son of the dead father shot the father of the other son / Who was the man who had shot the first father.” (vv.1-3). El intento de mitigar el dolor del hijo a través del olvido es sólo efectivo durante la niñez: “Then I was born – I was told it didn’t matter / ‘Cause

time had passed.” (vv.4 y 5). Sin embargo, este mensaje inicial se revela ineficaz cuando el yo poético llega a la madurez, vuelve a revivir el pasado y siente cómo renace el odio al ser consciente de que el asesinato de su padre fue en nombre de una revolución que los expropió de su casa y les obligó a marcharse de su ciudad.

“Molasses and Long Shadows” (*Listener*, 25 y 26) es una reflexión sobre la historia de opresión de las colonias británicas y el surgimiento de un nuevo poder social procedente de éstas cuando se vuelven contra el imperio. El poema se centra en la resistencia que se genera a partir del fenómeno, creado por el propio Imperio Británico. Los cinco primeros versos presentan una serie de imágenes metafóricas en las que se deja entrever el poder de elementos naturales aparentemente inofensivos:

How the long shadow stretch a life in a day
How the tall street reeds of sugar cane sway
How the sun set on the blazing empire
How the wind of change carried fire
And stench (...) (vv.1-5).

La mención a la caña de azúcar ubica al lector en el Caribe o en la costa occidental de África donde potencias imperiales se dedicaron a su cultivo en las primeras décadas del Imperialismo. La mención al imperio y el verbo “set” en el tercer verso sugieren la célebre frase: “The sun never sets on the British Empire”, si bien el verbo preposicional “set on” (v.3) con el significado de “atacar” o “agredir” genera un amenazador juego de palabras que culmina en el último verso de la primera estrofa con la exhortación al levantamiento de los pueblos colonizados: “Free women, rise up, free men, rise.” (v.8).

En la segunda estrofa, se establecen adivinanzas que hacen alusiones a un león y a la caña de azúcar, dos elementos significativos del continente negro. El poeta usa recursos fónicos para evocar el estilo de las adivinanzas como la aliteración, la asonancia o los pares mínimos: “Riddled with riddles like chains riddles rattle” (v.13) o “My word is my bond, my bind. I am bound” (v.15). La alusión a las adivinanzas hace al lector pensar en la forma en la que Occidente trata el tema de la colonización y se exculpa de ella a través de discursos vanos que realmente no ocultan el agravio contra los pueblos colonizados.

La tercera estrofa describe un campo de caña de azúcar segado por Caín, en representación de Occidente. La analogía presupone la identificación de los países

colonizados con Abel y, por consiguiente, se crea una asociación fraternal entre Occidente y Oriente quebrantada por el crimen cainita de la colonización. La imagen de las cañas cortadas simboliza la devastación y el sufrimiento de los pueblos colonizados. Los siguientes versos hacen referencia al olvido por las propias víctimas de su historia de colonización: “And of war less recent we say, lest we forget, / Here grows the unforgettable and yet / The families who sowed this rotting crop / reap its benefits today and, no wonder, forgot.” (vv.21-24). La estructura circular del poema por la repetición de la primera y última estrofa intensifica el elemento de levantamiento.

III.3. La esclavitud en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido

III.3.1. Fundamentos del colonialismo europeo en el siglo XIX

Tras el afán civilizador de territorios incógnitos como África, Australia, Canadá y Asia por parte de las potencias europeas en el siglo XIX subyacen una serie de causas de diversa índole – económicas, políticas, sociales y culturales, todas ellas en la base del impulso colonizador y la ideología imperialista –. Sin entrar en detalle en la génesis de fenómenos de la complejidad y dimensiones del colonialismo y el imperialismo, no cabe duda de que las grandes potencias industriales, especialmente aquéllas donde se habían desarrollado los primeros procesos de la Revolución Industrial, como el Reino Unido, encontraron en los países, hasta entonces desconocidos, como África, Australia o ciertos territorios de Asia, una fuente inagotable de materias primas, de las que carecían de suficientes reservas o sencillamente eran imposibles de conseguir en sus tierras para, posteriormente, transformarlas por medio de su industria en artículos de venta. Estos países no sólo supusieron la fuente de materias primas, sino que se convirtieron, además, en compradores de los productos manufacturados. Se creó, así, una gran competitividad entre las naciones más industrializadas, que excluían a todas aquéllas que no se encontraran a la cabeza del desarrollo industrial y del transporte, viéndose obligadas éstas últimas a abandonar el libre mercado y a imponer una política económica proteccionista.

Otra de las razones directas del colonialismo fue la búsqueda y el abaratamiento de la mano de obra. Por ejemplo, el Reino Unido buscó una mano de obra en África que le fuese rentable para las lejanas colonias del Caribe y comercializó con esclavos entre ambos continentes desde el siglo XVI al XVIII. La trata de esclavos era ventajosa, no sólo porque su trabajo suponía al empresario un gasto mucho menor, sino también

porque el comercio con esclavos era en sí mismo una fuente de enriquecimiento, donde la oferta y la demanda se hallaban como sistema regulador.

Con todo, aunque el factor económico es uno de los elementos desencadenantes del fenómeno de la colonización, no es el único. Un factor importante fue la emigración posibilitada por el crecimiento de la población europea como consecuencia de la revolución agrícola e industrial, que se inicia a mediados del siglo XVIII en Inglaterra y se extiende posteriormente a otros países europeos, junto con el descenso en la mortalidad, gracias al desarrollo de la medicina y a la mejora de la higiene mediante el abastecimiento de agua potable en las principales ciudades. Estas mejoras no impidieron que en el período de 1800 a 1900 se produjeran hambrunas, como la de los años 1846 a 1848 en Irlanda, o epidemias como el cólera, que, en París se cobró 18.000 víctimas en 1832. A pesar de ello, se constata que en el continente europeo se pasa de 187 millones de habitantes en 1800 a 401 millones en 1900. En el caso de Alemania se pasa de 23 a 56'4 millones, en Italia de 18 a 32'5 millones y en el Reino Unido se aumenta de 16 a 41'5 millones de habitantes. Esta cifra todavía resulta más espectacular si se tiene en cuenta que 17 millones de británicos emigraron a lo largo del siglo.

La emigración constituyó así una válvula de escape a una creciente presión demográfica, proclive a la generación de tensiones sociales. El número de emigrantes varía en función del momento histórico. El movimiento migratorio comienza en 1846 y se mantiene hasta 1848, coincidiendo con las crisis económicas que afectaron a muchos países europeos, y aumenta en 1880 coincidiendo con el reparto de África, para llegar a sus cotas más elevadas en los primeros años del siglo XX, hasta la Primera Guerra Mundial en 1914 que supone un freno para la emigración europea. La emigración de la población europea a otros continentes se fundamenta en una serie de factores: en un primer lugar, emigran los habitantes de países superpoblados, como Inglaterra o Alemania, con insuficientes puestos de trabajo y nivel de producción de alimentos. Las hambrunas se convierten también en un factor detonante de la emigración, como es el caso de la hambruna de Irlanda entre los años 1846 y 1848 que provocó la emigración a los Estados Unidos. En otros casos, el afán de enriquecimiento y de prosperidad en el “Nuevo Mundo”, que se extendía rápidamente entre la población europea, era el motor del impulso migratorio, como la fiebre del oro en California (1848), en Australia (1851)

o en África del Sur (1886). Cecil Rhodes defiende la colonización como una parte fundamental para el desarrollo de su nación:

I was in the East End of London [working-class quarter] yesterday and attended a meeting of the unemployed. I listened to the wild speeches, which were just a cry for 'bread', 'bread!' and on my way home I pondered over the scene and I became more than ever convinced of the importance of imperialism... My cherished idea is a solution for the social problem, *i.e.*, in order to save the 40,000,000 inhabitants of the United Kingdom from a bloody civil war, we colonial statesmen must acquire new lands to settle the surplus population, to provide new markets for the goods produced in the factories and mines. The Empire, as I have always said, is a bread and butter question. If you want to avoid civil war, you must become imperialists (en Young 1996: 36).

El factor político es otro de los elementos latentes en las necesidades migratorias europeas. En ciertos países, como el Reino Unido, se fomenta la emigración, por una parte, para paliar la presión demográfica; por otra, para establecer un imperio colonial, apoderándose de los enclaves marítimos más importantes con el objetivo de convertirse en la principal potencia comercial.

La elección del destino por parte de la población europea emigrante variaba en función de la lengua que se hablara en el país de acogida – los ingleses e irlandeses emigran a América del Norte, los españoles y los portugueses a América del Sur – y la situación geográfica – los rusos emigran a Siberia –.

Otra de las causas del afán conquistador europeo del siglo XIX es el nacimiento del nacionalismo en países como Francia, Italia o Alemania. El apogeo del nacionalismo era el resultado directo de un liberalismo político, que había devuelto el poder al pueblo, involucrándolo en las decisiones políticas por medio de la libertad de expresión. Esta socialización de la política se vio favorecida por la imposición de una serie de sistemas educativos y unitarios que permitieron la forja del sentimiento de unidad y de una conciencia colectiva nacional encaminados a la creación de una identidad nacional.

A partir de la revolución de 1848, el nacionalismo europeo alienta una serie de valores tradicionales, históricos, dinásticos y militares que incentivan un imperialismo colonial que provocará que muchos países europeos luchen por la adquisición de

territorios como un elemento de superioridad nacional y una muestra de prestigio. A finales del siglo XIX el nacionalismo europeo se radicaliza y aparece relacionado con la superioridad nacional, militar y de raza, con el expansionismo y con políticas autoritarias, antiliberales y populistas, de manera que se convierte en un elemento destabilizador en la vida política nacional e internacional.

Además de los intereses económicos y de mercado, que favorecieron, a su vez, prácticas como la esclavitud y la apropiación de tierras entre otros tipos de extorsiones, en función de los intereses de los distintos países colonizadores, las empresas conquistadoras se vieron avaladas por teorías filosóficas que justificaban la actuación de los gobiernos europeos. No es casual que durante los siglos XVIII y XIX, época de la invasión y colonización de África, naciera la antropología como una rama de la filosofía. La antropología emerge del pensamiento positivista que consideraba la razón como un elemento único del hombre y trata de estudiar la historia de la diversidad humana. Surge tras la aparición de los modelos evolucionistas y el desarrollo del método científico en las ciencias naturales, ya que muchos estudiosos del momento pensaban que los fenómenos históricos seguían unas pautas determinadas, al igual que los fenómenos físicos.

El interés antropológico aparece ya en clásicos como Hesíodo y Herodoto, ya que no se puede olvidar que la colonización, la invasión de tierras y el mestizaje de culturas han existido desde el principio de la historia de la humanidad. Sin embargo, el descubrimiento de América supuso el inicio de un proceso que se alargó hasta el siglo XIX y al que Europa no se había enfrentado previamente. El desconocimiento social de las tierras lejanas y la inseguridad ante lo desconocido propiciaron un interés inusual por los pueblos y las civilizaciones que habitaban el “Nuevo Mundo”. El primer contacto entre los europeos y las poblaciones americanas surgió en 1492 cuando Cristóbal Colón bautizó la isla Guanahaní como San Salvador y, posteriormente visitó otras islas que llamó La Española y Cuba. Las primeras cartas de Colón a los Reyes Católicos se centran en la descripción del viaje y de las tierras descubiertas, pero también en sus gentes. Colón describe aquellos elementos que encuentra distintos a la cultura europea: la desnudez de los habitantes de la isla, su incapacidad para la lucha, ya que carecían de armas, o su temor y su actitud esquiva ante la presencia de los europeos. Por otra parte, Colón también muestra la actitud pacífica y hospitalaria de los habitantes

de la isla. En sus escritos se aprecia la actitud de superioridad que adoptan ciertos miembros de su tripulación que intentan beneficiarse de lo que ellos consideran la ignorancia y la inocencia de los habitantes indígenas tal y como lo demuestra este extracto de la carta que envió al Rey Fernando:

Verdad es que después que aseguran y pierden este miedo, ellos son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen que no lo creerían sino el que lo viese. Ellos de cosa que tengan, pidiéndogela, jamás dicen de no, antes convidan a la persona con ello y muestran tanto amor que darían los corazones, y quier sea cosa de valor, quier sea de poco preçio, luego por qualquiera cosa de qualquier manera que sea que se le dé, por ello sean contentos. Yo defendí que no se les diesen cosas tan çerviles como pedaços de escudillas rrotas e pedaços de vidrio rroto y cabos de agujeta, aunque quando ellos pesto odían llegar les parecía aver la mejor joya del mundo; que açertó ayer un marinero por una agujeta, de oro peso de dos castellanos y medio, y otros, de otras cosas que muy menos valían, mucho más. Ya por blancas nuevas daban por ellas todo cuanto tenían, aunque fuesen dos ni tres castellanos de oro, o una o dos de algodón filado. Fasta los pedaços de los arcos rrotos de las pipas tomavan, y davan lo que tenían como bestias, asy que me paresçió mal, yo lo defendí. Y dava yo graçiosas mil cosas buenas que yo llevaba porque tomen amor; y allende desto se farán xptianos, que se inclinan al amor y servicio de sus altesas y de toda la nación castellana; e procuran de ayuntare nos dar de las cosas que tienen en abundançia que nos son necesarias (2-3).

Los españoles consideraban que esta actitud pacífica del pueblo de los Arawaks unida a su fuerza física hacía de la esclavitud una empresa fácil, de manera que los utilizaron como mano de obra en cultivos agrícolas y explotaciones mineras.

Las noticias que llegaban del nuevo continente a Europa se centraban en una serie de cartas informativas que enviaba Colón a los reyes españoles, escritos de religiosos que marcharon a América para la cristianización de los indígenas y las historias que contaban los supervivientes de los viajes realizados al “Nuevo Mundo”. Sin embargo, como Germán Arciniegas subraya, la literatura de la conquista de las Américas no sólo se centraba en los escritos de los hombres que hicieron la conquista – Bernal Díaz del Castillo o Núñez Cabeza de Vaca– , sino que una serie de intelectuales españoles y europeos, que jamás viajaron al nuevo continente, comenzaron a escribir sobre los sucesos acontecidos en las Indias basados en los testimonios de los soldados que habían formado parte de la conquista de las Américas, como Antonio de Herrera y Antonio Solís. Estos escritos fueron de vital importancia para la población europea que

escuchaba las historias increíbles de la conquistas de estas tierras indómitas, forjándose, así, una concepción de las Indias, que en muchos casos se alejaba claramente de la realidad. De tal forma que Arciniegas destaca los dos estilos de relatos sobre las Américas: uno, el escrito por aquéllos que fueron partícipes de la conquista y otro, el escrito por intelectuales y eruditos por medio de la recopilación de datos de los marineros, religiosos o soldados que marcharon al nuevo continente. Sin embargo, como el propio autor nos señala, en la corte española y europea se le dio mayor prestigio a los escritos de los intelectuales que al de los descubridores; los propios escritos de Colón se conocieron cuando los publicó Navarrete tres siglos más tarde. Esta predilección cortesana fomentó que se creara una literatura llena de exageraciones y de sucesos sobrenaturales que se expandieron rápidamente entre la población. La dificultad en el trayecto de Europa a América durante la época de colonización y el ansia de información sobre el “Nuevo Mundo” provocaron que las versiones de estos escritos, a menudo exageradas y parciales, tuviesen un papel vital en la expansión de una información errónea de las culturas y costumbres de los indígenas americanos, fomentando la creación de elementos míticos como el Hombre de Oro o El Dorado, que incentivaron, a su vez, el ansia de exploración y conquista. Arciniegas cuenta, a modo de anécdota, por qué Bernal Díaz del Castillo decidió escribir *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Díaz del Castillo había servido como soldado en las campañas de Hernán Cortés. Cuando llegó a sus manos un ejemplar escrito por Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias* (1552), se indignó tanto ante lo que el autor había escrito que decidió escribir su propia obra para refutar lo que Gómara había relatado basándose en las versiones de hombres que estuvieron en América durante la conquista. La obra de Díaz del Castillo se publicó cincuenta años más tarde y los cronistas del rey no la consideraron fiel a lo acontecido, aunque actualmente sea una de las mejores obras de aquellos tiempos (16).

Germán Arciniegas concluye afirmando que hay que aceptar el tono inexacto y, a veces, fabuloso de las crónicas de América, comprendiendo la ingenuidad de estos cronistas que se tuvieron que enfrentar a un acontecimiento histórico cargado de experiencias completamente nuevas. Para el autor, las crónicas no pierden su carácter por la ficción que en ellas se encuentra, sino que representan la creatividad del cronista a la hora de describir la vorágine de sucesos acontecidos durante la época de la

conquista de América (18-19). Sin embargo, los elementos mágicos de estas crónicas instauraron unos pilares sólidos para la errónea interpretación de dos culturas distantes y completamente distintas.

La esclavitud es un tema recurrente en la poesía de autores con procedencia africana y caribeña. Mediante poemas que abordan esta temática, los autores pretenden conceder la palabra a las voces acalladas durante el período colonial y sacar a la luz el sufrimiento en el largo proceso de la esclavitud: desde la captura en África hasta los trabajos forzados en campos de azúcar, tabaco o algodón. Durante el período colonial la esclavitud se consideraba un engranaje más en la maquinaria imperialista de los gobiernos europeos, en la que se deshumanizaba a los esclavos. Aunque había una parte disidente en contra del sistema, en especial, a partir de principios del siglo XIX, las autoridades occidentales no permitieron que tuviesen repercusión social hasta que la esclavitud no les fuese rentable. Con la inclusión de este tema en su poesía, los autores pretenden humanizar dicho proceso centrándose en la figura del esclavo más que en el fenómeno en sí: le intentan dar cara y nombre, expresan sus sentimientos, sus vivencias desde un punto de vista marginal, su capacidad de resistencia y subversión, su lucha encarnizada por la supervivencia, su capacidad para amar, su tolerancia al dolor físico y al sufrimiento. Los poemas que se van a comentar a continuación pretenden revisar un período histórico donde muchas voces fueron acalladas por naciones que actuaron en el nombre de la civilización y obviadas durante siglos venideros hasta que la presión de los propios países que sufrieron la esclavitud en manos de gobiernos europeos y norteamericanos y la población inmigrante en países occidentales forzó una revisión de la historia olvidada de los esclavos.

III.3.2. La esclavitud durante el período colonial europeo de los siglos XV y XIX

La esclavitud se había mantenido desde los tiempos de los romanos en el sur de Europa y había contrarrestado los efectos de la peste negra que había hecho estragos en la población europea disminuyendo drásticamente la mano de obra. Los esclavos eran utilizados como mano de obra en las plantaciones de azúcar, extendida por el Mediterráneo hacia el oeste y a las islas atlánticas como Madeira, hasta llegar a América en manos de Colón. La gran expansión de su cultivo suponía una mayor demanda de mano de obra, que la trata de esclavos podía suplir. En su búsqueda de oro los portugueses abrieron nuevos caminos de acceso al continente negro a través de la costa occidental para evitar a los musulmanes asentados en el norte y exploraron el sur de África durante el siglo XV. Los contactos entre portugueses y nativos y la creación de ciudades portuarias servirían de infraestructura para el negocio de la esclavitud.

Antes de que llegasen los portugueses a África con sus ansias de oro, existía el comercio de esclavos entre los distintos pueblos del norte y del oeste del continente negro, cuyo control recaía en manos de los musulmanes del norte de África. La mayoría de los pueblos africanos estaban despoblados y los esclavos suplían la mano de obra para los cultivos. Los portugueses se percataron de que los habitantes del África occidental estaban inmersos en la trata de esclavos norteafricana, aunque no todos los pueblos participaban en el tráfico de esclavos del Sáhara, como los *baga* – asentados en la actual Guinea – o los *kru* – habitantes de la moderna Liberia –, que los propios europeos dejaron de capturar al ser propensos al suicidio o al asesinato de su amo en caso de verse como esclavos.

En la década de 1480, los portugueses comenzaron a explotar las islas Príncipe y São Tomé, cuya tierra volcánica proporcionaba un lugar inmejorable para el cultivo de la caña de azúcar. De hecho, São Tomé se convirtió en el mayor productor para el mercado europeo en el siglo XVI. Para dicha explotación necesitaban mano de obra, que iba a proporcionar la esclavitud existente en África. Las plantaciones de caña de

azúcar en Europa, introducidas por los musulmanes, se desarrollaron durante el siglo XV. Las explotaciones de las islas Príncipe y São Tomé se convirtieron en el modelo a seguir en las plantaciones del Caribe.

Durante los siglos XV y XVI los esclavos que eran vendidos a los portugueses y a los españoles principalmente procedían de Senegal y Gambia; los apresados en las zonas del delta del Níger y del río Zaire se destinaban a la plantación de São Tomé. Mientras que los portugueses abrían una ruta alternativa hacia la India bordeando la costa occidental de África, los españoles descubrían un filón comercial en las islas del Caribe y las Américas a través de la ruta transatlántica. La instauración de extensas plantaciones en América supuso la necesidad inminente de mano de obra, que, en un principio, los colonizadores consiguieron mitigar con la población indígena, pero que pronto mostró su fracaso al diezmarse por el mal trato recibido y por el contagio de enfermedades europeas. El 90 % de la población indígena amerindia había desaparecido en el primer siglo de contacto de ambas culturas. Aunque se deportaban criminales de Europa para trabajar en las plantaciones, era un número limitado y estaban indefensos a las enfermedades tropicales. África proporcionaba una solución a la falta de mano de obra europea en el Nuevo Continente con la exportación de esclavos, que habían tenido contacto previo tanto con las enfermedades europeas como con algunas tropicales y estaban acostumbrados a este status, ya que previamente habían sido esclavizados en África. En 1532 se produjo el primer desembarco de esclavos africanos en las costas americanas y se mantuvo estable durante el primer siglo. Con la entrada de los holandeses, los franceses y los ingleses en la explotación de la caña de azúcar en Brasil y el Caribe en la década de 1630, el número de cargamentos aumentó notoriamente.

En 1482, los portugueses encontraron un aliado para sus pretensiones comerciales en el rey del Congo. En este país, al igual que en otros pueblos como los *wolof*, la trata de esclavos hacía que existiesen intereses contrapuestos entre gobernantes y súbditos. El rey del Congo, ávido de apoyo exterior, se convirtió al cristianismo y su hijo, Afonso Mbemba Nzinga, que usurpó el trono en 1506, se acercó más a la vida occidental. La mano de obra de la explotación de caña de azúcar que los portugueses habían creado en São Tomé, en el golfo de Guinea, procedía del Congo. Esta situación se mantuvo durante una década hasta que la situación se convirtió en incontrolable ya que la población del Congo capturaba a sus conciudadanos para venderlos a los

portugueses y, así, conseguir mercancías de cambio. El propio rey Afonso pidió al rey de Portugal que su reino dejase de ser “un lugar de comercio ni de tránsito de esclavos” (en Iliffe: 172). Finalmente, el monarca legisló la trata de esclavos, de manera que los portugueses tuvieron que encontrar esclavos en otras partes de África y establecieron un centro en Luanda en 1576 que se convirtió en un enclave para la expansión europea en el continente africano y para la trata de esclavos.

Para Iliffe, con la creación de Luanda comenzó una nueva fase en la trata de esclavos (174). En un principio los esclavos vendidos a los portugueses eran destinados a Portugal, a Madeira y a São Tomé. A partir de 1532 se comenzó a enviar esclavos africanos a América, puesto que las enfermedades europeas y, posteriormente, las africanas habían diezmado la población indígena, los esclavos africanos la sustituyeron como mano de obra. A finales del siglo XVI, casi el 80 por ciento de todos los esclavos exportados de África occidental pasó a las Américas, especialmente a Brasil, donde se cultivaba caña de azúcar a partir de 1540. Iliffe sostiene que más de 13 millones de esclavos africanos llegaron a las costas americanas entre 1451 y 1870, aunque los datos que se tienen son menores – entre 9.600.000 y 10.800.000 esclavos, según Philip Curtin– (173). Kevin Shillington considera que la cifra de esclavos procedentes de África desembarcados en América y el Caribe asciende, al menos, a 10.000.000 en el intervalo entre 1532 y 1832; a este número le suma unos 2.000.000 de esclavos que murieron en el viaje. Aunque el tráfico con personas se abolió en la primera década del siglo XVIII – en 1807 en Inglaterra, en 1814 en Holanda y en 1817 en Francia – Shillington advierte que la trata de esclavos no cesó hasta la década de 1880 y, por tanto, no hay constancia oficial del número de esclavos que se vendieron en este período, incrementándose la cantidad inicial considerablemente (174).

La trata de esclavos comenzó tímidamente en el siglo XVI, incrementándose en el siglo XVII y alcanzando su punto más álgido en el siglo XVIII, en el que se exportó hasta 797.000 esclavos en la década de 1780. Shillington considera que en el siglo XVI los esclavos cautivados ascendían a unos miles al año, en el siglo XVII subió a unos 20.000 y en el XVIII la cifra oscilaba entre los 50.000 y los 100.000 al año (174). A mediados del siglo XVII, los holandeses conquistaron el norte de Brasil, en 1637 tomaron El Mina y en 1641 ocuparon Luanda, rompiendo así la supremacía portuguesa en la costa africana occidental y, a partir de 1640, empezaron a suministrar esclavos a

precios más bajos a las plantaciones de caña de azúcar en la colonia británica de Barbados y a las islas caribeñas de Martinica y Guadalupe, en manos francesas. Los mercaderes británicos y franceses vieron un negocio rentable en la trata de esclavos y crearon las compañías de privilegio real, como *The Royal African Company*, que obtuvo su patente en 1672, y a finales del siglo XVIII los armadores privados entraron en el mercado. Como la competencia incrementó el precio, la fuente de esclavos se desplazó hacia el sur de África: Senegambia, la costa de Guinea Superior, el Congo y Angola. Dos tercios de los esclavos exportados a América fueron hombres por la necesidad de mano de obra que requerían las plantaciones y el resto, mujeres. Por otra parte, el número de esclavos niños aumentó, ya que en el comercio con América los niños ocupaban menos lugar que los hombres en los barcos.

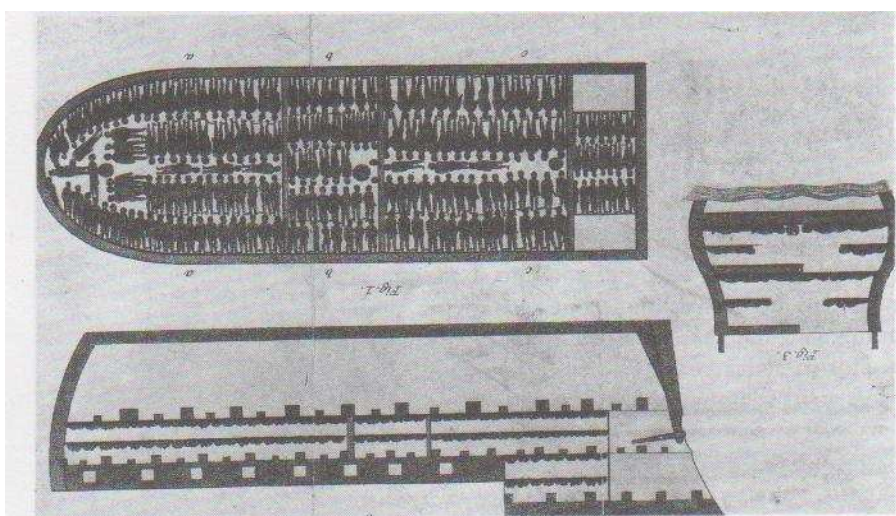
Con la intervención de los europeos en la trata de esclavos sobrevino un problema al que los africanos no se habían enfrentado previamente. La esclavitud entre éstos suponía apropiarse de un esclavo que les serviría durante toda su vida – aunque en ocasiones era liberado –, sin embargo, la venta de esclavos a europeos había de ser rápida, ya que su valor disminuía dependiendo de su edad y de su condición física, además de que la celeridad del cambio evitaba posibles fugas o la muerte. La trata se convertía en un negocio para muchos: los propios africanos se lucraban de dicha práctica, aunque la gran mayoría era la parte pudiente de la población; éstos transportaban a sus esclavos por el interior del continente hasta la costa para venderlos; la venta no se hacía directamente a los negreros, puesto que había una serie de intermediarios, la mayoría de origen africano y de origen afroportugués en Senegambia y Guinea Superior, que conseguían intervenir en el negocio por medio de argucias que convencían a ambas partes, como decir a los unos y a los otros que la otra parte negociante era caníbal.

Existían dos sistemas en la compra de esclavos entre los mercaderes europeos: el de las compañías de privilegio real y el de los mercaderes privados. Las compañías de privilegio real se asentaban en una zona costera del África occidental con el consentimiento de las autoridades africanas y esperaban la llegada de los cargamentos de esclavos, que permanecían en sus fortines hasta la llegada de un carguero que los transportase a América o a Europa. Este método era costoso y, por tanto, habían de ser empresas grandes, como las compañías, para hacerse cargo de los gastos. El segundo

sistema lo representaban los mercaderes privados, que viajaban a lo largo de la costa occidental del continente, haciendo escala en los distintos puertos hasta completar el cargamento. Todo el proceso era supervisado por las autoridades africanas y la trata se realizaba por medio de sobornos y alianzas políticas.

La moneda de cambio en la venta de esclavos eran piedras semipreciosas, telas – la mayoría procedentes de la India – metales como el hierro o el cobre o conchas de caurí, especialmente en Benín, y armas de fuego y pólvora a finales del siglo XVII. Debido a la competitividad entre las tribus africanas, todos estos objetos eran lo suficientemente atractivos para que los gobernantes africanos se animasen a vender esclavos, aunque hubo pueblos sin estado que se negaron a traficar con seres humanos.

Los esclavos africanos eran cautivados en el interior de África y tenían que hacer un gran recorrido desde el interior a la costa donde eran vendidos. Eran encadenados en el trayecto y, al llegar a la costa, se les encarcelaba hasta que embarcaban. Antes de marchar a América los europeos desnudaban a hombres y mujeres y examinaban su estado físico. Si el dueño era un europeo, se les marcaba con fuego su insignia – esta operación se llevaba a cabo tantas veces como el esclavo cambiase de amo –. En el barco se les encadenaba en filas y debían permanecer tumbados en cubiertas construidas especialmente para la ocasión con hileras de repisas con una separación que no alcanzaba el medio metro. No podían ponerse en pie ni sentarse con la espalda erguida y permanecían de esa manera hasta el final del trayecto que solía durar de dos a tres meses tal y como puede observarse en la ilustración



(Shillington: 177).

Los que morían eran tirados por la borda y, por ello, según Iliffe, los tiburones seguían los cargueros durante el trayecto (180). La mortalidad de los esclavos desde que eran capturados hasta la llegada a América era muy elevada. Joseph Miller, en su trabajo *Way of Death* (1988), estima que, en las últimas décadas del siglo XVIII, de cada cien esclavos que se exportaban desde Angola hasta América, morían, al menos la mitad, aunque no existen datos concretos de la mortalidad desde que eran apresados hasta que llegaban a la costa para ser vendidos y embarcados. Este número se incrementaba aún más a finales del siglo XVII (en Iliffe: 179). Shillington calcula que entre el 15 y el 30 por ciento de los esclavos morían en el barco y que, por este motivo, los mercaderes europeos apuraban al máximo el espacio de las cubiertas para amortizar dichas pérdidas (177). La mayoría de las razones de esa mortalidad venía dada por las malas condiciones y el confinamiento tanto en los fortines como en los barcos, que propiciaban la transmisión rápida de las enfermedades. Un barco de veinte metros de eslora y cinco de manga podía albergar a 300 esclavos. En 104 cargueros medidos entre 1839 y 1852, el promedio de espacio por esclavo era de 40 centímetros cuadrados. La alta mortalidad no sólo se producía por la rápida transmisión de las enfermedades debido al hacinamiento, especialmente las gastrointestinales o epidemias como la disentería, la viruela o el escorbuto, sino por la duración del viaje, de entre dos a tres meses, en el mejor de los casos. La mortalidad afectaba más a los hombres que a las mujeres y a los niños, que solían tener más libertad dentro del barco (Iliffe: 180).

El viaje hasta América era traumático para los esclavos, ya que muchos de ellos, especialmente los procedentes de Mozambique, creían que los hombres blancos eran criaturas del mar, caníbales de la tierra de los muertos, que utilizaban su piel negra para fabricar sus zapatos, que bebían su sangre – el vino tinto – y que usaban los huesos molidos de los difuntos negros para sus armas – la pólvora –. Sin embargo, los esclavos que no lo habían sido previamente no aceptaban su condición y a menudo se suicidaban o asesinaban a sus amos. Había un número elevado de motines durante el trayecto, alrededor de un 20% (Iliffe: 180). Según Peter Fryers la tripulación de cargueros de esclavos del Reino Unido se distinguía por la crueldad en el trato, en la mayoría de los casos fomentada por capitanes sádicos, de una violencia desmedida. La dureza del viaje y la gran mortandad entre la tripulación de los barcos cargueros hacía difícil el alistamiento de la tripulación, de manera que la mayoría de los marineros eran de una

procedencia social baja y delictiva, hecho que fomentaba su comportamiento cruel. Fryers hace alusión a un hecho acontecido en el carguero *Black Joke* en 1764 en el que un bebé de menos de un año fue asesinado a latigazos por el propio capitán por negarse a comer. El capitán obligó a la madre a tirar el cadáver por la borda (55).

Los esclavos eran destinados a las plantaciones de azúcar y café de Brasil, a las de azúcar en el Caribe y a las de tabaco y algodón en la parte sur de los Estados Unidos. Al aumentar el número de plantaciones en el Caribe durante los siglos XVII y XVIII, el número de esclavos incrementó considerablemente, ya que los europeos y los estadounidenses debían hacerse cargo de una demanda que crecía aún más por la alta mortalidad existente en las plantaciones. Shillington estipula que un tercio de los esclavos africanos en América morían en el primer año de vida y pocos sobrevivían más de diez años (178). El propio sistema de la plantación incentivaba la compra de nuevos esclavos, ya que comprar un esclavo procedente de África era más rentable que criarlos al suponer la merma del trabajo de la madre embarazada, los riesgos de que ésta y su hijo murieran durante el parto y la alimentación del niño hasta que llegara a una edad madura para el trabajo en la plantación. El historiador ejemplifica esta situación con la demografía de Jamaica. Unos 750.000 esclavos llegaron a la isla en doscientos años, sin embargo, la población sólo ascendía a 250.000 habitantes en 1834 cuando se emanciparon (178).

Por otra parte, los mercaderes europeos y los propietarios de plantaciones en América se enriquecieron directa o indirectamente con el tráfico de esclavos. El recorrido de los mercaderes siempre consistía en el mismo: desembarcaban de Europa con cargamentos de productos manufacturados baratos que les iban a servir de moneda de cambio para la obtención de esclavos, aunque las relaciones comerciales entre portugueses y africanos en el siglo XVI consistían en el intercambio de metales como el cobre por oro. Este intercambio empeoraba la situación de África ya que los objetos manufacturados europeos mermaban la industria tradicional africana, así como las armas incentivaban más la lucha entre los distintos pueblos africanos y, por consiguiente, el aumento de la captura de esclavos. El cargamento de esclavos era llevado a América, donde era vendido y finalmente el mercader regresaba a Europa con cargamentos de tabaco, azúcar y algodón. Debido a que la ruta era fija, se la conoció como el mercado triangular.

Los beneficios de los mercaderes europeos que se embarcaron en el tráfico de esclavos eran inmensos como lo demuestra el esplendor de puertos como Briston o Liverpool en Inglaterra, Nantes y Bordeaux en Francia o Ámsterdam en Holanda. Por otra parte, los mercaderes invertían sus ganancias en las industrias europeas, que tuvieron un desarrollo muy importante durante la Primera Revolución Industrial.

III.3.3. La esclavitud en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido

Aunque la poesía de Merle Collins se centra en la dislocación como una experiencia de desarraigo en el inmigrante que lucha entre las dos culturas para buscar un lugar al que sienta que pertenece, la autora considera que es necesaria la revisión de la historia de su pueblo y su raza, ya que la descendencia del expatriado inevitablemente está conectada a sus orígenes. En esta revisión existe una serie de poemas dedicados a la trata de esclavos, su traslado forzado desde África a Sudamérica y su trato vejatorio.

El silenciamiento de los crímenes cometidos contra la raza negra a lo largo de la historia se convierte en el tema principal de “The Signs” (66-67). Las dos primeras estrofas hacen alusión a la creencia popular del carácter premonitorio de los aullidos de los perros, que el yo poético describe con imágenes de extremado sufrimiento cargadas de personificaciones donde destaca la onomatopeya de la <h> que los imita: “dogs look up, crying shame and howling horror / mourning in high hot sun (...)” (vv.4 y 5). Los acompañan las tonalidades rojizas del atardecer con reminiscencias metafóricas a la sangre derramada: “mourning in high hot sun with the blue sky turning red / going yellow, swimming in colour people never see before” (vv.5 y 6). Los aúllos desesperados y quejumbrosos de los perros junto a los alaridos de los muertos constituyen el único signo de indignación por estos crímenes, hecho que realza la injusticia contra la población negra esclava por su estado de abandono e indiferencia en la sociedad actual. La casi total repetición de los versos libres que aparecen cada dos tercetos resalta la noción del olvido. La personificación de los perros a lo largo del poema contrasta con la animalización de los esclavos a través del verbo “caterwauling” en clara alusión al maltrato inhumano recibido durante el período colonial: “sometimes I wonder if it really is that they hearing / spirit from long time screaming and caterwauling” (vv.8-9). Con el término “dog-drum” (v.13), se establece una analogía entre el valor comunicativo del aullido y la práctica entre los negros cautivos de utilizar los redobles del tambor como un código propio con fines insurrectos. Asimismo la expresión “not /

all skin-teeth is good grin” alude a la historia de resistencia de los esclavos, que escondían su rabia contenida tras signos de supuesta sumisión.

Aunque en “The Lumb Bank Children” (92) la esclavitud es un tema secundario, se establece una asociación de sufrimiento entre los niños de la clase obrera inglesa del siglo XIX y los esclavos de las colonias. La analogía permite que la extendida sensibilización entre la población británica por los crímenes cometidos contra la clase obrera durante la Revolución Industrial se trasvase a la situación del esclavo durante el período colonial. Lumb Bank es una ciudad de Yorkshire en el norte de Inglaterra donde murieron niños que trabajaban en sus tierras y fábricas en el siglo XIX y que la autora visita durante un taller de escritura. El poema comienza con la percepción del contraste entre la existencia confinada de por vida del obrero del siglo XIX que trabajaba en Lumb Bank y la belleza del lugar que retiene durante una semana a los componentes del taller en el siglo XX borrando toda huella de la terrible historia: “Today we walk here where once the miller walked / imprisoned in time / confined for a week to the beauty that is now” (vv.1-3). La presencia de los niños maltratados durante el siglo XIX, sujetando la niebla que permanentemente cubre el valle y dejando oír sus gemidos de hambre en el ulular del viento, se asemeja a los niños esclavos de las colonias británicas en la India y el Caribe. La aliteración en los versos 13 y 14 evoca el quejido de los espíritus de los niños que, procedentes de los campos de algodón de la India y de las plantaciones de caña de azúcar caribeñas, se congregan en los valles. Los paralelismos sintácticos y semánticos de la tercera y la cuarta estrofa refuerzan la conexión entre las traumáticas experiencias infantiles durante el siglo XIX independientemente de su origen. La última estrofa construye un nuevo paralelismo sintáctico que subraya una victoriosa aunque nostálgica oposición temática, el confinamiento de la esclavitud frente a la libertad: “Today we walk where once the miller walked / released in time / surrounded for a week by the beauty that is now” (vv.28-30).

En “Back to the Beginning” (95) el paseo de turistas negros por el castillo de Cape Coast y Elmina, lugares significativos en la historia de la esclavitud, hace revivir su historia de inhumanidad y maltrato. Destaca el silencio desgarrador de los turistas en señal de duelo, símbolo de la imposibilidad de articular con palabras sentimientos genuinamente coloniales, y que sólo rompe el solemne monólogo del guía:

we looked at each other and didn't speak with words
the guard moved on, pointing, explaining
and we followed in silence (vv.5-7)
(...) the curse
for humans must have been to use words that could never
really give true meaning; so we speak with silence about
the deeper things (vv.9-12).

El itinerario por la fortaleza, que, en realidad, es un recorrido por la sufrida historia de su raza, queda interrumpido por otro grupo de turistas blancos, que intentan unirse en vano a los visitantes negros. La negativa de éstos es consensuada nuevamente a través del lenguaje visual. La autora hace hincapié en el color de la piel del otro grupo de turistas por medio del uso de comas, "(...) There was another, white, party" (v.14). La enumeración descriptiva de los graves sucesos acontecidos en las salas del castillo se une a la sensación de confinamiento en el que se ven sumidos los turistas negros reforzada a través del paralelismo sintáctico en el que destaca el cambio de la voz pasiva, referida a los esclavos, a la activa al aludir a los visitantes:

(...) this black guide who takes us through cave dungeons, which,

we are told, were packed with bodies, where bones were left
where uncovered graves were made, where whispers echo still

where we walk hunched inside, where we stand quiet inside
where we listen silent, walk through the darkness to the

gaping hole beyond (vv.18-23).

El contraste que perciben los visitantes negros entre la lobreguez de las mazmorras y la luminosidad del exterior se contrapone brutalmente con el significado de la salida de los negros apresados: frente a la luminosidad del día y el ronroneo de las olas que acogen a los turistas, la oscuridad física de la bodega del barco negrero y la tenebrosidad metafórica de una vida imprecisa y llena de penalidades para los cautivos:

(...) There, for us, there was daylight
With the sea's whispering thunder below. For them, they said,

More darkness in those days, for there the ship waited, with

Men holding weapons, waiting to crow fire, to keep them moving (vv.23-26).

Asimismo, la inacción de los esclavos durante su apresamiento en el castillo, realizada por la voz pasiva de los versos 19-23, se opone a la actividad frenética y forzada del último verso que describe el día del embarque para su traslado a América: “(...) men holding weapons, waiting to crow fire, to keep them moving / Up and down the deck, up and down the deck” (vv.26-28).

El verso final del poema comentado da título a “Up and Down the Deck: a Children’s Game” (97-98) en una clara intención de oponerlos temáticamente. La antítesis se establece entre distintos elementos: “Back to the Beginning” se desarrolla en el castillo de Cape Coast, el punto de partida de los esclavos hacia el Caribe, mientras que en “Up and Down the Deck: a Children’s Game” la acción ocurre en el lugar de destino, el Caribe, como sugiere el verso “Here in this land, hemmed in by the sea” (v.1); el movimiento forzado que evoca “up and down the deck” en el primero contrasta con el ajetreo despreocupado de los niños, que intensifica la repetición del verso “Up and down the deck. Keep moving” (vv.11, 17, 18, 22 y 23); el traslado obligado de los esclavos, con la libertad que preside el juego de los niños. A partir del verso 13 el yo poético establece una analogía entre la deportación de esclavos del pasado y el momento de recreo de los niños caribeños en la que los elementos negativos adoptan el carácter lúdico e infantil del juego perdiendo el aspecto desgarrador y desconsolador de la crueldad que imprime la historia de la colonización como se puede comprobar en los siguientes versos:

The whip-lash is only our chosen captain’s voice

Up and down the deck. Keep moving

Up and down the desk. Keep moving

laughing, we rush to galley, to quarterdeck, stop to dance,
stop to look, stop to listen for our canny captain’s trickery,
stop to decide if survival lies on deck or overboard (vv.16-21).

Grace Nichols y Jackie Kay se centran en la mujer negra esclava durante el período colonial, ya que consideran que su condición doblemente subalterna por raza y sexo, le ha impedido dar voz a sus historias. Las escritoras intentan mostrar la

heroicidad de sus vidas en unas condiciones míseras y en el seno de un sistema opresor, en el que ocupaban la posición más marginal.

La colección de poemas *i is a long memoried woman* de Grace Nichols, centrada en la esclavitud de las plantaciones de caña de azúcar en el Caribe durante el período colonial, es un claro ejemplo. En muchos de los poemas subyace una resistencia soterrada, casi inadvertida para los propietarios, en apariencia débil, pero en la mayoría de casos eficaz. Muchos de ellos se centran en la figura de la mujer esclava en un intento de que su historia, ignorada durante siglos, salga a la luz. El hecho de que la protagonista no tenga nombre hace hincapié en una figura abstracta, cultural, a pesar de su vigorosa presencia física y humana, que se erige como modelo arquetípico de la mujer negra esclava del período colonial del siglo XIX. En la mayoría las primeras estrofas crean la sensación de abnegación de los esclavos ante su situación, hasta que los últimos versos dan un inesperado vuelco al poema, mostrando una actitud de resistencia o de venganza que destruye su imagen tradicional de seres sumisos, incapaces de defender su dignidad.

El uso de minúsculas en el título, no siempre respetado por los editores, refuerza la importancia que se otorga a la doble marginalidad de la mujer esclava a lo largo de toda la obra. La mayoría de los poemas están escritos por una primera persona, que se identifica con una esclava procedente de África y transportada a una isla del Caribe en la que trabaja en una plantación de caña de azúcar. Su sexo femenino, su raza negra y su condición social posicionan a la protagonista en una marginalidad extrema; sin embargo, lejos de presentarnos a un personaje exánime, la autora resalta el carácter recio, impetuoso y valiente de las esclavas que ha pasado desapercibido durante siglos. La alusión a la memoria indica la voluntad de la colección de revisar la historia y dar voz a este sector social.

La colección está estructurada en cinco partes interconectadas en las que la disposición de los poemas no es casual, debido a que, en muchas ocasiones, el final de un poema da paso al tema del siguiente o bien contrastan temáticamente. El efecto es el de un collar de cuentas, en el que todas las piezas están enlazadas, cada una con la anterior y la posterior y en su conjunto conforman el collar. A lo largo de la colección hay una serie de elementos recurrentes como las constantes alusiones a la cultura

africana por medio de las referencias a distintos dioses africanos o a las modalidades de collares africanos, con el fin de mantener vivo el recuerdo de la tierra de origen; las canciones de los esclavos que amenizan su jornada de trabajo y mitigan su sufrimiento; la ausencia de los collares de cuentas en las mujeres esclavas, que se convierte en una metáfora no sólo del desarraigo, sino de la falta de libertad física y de expresión de su cultura.

La primera parte, titulada “The Beginning” (5-21), se centra en la dislocación física forzada del viaje de deportación de África al Caribe. En el poema “One Continent/To Another” (5-7) el viaje de la esclava se simboliza con el nacimiento del yo poético al nuevo mundo. A la esclava se la define como “daughter of a vengeful Chi” (v.3) en referencia a la personificación de Okike, Dios de la Creación, el principio de todo lo visible y lo invisible, en la mitología de los *Ibo*. La autora describe el horror de un parto singular: el nacimiento de una vida de opresión en el tránsito de un continente a otro resaltando el sufrimiento del desarraigo de la tierra de origen, estableciéndose una conexión entre el trauma que supone el nacimiento para el recién nacido al verse separado de la madre y el sufrido por la esclava al ser separada de su tierra de origen:

Child of the middle passage womb
push
daughter of a vengeful Chi
she came
 into the new world
birth aching her pain
from one continent/to another (vv.1-7).

Este sentimiento de desarraigo aparece gráficamente en el título por medio del uso de una barra invertida, que separa a los dos continentes. El intenso dolor físico y psicológico del exilio presenta a un ser aparentemente exangüe, que resurge de sus cenizas por la valía de su condición femenina: “But being born a woman / she moved again” (vv.20-21).

La ausencia de collares en el resto de esclavos, que simboliza la pérdida de la identidad africana y de su libertad, aflige sumamente al yo poético. El collar tiene un estimado valor en la cultura del continente negro, porque, aparte de ser un elemento ornamental, se utiliza como emblema del estado civil, de la posición social, de las

hazañas realizadas, etc. de la persona que lo ostenta: “But O she grieved for them / walking beadless / in another land” (vv.29-31). Este adorno vuelve a aparecer en referencia a su tierra de acogida y a su sexualidad, en forma de *jigida*, un abalorio ornamental que usan las mujeres africanas alrededor de la cintura y que las pertenecientes a las tribus *igbos* suelen usar en la ceremonia de matrimonio: “(...) she used to tread / searching the horizons for lost / moons / her jigida guarding the crevice / the soft wet forest / between her thighs” (vv.36-41). Los versos 39, 40 y 41 resaltan la sensualidad femenina y la sexualidad de la esclava, un elemento recurrente a lo largo, no sólo de esta colección, sino de toda la obra de Nichols. El poema concluye con una prolepsis, una sucesión de imágenes traumáticas que anticipan la crudeza y la violencia de la existencia que la aguarda y para la que nada de su vida anterior le había preparado:

No she wasn't prepared
for the sea that lashed
fire that seared
solid earth that delivered
her up
birds that flew
not wanting to see the utter
rawness of life everywhere
and the men who seed the children
she wasn't prepared for that look
in their eye

that loss of deep man pride (vv. 45-56).

La posición de subordinación e inferioridad que subyace bajo el verbo “stoop” reincide en la pérdida del orgullo expresada en el verso 56 a la vez que introduce su labor como esclava, la recogida de la caña de azúcar: “Now she stoops / in green canefields / piecing the life she would lead” (vv.57-59).

En los poemas “Web of Kin” (8 y 9), “We the Women” (12) y “Sacred Flame” (19 y 20), la autora aborda la condición de la mujer negra. El primero trata su doble supeditación no sólo a la raza blanca, sino a los hombres negros de su propia cultura, mientras que el segundo se centra en el silencio que encuentran sus historias. En “Web of Kin” (8 y 9) el yo poético describe a las mujeres de su pueblo con la metáfora “Black Oak women who bleed slowly at / the altars of their children” (vv.12-13) en clara alusión a su función procreadora y de crianza que, por excelencia, cubre la mujer en las

sociedades africanas. El encabalgamiento abrupto entre los versos 14 y 15, “because mother is supreme / burden” (vv.14-15), cambia súbitamente el significado de la estrofa. El carácter sagrado de la maternidad, que queda recogido por el adjetivo “supreme”, contrasta con el nuevo sentido en el que se pone de manifiesto que es un lastre para la mujer que sacrifica su vida al cuidado de los hijos. Al renegar de la maternidad en la esclavitud, el yo poético lo hace igualmente de la sagrada “red de familiares” de sus orígenes a través de la siguiente imagen metafórica: “I will have nothing to do with it / will pour it in the dust will set / us free” (vv.20-22). La fuerza liberadora de los sueños, a la que se refiere en la séptima estrofa, aparecerá reiteradamente a lo largo de la colección y le ayudará a resistir las arduas condiciones de la vida del esclavo.

Esta visión de superación personal contrasta con los signos de la debilidad aparente que muestra la mujer cautiva en el poema “Days That Fell” (10-11) y que finalmente se transforma en un manifiesto de cómo se fragua la resistencia contra la subyugación, expresado a través de paralelismos sintácticos:

We must hold fast to dreams
We must be patient
From the crouching of those huts
From the sprouting of these fields
We can emerge
All revolutions are rooted in dreams (vv.14-18).

En “We The Women” (12) el yo poético destaca el trabajo duro de la mujer esclava nuevamente a través de una enumeración con paralelismos sintácticos para culminar en la última estrofa con el silencio que envuelve sus historias de sufrimiento: “Yet we the women / whose praises go unsung / whose voices go unheard / whose deaths they sweep / aside / as easy as dead leaves” (vv.11-16).

La primera estrofa de “Sacred Flame” (19-20) subraya la fuerza de las mujeres africanas en su tierra de origen que “always know the taste / of their own strength” (vv.2-3), contraponiendo esta seguridad en el conocimiento de sus fuerzas con la búsqueda de la suya propia para su nueva condición de esclava y que le hará dirigir la mirada a su madre, ejemplo de la entereza que añora. La enumeración de todas sus proezas relativas al nacimiento de sus hijos, a una buena labor en la labranza, a la

preparación de la comida como sustento de la familia y al amor hacia sus miembros viene expresada por medio de anáforas y paralelismos sintácticos. La respuesta se encuentra en la penúltima estrofa en la que el yo poético afirma “(...) the sacred flame of your woman’s / kra you gave to no man (...)” (vv.21 y 22). Para los *Bono*, los *Ashante*, los *Fante* y los *Shwithe* el *kra* es la fuerza de la vida que hay en cada ser humano y que se transmite de padres a hijos. La sumisión de la madre al sistema patriarcal de su cultura enmascara su carácter rebelde al negarse a perder su identidad, reservando parte de sí misma y no cediendo todo su ser a su marido. Esta actitud rebelde encubierta bajo una aparente sumisión, símbolo de la insurrección de la mujer en un sistema patriarcal dominante, servirá de ejemplo al yo poético para encontrar un punto de resistencia firme frente a sus amos y al sistema opresor de la esclavitud.

En “Waterpot” (13 y 14) Nichols describe la actitud vejatoria de los capataces cuando ven regresar a las esclavas de los cañaverales de azúcar tras una larga jornada de trabajo. El poema se fija en una de ellas que intenta mantenerse erguida a pesar del agotamiento. Hay un paralelismo sintáctico en los últimos dos versos de las dos primeras estrofas, donde aparecen dos comparaciones que enfrentan la percepción que los capataces tienen sobre los esclavos – “like like... cattle” – con la de la esclava erguida – “like a woman” –:

The daily going out
and coming in
always being hurried
along
like like ... cattle

In the evenings
returning from the fields
she tried hard to walk
like a woman (vv.1-9).

El intento de conseguir dignidad en su trato se intensifica por el esfuerzo para andar erguida después de una extenuante jornada: “pulling herself together / holding herself like / royal cane” (vv.14-16). El encabalgamiento abrupto ente los versos 15 y 16 incrementa la voluntad indómita de conseguir ese porte erecto que la exprese a pesar de la burla del capataz: “O but look /there’s a waterpot growing / from her head” con que concluye el poema.

Los poemas de esta primera parte no sólo destacan la figura marginal de la mujer esclava, sino que tratan también la esclavitud de hombres y mujeres y sus pésimas condiciones, como se aprecia en “Each Time They Came” (15) o “Eulogy” (16). En el primero el yo poético describe las condiciones míseras en las que llegaban los esclavos tras el viaje: “faces full of old / incisions / calves grooved from / shackles / ankles swollen / from the pain” (vv.8-12) con los que comparte su dolor y se solidariza en silencio: “her own lips / moving in a dreaming / kind of prayer” (vv.18-20). En el segundo describe el sonido de los lamentos de los esclavos que estaban siendo transportados en barco hacia el Caribe. Sus persistentes susurros y gemidos, reforzados por la repetición de estrofas y versos a lo largo del poema, se describen a través de la paradoja “cadences like the living / parables of the dead” (vv.5 y 6), creando una analogía entre su mísera situación y la de las almas del limbo.

Aunque “Taint” (18) aborda la crueldad de la captura de la mujer esclava, la mayor carga expresiva se halla en el hecho de que los captores son de su misma raza. El yo poético los describe metafóricamente como animales: “(...) men whose heels / had become hoofs / whose hands had turned talons” (vv.3-5). La onomatopéyica aliteración del sonido <h> refuerza las imágenes del animal sugiriendo los rugidos de la persecución y la proximidad de la captura.

En “Sunshine” (21), el yo poético se enfrenta a la búsqueda de una nueva identidad que encaje con su nueva condición y el lugar físico donde habita. Comienza con una imagen visual de gran belleza que describe la luz del sol y su efecto de color sobre las hojas y prosigue con otra acústica de canto de pájaros. Estas dos imágenes bucólicas se contraponen con las preguntas retóricas que se hace a sí misma: “but where’re our shrines? / where’re our stools? / How shall I worship? / How shall I walk / from now on?” (vv.9-13) y que aluden a elementos de su tierra de origen que daban sentido a su vida, pero que ahora su ausencia provoca la pérdida de su identidad: “my life has slipped out / of my possession” (vv.14-16).

Con el comienzo de la segunda parte, titulada “Vicisitudes” (22-38) se inicia la búsqueda de la nueva identidad, que se verá supeditada por las duras condiciones de vida de la esclavitud y por los continuos recuerdos de su tierra de origen. En algunos

poemas se atisba el carácter insurrecto e insumiso que el yo poético está fraguando y que se revelará en las siguientes partes.

En “Ala” (23) la imagen del brutal e inhumano castigo a una esclava, a la que, desnuda y atada de pies y manos, se la embadurna con melaza para que las hormigas la devoren en presencia de otros esclavos, es superada en atrocidad por la causa de su sentencia de muerte, el asesinato de su hijo recién nacido en un intento de liberarlo de su condición de esclavo:

the rebel woman
who with a pin
stick the soft mould
of her own child's head
sending the little-new-born
soul winging its way back
to Africa – free (vv.8-14).

A través de las plegarias de conmiseración del resto de las esclavas, la condenada a muerte se asocia metafóricamente con Ala, diosa de la fertilidad y la muerte en la creencia de los *Ibo*, capaz de dar y quitar la vida al ser humano a quien alberga en su vientre.

Los cánticos y las plegarias del poema anterior contrastan con la ausencia de éstos en “Without Song” (25-26). En este poema el yo poético sopesa la impasibilidad e insensibilidad de los niños esclavos, que cohabitan con la inhumanidad de su condición desde su nacimiento, como elementos apropiados para su nueva identidad de esclava. A los niños se les describe con metáforas conectadas con el silencio:

They have fallen
into exile
moving without song
or prayer

(...)

into mourning
moving to the shrouds
of tares

(...)

into silence
uttering no cry
laying no blame (vv.3-6, 8-11, 15-17).

Sin embargo, el poema contiene paralelismos sintácticos, repeticiones, la anáfora de los dos primeros versos y de los versos 21-23, la anadiplosis de los versos 21 y 22 y esquemas rítmicos similares que irónicamente evocan la estructura musical de una canción al tiempo que impregnan el poema de melodía y ritmo.

En “Among the Canes” (27) el incesante temor a la pérdida de su identidad original se compara al ciclo menstrual por su regularidad y el dolor que causa:

Like the cyclic blood
that snaps within her
so too her faith
flowing
 in darkness across the fields (vv.1-5).

En la poesía de Grace Nichols es frecuente el uso de imágenes femeninas como la menstruación – “Ode to my Bleed” (*Lazy Thoughts*, 24) –, la procreación – “To Which” (*Lazy Thoughts*, 20) – o el parto – “One Continent/To Another” (*i is*, 5) – que se convierten en formas alternativas de expresión de experiencias genuinamente femeninas.

Su desesperación, reforzada por la epífone de la pregunta retórica “O who will remember me?” (v.8), provocará la invocación a Asaase Yaa, diosa de la tierra y protectora de los agricultores, que escuchará sus plegarias en “Drum spell” (28). La asociación metafórica entre el dolor físico premenstrual y el psíquico ante su situación de exilio se mantiene y, al igual que la menstruación mitiga su dolencia física, el recuerdo del sonar de tambores mitiga el sufrimiento psíquico:

I feel the dizzying
mid-day
drum-spell
come over me
the melting
hotness

of my blood (vv.4-10).

El efecto paliativo se incrementa paulatinamente y la cadencia del machete, metáfora del trabajo en la plantación, da paso al sonido del tambor, símbolo de la cultura africana:

the cutlass
slipping
slowly
the drum-beat
rising
faintly (vv.11-16).

Su sonido le hace recordar su infancia y a su familia con la cual se encontrará en su ensoñación.

La imagen nostálgica de su tierra de origen contrasta con la presentada en “These Islands” (31), donde se describe la geografía del Caribe por medio de elementos característicos de las islas como su profusión vegetal, su compleja climatología, el mar circundante, sus montañas, etc. Estructuralmente el poema se caracteriza por la abundancia de figuras de repetición como los paralelismos sintácticos, la repetición del primer verso, las aliteraciones y las anáforas de “these” en los versos 1, 3, 5, 7, 10, 13, 14 y 15. Sin embargo, lo más significativo del poema es el ritmo: la semejanza de construcciones sintácticas y repeticiones de versos provocan paralelismos rítmicos, rimas totales, acumulación de ictus y asonancias:

These islands green
with green blades
these islands green
with blue waves
these islands green
with flame shades” (vv.1-6).

Las aliteraciones están también presentes en el poema: “(...) waving wind (...)” (v.8) y “(...) fire flying (...)” (v.14). La mayor carga expresiva del poema recae en los

últimos versos que definen las islas como “fertile / with brutaility (*sic*)” (vv.18-19) en clara alusión a la esclavitud de las islas.

“Sugar Cane” (32-35) refleja la vida de un esclavo en una plantación de caña de azúcar durante el período colonial. El poema está dividido en cinco partes. La autora utiliza la caña de azúcar como metáfora del esclavo y aparece personificada en una tercera persona singular masculina. Entre la caña de azúcar y el esclavo surgen una serie de paralelismos:

indifferent hard
and sheathed in blades

his waving arms
is a sign for help

his skin thick
only to protect
the juice inside
himself (vv.5-12).

La cuarta parte del poema es un caligrama donde se representa la forma de la caña de azúcar. En él se refleja las duras condiciones que ha de sufrir la planta y, por extensión, los esclavos que la cultivan. Los versos finales de esta cuarta parte son significativos:

he
comes
to learn
the
truth
about
himself
the
crimes
committed
in
his
name (vv.65-77).

La quinta parte del poema contiene una serie de imágenes sensuales que describen la relación amorosa entre la caña de azúcar y el viento y que evocan una

felación: “she shakes / his hard reserve / smoothing / stroking / caressing / all his length / shamelessly” (vv.85-86). Para Christine Harris, la última estrofa del poema reconduce su significado, ya que aparece una primera persona, que interpreta como una figura femenina, que se agacha de forma sumisa. Según Harris esta primera persona es un ser subalterno que espera el momento idóneo para la rebelión: “I crouch / below them / quietly” (vv.92-94). Aun coincidiendo en que la primera persona del singular que aparece en la última estrofa es la mujer esclava, creo que la postura agazapada de la mujer y su actitud silenciosa no son signos de su sumisión, sino de observación, elemento esencial para la organización de la rebelión que está fraguando. La capacidad del viento de doblegar a la caña de azúcar a través de su relación amorosa le da las pautas de resistencia a la mujer esclava.

En “I Go To Meet Him” (36-37) la relación sexual del yo poético con un esclavo de gran potencial insurrecto, descrito con un lenguaje metafórico relativo al asesinato y a la muerte, adelantan la esperada transformación psicológica de la esclava en una simbiosis con la rebelión de su raza contra su condición esclava como se revela en el último verso:

I see
the trembling star
of murder
in your palm
black man
bleeding
and raging
to death
inside yourself

(...)

kin of my skin you are (vv.32-40, 48).

El último poema de esta sección, titulado “One Dream” (38), es el punto de partida de la siguiente parte, “The Sorcery” (39-50). En este poema el sueño aparece como una vía de escape a la dura realidad del esclavo formando un contrapunto con la dureza de las tremendas imágenes sangrientas de “... Like Clamouring Ghosts” (40-41), en el que los ancestros de la mujer negra la incitan en sueños a la lucha. El poema concluye con la espeluznante aparición de una mujer anciana, cuya descripción

detallada apunta una aparente debilidad, que en realidad enmascara poderes ocultos, y que se erige como símbolo distintivo de la resistencia de la esclava:

I see the old dry-head woman
leaning on her hoe
twist-up and shaky like a cripple
insect (vv.14-17; 24-27).

La descripción coincide con un ser de la tradición oral caribeña conocido como “Ole-Higue”, que aparecerá encarnada en la esclava en el siguiente poema, “I Coming Back” (42). Al igual que la apariencia débil de la *higue* encierra la amenaza de sus poderes ocultos, el discurso de la esclava al amo, aparentemente sumiso, esconde un carácter desafiante por la rabia contenida de la insubordinación. Una *higue* es una vampiresa que adquiere la forma de mujer anciana durante el día y se transforma en bola de fuego durante la noche para llegar hasta sus víctimas, desprendiéndose de su piel de anciana y guardándola en una calabaza. En los dos poemas se establece una analogía entre la serpiente y este espíritu maligno por la similitud con la que ambas se despojan de su piel y por su carácter ofensivo y amenazante en la posición de ataque: “I hear her rattle bone laugh / putting a chill up my spine” (“... Like Clamouring Ghosts”, vv.29-30); “hiss in yuh ear / and prick in yuh skin” (“I coming back”, vv.14-15). La incorporación de personajes mitológicos de la tradición oral caribeña o africana se hace extensible al resto de poemas, como la alusión a Yemanji, diosa africana de los ríos, cuyo nombre da título al poema (64) o a Anansi, la araña astuta que consigue engañar a Nyame, el dios del cielo, en “Like Anansi” (66). La coincidencia entre la transformación psicológica de la mujer negra y la primera alusión a la tradición caribeña en la colección a través del personaje mitológico de la *higue* así como la incorporación del lenguaje criollo es significativa por el carácter sincrético de la evolución espiritual de la esclava en la que la inicial tradición cultural africana se regenera en una nueva cultura más acorde con su realidad y entorno como lo demuestra la fusión del yo poético con los nativos caribeños en una misma lucha en los poemas “Of Golden Gods” (59-60) y “I will enter” (61-62) .

La acumulación de figuras retóricas de repetición (paralelismo sintáctico, epítome, anáfora y un patrón rítmico similar) en la primera, segunda, cuarta, quinta y

decimocuarta estrofa de “Hi De Buckras Hi!” (43-44) imita el estilo de los conjuros y hechizos mágicos en anticipación a la función de hechicera que va a adoptar el yo poético como indican las temáticas de los poemas “Nimbus” (45), “Night Is Her Robe” (46) y “Old Magic” (47). La aparición de los cánticos como forma de expresión única en su condición de esclavos, unida al uso de la lengua criolla – “buckras”, “fenky”, “zombie”, etc. – representa la instauración de una cultura híbrida que surge de la conjunción de la tradición africana, la condición de esclavo y un nuevo espacio. Detrás de los cánticos de los esclavos, se cierne una nueva amenaza encarnada en la figura de los zombies, que ya afecta al dueño de la plantación y que aparece a través del contraste entre la fachada desgarbada y desaliñada de los muertos vivientes y el pose altivo y arrogante de los dueños de la plantación:

Him palaver him a pray him a dress
fancee but suddenly so him turning
weak and dizzy

(...)

She walk straight she head high
she too fenky
she better take care she don't
turn zombie (vv.34-36, 40-44).

El presagio de los males que se avecinan para el amo en “Old Magic” (47) culmina en “Love Act” (48-49). Las dos primeras estrofas comparten cierta similitud sintáctica entre ellas, si bien semánticamente hay una clara oposición. Sintácticamente en el primer verso de cada una de estas dos estrofas el sujeto es seguido por su verbo y sus complementos: “She enter into his Great House”; “He fix her with his glassy stare”, pero el sujeto en el primer verso es “she” mientras que en el cuarto es “he”; y sus respectivos verbos se oponen, ya que “enter” (v.1) es un verbo de movimiento y “fix” (v.3) es un verbo que produce la acción contraria: la paralización de la mujer, mediante la frialdad y la violencia; la oposición entre la forma de mirar de ella “her see-far looking eyes” (v.1) y la de él, “he fix her with his glassy eyes” (v.3): mientras que la primera expresión revela la falta de voluntariedad del sujeto, que no sólo lo indica el adjetivo “see-far” (v.1), sino también la utilización de un sintagma nominal y no verbal, la segunda delata la autoridad brutal del amo expresada con los términos “fix” y “glassy

stare” (v.3). Ambas estrofas terminan con formas verbales que describen los sentimientos opuestos de los dos protagonistas. La mujer no muestra interés alguno en mantener ningún tipo de relación con el hombre –“unassuming” (v.3) – mientras que en él surge el deseo sexual por ella – “the thin fire in his blood / awakening” (vv.5 y 6) –. El término “fire” (v.5) expresa la pasión y la atracción masculina. La metáfora “fuel” nos revela la función de la esclava en la familia del propietario de la plantación, como amante de éste último – “he want to tower above her / want her to raise her ebony / haunches” (vv.12-14) – y como ama de cría de sus hijos legítimos, a los que se refiere despectivamente con la metáfora de las sanguijuelas, idea que refuerza con el uso de barras oblicuas y el encabalgamiento abrupto de los versos 9 y 10 – “his / children who take to her breasts / like leeches” (vv.9-11) –. La sexta estrofa alude a la connivencia y tolerancia de esta situación por parte de la esposa del propietario de la plantación y describe su vida ociosa y vacía en un matrimonio sin amor que hace que se alegre de librarse de las relaciones sexuales con su marido a través de los versos “spending her days in rings / of vacant smiling / is glad to be rid of the / loveact” (vv.18-19). Frente a la externa sumisión femenina, surge en las últimas estrofas el vengativo triunfo de su magia. La imagen que aparece en el verso final “and slowly stir the hate / of poison in” (vv.26 y 27) suscita, mediante la onomatopeya, el conjuro de una bruja instilando su pócima.

En la última estrofa de “Skin Teeth” (50) se encuentra nuevamente el giro repentino del poema que convierte la sonrisa sumisa de los esclavos negros en una burla. Según Christine Harris, “skin-teeth” es una expresión que se utiliza en el inglés caribeño para referirse a “a smile of hatred, much like a grimace” (50) y bajo la lectura poscolonial subyace otro tipo de lectura feminista contra el hombre. La incapacidad de comprensión de este lenguaje no verbal por parte de los capataces de los cañaverales provoca la creencia entre ellos de que esa sonrisa es un símbolo de sumisión, aunque tras ese gesto se esconden unos deseos de venganza que rompen con la idea de pasividad de los esclavos y que, a su vez, los convierte en unos adversarios peligrosos, por lo inesperado de su ataque. La última estrofa corrobora la advertencia de la primera:

Not every skin-teeth
is a smile ‘Massa’ (vv.1-2)

(...)

Know that I smile
know that I bend

only the better
to rise and strike
again (vv.7-11).

Para Harris, el movimiento que supone la expresión “to rise and strike” (v.10) es el que hace una serpiente en su ataque y es aquí donde recae toda la fuerza del poema, que queda aún más intensificada con el último verso, “again” (v.11). Según Harris, este último verso invita al lector a replantearse la historia del pueblo caribeño y a conocer la existencia de una resistencia contra el sistema colonial (50).

La cuarta parte titulada “The Bloodling” (51-70) se centra en el nacimiento del hijo de la esclava y el amo. En “... Your Blessing” (52-55) la desesperación del yo poético al percatarse de su embarazo se manifiesta en los siguientes versos en los que destaca la aliteración de la <f>: “her throat / was a fist / of fear” (vv.7-9). En su frustración por no dar término al embarazo se resigna y pide ayuda a su madre, que simbólicamente le habla a partir de la estrofa 21. En contraste con el discurso de la hija, el de la madre contiene un lenguaje más poético, caracterizado métricamente por esquemas rítmicos similares y por la aparición de la rima asonante y de la total en el caso de las epínomes; sintácticamente por los paralelismos sintácticos, por bellos símiles en los que compara la fuerza de la caña de azúcar por su flexibilidad a la fortaleza emocional a la que la madre le incita:

Like the bamboo cane that groans
And creeks in the wind ...
But doesn't break

Like the drumskin that is beaten
On the outside ...
But keeps its bottom whole

So be you my daughter (vv.62-68).

En la descripción del nacimiento del hijo mulato en “In My Name” (56-57) destacan imágenes poéticas de gran belleza que describen experiencias exclusivamente

femeninas relacionadas con el embarazo y el parto. El yo poético define metafóricamente el embarazo como “heavy with child / belly / an arc / of black moon” (vv.1-4) y su parto es un acto simbólico del encuentro entre el recién nacido y la tierra en el que la esclava “command the earth / to receive you” (vv.7-8).

La huida de la esclava para proteger a su hijo causará el encuentro con los nativos de la isla en “I will enter” (61-62). La hospitalidad de la indígena que la recibe y una historia compartida bajo el yugo del hombre blanco provocarán la simbiosis entre la esclava y la aborígen expresada nuevamente con un lenguaje eminentemente femenino –“and when you are moonsick / I will bleed with you” (vv.22-23) – y por medio de la repetición del verso “I will enter” (vv.11, 12, 18 y 21). A partir del verso 23 se hace mención a la historia de subordinación de ambas culturas a Occidente. Las dos últimas estrofas aluden a Amalivaca, fundador del Caribe por mandato de los dioses, que escribió en lenguaje celestial una serie de premoniciones sobre una roca entre las cuales se encontraba la destrucción de su pueblo en manos del hombre blanco, y al jefe Kaie, que sacrificó su vida ante el dios Mokonima para intentar remediar la ineludible destrucción de su tribu. La negación de ambas historias amerindias indica el cambio de una actitud sumisa a una insurgente: “And you’ll talk no more / of Amalivaca / or the mystery of his strange / rock writings / No more of Kaie” (vv.39-43).

En “Kanaima Jungle” (63) se describe la naturaleza escarpada y abrupta de los bosques caribeños, que el yo poético intensifica con la condensación de figuras retóricas de repetición como el epíteto del verso “I can’t cut through this jungle” (vv.7, 11, 15 y 18) y la repetición de la palabra “jungle” a final de verso, provocando la rima total de la mayoría de los versos.

En “The Return” (65) la rebeldía que se había ido fraguando en la esclava encuentra su punto más álgido con la llamada de Nanny, un personaje de la historia colonial caribeña y a la que dedica el poema que lleva su mismo nombre (72-73) en la siguiente sección. Desembarcó de un negrero europeo en Jamaica en el siglo XVIII y pronto se unió a los esclavos rebeldes de la zona, conocidos como *maroons* o cimarrones, de los que posteriormente se convirtió en líder. La llamada de Nanny simboliza un llamamiento a la insurgencia. En el poema se describe metafóricamente su voz como “Abeng” (v.3), una palabra de origen africano que designa una caracola

marina, instrumento que originalmente los propietarios de plantaciones usaban para llamar a los esclavos al trabajo y que posteriormente los *maroons* utilizaron para comunicarse entre ellos con fines insurrectos.

Especialmente en la quinta parte de la colección, Nichols usa imágenes alegóricas relacionadas con la conversión de la naturaleza paradisíaca y bucólica de la isla en elementos climatológicos y telúricos amenazadores de extrema potencia como los huracanes o los volcanes, erigiéndose como símbolo del potencial insurrecto de los esclavos en poemas como “Dark Sign” (68-69), “New Birth” (70), “Blow Winds Blow” (74), “This Kingdom” (75-77) y “Wind a Change” (78-79):

Soft winds can turn
volatile
can merge with rains
can turn hurricane

Mountains can erupt
sulphur springs
bubbling quick
and hot

like bile spilling
from a witch’s cauldron

Swamps can send plagues
dysentery, fevers

plantations can perish

lands turn barren

And the white man
no longer at ease
with the faint drum/
beat

(...)

can leave exhausted
or turn his thoughts
to death (“This Kingdom”, vv.20-37, 41-44).

La temática de la rebelión se mantiene en “Time of Ogun/Mambu” (80) y “Omen” (81). La aparición del dios *yoruba* del hierro y la guerra, Ogun, nos presenta el

carácter inminente del levantamiento: “It is almost upon us / the time of Ogun” (vv.1-2), hasta que, finalmente, llega tan anhelado momento en “...And Toussaint” (83). Este poema se caracteriza por la abundancia de imágenes violentas y las epímones del verso “It has come” (vv.1-2; 10-11; 19-20 y 28-29) y de las estrofas “Ashes to ashes / Blood to Dust” (vv.30-34) y “and Toussaint in / the Fort de Jour / dying with cold” (vv.7-9; 16-18 y 25-27), que, junto a los paralelismos sintácticos del resto de versos, provoca la armonía rítmica del poema. La última estrofa menciona al esclavo liberado Toussaint Louverture, que dirigió la rebelión de los esclavos negros de Haití y Santo Domingo contra los poderes imperiales franceses y británicos. La referencia al frío del fuerte, que repentinamente la autora cambia por “hope” en el último verso del poema, alude a la causa de su muerte y a sus declaraciones, en las que expresaba su esperanza por la victoria para los esclavos a pesar de su apresamiento.

En “I Cross Myself” (85) se describe el campo de batalla al final de la lucha en el que destaca la bella imagen metafórica de las poincianas, uno de los arbustos característicos del Caribe, cuya profusión de flores de color rojo intenso cubre casi la totalidad de sus ramas, representando la sangre derramada durante el enfrentamiento: “Under the scarlet blossoms / of the poincianas” (vv.1 y 2).

“Holding My Beads” (86) constituye un alegato a la feminidad del yo poético y a la presencia de la mujer en una sociedad patriarcal y racista que a menudo la excluye. El yo poético se erige como símbolo de todas las mujeres esclavas del período colonial, sin identidad conocida, que no tuvieron un lugar en la historia. La auto-definición del yo poético como “inerable” (v.2) conecta con la expresión “long memoried” del propio título en la intención de mantener esta figura viva en las páginas de la historia de la humanidad. El uso de barras invertidas y de las pausas en la última estrofa incide en la construcción psicológica de una mujer dueña de sí misma y con capacidad de decisión:

the power to be what I am/a woman
charting my own futures/ a woman
holding my beads in my hand (vv.11-13).

La colección concluye con el poema “Epilogue” (87), que se erige como un manifiesto del sitio intermedio entre la cultura de origen y la del país de acogida, creándose así un híbrido completamente nuevo:

I have crossed an ocean
I have lost my tongue

From the root of the old one
A new one has sprung

Jackie Kay recoge el testimonio de la sirvienta de una casa británica del siglo XIX, que ha sido irracionalmente apaleada por su señora en “Gambia” (*Off Colour*, 30). En el poema no hay ningún tipo de indicación del momento histórico donde transcurre su historia, pero el hecho de que Gambia se refiera a los señores de la casa como “master” y “mistress”, de que no obtuviera ningún tipo de remuneración –“I never had wages, No” (v.12)– y de que la trajeron de la antigua colonia británica de Costa del Oro – “My master travelled the gold coast / and brought me back to the bungalow” (vv.10-11) – hace pensar que fuese una esclava. El poema destaca por el estilo directo libre y el gran realismo del discurso de Gambia, cargado de las vejaciones y crueldades injustificadas de sus amos por motivos frívolos, que finalmente son castigados con la liberación de la esclava. A nivel métrico cabe mencionar la regularidad métrica y estrófica, las rimas totales y parciales de algunos versos así como las rimas internas:

My mistress asks me if I said something.
I said yes. When I came to this country
I was taught to say yes. Yes is good manners.
She said that word, honour. Her honour.
But I don't know what honour means.
Then she beat me with her husband's walking stick (vv.19-24).

“Even the trees” (*Other Lovers*) abre una serie de poemas en los que aparece Bessie Smith, la cantante negra conocida como la emperatriz del blues. Kay se fija en esta figura de la historia de la música por la condición supeditada de su raza, de su género y de su tendencia sexual así como por la muerte trágica que truncó una vida de marginalidad a la que la cantante se enfrentó con una determinación subversiva. El poema aborda el tema de la esclavitud a través de los ojos de la cantante conocida como la emperatriz del blues, Bessie Smith. Comienza con la concatenación de una serie de personificaciones de los árboles – “Even the trees outside feel it, their fine branches / their sixth sense of mercy” (vv.1-2) – , que se compadecen por un crimen inhumano silenciado como denotan las metáforas “the congregation of silence” y “that tall

witness”: “they bend into the wind and ask for forgiveness / to come in a storm, / and join the congregation of silence; that tall witness” (vv.3-5).

Los versos 6 y 7 delatan el crimen de un esclavo desconocido en los campos de algodón sureños de los Estados Unidos: “One man, tied to a tree and whipped / never worked again in the cotton fields”. La siguiente estrofa hace alusión al viajar continuo de Bessie Smith a lo largo de los distintos estados para cantar en pequeños locales, como dejan entrever los versos “... a blue song in the beat of her heart, / in an old car that crossed / a railroad track; ...” (vv.11-13). A partir del verso 13 se produce la enumeración de imágenes prominentemente sonoras que presentan los ritmos del blues como medio de expresión del sufrimiento de los esclavos:

... the scream of a warning –
is that why we remember certain things and not others;

the sound of the bass, the sound of the whip, the strange
strangled wind, bruises floating through light air

like leaves and landing, landing, here; this place (vv.13-17).

La enumeración se caracteriza por la yuxtaposición de metáforas de la esclavitud y del blues, reforzadas por el paralelismo sintáctico y por las aliteraciones: la expresión metonímica “the sound of the bass” hace referencia al blues, mientras que “the sound of whip” alude al padecimiento del esclavo. El encabalgamiento abrupto entre los versos 15 y 16 intensifica la noción de ahogo de la palabra “strangled” imitando al sonido de los instrumentos de viento utilizados en este estilo musical. La mayor carga expresiva del poema recae en el último verso: “Everything that’s happened once could happen again.” (v.18), que demanda una revisión histórica de las injusticias cometidas.

El paisaje de las tierras de Tennessee vuelve a aparecer en “The Right Season” (11) a través de los viajes de la cantante. De nuevo el blues se erige como el medio de expresión y de revisión histórica del sufrimiento de la raza negra, reforzado por la aliteración: “Blast the blues into them so people remembered who they’d been. / Took them to the sad place. The place they were scared to go. / Took them to the mean place where they knew they’d been low” (vv.8-10). El sintagma “sad place” se refiere al término “tent” (v.5), con el que Kay establece un juego semántico ya que, a principios del siglo XX, designaba los vodeviles donde se congregaba la población negra y,

durante el período de la esclavitud, denominaba las cabañas donde se alojaban los esclavos. La tercera estrofa contiene la parte más significativa del poema centrándose en la esclavitud y el racismo como elementos claves en la expresión del blues. La estrofa comienza con una epanalepsis entre los dos primeros versos y los dos últimos: por una parte, “Took them to the sad place (...)” (v.9) y “Took them to the mean place (...)” (v.10); por otra, “Somebody was waiting (...)” (v.11) y “Somebody knew them; somebody could see right into their soul.” (v.12).

“Finger” (62) es una acusación al racismo que persiste en la sociedad estadounidense como herencia de los crímenes cometidos contra la raza negra durante el período de la esclavitud a través del monólogo de Bessie Smith en un estilo directo libre. La denuncia por parte del yo poético se expresa a través de la metonimia del dedo que apunta al culpable. A lo largo del poema se establece una asociación entre el dedo imputador – “Sometimes, / as if pain demands I point a finger – / one of the terminal members of my hand (vv.1-3)” –y el dedo como una herramienta profesional para la música – “This instrument; this fine tune. Listen. / I know which notes will strike a chord. / I use my fingers as a measure” (vv.4-6) –, provocando que el blues sea el medio de expresión artística que denuncia el trato vejatorio que recibieron los esclavos. A partir de la tercera estrofa se enumeran situaciones tremendas de la vida del esclavo en una plantación en las que se contraponen la metáfora metonímica del dedo inculpador con las acciones despreciables de los verbos “groping” y “fingering” en los versos 18 y 19: “Breeding in the dead heat of a tiny room for the master. / Or him groping you as your man stands by. / And him fingering the money” (vv.16-18). El poema concluye con la confirmación de la existencia del racismo en la actualidad, aunque muchos se afanen en ocultarla y con la ironía del último verso en el que el yo sugiere que le tomen las huellas dactilares como si se tratase de un delincuente: “Watch the way my fingers move across your temple. / Answer me. They say it doesn’t exist anymore. / This is another century. Take my fingerprint” (vv.22-24).

La búsqueda de voces negras que a lo largo de la historia han sido acalladas o no se han tenido en cuenta es necesaria para encontrar aquello con lo que realmente D’Aguiar se pueda sentir identificado. Para ello, el poeta es consciente de que ha de separarse del concepto de la historia tal y como ha establecido la cultura occidental, lo cual le lleva a un terreno poco fiable, como expresa el propio autor:

Once out of history, that is, no longer engaged with it as a deliberate choice, it is hard to function as anything other than a splintered animal. The self, or any notion of it, disintegrates once out of the clutches of the gravity of history. It leaves history's orbit and floats away and loses all bearings, and questions the most basic things that it knew and took for granted before, when it was in history, within that sphere of things history had told it all about (Owusu 2000: 201).

En "At the Grave of the Unknown African" (*British Subjects*, 21) el autor nos cuenta la historia del africano desconocido, al que se le trasladó al puerto de Bristol para ser vendido en Black Boy's Hill donde murió a causa de una enfermedad. El poeta reflexiona sobre el estado deplorable en el que se encuentra esta zona, llena de latas de cerveza, condones y trozos de la propia tumba, definiéndola como "the vandal's pissy nest-love" (v.10). Esta situación irrespetuosa hace al poeta entablar una conversación imaginaria con el esclavo, donde, en un primer lugar, reafirma su identidad británica, pero duda de la suya: "I'd call this home / by now. Would you?" (vv.11-12). La situación en la que se halla la tumba parece aún más lamentable por el hecho de que el africano desconocido fue uno de los muchos que encontraron la misma suerte o incluso otra peor, como dice el propio esclavo "I died young, but to age as a slave would have been worse" (vv.39-40). La segunda parte del poema consiste en la contestación del esclavo a las inquisiciones del poeta, en la que destaca su enfado ante la ignorancia sobre el sufrimiento de aquéllos que soportaron las consecuencias de un colonialismo atroz:

The vandal who keeps coming and does what he calls fucks
on the cool gravestones, also pillages and wrecks.
If he knew not so much my name but what happened to Africans,
he'd maybe put in an hour or two collecting his Heinekens (vv.29-32).

y su reivindicación por luchar contra ella: "Say what happened to me and countless like me, all anon. / Say it urgently." (vv.37-38).

En la definición del ritmo *rap* que nos encontramos en "Stings Like a Bee" (53) de la colección *R.A.W.* (1995) Agbabi hace mención a la historia de la esclavitud de la raza negra como uno de los fundamentos de estos estilos musicales. El yo poético define el *hip hop* y el *rap* como una forma de expresión de su raza que reivindica su liberación de la opresión blanca: "Hieroglyphic lyrics / rekindle the embrees / of free Black spirits"

(vv.1-3). La referencia a la esclavitud aparece en la segunda estrofa: “Hip hop hip / hyp hop hypnotic rap rhythm / rocks from the lips of the slave ships” (vv.4-8), en la que se aprecia la aliteración, el juego fónico y el semántico de las palabras “hip hop” y “hypnotic” y la rima interna entre “lips” y “ships”. Los siguientes versos hacen referencia a elementos de la cultura y tradición africana como “Griot” (v.9) o “Stackolee” (v.11). Con la palabra *griot* se designa a un juglar africano que canta y transmite la historia de su pueblo de forma oral, una de las principales diferencias con la historia de Europa, basada principalmente en la tradición escrita. La sinestesia que se produce al incluir “images” (v.9) como complemento directo evoca la visualización de lo narrado en la tradición oral. El verbo “grits” (v.9) conecta semánticamente con la palabra “skeleton” (v.10) y resalta la idea de la historia africana perdida. Por otra parte, la aliteración de la combinación consonántica de <gr> refuerza fonéticamente la palabra “griot” en el verso: “The Griot grits images / of skeleton villages” (vv.9-10). Asimismo, destacan las metáforas del mono, representación de la tradición colonial europea de la raza negra, y la del rey de la selva de hormigón, referido a la civilización occidental. A pesar de las connotaciones racistas, la habilidad del mono de burlar a la raza blanca revierte el sistema opresor y aproxima la capacidad de resistencia de la raza subyugada al lector.

En la siguiente estrofa se establece una asociación entre el hombre negro y el ritmo de la cultura urbana: “Black man badman gambler pimp / he twists his gun-tongue / around a rhyme of disrespect” (vv.15-17). El verbo “twist” (v.18) recoge la complejidad fonética y aliterada de los estilos musicales del *hip hop* y del *rap*; el sustantivo adjetivado “gun” (v.18) se refiere metafóricamente al carácter crítico y reivindicativo de este estilo y queda reforzado con el siguiente verso “around a rhyme of disrespect” (v.19). Para el yo poético, el *rap* es “Tradition of griotic hypnotic” (v.23).

En la última estrofa la poeta juega con la expresión “the hand rocks the cradle”, sustituyendo “hand” por el sustantivo “heart”. El juego de palabras se extiende al verso siguiente “of history herstory” (vv.30-33), en el que se aprecia la incorporación de la perspectiva femenina de la historia, que generalmente ha sido escrita por hombres.

El poema se convierte en una explosión sonora por la profusión de recursos fónicos y métricos propios del estilo del *rap*, como las aliteraciones, las asonancias – “Black man badman gambler pimp” (v.15) –, el juego de palabras – “Hip hop hip / hyp hop / hypnotic rap rhythm” (vv.4-6), la acumulación de ictus en los versos, las rimas

internas, las pausas métricas, las rimas totales y parciales de gran originalidad – “Signifying Monkey” (Stackolee / MC Muhammad Ali) (vv.23-24) – . A nivel léxico destaca el uso de la jerga de la calle, de neologismos y de siglas.

En “Wilberforce” (*Tender*, 31) Sissay trata la hipocresía de la filosofía abolicionista de finales del siglo XVIII, que, tras la idea humanitaria de abolir la esclavitud, ocultaba la necesidad incipiente de un cambio económico en un sistema insostenible, donde no había lugar para la esclavitud. El poema comienza con la denuncia de la tergiversación de la historia que había ensalzado la figura del político abolicionista británico William Wilberforce como el liberador de la raza negra. La segunda estrofa niega que las causas de la abolición de la esclavitud fueran de tipo humanitario a través de la enumeración de una serie de imágenes simbólicas en las que se refleja el sufrimiento de los esclavos. Predominan los recursos de repetición tanto a nivel sintáctico como fónico: las anáforas de los versos 4, 6, 8, 10, 20, 22, 24 y 26, la epanalepsis entre la segunda y la quinta estrofa, la repetición en su totalidad de la tercera y sexta estrofa, todas ellas haciendo hincapié en los motivos económicos de la reforma. La estructura conclusiva del poema hace recaer la mayor carga expresiva en los dos últimos versos: “These same ethics apply to this todays society / Yet then they called us slaves and today it’s ethnic minority”.

El tema principal de “Stolen Fruits” (*Tender*, 47) es la pérdida de la cultura africana en manos de occidentales que enmascaran sus hechos tras una supuesta labor humanitaria. El poeta presenta imágenes de la extorsión occidental en África, a través de las cuales se vislumbra experiencias traumáticas propias del período de la esclavitud: “Is it a social service to blind a mere boy / With a white hot poker” (vv.5 y 6), y preguntas retóricas que pretenden inculpar a Occidente de todos los actos deplorables cometidos contra el continente negro. A lo largo del poema aparece el símbolo del árbol africano que da frutos a su pueblo y del que Occidente los expropia:

Is it a social service to take the fruit from the trees
Which our families grew
(...)
Our ancestors knew
That the only food we could chew
Was the fruit from the trees which our families grew
Which our families grew (vv.2-3 y 12-15).

En “Europe the Resurgence (rap)” (*Rebel*, 57) Sissay hace una revisión histórica del período de colonización europea, cargada de una crítica hacia la contaminación eurocentrista de la historia de la colonización:

Take a look into your history books
Remember how you was taught, how Columbus fought.
Familiarise yourself with European thought.
Conquer was the word I heard that replaced genocide,
voyage across the sea the real death ride (vv.1-5).

En el poema existe una contraposición entre el daño ocasionado por los europeos y una estructura social pacífica de la época precolonial en África: “White people came to claim and rename / where there was peace they introduced pain” (vv.6 y 7). Sin embargo, esta visión benevolente e idealista de su cultura de origen no se corresponde con la realidad de un continente maltratado por una geografía complicada y tribus rivales entre sí. De la misma forma, el autor afirma, con cierta inexactitud histórica, que “the Europeans introduced slavery to our world” (v.9), puesto que la esclavitud era una práctica común entre las tribus africanas colindantes rivales especialmente en el África occidental. Los europeos supieron globalizar y extender estas prácticas incrementando significativamente el tráfico de esclavos y enriqueciéndose de ella. La idealización de la sociedad del África precolonial es una tendencia frecuente entre autores de raza negra; sin embargo, no hay que olvidar que ciertos personajes históricos africanos – los negreros o el rey Afonso Mbemba Nzinga – se beneficiaron igualmente de los efectos de la colonización.

La primera estrofa presenta imágenes costumbristas del período colonial en África como los versos 12 y 14 muestran: “gunpowder power understand the mentality (...) / Ladened with wealth in the bellies of their ships”. En el verso 13 – “it’s documented well, they called it history” – el verbo “call” introduce una crítica directa a los archivos históricos de los poderes imperialistas que proporcionaron una visión eurocentrista del fenómeno colonial todavía subyacente en la actualidad. Esta crítica se extiende a la siguiente estrofa donde se observa la tergiversación de las historias de los conquistadores vigente en la actualidad: “(...) blood like an oil slick / on which they travelled back home, heroes anointed by the queen / tall stories of the places they’d been / of savages cannibals, look at your TV” (vv.26-29). El poema concluye con la amenaza del levantamiento del pueblo africano contra este sistema opresor.

“Images of Africa” (*Rebel*, 20) hace un recorrido por la historia de África incluyendo el período de la esclavitud. Todas las estrofas del poema comienzan con bellas imágenes metafóricas del continente negro que quedan truncadas por el intervencionismo de Europa: “Africa, land of milk and honey. / That is, riches sucked from the African oasis” (vv.1-2). Las referencias al período de la colonización son múltiples y se entrelazan con la difícil situación del continente en la actualidad: la pérdida forzada de la lengua nativa como lo indica el uso de la palabra “theft” – “the historically legalised theft of a language” (v.5) –; o las extremas condiciones climáticas del continente, que se convierten en reminiscencias de la época de la esclavitud a través de las metáforas metonímicas “whips” o “moan” que la evocan:

Africa, land of light and sunshine
that cuts like a razor on dry tired lips
reminiscent of blood-licking whips
which can still be heard in the land owned
in the echo of the African moan (vv.8-12).

La alusión a la época victoriana del verso 13 incide en la extorsión occidental en África a lo largo del poema. La última estrofa hace una clara alusión a la aportación de la antropología al fomento de la esclavitud: “Africa (...) / fractured and isolated by the anthropologist, / locked in the colonised minds of slaves” (vv.22, 24-25). También se hace mención de la labor distorsionante de los historiadores que ocultaron la visión histórica marginal de la colonización intensificada por la paranomasia de los verbos “haunted” y “taunted”: “Haunted and taunted by the twisted historian, / the net has yet to match your spirit, African” (vv.27-28).

En “The Battle of Adwa, 1896” (*Listener*, 53) Sissay hace un recorrido histórico por una batalla que se considera una de las más importantes no sólo de la historia de Etiopía, sino también de la historia de África, la derrota del ejército italiano en manos del emperador Menelik, que anticipó el declive del poder europeo internacional. El poema está estructurado en cuatro partes que coinciden con la evolución histórica de la batalla. En la primera parte, a la que titula “Preceding Adwa” (vv.1-16), el yo poético enaltece el continente africano por sus riquezas, que establece como causa principal de la colonización europea. A través del juego semántico en el que se extrapola las posiciones de Primer y Tercer Mundo, se restablece una imagen poderosa del continente negro ante sus compatriotas: “Remember this, the Europeans / Carved up our

homes with blood thirst, / Not because we were the Third World / But because we were the First.” (vv.1-4). Los siguientes versos incluyen una analogía entre las riquezas del continente y distintas partes del cuerpo de los africanos: “Because we held gold in our hearts, / Because we had diamonds for eyes, / Because oil ran through our veins, / And a blessing hung in our skies.” (vv.5-8).

En la parte titulada “The Beginning” (53-54) se hace referencia a dos personajes protagonistas de la batalla de Adwa, el general italiano Baratieri y el general etíope Ras Alula. El yo poético caracteriza metafóricamente a Baratieri con “ojos de hielo” y asemeja su lengua con “un látigo de cinco tiras” (vv.17 y 18). La mención a “the whisper / Of lies” (vv.19 y 20) alude a la práctica imperialista europea del engaño a políticos locales para favorecer su expansión. La actitud cautelosa que llevó a Ras Alula a espiar a los italianos como se menciona en los versos 37-40, permitió que los invasores no atacasen por sorpresa y pudieran vencer a un ejército que los superaba en número.

La siguiente parte, titulada “The War” (55-56), describe la batalla narrando las hazañas del ejército etíope. Esta parte está cargada de hipérboles que intensifican el carácter de heroísmo de los soldados: “The Ethiopians from all provinces / Gathered with truth as protection / Descended around Adwa with justice and honour / And unity as their weapon” (vv.57-60).

Finalmente la última parte, “The Victory” (56-57), ensalza la actitud de resistencia del ejército etíope a través de una serie de comparaciones hiperbólicas que convierten los ataques italianos en elementos que refuerzan la resistencia africana: “It seemed the more Ethiopians were killed / Then twice as many returned. / The more they tried to drench their spirits / The more the spirits burned.” (vv.69-72). Los últimos versos revelan cómo esta victoria sirvió de acicate para la resistencia de distintos países africanos contra los poderes coloniales.

III.4. La mujer en la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido

La mujer adopta un papel importante en la obra poética de autores inmigrantes de origen caribeño y africano debido a su doble supeditación por su condición sexual y racial en una sociedad androcéntrica, que la estereotipa con cánones establecidos, la discrimina en los espacios públicos y domésticos al asociarle roles como la crianza de los hijos y el cuidado del hogar, que la marginan y la recluyen a un segundo plano. Esta supeditación a los principios patriarcales en conjunción con el espacio marginal que ocupan por motivos raciales produce un complejo entramado de sentimientos a los que la creación poética de los poetas seleccionados pretende dar expresión.

La sexualidad es una de las cuestiones más explícitamente exploradas en la literatura contemporánea. En el caso de la poesía poscolonial, su tratamiento privilegia la figura de la mujer, donde se aprecian una serie de características comunes con matices diferenciadores según la voz personal del autor o autora. En las producciones poéticas que se van a analizar, la mujer aparece plasmada en una figura, en muchos casos, adornada con imágenes sensuales y coloristas. Entre las autoras seleccionadas hay una exaltación a la sexualidad y la sensualidad del cuerpo femenino y a su disfrute, elementos que habían sido obviados por el sistema patriarcal. Por ello, en muchos de sus poemas aparecen mujeres desinhibidas, capaces del goce de su sexualidad. Sin embargo, lejos de esta percepción, también se denuncia la perversión de la sexualidad del género femenino en una sociedad patriarcal que la encasilla en cánones de belleza, patrones de conducta y funciones sociales predeterminados, que anulan su personalidad al verse atrapada en los deseos del hombre. Muchos poemas exploran la doble supeditación de la mujer negra por su raza y su sexo; no obstante, también se trata la subordinación de género como un elemento de conexión entre las mujeres indistintamente de su raza. En este contexto, destacan los poemas que denuncian los maltratos contra la mujer, auspiciados por principios machistas que justifican la violencia como método de dominación.

Por otra parte, en la poesía de las poetas seleccionadas, hay una tendencia a centrarse en aquellas partes del cuerpo y experiencias eminentemente femeninas, sus fluidos y su función procreadora. La figura de la madre también tiene una presencia importante no sólo entre las escritoras, sino también entre los poetas, que alabarán su papel en la crianza y en el hogar, aunque también se refieran a la relación compleja entre madres e hijas.

III.4.1. Sexualidad y sensualidad del cuerpo de la mujer

El volumen de Grace Nichols, *The Fat Black Woman's Poems* (1984), es un ejemplo claro de la utilización de la sensualidad femenina negra como tema principal en la casi totalidad del conjunto de los diecisiete poemas que componen el volumen. Los poemas se centran, como su título indica, en la figura voluminosa de una mujer negra, cuya voz se expresa ocasionalmente en primera persona. Así ocurre en “Invitation” (12), “Thoughts drifting through the fat black woman's head while having a full bubble bath” (15), “The Fat Black Woman's Instructions to a Suitor” (21) y “Small Questions Asked by the Fat Black Woman” (23). En el resto de los casos lo hace en tercera persona y, a través de ella la escritora nos ofrece disquisiciones sobre temas varios como preguntas lanzadas a las autoridades o discrepancias en ciertos asuntos de actualidad.

La insistencia de la escritora en la utilización del término “the fat black woman”, que no sólo da título a la colección, sino que también aparece en los títulos de los propios poemas, manifiesta la importancia simbólica de este rasgo cultural para la protagonista. Esta insistencia se refuerza también a través de la prosodia. Si analizamos el patrón métrico de estas tres palabras, “fat black woman”, observamos que hay una acumulación de ictus. Es notorio que la fuerza del acento métrico recaiga sobre dos vocales cortas, “fat” y “black”, en las que, a su vez, se aprecia una marcada rima interna. La brevedad de las vocales acentuadas métricamente junto con la acumulación de ictus que, en la mayoría de los casos, se da en los versos que contienen estas palabras realiza vigorosamente esta figura recurrente en los poemas. El conjunto de los dos primeros versos de “Beauty” (7), “Beauty / is a fat black woman” (vv.2-3), cuyo esquema métrico es: ' – (v.2) / – – / '' / ' – (v.3), comienza y termina con un ritmo trocaico, truncado en el centro con el espondeo, “fat black”, realzado por el pirriquo que lo precede, provocando un ritmo entrecortado que refuerza el cuerpo fónico de las palabras “fat” y “black”. La importancia métrica de estas tres palabras: “fat black woman” corrobora el núcleo temático del conjunto de poemas y convierte este rasgo distintivo de su protagonista en el hilo conector. Este protagonismo no es casual, ya que la autora se propone desestabilizar cánones de belleza occidentales que han excluido otros tipos. Si analizamos el concepto de belleza femenina occidental, el prototipo es

una mujer blanca y delgada. No es casualidad, por tanto, que, en contraposición, Nichols utilice a una mujer negra y gorda, para alcanzar el mismo estatus que el icono dominante y, de este modo, subvertirlo. Es significativo que la protagonista no tenga nombre, sino que siempre se la denomine como “the fat black woman”. La autora parece, así, hacer hincapié en una figura abstracta, cultural, a pesar de su vigorosa presencia física, sensorial y humana, que representa esta alternativa a la belleza de la mujer blanca occidental. Así es como nos presenta su estética:

Beauty
is a fat black woman
walking the fields
pressing a breezed
hibiscus
to her cheek
while the sun lights up
her feet

Beauty
is a fat black woman
riding the waves
drifting in happy oblivion
while the sea turns back
to hug her shape

(7).

La imagen de belleza no se reduce a la figura de la mujer negra y gorda, sino que se extiende a elementos típicos de su país de origen, Guyana. Incorpora el mar, los campos y una olorosa flor de hibisco que presiona contra su mejilla. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define el hibisco como “planta de la familia de las Malváceas, muy apreciada por su valor ornamental y por sus grandes flores rojas, aunque existen numerosas variedades de diversos colores. Se cultiva en países cálidos” (1205). La utilización de esta flor no es casual, ya que da al poema un toque de exotismo debido a su procedencia y a su escasez en Gran Bretaña. Hemos de recordar al respecto que la mayoría de los lectores de este libro de poemas son británicos, ya que la obra se publica en inglés y en el Reino Unido. La delicadeza de la flor invoca la sensualidad femenina, especialmente si tenemos en cuenta que sus semillas se han utilizado como afrodisíaco. La palabra “hibiscus” es importante en el plano semántico del poema y también en el plano rítmico, puesto que forma el único pie anfibraco en el poema.

La segunda estrofa se centra en el mar, nuevamente uno de los elementos constitutivos del Caribe, al que la autora personifica con una imagen sugerente y sensual, puesto que se vuelve con el gesto amoroso de las olas que abrazan la figura de esta mujer negra y gorda. La imagen queda recogida por la propia forma del poema en sí, ya que podríamos hablar de un caligrama si nos fijamos en la ondulación que dibuja el final de los versos que se asemeja a la línea de espuma que trazan las olas en la orilla, desde una perspectiva aérea.

El poema es armonioso en diferentes planos, puesto que se compone de dos estrofas cuyos dos primeros versos se repiten en cada una: “Beauty / is a fat black woman”. La repetición contiene el tema principal del poema y su similitud preside un claro paralelismo adicional morfológico y sintáctico. Así, además de que las dos primeras líneas de cada estrofa son iguales, las dos siguientes contienen una forma en -ing y los penúltimos versos, a su vez, contienen cada uno una proposición subordinada adverbial temporal introducida por el conector “while”.

Métricamente, el poema es también extraordinariamente armonioso en su composición. Teniendo en cuenta que las dos estrofas no tienen la misma cantidad de versos, sin embargo, se observa una delicada armonía rítmica: los dos primeros versos de cada estrofa comparten la misma estructura métrica al repetirse: “Beauty / is a fat black woman”; el tercero y cuarto verso de la primera estrofa (“Walking the fields / pressing a breeze”) contienen un pie trocaico seguido de uno yámbico al igual que el tercer verso de la segunda estrofa (“riding the waves”); el verso quinto de la primera estrofa, “hibiscus”, al que nos hemos referido con anterioridad, es el anfibraco sin correspondencia en la segunda, que realza en su singularidad el vibrante colorido de la flor del hibisco con la que queda identificada la mujer; los penúltimos versos de cada estrofa (“When the sun lights up”, “While the sea turns back”) están formados por un anapesto más un espondeo mientras que los pies de los últimos versos (“her feet” y “to hug her shape”) son yámbicos. Como hemos visto, los pies que utiliza Nichols están mezclados, pero, sin embargo, siguen una pauta rítmica muy perceptible a lo largo de la composición. Esta armonía métrica no sólo se da en los versos entre sí sino dentro de cada uno: en los versos tercero y cuarto de la primera estrofa (“walking the fields / pressing a breeze”) encontramos un pie trocaico más un pie yámbico, que forman un quiasmo rítmico en cada verso (‘--’) y un paralelismo entre los dos versos (‘--’ / ‘--’).

Teniendo en cuenta que el canon de belleza a lo largo de la historia del arte occidental (exceptuando las tendencias de vanguardia) se basaba en el intento de encontrar una forma proporcionada, la armonía que se encuentra en los diferentes planos de este poema, que no sigue ninguna pauta métrica convencional, encaja a la perfección con la temática que vamos a encontrar en la colección, ya que la autora reivindica un canon alternativo al occidental, que resulta, sin embargo, tan armonioso y tan bello como aquél.

No obstante, esta alternativa de belleza que representa la mujer negra y gorda no es aceptada por la cultura dominante, como expresa el poema “The Fat Black Woman Goes Shopping” (11). En él la protagonista se enfrenta a la ardua tarea de ir de compras durante el duro invierno londinense. El poema se estructura temáticamente en dos partes claramente diferenciadas: las dos primeras estrofas junto con el verso que les sigue conforman una unidad temática y el resto forma otra. Curiosamente, la estructura temática se refleja en la métrica del poema, ya que las estrofas de la primera parte son quintetos que concluyen en un solo verso. La segunda parte del poema se compone de tres tercetos que terminan con un verso concluyente.

En la primera parte, la mujer negra y gorda percibe una serie de rechazos a su apariencia física por parte de los miembros de la cultura dominante: “the frozen thin mannequins / fixing her with grin” (vv.6-7) y de las dependientas “exchanging slimming glances / thinking she don’t notice” (vv.8-9). El rechazo de las dependientas expresa la complicidad y generalización del menosprecio con la utilización de una sinestesia en “slimming glances” (v.9), que entra automáticamente en contraposición con el aspecto de la mujer negra y gorda. Tanto los maniqués como las dependientas representan, en forma de sinécdoque, el mundo de la moda occidental: los maniqués se personifican mirando a la mujer negra y gorda con sonrisas socarronas; y la reacción de las dependientas es bastante parecida. Ante esta actitud de rechazo, la mujer negra y gorda se enfada y concluye con una queja subrayada con la irregularidad sintáctica propia de quienes no dominan el idioma: “Lord is aggravating” (v.11).

La segunda parte del poema empieza con la nostalgia de la protagonista, que recuerda el clima de su tierra de origen: “Nothing soft and bright and billowing / to flow like breezy sunlight / when she walking” (vv.12-14), por contraposición a las duras condiciones climatológicas y económicas de la metrópoli, brillantemente aunadas en el

verso “Shopping in London winter / is a real drag” (vv.1-2). A lo largo de los poemas aparecen elementos atmosféricos utilizados de forma recurrente. Si los analizamos en la primera parte de este poema, en las dos primeras estrofas, observamos palabras conectadas con el campo semántico del frío: “London winter” (v.1), “and de weather so cold” (v.5), “the frozen mannequins” (v.6), mientras que en los versos 12 a 14, palabras conectadas con el campo semántico del calor y la luminosidad realzan su ausencia: “Nothing soft and bright” (v.12), “to flow like breezy sunlight” (v.13). Esta contraposición entre frío-calor se extiende a la de Londres–el Caribe y, a su vez, a la existente entre la cultura dominante y la que vive en sus márgenes. Con los versos 12-14, la mujer negra y gorda rechaza la reacción a su aspecto físico por miembros de la cultura dominante, como pueden ser los maniqués, con su connotación de frialdad y rigidez, y las dependientas de mirada sarcástica y despreciativa, acudiendo al recuerdo cálido y la nostalgia de su patria. En la siguiente estrofa vuelve otra vez a su origen respondiendo a este desprecio con una maldición en su propia lengua que expresa, sin complejos la repulsa del margen. La última estrofa a modo de conclusión se refiere a la tiranía de la moda que tanto estragos causa en países occidentales: “when it comes to fashion / the choice is lean” (vv.19-20).

El último verso es métricamente ingenioso, ya que en inglés es difícil encontrar palabras agudas que no sean monosílabas, y le da al poema un punto de humor: “Nothing much beyond size 14” (v.21), mediante la rima de la palabra “fourteen” con “lean”. El término “choice” es un oxímoron, como bien aclara el siguiente verso: no hay otra posibilidad que comprar la talla 14, que equivale a la 40 en España. De esta forma se expone la ilusión que tenemos los consumidores occidentales de libertad a la hora de comprar productos por su gran variedad, cuando, en realidad, somos esclavos de la moda y de sus cánones.

Otro poema que recoge la misma temática del canon estético es “Looking at Miss World” (20) en el que la mujer negra y gorda se pregunta si en la elección de Miss Mundo alguna de las concursantes va a ser “plump at least / if not fat and black” (v.3-4), rompiendo así todas las expectativas. Sin embargo, la espera es en vano, ya que, evidentemente, todas las aspirantes son delgadas. Una crítica a este tipo de concursos aparece en los versos “baring her treasures in hopeful despair / this the fat black woman can hardly bear” (vv.7-8), en los que el juego de las palabras homófonas “baring” y

“bear” hace al lector fijarse en ellas y, además, el término “bear” conforma una rima consonante con la palabra “despair” del verso anterior. Morfológicamente comparten la misma categoría, sin embargo, sintácticamente no comparten el sujeto agente, puesto que, en el primer caso, su sujeto son las participantes del concurso y, en el segundo, la mujer gorda negra. Entre ellos existe una relación de causa-efecto, ya que la desnudez de las modelos provoca el sentimiento de rechazo de la mujer negra y gorda, expresado por “bear”. La posición de estos dos verbos –“bearing” al principio del séptimo verso y “bear” al final del octavo – crean un quiasmo. También se puede observar en estos versos una concatenación de diferentes figuras retóricas, como la metáfora “treasures” cuyo tenor se halla en las partes del cuerpo de la mujer que se consideran constitutivas de la belleza femenina. El ángulo entre tenor y vehículo no es distante e incluso podríamos decir que esta metáfora se utiliza en el lenguaje coloquial; sin embargo, no por ello carece de interés como veremos a continuación. En el sintagma “in hopeful despair” (v.7) encontramos el oxímoron en que se resume la sensación de nerviosismo y tensa espera de las aspirantes, siempre con la esperanza de que podrían ser finalmente elegidas, situación que no puede soportar la mujer negra y gorda. La espera de la elección parece hacerse eterna. Esta sensación queda recogida en el poema por medio tanto de la repetición de versos como semánticamente por medio de la de verbo “wears on” (vv.14 y15). Durante este tiempo la mujer gorda negra reflexiona y se pregunta “when will the beauties / ever really burn” (v.13). En mi opinión, en estos versos, las palabras “treasures” (v.7) y “burn” (v.13) aluden al episodio bíblico de la quema del becerro de oro por Moisés (Ex.32, 20), ya que, al igual que el pueblo de Israel adoraba a un becerro de oro en vez de al verdadero Dios, actualmente hay una idolatría de la moda y de la apariencia en detrimento de los valores realmente importantes para los seres humanos. Los tres últimos versos concluyen de forma triunfal, puesto que la mujer negra y gorda se levanta para brindar por ella misma como una de las posibles ganadoras del concurso. En esta última imagen podemos comprobar nuevamente la intención de introducir otros cánones en la concepción occidental de la belleza.

En su intento de implantar un canon de belleza alternativo al occidental, la mujer negra y gorda escribe dos himnos: uno, dedicado al color negro, “The Fat Black Woman Composes a Black Poem” (16), y el otro a la gordura, “... And a Fat Poem” (17). Los títulos indican que, aun siendo dos poemas diferentes, forman una misma unidad. El primero consiste en una serie de pareados cuyos versos no riman entre sí, sino los

segundos versos de cada pareado. Todas estas rimas son asonantes. Otra particularidad métrica que encontramos en este poema es el ritmo. Casi todos los versos contienen cinco sílabas métricas, exceptuando los versos 1, 10 y 16, que están formados por seis sílabas. Todos los que están formados por cinco sílabas comparten el mismo esquema métrico: los primeros versos de cada pareado se componen de un dáctilo y de un troqueo, con ritmo ascendente: “Black as the / boldness” (v.3) o “Black of the / sweetness” (v.7). Por el contrario, los últimos versos de cada pareado comparten un ritmo descendente y la mayoría se componen de un anapesto y de un yambo: “of a rolling ship” (v.4) o “of the nappy head” (v.12) o bien de un anapesto y un espondeo: “of a rude / wet tongue” (v.2) o “of a quick / home run” (v.4).

En el campo sintáctico se observan las anáforas en los primeros versos de cada pareado que comienzan con el adjetivo “black”, mientras que los últimos empiezan por la preposición “of”. A su vez, todo el poema comparte la misma estructura sintáctica: sintagmas nominales que carecen de verbo, en los que encontramos comparaciones introducidas por el adverbio “as”. Esta simetría tanto métrica como sintáctica también se refleja en el campo semántico ya que cada estrofa introduce una definición del color negro a través de metáforas que tratan de recoger episodios de la historia de la raza negra por medio de imágenes metafóricas. Así pues, la primera estrofa, “Black as the intrusion / of a rude wet tongue” (v.1-2), contiene una agresiva y violenta imagen de la sexualidad. La palabra “tongue”, precedida por el término “intrusion” y calificada por el adjetivo “wet”, sugiere una penetración forzada. En estos dos versos podría verse una referencia al abuso de los amos de plantaciones contra sus esclavas negras. En la segunda estrofa, “Black as the boldness / of a quick home run”, remite a la astucia y velocidad de la huida de un fugitivo, como tantos casos hubo en la historia de la esclavitud. En la tercera, “Black as the blackness / of a rolling ship”, hace referencia a los barcos negreros del período colonial. En la cuarta, “Black as the sweetness / of black orchid milk”, nuevamente aparece la sexualidad: la orquídea negra se refiere a la belleza de la mujer negra mientras que la dulzura de su leche tiene claras connotaciones maternas como destaca plásticamente el oxímoron “black ... milk”. En la quinta, “Black as the token / of my ancestors bread”, de nuevo se alude a la extrema dureza del trabajo durante el período de esclavitud que sufrió la raza negra. En la sexta, la sinécdoque “Black as the beauty / of the nappy head”, expresa la belleza de un niño negro. Nuevamente surge la violencia de la esclavitud en la alusión al efecto y el color

cárdeno de los latigazos en “Black as the blueness / of a swift backlash”. En contraste, la última estrofa, “Black as the spraying / of a reggae sunsplash”, contiene una imagen luminosa que se refiere a la faceta más popular y admirada en la cultura negra en las sociedades occidentales. Interesante es la imagen recurrente del sol como elemento clave en las referencias a los países caribeños.

Cada uno de los pareados introduce alternativamente imágenes positivas y negativas de la cultura negra, relacionadas entre sí. Por ejemplo, la imagen negativa de los versos “Black as the intrusion / of a rude wet tongue” (vv.1-2) en referencia a una violación se contrapone a la positiva, “Black as the boldness / of a quick home run” (vv. 3 y 4), que implica la huida hacia la liberación. El movimiento que implica la palabra “intrusion” (v.1) queda contrapuesto a “a quick home run” (v.4).

“... And a Fat Poem” (17) presenta una definición de la gordura. La autora afirma enfáticamente su naturaleza ontológica: “Fat is / as fat is / as fat is” (vv.1-3). En los siguientes cinco versos, pasa a definirla a partir de sus acciones, significativamente, todas personificaciones: “Fat does / as fat thinks / Fat feels / as fat please” (vv.4-7). La rima asonante de la <i> aparece desde el verso 8, que introduce la definición que hace la misma gordura.

En este conjunto de ocho versos predomina un ritmo descendente que, a partir del verso 9, gira completamente en dirección ascendente, acorde con el cambio de punto de vista en la definición. Por otra parte, la rima asonante se extiende a la siguiente estrofa del poema – “cream” (v.10) y “steam” (v.12) –. Los versos 9 al 12 comprenden comparaciones que intentan definir la gordura, en tanto que los versos 13 al 20 constituyen definiciones directas llenas de imágenes positivas para finalmente concluir con la misma idea con la que se había iniciado el poema: la fuerza expresiva del significante “and fat speaks for itself”.

El poema que quizá exalte en mayor medida la sensualidad del cuerpo femenino es “Invitation” (12), compuesto por dos partes, ambas escritas en primera persona. La primera consiste en la respuesta que la mujer negra y gorda da a un interlocutor, a quien no se menciona, ante la sugerencia de lo excesivo de su gordura. Esta respuesta expresa la oposición a ver la gordura como algo negativo y termina con la invitación de la protagonista a su interlocutor a que la visite. La segunda (13) es esclarecedora debido a que las imágenes eróticas en la descripción que realiza la protagonista de su propio

cuerpo inducen a pensar que la invitación va dirigida a un hombre que previamente la ha rechazado por su gordura. Esta parte se centra en la descripción del erotismo de un voluminoso cuerpo negro por medio de imágenes sensuales de intensa belleza poética. Comienza con el último verso de la primera parte, “Come up and see me sometime” (vv.1, 2 y 14). La repetición, aparte de contribuir a la unidad temática, reincide en el tema principal de la invitación. Igualmente, conforma una estructura cíclica, con la repetición del verso funcionando a modo de responsorio como en las antífonas. La descripción del cuerpo de la protagonista expresa un erotismo impregnado de la abundancia y la regeneración propias de la figura materna. Metáforas como los pechos representados con la imagen “exciting / amnios of watermelon” (vv.3-4) y el uso de la sandía, fruta tropical, poco frecuente en el clima frío del Reino Unido, fortalecen la imagen de exotismo y abundancia, los mismos rasgos que encarna la protagonista. En el sexto verso se introduce una serie de imágenes conectadas con el campo semántico del mar, como “below the blues / of my black seabelly” (vv.9-10), mientras que el séptimo hace referencia a la maternidad por medio de los términos “slick” y “pups”, relacionados con el símil en los versos tercero y cuarto para describir sus muslos. El resto del cuerpo se representa aludiendo igualmente a plásticas imágenes de frutas de colores y formas sugerentes, cargadas de erotismo.

Imágenes similares encontramos en “Even Tho” (21) de la colección *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) de Grace Nichols, poema en el que nuevamente hay una invitación con connotaciones sexuales de una voz femenina a una voz masculina. El poema está formado por seis estrofas con claras similitudes sintácticas y semánticas entre la segunda y tercera y entre la cuarta y quinta. En la primera, que funciona como introducción al poema, encontramos una metáfora implícita en la palabra “devour” (v.2 que queda aclarada a partir de la siguiente estrofa por otras imágenes metafóricas concatenadas centradas nuevamente en el campo semántico de las frutas: “watermelon / and starapple and plum” (vv.4 y 5). Todas estas imágenes están relacionadas con el tacto, como el verso 6, “when you touch me”, indica. Así pues, la relación existente entre tenor (yo poético) y vehículo (frutas) se hallaría o bien en la suavidad de la piel de todas ellas, ninguna de piel rugosa, o en lo carnoso y el jugo de su interior, para describir la sensualidad del cuerpo de la mujer, como en “Invitation” (12-13) de *The Fat Black Woman’s Poems* (1984). El yo poético se define a sí misma como “I’m all

seamoss / and jellyfish / and tongue” (vv.8-10), imagen en la que aparecen cualidades relacionadas con la suavidad y la humedad, que conectan con la segunda estrofa.

Esta continuidad descriptiva se refleja en la constitución sintáctica: el primer verso de ambas estrofas es “even tho” (vv.3 y 7); los segundos versos contienen la misma estructura copulativa introductoria de metáforas explícitas que continúan en el siguiente. La concatenación de estas imágenes se reafirma a partir del uso del polisíndeton, haciendo que todas ellas queden agrupadas en un mismo campo semántico.

Las dos siguientes estrofas comparten también la estructura sintáctica, al menos en los dos primeros versos (vv. 11 y 15; 12 y 16), sin embargo, en la cuarta la autora se centra en la descripción: “You be banana / I be avocado” (vv.13-14) mientras que en la siguiente estrofa se centra más en la acción: “...hug up / and brace-up / and sweet one another up” (vv.16-18). En los versos 13 y 14, nos encontramos otra vez con metáforas explícitas con claras connotaciones sexuales utilizando como tenor dos frutas tropicales. El exotismo del yo poético se refuerza por medio de la palabra “carnival” (v.12), festividad propia de países caribeños. La quinta estrofa se centra en la idea de la unión por medio de verbos sinónimos y se refuerza con un polisíndeton: “hug up / and brace-up / and sweet one another up” (vv.16-18). La última estrofa, por el contrario, se centra en la ruptura “leh we break free” (v. 20), contraponiéndose de esta forma a la temática de la anterior y reincidiendo en la misma idea en el siguiente verso con un enfático “yes” y la repetición del mismo verso. El encabalgamiento abrupto entre los dos últimos versos: “and keep to de motion / of we own person/ality” induce a pensar que “motion” se refiere a la danza propia del carnaval hasta leer el siguiente verso: “of we own person/ality” (v.23). La idea de la separación queda representada con el uso de la barra invertida en “person/ality”. Al igual que ésta transgrede la normativa, el poema lo hace con la tradición occidental, ya que se pone en boca de una mujer un deseo claramente sexual. Por otra parte, al igual que el sufijo “-ality” se utiliza en inglés para convertir un sustantivo concreto en abstracto, la barra invertida separa lo concreto (person-) de lo que le da una calidad de abstracto (-ality), lo mismo que intenta hacer el yo poético con el sexo y el amor, ya que tradicionalmente se había considerado que el amor era una característica de la psicología femenina mientras que el sexo era un elemento inherente a la naturaleza del hombre. La actitud del yo poético femenino es la

de ser capaz de diferenciar ambos conceptos, sin confundirlos y poder disfrutar del sexo libremente. Por otra parte, la desunión que consigue la barra invertida refuerza el deseo y la afirmación de libertad de los versos anteriores: “leh we break free / yes, leh we break free” (vv.20 y 21).

A lo largo del análisis de los poemas de la colección *The Fat Black Woman's Poems* (1984) y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) se ha podido constatar el uso recurrente de imágenes relacionadas con la humedad para describir de forma erótica el cuerpo de la mujer. Esta asociación se ve reflejada en otra serie de poemas en los que se conectan la tierra y la mujer, como creadoras de la vida. Un ejemplo de ello es el poema, “My Black Triangle” (*Lazy Thoughts*, 25). Una serie de metáforas explícitas cuyos vehículos pertenecen a un mismo campo semántico, el de la geografía, describen los genitales femeninos. La autora se centra en su poder, describiéndolos como “a bermuda / of tiny atoms / forever seizing / and releasing / the world” (vv.3-7). La descripción se extiende a las dos estrofas siguientes en la que se enfatiza su riqueza: “My black triangle / is so rich / that it flows over / on to the dry crotch / of the world” (vv.8-12). La construcción “flows over” (v.10) sugiere la relación entre los genitales femeninos y un río y, por consiguiente, el poder de dar vida.

El poema concluye con la certeza del yo poético de que su poder se extenderá y seguirá creciendo, a pesar de la resistencia histórica, ya que “my black triangle / has spread beyond his story / beyond the dry fears of parch-ri-archy” (vv.20-22). Sugierentemente la alegoría del agua y la vida se contraponen con “his story” y “parch-ri-archy”, neologismos que crea la autora a propósito de las metáforas referidas a los genitales femeninos. La extensión de su poder reproductor sólo puede encontrar impedimento en “his story”, cuyo adjetivo posesivo explicita la autoría masculina de la historia y su posición de dominio en ella, y en “the dry fears of parch-ir-archy”, que se opone a la alegoría del agua y de la vida por medio del adjetivo “dry” y del verbo “parch” en “parch-ir-archy”, cuya similitud con “patriarchy” es evidente. “His story” es, como se ha indicado, un homófono de “history”, aludiendo al hecho de que la Historia ha sido exclusivamente narrada por una voz masculina y blanca, convirtiéndola en una versión de los hechos necesariamente unilateral al evitar que otras voces se pronuncien. De esta forma, se observa dos polos opuestos en el poema: la mujer, conectada con el agua y la vida, y el hombre, conectado con la sequía y la muerte. Esta temática de la

procreación y la fertilidad también aparece en el poema “To Which?” (*Lazy Thoughts*, 20).

En la poesía de escritoras inmigrantes hay una tendencia a centrarse en experiencias eminentemente femeninas como la menstruación – “It’s Better Post- than Pre-” (*R.A.W.*, 58-60) de Agbabi–, la maternidad o el parto – “The Art of Creation” (*Transformatrix*, 55-56) de Agbabi o “The Staging of my Body” (*Life Mask*, 24) de Kay–. En “The Art of Creation” (*Transformatrix*, 55-56) Agbabi se adentra en la maternidad dividiendo el poema en nueve etapas, coincidiendo con los nueve meses de gestación. El campo semántico relativo a la química - “teat pipette” (v.1), “litmus” (v.2) – domina en la primera estrofa en la que el yo poético se hace las pruebas del embarazo –. Este léxico contrasta con el metafórico que encontramos en la segunda parte en el que se denomina “My secret garden’s in bud” (v.4) al seno donde albergará al feto y hace referencia a la intolerancia de mujeres embarazadas a ciertos olores en el siguiente verso: “I can’t stand the smell of red roses”. La aparición del color rojo puede asociarse a la sangre de un posible aborto. Las partes tercera y cuarta del poema vuelven a reincidir en estados típicos en los que se encuentran las embarazadas como las náuseas matutinas, la necesidad de sueño debido a un cansancio insaciable o la apetencia de ciertos alimentos. La sexta alude a los movimientos del feto dentro del vientre de su madre. La séptima a los propósitos de la futura madre: “I shall breastfeed. / I shall front crawl myself fit. / I long to see my feet” (vv.17-19). Las partes octava y novena se centran en el parto.

Jackie Kay explora el cuerpo femenino después del parto en el poema “The Staging of My Body” (*Life Mask*, 24). La primera estrofa describe poéticamente la disminución de tamaño de los pechos con el nacimiento del hijo en la llegada de la primavera. El yo poético se dirige a su pareja para comunicarle que de su cuerpo vuelven a brotar la sensualidad y la sexualidad y la humedad toma protagonismo: “Darling, the buds are opening again / like tiny cunts, dew wet and bursting / ready for absolutely anybody or anything” (vv.4-6). Las dos siguientes estrofas se centran en la descripción poética de partes del cuerpo femenino con connotaciones sexuales, como el vientre, el ombligo o los pezones. Para la descripción de los pechos y los pezones, Kay usa metáforas frutales, al igual que Nichols: “The nipples – black figs; breasts,

breadfruits.” (v.10). Después de la descripción el yo poético invita a su pareja a la relación sexual.

En “Sol” (*Bloodshot*, 14) Agbabi aborda el parto de un bebé que se describe metafóricamente en la primera estrofa. En el primer verso encontramos recursos como la asonancia y la aliteración que, unidos a la acumulación de verbos, realzan el sufrimiento de la madre. A partir del segundo, el lenguaje es altamente lírico con metáforas que describen con gran realismo el momento del parto: “After I huffed, puffed, pushed you into the pool / of light and blood on the crushed white sheet / you screamed like an abattoir, like shit, / breaking the day to smithereens (...)” (vv.1-4). Los recursos mencionados, la acumulación de verbos, de monosílabos, con la consiguiente acumulación de ictus y la asonancia expresan el gran esfuerzo de la madre en la fase de expulsión. El yo poético se refiere al recién nacido como “our Sol” (v.5) en referencia a la presencia musical que encontramos en su poesía. Los tres últimos versos de la primera estrofa describen al recién nacido con una profusión de recursos fónicos en los adjetivos que se concatenan en el sexto verso: “you were light, light-skinned, skinny, sugar-sweet, / hair iridescent with blood, eyes bloodshot” (vv.6-7). La mención a la sangre, símbolo de humanidad y unión entre los hombres a lo largo de la colección, indica un inicio esperanzador en la erradicación del racismo y la xenofobia.

La segunda estrofa coincide con la llegada a casa del recién nacido y en ella se presenta una tierna descripción del crecimiento del hijo. El poema concluye con los versos “All you know / is mum and dad, black and white, and red” (vv.13 y 14) en los que aparecen imágenes recurrentes que la autora usa a lo largo de la colección, los colores blanco, negro y rojo. Los dos primeros forman una unidad “black and white”, mientras que el segundo “red” se contrapone a ellos representando la nueva visión más humana en la que se rechaza la distinción por el color de la piel.

“The Siamese Twins” (*Bloodshot*, 17) contiene el discurso de Rhea, una madre desolada por el fallecimiento de su hija recién nacida que intenta secuestrar a la bebé de la mujer con la que comparte habitación durante su ingreso para el parto en el hospital. El poema presenta el diálogo entre Rhea y Jane, la niña, durante el funeral de la madre de ésta. Sin embargo, el lector sólo tiene acceso a las palabras de Rhea, resaltando la personalidad perturbada de la madre.

El dolor materno de Rhea, al conocer la muerte de su hija, se expresa a través de la fuerza a la que tuvieron que recurrir para calmarla: “It took three doctors and a sedative / to separate me from her (...)” (vv.30-31). La ausencia de recuerdos del funeral y la incapacidad de llorar durante el entierro obstruyeron cualquier manifestación de duelo y le impulsaron a sustituir a su hija. La imagen de Rhea dando de mamar a Jane para mitigar su dolor es tan tierna como dolorosa ya que explica su locura tras el nacimiento y la pérdida de su hija. La intensidad emocional del poema crece con la incapacidad de Jane de comprender que, para Rhea, es su hija legítima “(...) Janie, don’t you understand? / My husband and the doctors and now you. / I should have been your mother, it was fate / that Sophie died. You were identical, / one egg slit into two (...)” (vv.42-46). Rhea fue a prisión por el frustrado intento de secuestro y, desolada, medía el tiempo de su apresamiento por su capacidad de reproducción: “(...) They locked me up / until I was too old to bear more children” (vv.46-47).

El poema retoma la historia bíblica del juicio de Salomón, pero Agbabi la reescribe dando voz a la madre ladrona, y creando una historia tierna y triste en la que contemplamos con mirada nueva a la mujer que pierde a su hija y cuyo dolor e instinto maternal le llevan a delinquir.

Es significativo que la concurrencia de la figura materna y la temática de la maternidad en la poesía caribeña y africana, tanto de autores como de autoras, contrasta con la escasa presencia de las experiencias paternas, representadas en muy pocos poemas. E incluso en uno de éstos, “Red Sky Dawn” (*Listener*, 71 y 72) de Lemn Sissay, curiosamente también aparece la figura materna y el autor establece una relación entre la tierra como símbolo de la fertilidad y una mujer embarazada. Con imágenes asociadas a la naturaleza la mujer transmite su fertilidad a todo aquello que toca. El parto se describe por medio de imágenes metafóricas relativas a las tormentas.

Sissay dedica un poema “Doris” (*Listener*, 39) a la paternidad. A diferencia del poema de Zephaniah, “Terrible World” (*Propa*, 13), Sissay usa la canción “What a Wonderful World” de Louis Armstrong para reflejar el sufrimiento de la pérdida de una hija. En la primera estrofa destacan las imágenes surrealistas de un mundo dislocado: “I see the cattle float by and the window break, / I see the dog spin on the coach and the

clock wait” (vv.1-3) que expresan el sinsentido de su vida tras la pérdida, el sufrimiento y el recuerdo del ser querido.

“It’s Better Post- than Pre-” (*R.A.W.*, 58-60) trata en clave de humor la menstruación, un tema tradicionalmente tabú en poesía. El poema se compone de la combinación de estrofas de dieciséis y de cinco versos respectivamente. Las más cortas se caracterizan por la casi total repetición de sus versos, funcionando a modo de estribillo, donde se incide en el uso del tampón como mejor método para absorber el flujo de la menstruación. Los versos que se repiten están compuestos por monosílabos que dan vigor rítmico al poema debido a la acumulación de ictus: “*Stick em on stick em in stick em up gals / stick em on stick em in stick em up*” (vv.17-18, 38-39, 56-57, 77-78, 98-99). Los dos únicos versos que no coinciden aportan comentarios hilarantes sobre el uso de este artículo de higiene femenina, que, en combinación con rimas de extremada originalidad, aportan un dinamismo cómico al poema: “*if you wanna sate your lust / then insert a Super Plus*” (vv.40-41).

El resto de las estrofas se caracterizan por la multitud de paralelismos sintácticos – “I’m sitting on this toilet seat / I’m reading graffiti / and some of it’s political / and some it is cheeky” (vv.1-4) –, el uso de expresiones de la calle – “I’m speedy I’m angry / I’m horny I’m stoned” (vv.9-10) – y de siglas – “PMT” (vv.7, 13, 14 y 15), “DIY” (v.54) –. A nivel métrico destaca la rima entre la mayoría de los versos. La primera estrofa se centra en los síntomas pre-menstruales y que el yo poético define con tono divertido: “PMT I pick my target / PMT I start to load / PMT I pull my trigger / my tits are ready to explode” (vv.13-16). De la tercera estrofa, donde el yo poético cuenta la experiencia de su primera regla al igual que en la quinta, destaca el uso gráfico del tamaño de letra en los versos 34 y 35 en referencia a los distintos tamaños de tampones y compresas: “mini regular Super SUPER PLUS”.

En la misma línea del poema citado, en “Ode to My Bleed” (*Lazy Thoughts*, 24) de Nichols se observa una serie de comparaciones entre la menstruación, que la autora describe como “my soft seed” (v.7), y fenómenos naturales, como las mareas: “... as the tides / reclaim the sands” (vv.10-11), o las estaciones del año: “It reminds me of the birth in death of seasons” (v.14). Las imágenes se asemejan a la representación de la divinidad de la madre tierra desde el paleolítico. La utilización de la letra V como símbolo del pubis, pintada en color rojo ocre, simboliza la sangre del nacimiento y de

la menstruación. La asociación entre la mujer y la tierra se extiende a África como creadora del hombre en sintonía con estudios recientes, realizados por el genealogista Martin Richards y su equipo de la Universidad de Huddersfield, que señalan que los seres humanos podrían proceder de una madre primigenia, de procedencia africana (en Allman 2004: 1).

Esta misma asociación aparece en el poema “On Lucy” (*Lazy Thoughts*, 17), nombre que Donald Johanson dio a la primera homínida capaz de andar erguida, encontrada en Hadar (Etiopía). Para Nichols, ella es la madre de todos los hombres, puesto que “The archeologist / Who unearths our first little African Mother / Unearths me, and you too” (vv.3-5).

En la línea de esta recurrente alegoría materna, “Configurations” (*Lazy Thoughts*, 31) presenta una breve historia de la colonización en la que se representa a las Antillas con la figura de una mujer y a los colonizadores con la de un hombre. Entre ellos hay un intercambio de objetos profundamente simbólicos. Los objetos femeninos son coloristas y sensuales y están asociados a una re-creación vital y triunfante. De la imagen tradicional de la mujer nativa pasivamente penetrada –colonizada– por el conquistador expresada en los versos 13 y 14: “he does a Columbus– / falling on the shores of her tangled nappy orchard” pasa a una mujer triunfal y poderosa:

She delivers up the whole Indies again
But this time her wide legs close in
 slowly
Making a golden stool of the empire
of his head (vv.16-20).

La representación sensual del Nuevo Mundo como una mujer aparece en muchas representaciones pictóricas y escritos de diversa índole del período de la colonización de las Indias. Por ejemplo, en la ilustración “América” de Jan van der Straet, se observa a las Indias representadas por la imagen sensual de una figura femenina desnuda en contraposición con la representación de la metrópoli, en la figura de Américo Vespucio, completamente vestido y ataviado con un sextante, una cruz y una bandera, símbolos de la ciencia, la religión y la metrópoli respectivamente. El uso del Nuevo Mundo para describir la belleza de la amada es frecuente en la poesía isabelina. Aparecen numerosos ejemplos en los sonetos de finales del siglo XVI, como el soneto número 15 (en Hidalgo

1992: 4) de *Amoretti* (1595) de Edmund Spenser, en el que el poeta apostrofa a los mercaderes de las Indias sobre sus actividades mercantiles para, comparar las riquezas del Nuevo Mundo con la belleza de la amada:

Ye tradeful Merchants, that with weary toil,
Do seek most precious things to make your gain;
And both the Indias of their treasure spoil,
What needeth you to seek so far in vain?

For lo my love doth in her self contain
All this world's riches that may far be found (vv.1-6).

La misma relación entre el Nuevo Mundo y la amada aparece en poetas metafísicos como John Donne y Andrew Marvell. En “The Sun Rising” (en Hidalgo 1988: 30) de Donne, el amante se dirige al sol para recriminarle que amanezca, ya que supone el fin de la estancia con su amada. Para ganar el tiempo tan anhelado, el yo poético ordena al astro: “Look, and tomorrow late, tell me, / Whether both th’Indias of spice and mine / Be where thou left’st them, or lie here with me.” (vv.16-18). Otro ejemplo similar aparece en “To His Coy Mistress” (en Hidalgo 1992: 33) de Marvell, en el que el autor realiza una asociación entre la amada y la India, por una parte, y, por otra, entre el amante e Inglaterra:

Had we but world enough, and time,
We would sit down, and think which way
To walk, and pass our long love’s Day.
Thou by the Indian Ganges side
Should’st Rubies find: I by the Tide
Of Humber would complain (...) (vv. 3-7).

En los escritos coetáneos a la época de la colonización se aprecian consideraciones muy dispares sobre la naturaleza de los nativos y de sus sociedades, que van desde lo humano hasta lo sobrehumano o, incluso, a lo animal. Esta superposición de posturas condujo a la idealización y al mito del Nuevo Mundo.

Una tendencia interesante en autores inmigrantes o procedentes de antiguas colonias británicas es el uso de obras literarias clásicas en inglés para nuevas creaciones que introduzcan elementos de su cultura de origen, tan olvidada a lo largo de los siglos en la historia de la literatura occidental. Un ejemplo es el uso de “The Wife of Bath”, un

cuento de *The Canterbury Tales* (aprox. 1387) de Geoffrey Chaucer, en la creación poética de “The Wife of Bafa” (*Transformatrix*, 28-29). La poesía de Agbabi se caracteriza por ser prominentemente oral, es decir, es una poesía escrita para ser interpretada; ésta es una de las razones por las que el plano fónico adopta un gran protagonismo en su poesía. Sus creaciones están cargadas de asonancias, aliteraciones, rimas, rimas internas y patrones rítmicos que se repiten. Agbabi se fijó en el carácter dramático de los monólogos de *The Canterbury Tales*, muy apropiado para el tipo de poesía oral que la autora crea, y en las distintas lecturas que ha tenido el cuento a lo largo del tiempo. En una primera lectura el texto se asocia a la tradición antifeminista medieval que fomentaron ciertos teólogos como San Jerónimo al incorporar personajes femeninos lascivos y dominantes en sus escritos para exaltar la idea de la castidad en la mujer. Esta primera lectura queda en entredicho con una lectura más profunda del texto en el que el humor, la sinceridad y la vitalidad del personaje de la comadre de Bath tiene el efecto contrario, generándose una nueva percepción en la que paradójicamente se satiriza la literatura antifeminista (Abrams: 117).

La propia escritora enumera una serie de similitudes entre los personajes (*Radiophonics*, 2). Ambas son mujeres liberales e independientes, que viajan solas: “She hadde passed many a straunge streem; / At Rome she hadde been, and at Bolognie, / In Galice at Saint Jame, and at Coloigne: / She coude muchel of wandring by the waye” (Chaucer: 92, vv.466-469); “I’m business woman (...) / and I travel first class” (*Transformatrix*: 28, vv.5, 11). Ambas han tenido cinco maridos: “Housbondes at chirche dore I have had five” (Chaucer: 117, v.6); “(...) I’ve had five husbands” (*Transformatrix*: 28, v.16) y comparten la misma fisionomía, caderas anchas y sonrisa desdentada: “A foot-mantel aboute hir hipes large” (Chaucer: 92, v.474); “Gap-toothed was she, soothly for to saye” (Chaucer: 92, v.470); “I cast a spell with my gap-toothed smile / and my bottom power” (*Transformatrix*: 28, v.17-18).

La autora incorpora nuevos elementos que siguen teniendo reminiscencias del cuento de Chaucer como las uñas rojas de la señora de Bafa en vez de las medias del mismo color: “Hir hosen weren of fin scarlet reed” (Chaucer: 92, v. 458); “Some say I have blood on my hands / ‘cause I like to paint my nails red” (*Transformatrix*: 28, vv.12-13). Agbabi sustituye la afición de su quinto marido de leer *The Book of Wicked Wives* por el *Playboy*: “To reden in this book of wikked wives” (Chaucer: 132, v.691);

“but he liked pornographic magazine. / His favourite was *Playboy*” (*Transformatrix*: 28, vv.35-36).

La poeta adopta las lecturas ambivalentes del cuento de Chaucer para desbancar los estereotipos de la mujer nigeriana, casada en la pubertad, cargada de hijos y sin salir de casa sin su marido. La autora afirma que con este poema pretende crear un personaje complejo que vaya más allá de la raza y la cultura de origen, aunque éstas estén presentes a lo largo del poema. Sin embargo, la subyugación de la mujer aparece en casi todas las culturas y es fácil para el lector, independientemente de su origen, comprender la imagen que la autora tiene la intención de mostrar a través de la comadrona de Bafa (*Radiophonics*, 4). En el discurso de la señora de Bafa se puede observar una imitación al inglés nigeriano a través de la ausencia de los artículos definidos e indefinidos como en “I’m business woman” (v.5) y del uso de expresiones como “They sell like hot cake in Victoria Island” (v.49) o “Please, I beg you” (v.56) (*Radiophonics*, 1). En muchos casos la presencia de las tradiciones nigerianas sirve como base para una crítica a la cultura patriarcal. En los versos “My father had four wives / so I’ve had five husbands” (vv.15 y 16) el yo poético justifica humorísticamente sus múltiples matrimonios con la poligamia propia de la cultura islámica. La independencia de la comadrona de Bafa se hace ostensible con el uso de las píldoras anticonceptivas que evitan que esté cargada de hijos y subyugada a sus cuidados, hecho que sus compatriotas lo consideran brujería: “Some say I’m a witchcraft / ‘cause I did not bear them children. / They do not understand your Western medicine” (vv.43-45). Al igual que la comadrona de Bath, que se dedica al comercio de telas, la comadrona de Bafa deja patente su actitud de vendedora en la última estrofa en la que intenta vender un pañuelo típico africano para la cabeza a la interlocutora:

You like my headtie.
It’s the latest fashion.
They sell like hot cake on Victoria island.
Fifty pounds.
I give you discount ‘cause I like your smile.
The quality is very good.
If I take off more I will not make profit.
I travel to Lagos next week.
Make it my lucky day.
Please, I beg you (vv.47-56).

III.4.2. La posición marginal de la mujer en la sociedad patriarcal

La supeditación de la mujer al hombre en el sistema patriarcal occidental es uno de los temas que especialmente abordan las autoras seleccionadas en esta tesis para reivindicar la igualdad de derechos entre hombres y mujeres o para dar expresión a las voces femeninas acalladas a lo largo de la historia por una sociedad machista. Se ensalza la capacidad de superación, de esfuerzo y de trabajo del género femenino ante situaciones adversas y su función social como ejes vertebradores de la familia; sin embargo, se denuncia la complicidad de actitudes de ciertas mujeres que favorecen el sistema androcéntrico en perjuicio de la propia mujer. También destacan los poemas dedicados a la mujer del Tercer Mundo, donde se denuncia todo tipo de tratos denigrantes al género femenino. Finalmente, un conjunto de poemas revisan la historia de personajes históricos femeninos que desbancan mitos asociados tradicionalmente a la mujer.

En “Images” (77-78) Merle Collins presenta a la mujer en su posición marginal a través de una serie de metáforas en las que se incluyen todo tipo de estereotipos sobre el sexo femenino. El poema comienza haciendo mención a todos aquellos recuerdos que el yo poético tiene desde su infancia, incluso antes de que pudiese hablar, en los que se establece un lugar marginal para la mujer: “Remembering / images met from birth / images that marked out margins / before I knew of words, of meanings” (vv.1-4). Se presentan a través de metonimias como “faces ever present, faces mostly absent / forbidden shouts, forbidden search” (vv.5-6) en las que se insiste en el silenciamiento y la historia oculta de esta subyugación. En los versos “in other people’s mind- / lessness” (vv.7-8), la autora juega con las expectativas del lector por medio de la doble sintaxis creada por la separación de la palabra “mindlessness”, realzando el sin sentido de tal subyugación. Para el yo poético los recuerdos que aparecen vagamente, pero de forma constante, en su memoria son ocasionados por el carácter implícito de la supeditación del sexo femenino al masculino y surgen en su memoria “wrapped in skin-tight / words” (vv.8 y 9) en alusión a la complicidad del lenguaje en el sistema patriarcal. Continúa con símiles en los que queda marcada la supeditación de la mujer por medio de una

serie de tópicos: “like woman, weak as straw, coward / as fly, devious as Delilah” (vv.9 y 10).

Las imágenes vagas de subordinación del género femenino contrastan con la enumeración de situaciones concretas cargadas de tipismos machistas como la consideración de que la buena conducción es propia de hombres y la mala de mujeres. El hecho de que el yo poético, mujer, tolere comentarios sexistas la hace partícipe de la injusticia cometida contra su sexo:

(...) dat boy fou-fou, eh! he really
stupid. Just like a girl. And you know,
I laughed. And laughed again at, dat
person in front of me driving like a real
bébé. I sure a blasted woman
but woy! You don't see that girl how she
handle that car so beautiful! She good, boy!
Just like a man! (...) (vv.12-19).

En la siguiente estrofa se oponen los roles del hombre y la mujer en la familia en un sistema androcéntrico en el que la mujer mantiene una relación servil y sumisa con respecto al hombre: ella trabaja “for love and gratitude / for his presence” (vv.24-25) mientras que él, “for wealth” (v.25). La doble sintaxis de los versos 25 y 26 juega nuevamente con las expectativas del lector que espera que la razón material – “for wealth” – la compense una sentimental – “and you” –; sin embargo, lo que parecía unir la conjunción “and” no son sintagmas, sino oraciones: “and you, a peaceful person, would be quietly / violated, (...) would not make the demands that bring / revolutions” (vv.26-27). El último verso alude a la inacción de la mujer que es responsable de su marginalidad por su falta de reivindicación.

La siguiente estrofa salta del ámbito familiar al laboral en el que el trabajo de la mujer se percibe igualmente marginal como “(...) labour without value, working / all day, working no place, working women, quietly / asking at end of week for another twenty dollars / please, to buy shoes for our Jim” (vv.30-32). Ante la ausencia de lucha por una mejora de sus condiciones, el yo poético inquiere “(...) why don't you / fight back? (...)” (vv.35-36). Esta pregunta es acallada por una figura femenina mayor, probablemente la madre o la abuela del yo poético, que mencionan el dicho caribeño: “you have to play dead to see what funeral you will get” (v.37), referido a la

conveniencia de la espera para tener una perspectiva más amplia que nos ayude en la toma de decisiones. Sin embargo, el yo poético utiliza las metáforas del refrán para crear una alegoría que subvierte el sentido inicial del aforismo: “so used to the game that even after the funeral over / the parson gone home, we still thinking we only playing / dead (...)” (vv.38-40). Al final del poema el yo poético reivindica vigorosamente una lucha por la igualdad para la cual insiste en la necesidad de “Reshaping meaning, values, caring / working towards the vision of a sharing beauty” (vv.46-48).

En “When Night Falls” (105-107) Collins visualiza la dureza del trabajo de las mujeres en las plantaciones de azúcar como se insinúa del verso 21 al 23, “That last load of cane / that last bucket of stone / pull us through”. Se centra en la imagen de vuelta a casa y en el cansancio de sus cuerpos:

they groan with the pain
of moving
sigh
and declare

Well that is that
the body well tired (vv.5-10).

Sin embargo, la extenuación no imposibilita su gratitud por el trabajo que les permite mantener a sus familias: “Thank the Lord for another / twenty-four hours” (vv.11-12), “They think of the child’s teeth / of the school uniform / of the food for the week / they consider the budget” (vv.25-28), ni dedicarles tiempo a sus hijos contando viejas historias, que aliviarán el dolor de sus cuerpos: “And then, laughter massages / the body relaxes / Tongue, teeth, and throat / enjoy re-creating” (vv.45-48).

Ciertos poemas de Jackie Kay tienen como protagonistas a personajes femeninos de color de cierta relevancia que fueron maltratados por el racismo del momento histórico en el que vivieron. Por medio de estos poemas, la autora presenta la revisión de una serie de historias de sufrimiento acalladas por las autoridades del momento y olvidadas a lo largo del tiempo, concediéndole la palabra al personaje vejado. La elección de un personaje histórico incrementa la efectividad del objetivo principal de la escritora ya que se presenta al lector hechos verídicos de humillación. Un ejemplo de

esta serie de poemas es el dedicado a la Venus de Hottentot. En “Hottentot Venus” (*Off Colour*, 25), Jackie Kay da voz a Sarah Bartman. El doctor William Dunlop llevó a Sarah Bartman (Saartjie Baartman), una africana de la tribu Khoi Khoi, a Londres en 1810, para exhibir la protuberancia de sus senos y nalgas, considerados símbolos de la sexualidad excesiva, atribuida a los africanos. Fue expuesta al público durante cinco años, hasta que los abolicionistas consiguieron que se prohibiera su exhibición. Entonces un empresario francés la compró y la llevó a París. Allí se prostituyó y murió alcoholizada a los veintiséis años. Posteriormente se diseccionaron sus genitales y su cerebro para su estudio que quedaron en el Museo de Historia Natural de Londres. Se hizo también un molde de su cuerpo, que fue exhibido en el Museo del Hombre de París hasta 1985. En Abril de 2002, el cuerpo de Sara Bartman fue repatriado a Sudáfrica con una serie de ceremonias como símbolo de la finalización del apartheid y de conductas xenófobas.

En este poema, el yo poético, Saartjie, recuerda, una vez muerta, los tratos denigrantes infligidos por una sociedad supuestamente civilizada. Cuenta su vida alterando el orden lógico de la sucesión de los hechos: la primera estrofa se centra en el molde que le hicieron, la segunda en la disección de su cerebro, la tercera en sus exhibiciones dentro de una jaula. La autora utiliza términos que expresan la naturaleza animal que Saartjie tenía para los miembros de la metrópoli, como se aprecia en estos versos “... I paced my cage, backwards, / an orang outang, forwards, a beast on a chain” (10-11) y se refiere a la animalización a la que se ve sometida como revela el uso de los términos “hide” o “flanks” (v.24) para describir su cuerpo. Las estrofas 5-8 se centran en la reacción del público al contemplar su cuerpo, en el trato inhumano y degradante recibido, muchas veces unido a la ignorancia, con dosis inauditas de crueldad, como se describe en estos versos: “When the gentleman prodded me with his cane, / he wanted to discover black tears falling / from my dark eyes. I tell no lies” (26-28). Finalmente, Saartjie se da cuenta de que su cuerpo mismo es su propia cárcel y su soledad desencadenará su trágico final: “My heart inside my cage pounded like a single drum” (v.41).

En *Other Lovers* (1993) Jackie Kay dedica una serie de poemas a Bessie Smith, una cantante estadounidense conocida como la “Emperatriz del blues”, que nació en Chattanooga (Tennessee) a finales del siglo XIX. Huérfana de padre y madre a los

nueve años y a cargo de su hermana mayor, se dedicó a cantar con su hermano por las calles para sobrevivir hasta que consiguió el puesto de bailarina en la compañía de teatro de Moses Stokes. A partir de los años 20 se dedicó a la música en los vodeviles de la época. Se casó en 1923 y tuvo una vida tormentosa cargada de infidelidades por ambos lados. Era conocida por su alcoholismo, su bisexualidad y su carácter fuerte. La depresión del 29 paralizó su carrera artística, viéndose obligada a viajar para sus representaciones. Murió desangrada tras un accidente automovilístico en 1937 al no ser atendida en el primer hospital al que la llevaron por ser negra; sin embargo, estas suposiciones no han sido demostradas y no se sabe con certeza la veracidad de los hechos.

La elección de Bessie Smith para esta colección se fundamenta en el lugar subalterno que ocupaba durante la época de segregacionismo en los Estados Unidos: una mujer negra, de clase baja, alcoholizada, bisexual y con una vida libertina. Sin embargo, lejos de ser despreciada, muchos coetáneos admiraron su voz portentosa y modulada, que supuso una influencia clave en otras muchas cantantes posteriores de música negra y en la concepción del *jazz*. La magia de su voz, que expresa una profunda pena, representa a un pueblo que había vivido durante siglos en la esclavitud y estaba siendo discriminado incluso después de su abolición a través de un segregacionismo brutal que los humillaba y marginaba. Su fuerte carácter, pero bondadoso y alegre, la hicieron más carismática y crearon de ella una imagen de mujer luchadora que se saltaba las reglas sociales a su antojo. Igualmente se fija en el estilo musical al que dedicó su vida, el blues, considerado un género subalterno que incitaba a la violencia y a los actos delictivos hasta los años setenta. Este estilo procede de las canciones de los esclavos, conocidas como “gritos de campo” o shout y se caracteriza por la melancolía que transpira su melodía. Con esta serie de poemas, Kay se adentra en los sentimientos de la artista, centrándose en la sociedad racista que la rodea y en la forma en que superaba este mal social por medio de su valentía, su humor y su música. En este conjunto destacan las figuras retóricas de repetición, especialmente la de versos, que evocan el estilo repetitivo del blues.

“In the Pullman” (10) trata uno de los viajes de gira de Bessie. En el poema hay dos paralelismos metafóricos entre el viaje físico y la tristeza de la cantante y su chófer. Comienza con la repetición del primer verso “Bessie and I are in her Pullman heading

for Tennessee” (v.1 y 2), con la cual la autora imita la estructura de las canciones de blues, en las que se suele repetir las primeras líneas de los estribillos dos veces. Los restantes versos de la primera estrofa se centran en el gran pesar de la intérprete y del yo poético, el chófer, expresados por la paradoja hiperbólica “We got so much heartbreak, we can’t divide it easily” (v.3). La tristeza de Smith y de su acompañante se extrapola a lo circundante como adelantan los versos 4 y 5: “I take one piece, she takes another, we both drive / And our sadness drives further”, en los que se observa tanto un paralelismo estructural en el verso 4 como el efecto fulminante del sentimiento de tristeza, que va desde el interior del yo poético hasta la tercera persona, Bessie, pasando por el “we” y alcanzando su clímax con “our sadness drives further”. La descripción del paisaje de los campos de Tennessee se impregna de la nostalgia que irradian el yo poético y Bessie en una simbiosis melancólica, personificando elementos típicos de este estado como las asiminas, una variedad de árbol de la zona este de los Estados Unidos, o el cultivo de algodón: “And even in the springtime it’s hanging from the pawpaw tree (...) / There’s this big sadness hanging from the pawpaw tree” (vv.7 y 11). A la persistente pesadumbre que invade el poema se unen el tedio de lo habitual y la ausencia de cambio como sugieren los adjetivos que describen la carretera y el símil que se establece entre ésta y la vida: “The road is so long and flat. Life is like that” (v.9). La monotonía simboliza la involución de Tennessee, uno de los estados que más sufrieron el segregacionismo racial en los Estados Unidos, habiendo una población negra importante y manteniéndose prácticas propias de la esclavitud incluso después de su abolición. La repetición de la palabra “Tennessee” en los dos primeros versos y la única rima en la poesía con la palabra “me” (v.6) intensifica su carga significativa. Por otra parte, la paradoja “We drive without moving” (v.10) incide en la idea de inmutabilidad, estableciéndose una oposición entre el movimiento del viaje y la ausencia de transformación en el entorno, que el encabalgamiento abrupto entre los versos 10 y 11 realzará: “We try and carry on, but / There’s this big sadness hanging from the pawpaw tree”.

“The Same Note” (12) exalta la prodigiosa voz de la Emperatriz del blues y el increíble control que la cantante tenía sobre ella. El poema comienza y acaba con el mismo verso: “Every note she sang, she bent her voice at her will” (vv.1 y 19). El hipérbaton junto con la expresión “every note” del primer verso incide en la capacidad de Bessie de modular su voz como más adelante se expresa a través de la metáfora: “her

voice was a wood instrument or a wind one” (v.2) en referencia a los instrumentos musicales tradicionales de este estilo musical. Los siguientes versos presentan una serie de hipérbolos que resaltan el poder de autocontrol sobre su voz y que el yo poético compara con fenómenos climatológicos llenos de vigor y contundencia: “her voice had the power to turn the sails of the windmill, / or knock down a tree with the force of a hurricane” (vv.2-4). Las anáforas de los versos 2, 3, 5 y 6 tienen el mismo efecto de regreso al punto de partida que el bumerán con el que se compara el dominio tonal de su voz en el verso 4: “She could get it right back like some kind of boomerang”. Asimismo su voz se describe como un refugio que palia el sufrimiento de su pueblo, simbolizado por la lluvia: “She could use it as a shelter, the roof of her mouth, / stopping the rain, stopping the rain soon as she sang” (vv.6-7). Sus dotes vocales y su capacidad de modulación tonal se expresan desde la voz desgarradora y ardiente con violentos matices a través de la comparación con la campana de una iglesia a otra melancólica y dulce, representada por el sueño:

Her voice could bring people running, like the church bell
could when it was used as a warning. And then again,
if she wanted, she could rock herself to sleep, to dream.
Her own cradle swinging the same note, again and again (vv.12-15).

En el poema “Sound” (19) el yo poético se centra en el inusual sentido del ritmo de la cantante que interpreta todo lo que le rodea con lenguaje musical como muestran una serie de sinestesias que aparecen a lo largo de todo el poema:

Inside the fast world
I do things for myself.
Inside the fast world
I translate motion into sound (vv.1-4).

En la primera estrofa encontramos una vez más la repetición de los versos 1 y 3 “Inside the fast world”, que, como ya se ha comentado anteriormente, imita la estructura de las letras de blues; sin embargo, en este poema, también provoca un orden rítmico que contrasta con el caos exterior que la cantante denomina como “fast” y que en versos sucesivos va a describir. El verso 4 contiene una sinestesia en la que el movimiento del mundo – elemento visual – que rodea a Smith lo asimila como sonido – elemento

acústico -. En los siguientes versos el yo poético explicita cómo lo circundante se convierte en musical por medio de una enumeración de momentos de la vida cotidiana en los que no hay orden, todo es arítmico: “An underground train makes my body shake / and I create the din it makes, / coming into the stations” (vv.5-7). La carencia de ritmo de la imagen descriptiva de un tren que llega a la estación contrasta con la rima interna de “makes” con “shake” en los verso 5 y 6, que evoca el ruido que produce una locomotora. Al yo poético también le inspira la percepción de secuencias de la vida cotidiana, ya estén conectadas con el campo visual – “A child opened its mouth wide” (v.8) –, el táctil – “There is the feather weight of my cover” (v.27) – o el acústico – “The icecream van’s mad jingle” (v. 17) -. En el verso 15 se hace referencia a la historia de humillación de la raza negra, “The noises of the past / float into my room at night” (vv.15 y 16), formando parte de la enumeración de la cotidianeidad que transforma en música.

El poema está repleto de ejemplos de sinestesias que transforman elementos de distintos sentidos en el acústico, realzando la melodía y el ritmo; por ejemplo, en la imagen visual “A police car arrived flashing lights” (v.12) se transforma en sonido en “Screaming into the spring” o la imagen en la que el renacer de la vegetación en la primavera no puede quedarse callado: “the blossom, impossibly still” (v.14). En la última estrofa se incrementa el uso de sinestesias, personificaciones e imágenes metafóricas incidiendo en la temática principal del poema: “my hands talk to themselves at night” (v.23); el verso 24 nos presenta metafóricamente su torrente de inspiración como un tanque de agua hirviendo que se personifica hablando una lengua desconocida: “the water tank babbles / incoherent language (...)” (vv.24 y 25); o la metáfora sinestésica en la que se hace hincapié en la capacidad creativa de la artista: “Inside my head I am full of light” (v.28).

En “The Red Graveyard” (13) destacan de nuevo el uso de figuras retóricas de reiteración: las estrofas primera y última, que nos anuncian la muerte de Bessie, se repiten. En ellas no sólo se produce una repetición íntegra de las estrofas, sino que hay paralelismos sintácticos entre los versos 2 y 4 – “Down in the red graveyard where Bessie haunts her lovers” –; y entre los versos 1 y 3 hay una anáfora y un paralelismo sintáctico. La presencia de la cantante en el cementerio genera imágenes de extremada

belleza como “(...) some stones that open in the night like flowers” (v.1) o la personificación “There are stones that shake and weep in the heart of night” (v.3).

A partir de la segunda estrofa el yo poético, un seguidor de la cantante, evoca sus canciones a través de los recuerdos de su vida cotidiana que cobraban ritmo por la impregnación melódica de su voz: “the window is wide open; / her voice is slow motion through the heavy summer air. / Jelly roll. Kitchen man. Sausage roll. Frying pan” (vv.7-10). El último verso comentado se caracteriza por un paralelismo en distintos campos: en el semántico, encontramos la enumeración de una serie de objetos de cocina conectando con la descripción de imágenes de la vida cotidiana; sintácticamente el verso está compuesto por cuatro oraciones en las que el verbo se elide; dos sustantivos, el primero adjetivizado, conforman la composición morfosintáctica de las cuatro expresiones; finalmente el ritmo es igualmente paralelo formado por cuatro pies métricos que coinciden con la puntuación y cuya estructura rítmica es la de un anfímacro: “Jelly roll. / Kitchen man. / Sausage roll. / Frying pan” (v.9) Se observa la rima interna en este verso, por una parte, en la repetición de “roll” y, por otra, entre “man” y “pan”. La voz de la artista parece estar omnipresente en toda la casa: “her voice claims the rooms” (v.11) y su ritmo se transmite con gran facilidad como sugieren los movimientos de los pies de su padre y de las manos del yo poético al compás de su música, en los que destacan la sobrecarga de ictus por la combinación de pies yámbicos y trocaicos en el primer verso y del pie moloso con los pies yámbicos al principio y final del verso 27: “My father’s feet tap a shiny beat on the floor” (v.25); “My hand swoops, glides, swoops again” (v.27).

A lo largo de los poemas dedicados a la cantante de blues, el silencio aparece reiteradamente en clara alusión a la historia acallada, no sólo de Bessie Smith, sino de la esclavitud y del maltrato racista de la comunidad negra norteamericana en contraposición con la melodía que destila todo lo que rodea a la cantante, erigiéndose como la expresión de la combinación de sentimientos de vergüenza, rabia y frustración de su pueblo. En los versos 12 y 13 aparece el silencio del yo poético modelado por la voz de la artista: “(...) In the best room even, something has changed the shape of my silence”.

Es frecuente encontrar poemas dedicados a artistas de música negra como es el caso de “Charlie’s Playing Blackjack (For David Murray)” (*Morning*, 16) de Lemn

Sissay, poema dedicado al mejor saxofonista de *jazz* del momento, o “Everything is Rhythmic” (*Tender*, 50), inspirado en los ritmos que surgen de la música tradicional africana, el *rap*, el *reggae* y el *funk*. En esta misma línea, merece la pena mencionar el poema “Fela’s Shrine” (*Wasafiri*, 53) de Lizzy Dijeh está dedicado a Fela Kuti, el músico fundador del ritmo Afrobeat, una mezcla rítmica de la música yoruba, del *funk*, del *jazz* y del *highlife*, que no sólo se popularizó en los años setenta y ochenta por todo el continente africano, sino que traspasó sus fronteras y que se caracteriza por la inclusión de una temática política que pretendía denunciar las injusticias sociales en África en el momento de la transición de la independencia de los gobiernos coloniales.

“The Headdress” (*Transformatrix*, 30-31) es el monólogo interior de un hombre que asiste a las carreras de Ascot y ve entre la multitud a una mujer negra con un sombrero con fruta, del que se enamora. El fetichismo del yo poético se hace patente a través de su actitud al dedicarle más versos a la fruta falsa del sombrero que a la propia mujer, llegando a afirmar: “(...) I’m ready to binge, / getting off on all these colours and shapes” (vv.31-32). Sin embargo, a lo largo del poema no sólo se refiere al estilo refinado del sombrero, sino también a su valía, símbolo de la posición social de la propietaria: “(...) I can tell it / cost an arm and a leg (...)” (vv.26-27). Con este poema Agbabi presenta la figura de la mujer como objeto de deseo de los hombres, no por su valor sexual sino por su posición social y económica; de ahí, que el yo poético se centre más en los atavíos de la mujer que en su propia belleza. Usa imágenes del poema anterior, “The Wife of Bafa” (28-29), ya comentado, para describir a la mujer africana como el juego de palabras con “hip” en el verso “Now I’m a hips man, myself, make no mistake. / I like women with hips like horses” (vv.13 y 14) o la mención de la viudez: “She’s a black widow weaving her web on me” (v.19), verso en el que se aprecia la perversión y tergiversación que el yo poético crea de su atracción por la mujer; también hace alusión a sus artes comerciales: “in between cocktails manages to sell / the pineapple, the bunch of grapes and the watermelon / to Mr and Ms dirty weekend in posh hotel” (vv.38-40).

En la poesía de Patience Agbabi la adolescencia en la mujer cobra protagonismo, por el cambio psicológico que supone y, en cierta medida, es determinante en la transformación psicológica del yo poético. A través de jóvenes mujeres, la autora explora la psique de las adolescentes en la actualidad, su evolución a la época adulta y

la influencia que factores externos, como los cuentos infantiles, la moda, los cánones estéticos femeninos o la televisión pueden ejercer en ellas. Agbabi presenta la adolescencia de la mujer como una etapa especialmente vulnerable y crítica donde se intensifican los elementos que han contribuido al surgimiento de la marginalidad femenina según los patrones sociales patriarcales que han imperado en la sociedad occidental, como puede ser el abuso sexual o una maternidad no deseada.

Elementos distintivos de la moda juvenil de los años noventa como los tatuajes son recursos recurrentes en su poesía. Agbabi los concibe como la forma en la que quedan impresas sus historias y las presenta como una documentación que refleja su realidad cotidiana.

El subtítulo “Seven Sisters” (*Transformatrix*, 39-52) recoge siete poemas, que pretenden mostrar historias de mujeres del siglo XX. El propio título del poemario es un neologismo compuesto por la fusión de dos palabras, “transformation” y “matrix”. La primera hace referencia al cambio y en la segunda encontramos una doble interpretación, ya que el término “matrix” tiene claras connotaciones femeninas y también tiene la acepción del molde que da forma a una serie de objetos. Los poemas tratan la transformación de la mujer adolescente, erigiéndose como un modelo social de este sector. En todos ellos aparece la oscuridad en clara alusión a la simbología de los cuentos tradicionales y de su sentido oculto e instructivo como medio de aprendizaje de valores sociales estereotipados en los que la mujer queda relegada a una figura inocente incapaz de defenderse ante una sexualidad masculina activa y vigorosa. En esta serie de poemas la noche es el símbolo de la vulnerabilidad de la mujer adolescente y del peligro que se cierne sobre ella por medio de una madurez prematura que puede ocasionar embarazos no deseados – “Martina” (39 y 40) y “Samantha” (49 y 50) –, la prostitución – “Samantha” (49 y 50) – o el abandono escolar – “The Tiger” (47 y 48) –. La oscuridad también es un símbolo de la sexualidad femenina.

En “Martina” (39 y 40), la protagonista es víctima de su feminidad en el cambio de la infancia a la adolescencia. Se establece una contraposición entre la evolución psicológica del yo poético y el de Martina: “I was tomboy / running errands, climbing trees till the end. / But she was the midnight-rouge glamour girl / who French-kissed GI lovers in the dark” (vv.19-23). La vida intensa de Martina, producto de una adolescencia cargada de un erotismo precoz le lleva a una maternidad no deseada y a la consiguiente

exclusión de su ámbito social. La transformación corporal de la infancia a la adolescencia de una niña que pasaba desapercibida cuando era pequeña la convierte en un objeto sexual para los hombres como indican los siguientes versos en clara alusión al cuento tradicional *El patito feo*: “(...) the fat ugly duckling child / who grew up gorgeous” (vv.4 y 5). Esta conversión le permite tener “A different boy / for each day of the week” (vv.5 y 6). Agbabi contrapone las facetas de la doble vida de Martina en la Inglaterra de la Segunda Guerra Mundial: convencional a los ojos de la sociedad y clandestina durante las noches de los fines de semana, aunque su mentalidad sigue siendo la de una niña: “(...) But we were weekend / disciples, evacuees scared of dark / nights pierced with blitzkrieg pyrotechnics, child- / like, clinging to mother’s skirt (...)” (vv.13-16). Los flirteos le llevan a quedarse embarazada de un soldado, a ser expulsada de su casa por su padre y a ser instada a dar a su hijo en adopción.

En “The Earth Mother” (43-44) Agbabi explora el machismo del que suelen estar impregnados los cuentos infantiles, desmantela ciertos tópicos asignados al hombre y consiguientemente denegados a la mujer, como su fortaleza, y hace hincapié en la importancia de la educación en la formación de los roles de género. El uso de la fórmula “Once upon a time” como elemento introductor de los personajes, en este caso, una mujer mayor y su hija, emula el estilo de los cuentos tradicionales. La mujer mayor quería tener un hijo varón “to chop the wood and mend the roof” (v.5), donde destacan la rima interna de “wood” y “roof”, la presencia de monosílabos y los pies yámbicos que resaltan la masculinidad del sexo masculino. La anciana ordena a su hija que recoja los ingredientes de la pócima para crear al futuro bebé, aunque la niña confunde ocurrentemente uno de los ingredientes debido a su mala visión dando como resultado el cambio de sexo. Los versos “here the tale would end / if little girls could truly tame the dark / and little boys were really boys, not girls” (vv.28-30) irónicamente mencionan los clichés de los cuentos de hadas y adelantan la subversión del género de los siguientes versos. La reacción de la madre es la de educar a su nuevo bebé como un varón y descubre que la niña es capaz de realizar las tareas que anteriormente había pensado propia de los hombres: “Old Woman woke and saw her baby Boy was girl / and being wise, gave praise and raised this girl-child / to chop the wood and mend the roof (...)” (vv.31-33).

En “Ms De Meanour” (*Transformatrix*, 45-46) Agbabi retrata a la típica adolescente que se arregla para salir de fin de semana con sus amigos: “It’s midnight. Party time. / Time for a girl / to hit the West End” (vv.1-3). La autora usa un juego de palabras en el título del poema, convirtiendo el sustantivo común “demeanour” en el apellido de la chica; por otra parte, la separación del grupo fónico “de” del resto de la palabra crea en el lector inglés la impresión de un apellido de origen francés, caracterizándose por su estilo y elegancia, expectativa coartada a lo largo de la lectura del poema. Se establece una analogía entre el yo poético, una adolescente, y la Cenicienta y se alude a la importancia de la ropa y abalorios como medios femeninos de seducción; también se alude a la creencia que la imagen del futuro marido se reflejará en un espejo a la media noche:

Midnight chimes. Time
for boy
meets girl
in the mirror and wild child
bitch with a dick from Crouch End
becomes Wild West End
diva with dark
luscious lashes, courtesy of every child’s
dream fairy godmother. Time
to lose the glass slipper, Cinderella (...) (vv.8-17).

Los versos “Diamonds are a girl’s / best friend” (vv.17-18) en clara alusión a la canción de Marilyn Monroe, resaltan el carácter materialista y frívolo del yo poético. El lenguaje despectivo y grosero proveniente de jergas callejeras en conjunción con la alusión al cuento incide en el cambio brusco de la infancia a una pubertad cargada de un erotismo y una sexualidad precoces. Esta sensación se fomenta con el juego semántico entre “girl” y “child” al considerarlas sinónimas como se observa en el verso 11 y en los siguientes versos: “Strut your funky stuff, girl! / Cos the night’s a hyperactive child / on E129 and the dark is every boy’s sheath” (vv.31-35). Los últimos versos son significativos ya que le dan una nueva interpretación al poema. En ellos se considera que esta forma de actuar de las chicas es una imitación a la de los chicos a través de la metáfora final en la que los roles de los géneros masculinos y femeninos se desdibujan: “Let the wild child / burn the wick at both ends / cos the time is ripe for girls who are boys in the dark” (vv.35-37). Esta nueva lectura en la que la mujer adopta roles

masculinos está presente de forma gráfica en el poema en el que la direccionalidad de la escritura es la inversa a la tradicional al estar sangrado a la izquierda; asimismo esta sangría representa la imagen que refleja un espejo.

En “The Tiger” (*Transformatrix*, 47-48) la autora se adentra en el mundo de los tatuajes de la mano del yo poético que analiza las distintas inscripciones que se ha tatuado a lo largo del tiempo. La primera línea comienza con la confrontación “LOVE HATE” que permanecerá a lo largo del todo el poema. El yo poético enumera los amores intensos y fugaces de la adolescencia:

That weekend
I tasted salt-sweet lust and lost my child-
hood somewhere along the beach. The boy
was Darren Smith. It was damp-dark,
hairs-standing-on-end dark
I wore a black polo neck for weeks (vv.4-9).

En esta estrofa podemos apreciar el juego fónico y semántico de las palabras “salt-sweet” y “lust” y “lost” del quinto verso. En el campo fonético destacan los pares mínimos en “lust” y “lost” y las aliteraciones; en el plano semántico las paradojas: “LOVE HATE” (V.1) y “salt-sweet lust” (v.5).

Los primeros flirteos con los tatuajes surgen con los amores de juventud: “The next time / was the last day of school when some boy / scrawled SLAG on my graffitied blouse and my girl- / friend scribbled it into an ugly scar (...)” (vv.9-12). El desinterés por la formación académica sigue a la llegada de las primeras relaciones sexuales con el consiguiente paso de la niñez a la adolescencia: “(...) The first child / to abandon school, I marched to the end / of the pier, the bleach-blonde end / of an era, wishing for the anonymity of dark” (vv.12-15). Este cambio da como resultado el primer tatuaje: “And later I rolled up my sleeve like a child / giving blood for the first time. / Tracy loves Darren (...)” (vv.16-18). El amor intenso que siente por Darren se contrapone a la fugacidad de su relación: “(...) He was my aerosol boy / and the swelling inscription, my lifebuoy. / We lasted one month” (vv.19-21).

La cuarta estrofa introduce a un nuevo novio, Southend, al que el yo poético también dedica un tatuaje en señal de amor. Esta estrofa está cargada de metáforas

relativas al mundo del tatuaje en el que el yo poético se ve inmersa, provocando una adicción de la que no podrá superar:

(...) I was a child
bride, married to a needle and our child
was the fine-line distinction, like girl, boy,
the miracle of living flesh. Time
was exquisite subcutaneous pain and the end
marked the beginning, a jet-dark (vv.26-31).

La decisión del yo poético de cubrir con otro tatuaje el dedicado a Darren resalta la contraposición entre la transitoriedad de sus primeros amores y la perdurabilidad de los tatuajes:

Tank Girl

(...) poked Tracy loves Darren with the end
of her pen and winked, "We'll cover him up in no time.
It takes an hour to obliterate girl meets boy,
a minute for childhood to end,
and for dark blue to fade to grey, a lifetime (vv.34, 38-42).

"Samantha" (*Transformatrix*, 49 y 50) es la historia de una prostituta adolescente embarazada y al cuidado de una hija. La única ayuda que percibe es la de su proxeneta con el que mantiene una aventura amorosa aunque esté casado y tenga tres hijos con su legítima esposa. En el poema hay referencias a una brutal historia de abusos sexuales durante su juventud por su padrastro y a la creencia de la madre de que su hija ha seducido a su pareja con la consiguiente expulsión de su casa a la edad de catorce años. La necesidad le obliga a prostituirse: "We was really broke. Boy / from the local estate. Dealer. The girls / put me up to it. Once I got over the taste it was child's / play. Sucked him like an ice lolly in June" (vv.9-12). La dureza de su vida contrasta con la ternura con la que habla de su hija: "I'd die if anything happened to my kid. A child / keeps you sane" (vv.32-33). Su profesión como prostituta y la afirmación de que no besa jamás a sus clientes tiene claras reminiscencias a la película *Pretty Woman*, el cuento de hadas contemporáneo; sin embargo, irónicamente en vez de un hombre de negocios como príncipe azul, su amante es su proxeneta. Es destacable la conjunción de la jerga de la calle en las intervenciones de Samantha con un lenguaje

descriptivo rebotante de lirismo donde prevalecen imágenes metafóricas, símiles y personificaciones: “Her lashes flutter long, dark, / rapid as spider’s legs” (vv.6-7); “Cut to cars pulling up at the rear-end / of the street, headlights stabbing the dark like words puncturing silence” (vv.13-15).

Por último, el poema “Leila” (*Transformatrix*, 51-52) también trata la evolución de la niñez a la madurez. La poeta se centra en la brevedad del cambio usando metafóricamente la medianoche como un momento efímero que representa el paso de la noche al día, el fin de una etapa y el principio de otra nueva. La media noche alude nuevamente a *Cenicienta*. Este momento de transformación queda también representado por medio de la imagen metafórica “the fierce end / of needles pointing blood” (vv.3 y 4). A partir de la segunda estrofa aparece una serie de referencias al cuento infantil *Rapunzel* en el que la protagonista deja caer su trenza para que el príncipe pueda visitarla. Este acto representa metafóricamente la pérdida de la virginidad, uno de los aspectos que la autora explora como parte de la evolución psicológica de la adolescente:

(...) When the girl,
laced tight in the bondage of child-
hood, lets down her braided longing till the end
is moist with dew and her sentence ends
with her lover climbing into the dark,
damp chamber, the witch’s brainchild (vv.10-15).

La visión infantil de la adolescencia se hace extensible al resto de jóvenes que son vistos como príncipes y princesas: “(...) twelve black girls / smooching twelve black boys / to the twelve-bar blues, each boy / a prince, girl a princess at the end / of the evening, (...)” (vv.17-21). Sin embargo, el personaje adolescente del poema no encuentra el final feliz a diferencia de los cuentos tradicionales:

When the bejewelled girl
in cut-glass slippers turns street child,
flinching as each stroke reverberates the dark,
dreaming all night of her shoe-shine boy,
their diamond wedding, that happy end-
ing. If she were a time
she’d be midnight, when each child paints the dark
with fantasy, when girls become women, boys
become men and Once upon a time ... becomes The End” (vv.31-39).

La subyugación de la mujer a la moda es otro de los temas recurrentes entre las poetas de origen caribeño y africano. El título “Born Free” (*Penguin*, 108) de Merle Collins irónicamente se opone al tema principal del poema. Aunque no queda claro si el yo poético es femenino, Collins parece usar este poema para reflejar la paradoja de la libertad que las sociedades más modernas parecen garantizar a todos sus ciudadanos y la esclavitud a la moda a la que se ve sometida la mujer en ellas. Para Collins la mujer nace libre para ser esclava de los cánones de belleza impuestos, “Born free / to be caught / and fashioned / and shaped” (vv.1-4). El siguiente verso hace referencia a la idea de una esclavitud encubierta por una supuesta libertad, “and freed to wander / in a caged dream / of tears” (vv.5-7).

En la misma línea del poema comentado, “Miss First World” (*R.A.W.*, 34-35) de Patience Agbabi es una denuncia de la presión que tiene que soportar la mujer occidental por los cánones establecidos por la moda. Desde el primer verso hasta el 25, el poema está estructurado en dos columnas formando dos poemas que pueden ser leídos de forma conjunta o independiente sin perder el sentido original en ambos casos. En la primera columna el yo poético nos presenta a una mujer modélica según los cánones occidentales de belleza femenina y la segunda columna contrarresta la descripción de la mujer, introduciendo comentarios críticos que desvelan el proceso seguido para llegar a ese estatus de belleza: “She’s the advertisers dream *Anorexia* / tall white slim / *bulimia* / eating a cream cake *cream cake*” (vv. 1-3). A partir del verso 26 la estructura del poema cambia, incluyendo un glosario de palabras conectadas con la primera parte – “advertising”, “compulsive eating”, “dieting”, “marketing”, “operating”, “vomiting” y “slimming” – y la definición crítica del yo poético. En estas definiciones no falta la crítica al capitalismo: “ADVERTISING Adolescents and adults / binge on the artificial additives / of capitalism” (vv.26-29); al consumismo: “COMPULSIVE EATING consumer goods / crazes and / clichés” (vv.30-32); al Fondo Monetario Internacional: “MARKETING talk of Third World famine / but not the IMF / eat plastic food get fat” (vv.33-35); o a la cirugía plástica: “OPERATING get plastic surgery / take amphetamines / reduce se mettre au régime” (vv.36-38).

En “Eat me” (*Bloodshot*, 19-20) Agbabi presenta la relación enfermiza entre la mujer obesa y su pareja, que la ceba para obtener el cuerpo voluptoso que lo excita: “The bigger the better, he’d say, I like / big girls, soft girls, girls I can burrow inside /

with multiple chins, masses of cellulite” (vv.10-12). La visión del cuerpo femenino moldeable al deseo del hombre es tan innatural y enfermiza como la obsesión de la mujer actual por la delgadez. La autora utiliza una imagen estética completamente opuesta a la actual – la obesidad, rechazada por los cánones estéticos femeninos contemporáneos – para reflejar lo absurdo de las conductas que pretenden moldear el cuerpo de la mujer a imagen y semejanza de un prototipo establecido. La opción de presentar la imagen de una mujer obesa posibilita que el lector, imbuido de los cánones estéticos actuales, perciba lo ilógico de una conducta que pretende modificar el cuerpo para agradar a los demás. Irónicamente el poema concluye con la muerte de la pareja de la mujer gorda por su propia obesidad: “*Soon you’ll be forty ... he whispered, and how / could I not roll over on top. I rolled and he drowned / in my flesh. I drowned his dying sentence out*” (vv.25-27).

El título del poema de Lizzy Dijeh, “Single. Black. Female.” (*Wasafiri*, 53), desvela la triple marginalidad del yo poético: una mujer soltera y negra. La utilización de los puntos seguidos en vez de las comas conecta con la idea de separación que aparece en la primera estrofa: “I feel the sounds of these nouns / that divide us” (vv.2-3) y que subraya la marginalización adicional que sufren las mujeres por cuestión de género. La siguiente estrofa hace una referencia directa a las relaciones sexuales con una imagen metafórica, usada en la literatura del período colonial como se puede apreciar en el soneto número 15 (en Hidalgo 1992: 4) de *Amoretti* (1595) de Edmund Spenser, que aludía a las incursiones europeas en continentes por explorar y colonizar. Este tipo de imágenes sexuales se caracterizaba por el papel activo, que desempeñaba el hombre, y el pasivo de la mujer. El vocabulario específico del período colonial – “master” (v.6) o “plantation plots” (v.9) – adentra al lector en ese momento histórico. La incapacidad del yo poético de dominar África a través de su sexualidad, haciendo referencia a las imágenes poéticas del período colonial, conlleva la imposibilidad del cambio de la historia:

And think of sex like quests
 My breasts will never start
 To master, an undiscovered art,

Africa before she got carted off
 By The Miners and talk
 Of plantation plots (vv.4-9).

La tercera estrofa es una definición de sí misma a través de imágenes metafóricas en las que se hace referencia a recipientes, cuya forma externa se asemeja al cuerpo de la mujer, que contienen sentimientos como el amor que expresa la metonimia “heart” (v.10) o el cinismo (v.11). En las estrofas sexta y séptima el yo poético quiere dejarse llevar por los estereotipos establecidos a lo largo de los siglos en los que el flirteo entre ambos sexos y la necesidad de un hombre para la felicidad de la mujer forman una parte esencial: “(...) just one gentleman’s reply / just one handsome guy to hoist me up” (vv.17 y 18). El valor sexual de estas tres estrofas se recoge en expresiones metafóricas como “Just need an unzipped fly of lies / or ties” (vv.16 y17) o en comparaciones como “and laugh and cry as They try / to reel and peel the skirts off / her clear Smirnoff-thigs” (vv.23-25). A través del uso de los sustantivos “lies” y “ties” de los versos 16 y 17 se establece una actitud crítica ante los flirteos amorosos en los que el engaño forma parte del proceso de seducción. La autora pretende reflejar la posición privilegiada que tradicionalmente el hombre ha tenido sobre la mujer a través del uso de mayúsculas en la palabra “they”. En la enumeración que el yo poético establece para encontrar su lugar, aparecen los estereotipos de belleza femenina por medio de la alusión en el verso 26 a la novela, *The Bluest Eye* (1970), de Toni Morrison en la que se explora los cánones de belleza femeninos – mujeres blancas, ojos claros y pelo rubio – durante los años cuarenta en los Estados Unidos, a los que también eran sometidas las habitantes afroamericanas. La alusión al musical de Broadway *The Wiz* (1975), basado en la novela de Frank Baum *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), es significativa, ya que esta producción fue la primera versión de la obra clásica que presentó como protagonistas a actores afroamericanos. La mención a esta obra refleja la imposibilidad para la mujer negra de imitar unos cánones de belleza basados en la mujer blanca. A partir del verso 35 el yo poético rompe con la necesidad de dejarse llevar por los estereotipos de estrofas anteriores a través de la mención de dos sustantivos usados anteriormente, “lies” (v.16) y “ties” (v.17), que el yo poético usó para describir la situación supeditada de la mujer al hombre y que va a superar en la estrofa 12: “One morning I could rise past these sighs, / sail through lies, unravel ties / to sounds of nouns in singular” (vv.35-37). Esta ruptura daría paso a otro tipo de diferencias en las que las mujeres formarían un solo bloque: “Man. Woman. Baby” (v.38).

La figura de la mujer no sólo aparece en obras de autoras, sino que también es protagonista en poesía escrita por hombres. En *From the Devil's Pulpit* de John Agard, un conjunto de poemas satíricos, el demonio se apodera de la palabra y expresa su punto de vista sobre temas varios. En realidad, todo el conjunto de poemas funciona como elementos destructivos de valores sociales, éticos y morales propios de las sociedades avanzadas, haciendo un repaso de la historia de Occidente, desde el pecado original. Los poemas desarticulan una serie de concepciones muy arraigadas en la ideología de la metrópolis, como la función de la mujer a lo largo de la historia de la civilización, el papel del pecado en la historia del hombre, la tentación, etc., aportando nuevos puntos de vista que desmantelan la imagen de la civilización procurada por la religión judeo-cristiana a lo largo de la historia. La elección del diablo no es casual, ya que la religión ha sido uno de los elementos más influyentes en la historia del mundo occidental durante muchos siglos.

Hay ciertas similitudes entre esta colección de poemas y la obra maestra de Lord Byron, *Don Juan* (1819), especialmente en el estilo satírico que se mantiene a lo largo de los poemas. La dicción del diablo es elevada, llena de recursos literarios y comparable a la utilizada en los escritos bíblicos. Sin embargo, la magnanimidad que llega a conseguir con este estilo queda a menudo truncada por medio de una serie de expresiones coloquiales de la lengua actual, que rozan en muchos casos lo vulgar y que añaden comicidad a la temática de los poemas. La utilización de refranes y dichos representativos de la sabiduría popular, se hace recurrente a lo largo de esta colección, operando como elementos destructivos, que desarticulan las creencias religiosas. A veces el diablo los modifica a su antojo aumentando el efecto destructivo y cómico. Por ejemplo, para convencer a Eva de que pruebe la fruta prohibida, el diablo le dirá: “An apple a day keeps the devil away” (“Applecalypse”, 13, I, v.17), aludiendo al refrán “an apple a day keeps the doctor away”, y para convencer a Adán le recuerda: “nothing ventured, nothing gained” (“Applecalypse”, 13, V, v.94). Los poemas están repletos de referencias literarias, históricas y, especialmente, bíblicas, que el diablo desconstruirá en el giro inesperado e ingenioso de un verso o una expresión.

En este conjunto de poemas, se presta especial atención a la figura de la mujer, ya que a lo largo de la historia bíblica ha adoptado papeles marginales, secundarios, sumisos que respondían fielmente a los cánones religiosos establecidos por sociedades

patriarcales. En “Applecalypse” (13) el autor se centra en la figura de Eva. El propio título del poema es ya desconstructivo, puesto que se sustituye la idea del fin del mundo por un compuesto homófono, “apple calypse” (“el calipso de la manzana”), que, irónicamente, se contrapone con la idea tradicional del Apocalipsis. El poema recoge el discurso disuasorio que el demonio prepara para que Eva peque y, en él, se incide en lo inocente del pecado en sí, ya que se trata de morder una manzana. El discurso está repleto de aliteraciones y asonancias, recurso utilizado también en la Biblia: “the absolute yum of plum / the afterglow of avocado/ the summery of strawberry / the fleshly figment of fig?” (I, vv.5-8). Los elementos persuasivos no sólo se centran en el placer de comer fruta, sino que se extienden a la vida cotidiana:

If all that apple hype
doesn't make you a ripe
target for marketing –
a prime sampler
of the puckered product –
and it won't cost a buck
today you're in luck (vv.26-32).

En ocasiones, la historia cambia tan radicalmente que irónicamente el demonio llega a decir: “My God, she's testing my power to ad lib” (III, v.44).

Para el protagonista, el pecado original no es el principio del sufrimiento humano, sino más bien el impulso que necesitan Adán y Eva hacia el conocimiento, de tal forma que el diablo llega a rebatir los versos de “Eve” de Christina Rossetti, donde se describe a la serpiente como culpable del pecado original, diciendo: “In fact I wished them luck in their new enterprise / pleased with myself for having opened their eyes / to the limitations of Paradise” (“Applecalypse”, VIII, vv.2-4).

Adán se exculpa dejando todo tipo de responsabilidad a Eva: “... he could always pass the blame / and say she talked him into it” (“Applecalypse”, VIII, vv.17 y 18). En realidad, he aquí uno de los temas principales de este libro de poemas: la tendencia a exculparnos, inculpando, a su vez, a otros y, al hacer dicho acto, los “culpables” se convierten en figuras marginales de la sociedad. Así, Eva se verá abocada a la soledad y al rechazo de todos como estos versos indican: “Easy to lay your inner demons at the devil's door / and conjoin evil's cause to the name of Eve / who grieved her outcast days for a murdered son / and listened for the footsteps of his

vagabond / brother, (...)” (“All Yours to Exorcise”, 43, I, vv.4 y 5). Este punto de vista parece estar ideológicamente fundamentado en la teoría de Octave Mannoni, previamente citado en el capítulo de la introducción, en la que afirmaba que los seres humanos tienden a culpar a otros congéneres de sus propias faltas. En este mismo poema el diablo hace mención a las brujas como víctimas de esta actitud de exculpación: “... untold women who made a covenant / with the inner voice, you smothered at the stake” (“All Yours to Exorcise”, 43, II, vv.18 y 19).

No sólo se centra en Eva, sino que aparecen otras figuras femeninas que forman parte de la historia bíblica o de la mitología griega, pilares básicos de la cultura occidental. En algunos casos, los personajes femeninos aparecen como figuras subversivas del orden religioso (Pandora o la mujer de Lot) y, en otros, como personajes que mantienen el equilibrio creado por las creencias religiosas (Santa Teresa de Ávila o Hildegard).

La poesía de Zephaniah se caracteriza por su carácter comprometido con aquellos sectores más desfavorecidos en el mundo. Dentro de este grupo se encuentra la mujer, a la que la considera víctima de una sociedad androcéntrica y blanca. En sus poemas denuncia todo tipo de tratos denigrantes al género femenino, independientemente de su origen o de su raza. En “The Woman Has to Die” (32) de la colección *Too Black, Too Strong*, denuncia las condiciones de subordinación de la mujer en países tercermundistas. La primera estrofa introduce las costumbres que los órganos de poder en Baluchistán establecen con respecto al comportamiento de la mujer y que resumen los siguientes versos: “Her intellect and will suppressed, / As church and state wallowed deep in / The twisted faith that they professed” (vv.5-8). En la segunda se establece el delito cometido por la mujer y por el cual debe morir: la mujer se ha enamorado de un hombre de otra tribu, lo cual se considera “fobidden love” (v.13), mientras que la iglesia y el estado evitan que se cuestione su muerte: “For here the church and state make sure / Nobody dares to question why” (vv.15-16).

La siguiente estrofa se centra en la descripción de la ejecución de la mujer, necesaria para restablecer el honor familiar. La atrocidad del acto se intensifica con la ejecución de la que toman parte los propios familiares de la ejecutada: “Her own father employed his son / To shoot his sister as she lay, / And then the father cleaned the gun / Before they both knelt down to pray” (vv.17-20).

En la última estrofa el autor se centra en el rechazo de las mujeres a estos tipos de conducta: “Women do not forgive them, / But wish a million deaths to them / These devils are not God’s men” (vv.31-33). Los últimos versos concluyen denunciando la escasa notoriedad de los hechos acontecidos: “The only photo of dis child / Was her corpse / In the daily paper” (vv.36-38).

“Appeal Dismissed” (*Too Black*, 27) trata un caso de violación de una mujer de color tal y como deja entrever este verso: “From where I sit I can see your dark terrorised skin” (v.3). En la primera estrofa encontramos una descripción de la situación en la que se halla la mujer después de la violación. El autor se centra en los signos que denotan su sufrimiento y que define metafóricamente como “The encyclopaedia of your oppression” (v.10). No sólo son sus lágrimas ni sus heridas las que delatan el delito del que ha sido víctima, sino también las declaraciones de la víctima que identifica a sus violadores con nombres y apellidos. En la segunda estrofa conocemos el acoso de sus vecinos que ha tenido que soportar antes de su violación hasta llegar a quemar su casa.

La última contiene la mayor carga emocional, ya que el autor ofrece la razón fundamentalmente simple por la que ha sido violada: “You were not raped because of your dark skin / You were not raped because of your gypsy tongue, / You were raped because you are a woman / And rape is one of the things that can happen to / A woman” (vv. 22-26). El encabalgamiento abrupto de los dos últimos versos intensifica aún más la razón injusta y sexista. A partir del verso 30, la estrofa continúa con una serie de afirmaciones que adoptan connotaciones irónicas al poner en la boca de la primera persona del poema las palabras de quienes intentan exculpar y olvidar lo acontecido:

You have been the victim of an act of depravity
And you may never love again,
Nevertheless you have only been raped
And in the books that I have read
Rape does not constitute torture,
Not within the ordinary meaning of the word,
So go home
And take your exceptional circumstances with you (vv.22-35).

Zephaniah no sólo denuncia la posición marginal de la mujer del Tercer Mundo, sino también otros casos denigrantes en los que la protagonista procede del Primero. Un ataque directo a la figura central del hombre en la sociedad actual lo presenta el poema

“Man to Man” (11) de la colección *City Psalms* (1992), donde las dos primeras estrofas describen al “macho man” como “Him a supreme Master, / Controller” (vv.10 y 11) y establecen su relación con la mujer:

Food mus ready
On time,
Cloth mus ready
On time,
Woman mus ready
On time,
How Macho can yu go? (vv.12-18).

El paralelismo de los versos tanto métrica como sintácticamente sugieren que tanto la comida como la ropa están al mismo nivel que la mujer, de tal forma que ésta aparece como un mero objeto más. La tercera estrofa da un vuelco al poema, ya que el yo poético se dirige directamente al “macho man” para hacerle una serie de recomendaciones con un tono jocoso y sarcástico que rompen la línea crítica de estrofas anteriores:

Cum
Talk to me bout sexuality,
Cum meditate,
Cum Save de Whale,
Dose bulging muscles need Tai Chi
Yu drunken eyes need herb tea,
Cum, Relax (vv-19-25).

“She’s crying for many” (55) de la misma colección es una acusación a la violencia doméstica, donde el yo poético, testigo de los malos tratos de una vecina, se dirige al maltratador creando una vinculación afectiva con ella: “Dat’s me sista yu beating upstairs” (v.7). En el poema hay una denuncia a la ineficacia de la policía que la recoge el verso 17: “ ‘This is domestic’, (de words of a cop)”.

III.4.3. La figura de la madre

Existe también una tendencia especialmente entre las escritoras de origen caribeño que se analizan en esta sección de dedicar poesías a sus madres, aunque Fred D'Aguiar dedica su libro *Mama Dot* (1985) a su madre. Todos estos poemas comparten el mismo punto positivo sobre la figura de su progenitora, aunque la madre tenga una condición subalterna, se convierte en el centro de la vida del yo poético y es el soporte principal en los momentos de mayor dificultad. Los poemas están cargados de referencias a costumbres cotidianas caribeñas que convierten a la madre en un punto de conexión con la tierra de origen. Para Denise de Caires Narain en la poesía caribeña se representa al hombre caribeño como “the archetypal landless wanderer”, mientras que a la mujer se le asocia con el hogar, “relatively secure in the trappings of family domesticity” (14).

Grace Nichols dedica a su madre “Praise Song for My Mother” (44) y “Why shouldn't she?” (44) de la colección *Back Home Contemplation*. Al igual que en *Mama Dot* de Fred D'Aguiar, la madre del yo poético se presenta como el principio de su ser. “Praise Song for My Mother” está compuesto por cuatro estrofas con un paralelismo sintáctico entre ellas y en las que el yo poético define a su madre a través de metáforas. El tiempo verbal del “were” hace pensar al lector que se trata de un recuerdo. En la primera estrofa se la define como “water to me / deep and bold and fathoming” (vv.2 y 3). La palabra “agua” evoca tanto la fertilidad como la necesidad de ésta para la vida. Los adjetivos que le acompañan amplían este valor positivo: el adjetivo “deep”, en referencia a la capacidad penetrante del agua en la tierra, evoca la omnipresencia de la madre en la psique de su hija. El adjetivo “bold” sugiere la lluvia abundante y generosa que mitiga la sequedad de la tierra en referencia a su apoyo incondicional ante cualquier necesidad. Hay un juego semántico en la palabra “bold” que, aplicado a personas, significa, “valiente, atrevido”, adoptando un nuevo significado positivo a la descripción de su madre. Por otra parte, usa la palabra “fathoming” que nuevamente tiene dos significados: penetrante, cuando se aplica al agua, y comprensivo cuando se refiere a personas. La idea del agua calando la tierra sugiere la presencia de la progenitora en la formación de la personalidad de su hija.

La segunda estrofa presenta a la madre del yo poético como “moon’s eye” (v.5) recogiendo la misma estructura sintáctica de la estrofa anterior. En el verso 6 aparecen nuevamente tres adjetivos que describen la luna. La palabra “pull”, que se refiere a la atracción de la luna sobre la tierra, se asocia al poder de la madre sobre la hija. El adjetivo “grained” procede de la expresión “grain moon”, el nombre que recibe la luna llena en agosto caracterizada por su color rojizo debido a la neblina de verano, en alusión a los períodos menstruales, que, al igual que las fases de la luna, tienen una influencia sobre los biorritmos de la mujer. Esta referencia está conectada con la fertilidad, cualidad generalmente asociada con las mujeres, y la relación existente entre ésta y la idea de maternidad. Finalmente el adjetivo “mantling” – oculto – hace alusión a la fase de la luna nueva y establece una asociación metafórica entre la atracción que, a pesar de su aparente ausencia en el cielo, ejerce sobre la tierra y el poder regulador de la madre sobre la hija.

En la tercera estrofa a la madre se la representa como el amanecer, que el yo poético describe usando el verso “rise and warm and streaming” (v.9), tres cualidades que Nichols usa para crear una analogía entre el sol y la madre. El verbo “rise” se refiere a la salida del sol, pero adopta el significado de “incrementar”, visualizando a su madre como una parte de su ser que cada vez tiene más presencia en el yo poético. “Warm” tiene el valor denotativo de dar calor y el connotativo del amor de la madre por la hija. Finalmente “streaming” nuevamente tiene dos significados en función del concepto al que se aplica: el fluir de los rayos del sol que calientan la tierra metafóricamente se asocian al amor que fluye de madre a hija.

La referencia al sol y a la luna como vehículos de la metáfora de la madre tiene un valor añadido en el poema. Ambos astros regulan el tiempo, el sol estableciendo el día y la luna, la noche. La madre tiene el mismo efecto sobre el yo poético, controlando el universo interior de su hija. Esta misma idea aparece en la colección *Mama Dot*.

En la cuarta estrofa hay una serie de metáforas concatenadas que definen a la madre como “the fishes red gill” (v.11) en alusión a la necesidad vital de las agallas para respirar; como “the flame tree’s spread” (v.12), en la que la madre adopta la misma capacidad de propagación en la hija que una llama de fuego en un árbol, reincidiendo en la idea de la presencia materna en la hija. La madre es “the crab’s leg / the fried plantain smell” (v.13), recordando los olores de comida típica caribeña posiblemente cocinada

married at 16 / 24 long time ago / where water was unsafe /
to drink frozen solid” (vv.8-10) –.

La siguiente estrofa comienza con el cambio del yo poético de la hija a la madre, que reprocha su mal comportamiento a través del estilo directo libre. La autora juega con las expectativas del lector occidental ya que la visión que la madre tiene de una hija estudiosa que se centra en su formación y no en buscar un buen marido, la defrauda, al considerar que rechaza las tradiciones y la cultura africanas:

Study hard	you read	
too much	I never see you	
always out	reading wearing	
drag clothes	I miss you	
so much	be proud	
of your colour	culture	
don't be different	difficult	
find a nice	Black	
African man (...)		(vv.19-27).

La reacción de la hija ante la sugerencia de casamiento que la madre le propone es la de total rechazo. La discrepancia entre ambas tiene dos efectos contrarios: por una parte, el distanciamiento que la disensión provoca y, por otra, la admiración que la madre siente por su hija ante la actitud rebelde contra el sistema machista que la cultura africana fomenta. En la cuarta estrofa se observa cómo la autora juega con las palabras y con estos sentimientos encontrados creando falsas expectativas en el lector: “then I am

stronger / fight against her battle / she loves hates / my
strength we share / a common resentment / common
battle” (vv.37-42). En esta estrofa destaca el uso de un lenguaje metafórico relacionado con la guerra.

La última estrofa recoge la relación compleja entre madre e hija por medio de paradojas en las que las dos protagonistas se ven unidas en sus discrepancias: “... The following / day allies in conflict we stride bareheaded / I am no longer single
she / seeing in me herself in her self me” (vv.44-47).

Merle Collins también dedica “Some Days, Mother” (79) a su madre. El poema, repleto de repeticiones y paralelismos estructurales, comienza con la enumeración de una serie de ocasiones en las que la protagonista se siente mal, ya sea por dudas

personales, “when my thoughts are a tangle I cannot untie / when meanings are lost and I cannot say why” (vv.2 y 3) como por la acumulación de trabajo, “when the daily drudging is exhausting not fulfilling” (v.4), o por una crisis existencial, “when a hollow inside says I’m existing not living” (v.5); “when life is a circle that keeps me spinning not moving” (v.7). La siguiente estrofa introduce preguntas retóricas, intensificadas mediante la anáfora “Who else” que singulariza poderosamente la figura materna, presentándola como una figura paliativa del dolor, que consigue disminuir el sufrimiento del yo poético a través de su cariño:

Who else in the world could I tell of the pain?
Who else in the world would understand the hurt?
Who else in the world would I simply know is sharing?
Who else in the world could so love me in weakness?
Who else, mother? Who else? (vv.8-12).

La quinta estrofa presenta las diferencias de opiniones entre madre e hija, que le provocan el rechazo a la madre y el deseo de no parecerse a ella en el futuro, “and I really wish I never knew you / when I listen and look at you / and hope I’m not seeing my future” (vv.29-31). En la siguiente estrofa se hace patente el amor desconsiderado de la madre a pesar del rechazo: “Who else in the world / would just love me again without questions?” (vv.34 y 35). Aunque mantiene la repetición de las mismas estructuras, la temática de la séptima estrofa no se fundamenta en el sufrimiento, sino en el valor que el yo poético da al amor maternal y en su exclusividad como único. Con comparaciones que contienen imágenes cargadas de una singular belleza y unos propósitos imposibles de realizar, el yo poético pretende verificar que el amor de su madre es exclusivo e insustituible:

when I go searching for this kind of loving you’re giving (...)
It’s like trying to hold
the rainbow that drinks in the river
It’s like trying to hug
the moonlight that sits on the doorstep
It’s like spinning around in circles
and challenging the sky to come falling (vv.41-48).

La autora vuelve a utilizar la estructura de las preguntas retóricas y el recurso de la anáfora para recalcar el amor maternal como un sentimiento exclusivo al que define

como un secreto, “the secret of this deeper loving” (v.50), o como un milagro, “the miracle of such tender caring” (v.51).

Collins dedica los poemas “The Chant” (81) y “Visit to the Faroe Islands” (82-83) a su abuela. Al igual que en el poema anteriormente analizado, la figura de la abuela aparece como un elemento clave en la formación de la personalidad del yo poético. El poema “The Chant” se centra en una melodía que su abuela solía cantar, “Iceland / and the Faroe Islands belong to Denmark”, (vv.3 y 4) y que el yo poético ha interiorizado como suya, “My grandmother’s chant walks with me” (v.1), realzando su carácter pegadizo. La autora explota esta obsesión por medio de la repetición de dos de los versos de la canción a lo largo del poema en las estrofas dos, cuatro y ocho. Las estrofas cinco y seis nos presentan recuerdos de la vida cotidiana de la abuela y nos revelan características de su carácter como su alegría, “She would turn and laugh, laugh” (v.15), rota sólo por la ansiedad de conocer nuevos lugares, “muttering not about the places she had walked / but about all those places that held her thoughts captive” (vv.16 y 17). Los dos versos siguientes inciden en el hecho de que el legado de su abuela es lo que el yo poético ha aprendido de ella, “She left me, in her unwritten will / so much that she had learnt” (vv.18 y 19). El campo semántico de la herencia aparece en el poema por medio del verbo “inherit” (v.8) y del sustantivo “unwritten will” (v.18), haciendo referencia a la influencia de la abuela en la formación de su personalidad y no a los bienes materiales.

El siguiente poema, “Visit to Faroe Islands” (82 y 83), es la continuación del anterior, en la que el yo poético decide visitar el lugar que tanto había marcado a su abuela, las islas Faroe. No sólo la canción que solía cantar su abuela está presente con el yo poético, sino que también siente la presencia de su abuela, que, a través de un estilo indirecto libre irrumpe en el poema para mostrar la isla a modo de guía turístico, “When the fog clears, she says / you will see the harbour (...)” (vv.3 y 4), “(...) When the fog clears, / she laughs, you will see the water” (vv.8 y 9). El carácter jovial de la abuela contrasta con los sentimientos del yo poético, que se siente perdida en el recuerdo del lugar de origen: “What haunts is not the memory of sea / not trees that won’t grow on these islands’ rocks / (...) / what haunts is a heartbreak that goes deeper / than pulsing thought” (vv. 10, 11, 13 y 14).

La visita de las islas se convierte en una alegoría de la búsqueda de las raíces del yo poético. Las características geográficas de estas islas, terreno rocoso y abrupto bordeado de fiordos y las inclemencias meteorológicas representan la dificultad de la búsqueda. La niebla, que no permite al yo poético ver ni el puerto, ni el mar se presenta como un elemento que simboliza desorientación. La abuela, presente a lo largo de su viaje, le da pautas para encontrar su camino, haciendo hincapié en que lo que su nieta busca no es algo material, “Searching, she laughs, / isn’t always for a root that can be pulled / and touched (...)” (vv.15-17) y advirtiéndole que ha de ver más allá de lo obvio, “(...) Island is island, you think, eh / Sea is sea, you say: Child, sometimes sea is / for tourist, you know” (vv.15-17). Para la abuela la búsqueda no se halla en el lugar de donde proceden sus raíces, sino que es un proceso interno en el que a través del recuerdo el yo poético pueda reencontrarse con sus orígenes, por ello, recuerda a su nieta que ella está presente en la montaña de la isla de donde proceden, pero también en el sabor a nuez moscada del chocolate que tomaban: “(...) Meself, is the mountain / I know and the nutmeg under the cocoa” (vv.17 y 18). Las dificultades que la protagonista encuentra en la búsqueda de sus raíces, representadas por medio de la metáfora de la niebla en el poema, son la fijación por encontrar la evocación del pasado a través de la presencia de objetos físicos. En la siguiente estrofa hay una superposición de imágenes paisajísticas descriptivas de gran belleza y de los sentimientos del yo poético, en los que el pasado se desliza por el presente, formando parte de un todo:

A ship’s shape shooting from the fog
 startles me to dreams of stars and wishes
 Foam leaps a white relief to slate-grey
 and today, nostalgic, licks the lips of yesterday
 A grass-topped house hushed and huddling
 haunted by envy of a greener past
 Water falls down the mountainside in these islands
 like a promise. And everywhere birds walk on water
 Miracle is revealed as what you see but cannot hold (vv.21-29).

Esta estrofa está repleta de recursos retóricos como las aliteraciones de los versos 21 y 24-26; la metáfora del barco (vv.21 y 22) que esquivando la niebla provocando la evocación de viejos sueños parece despertar los recuerdos perdidos en la memoria que afloran; la espuma del mar aparece como una metáfora del alivio del sufrimiento provocado por la pérdida en su búsqueda; la sinécdoque de “slate-grey” (v.23), relativa

al mar, el lugar donde los barcos se pierden, representa la desorientación del yo poético en su búsqueda; la personificación en la imagen del hoy que lame los labios del pasado (v.24) hace patente la entrada del pasado en el presente; la casa con el tejado de hierba (vv.25 y 26) se asocia al antiguo deseo del yo poético de encontrar las memorias que le diesen acceso a sus raíces; las cascadas (vv.27 y 28) son comparadas con la promesa del encuentro con su pasado; y la imagen metafórica de los pájaros caminando por las aguas (vv.28 y 29) se le revela como el milagro de dicho encuentro.

La última estrofa es la despedida de la abuela, que, desde el mundo de los espíritus, recuerda a su nieta que su búsqueda encontrará respuestas, “Child, you going see the harbour (...)” (v.33).

En la colección de poemas *Mama Dot* (1985) de Fred D’Aguiar aparece la figura de la mujer conectada con la madre tierra como se ha visto en algunos de los poemas de Nichols. Los poemas están escritos por una primera persona, el hijo de Mama Dot, que describe a su madre como el centro de su universo existencial, como una figura esencial no sólo en su vida sino en el medio físico donde ésta transcurre. Para el yo poético, Mama Dot posee una fuerza astral, que mantiene el orden del universo.

En “Angry Mama Dot” (en *An English Sampler*, 5) se compara el enfado de la madre con una tormenta caribeña. El poema queda temáticamente estructurado en dos partes claramente diferenciadas: en el primer quinteto se ofrece una serie de imágenes alusivas a la tormenta conectadas de forma metafórica al enfado de Mama Dot. Se describe los aspavientos de la protagonista enfadada con “sheet lightning on our world” (v.1), sus voces “cannot be stopped” (v.2) como si se tratasen de truenos y el llanto de los niños es “a roof, soaked through” (v.3). La alegoría de la tormenta, donde Mama Dot y los niños representan respectivamente la fuerza de este fenómeno meteorológico y la casa que soporta la embestida de los rayos y los truenos, es significativa, teniendo en cuenta que la virulencia que presentan estos fenómenos meteorológicos en la zona del Caribe es una de las principales causas de la emigración. Ante la indefensión de los niños frente a Mama Dot, lo único que pueden hacer es rezar: “we save the night trembling / A string of prayers in gibberish for her rage to quell” (vv.4 y 5). La palabra “gibberish” encierra el terror que sienten los niños.

El segundo quinteto presenta la calma tras la tormenta. Los niños se definen como “the powdery collisions of moths round a lamp”. La lámpara simboliza a la madre

como un punto de referencia vital para los niños. Otra referencia a su poder es el acto de perdón que los niños le ofrecen: “Us, our first thing, upturned face and palm” (v.7), posición propia de reverencia y de adoración a los dioses, que conlleva el perdón y la paz en Mama Dot y, por consiguiente, a la vuelta del orden universal.

Esta imagen de poder también se puede apreciar en “Oracle Mama Dot” (en *An English Sampler*, 4). En el poema hay una contraposición entre el silencio de la madre y del hijo –“Who dare speak in these moments before dark?” (v.5)– y el bullicio de animales a la puesta del sol –“The firefly threads its infinite morse; / Crapauds and crickets are a mounting cacophony; / the laughter of daredevil” (vv.6-8) –. La actitud somnolienta de Mama Dot queda directamente conectada con la caída del sol, de tal forma que el fin del ciclo solar coincide con su descanso. Para el protagonista el tiempo se alarga ante el silencio que muestra su madre: “She may hold silence for another millenium” (v.11).

En “Obeah Mama Dot (her remedies)” (en *An English Sampler*, 6), la protagonista nuevamente aparece como un ser con poderes sobrenaturales, en este caso curativos. El poema describe sus remedios curativos, que recuerdan a prácticas tradicionalmente conectadas con la brujería, para finalmente concluir con la última estrofa que realza el poder de la protagonista: “Her words untangling us / from bramble and plimpler notions / Into this sudden miles-clearing” (vv.22-25).

En “Mama Dot’s Food Allegory” se describe cómo Mama Dot se ocupa de la preparación de la comida y se asegura de que ésta no falte. El protagonista llega a decir: “And every time I am amazed / To see every plate heaped / To satisfaction” (vv.9-11), teniendo en cuenta que era la propia madre la que se encargaba de recolectar el arroz mientras que sus hijos jugaban. La importancia de la progenitora en la vida del yo poético y la ternura que ésta demuestra por sus hijos se resume en los siguientes versos: “We were her shoots / Sweetening with her care” (vv.19 y 20), una metáfora alusiva al cuidado de la cosecha por el agricultor, en este caso, Mama Dot, y que se extiende a la siguiente estrofa en la que aparece su conexión con ella y el sol: “Might she have loved/ The potato, dug as it is / Caked in mud, roots stubby, / Hardly knowing the sun?” (vv.21-24). La figura de la mujer caribeña como la esencia de la fertilidad y de la maternidad es recurrente entre autores caribeños, como se observa en la poesía de Nichols y de Lorna Goodison.

En “Carnival Mama Dot” (14) nuestra protagonista aparece conectada con la madre tierra: “She leans and earth shifts its axis, / Straight, she’s the world stoodstill” (vv.4 y 5), imagen que queda reforzada por la aliteración, o “She is seen still blotting out the sun, / Still her sound makes the ground tremble” (vv.16 y 17). En “The Day Mama Dot Takes Ill” (15) lo esencial de la existencia de Mama Dot es claramente perceptible cuando su enfermedad provoca una serie de cambios sobrenaturales en el orbe comparables a las plagas de Egipto:

Chickens fall dead on their backs,
But keep on laying rotten eggs; ducks upturn
In ponds, their webbed feet buoyed forever;
Lactating cows drown in their sour milk;
Mountain goats lose their footing on ledges
They used to skip along; crickets croak,
Frogs click, in broad daylight; fruits
Drop green from trees; coconuts kill travellers
Who rest against their longing trunks;
Bees abandon their queens to red ants,
And bury their stings in ever moving things;
And the sun sticks like the hands of a clock
At noon, drying the very milk in breasts (vv.3-15).

Del mismo modo, la reacción de la naturaleza cuando Mama Dot siente sed es “It rains until the land is waist-deep in water” (v. 17). La recuperación de su enfermedad significará la vuelta al orden natural.

Finalmente el carácter práctico de la mujer en “Flowers in the Kitchen” (*Rebel*, 29) de Lemn Sissay recuerda a la forma de pensar de Mama Dot: “On buying her flowers / she said / ‘There’s no food in the kitchen / and we can’t eat flowers.’ ” (vv.1-4).

IV. Conclusión

De acuerdo con la hipótesis planteada en la introducción, la investigación realizada a través del examen y el análisis crítico de un extenso corpus de poemas, con el soporte crítico de las teorías poscoloniales más relevantes, muestra que la sociedad británica contemporánea mantiene aún vivas formas de supeditación de las antiguas colonias caribeñas y africanas a la metrópolis durante el período colonial. Los sentimientos de frustración y nostalgia de los inmigrantes en sus intentos de integrarse en la cultura de la metrópoli son prueba de ello y se manifiestan en una producción literaria que se erige como pilar legitimador de una estética de resistencia con voz propia. La gran mayoría de los poemas examinados denuncia prácticas más o menos veladas de subordinación de los inmigrantes a la sociedad nativa británica, que las autoridades desmienten, encubriendo un sistema político que desfavorece a las comunidades diaspóricas. Para demostrar esta hipótesis he analizado cuatro líneas temáticas directamente relacionadas con el fenómeno de la inmigración: la dislocación; la resistencia y la violencia; la esclavitud; y la mujer negra.

La dislocación es el eje vertebrador de la tesis al estar íntimamente entrelazada con el resto de las líneas temáticas seleccionadas. Su importancia se debe a que es una experiencia directamente asociada con los movimientos de población, ya sean voluntarios o forzados, que configura el núcleo de sentimientos genuinamente inmigratorios. Oscilan estos desde el orgullo de la diferencia hasta la frustración por el rechazo, antesala este de la llamada crisis de la identidad poscolonial. La dislocación aparece, así, en la obra de todos los poetas seleccionados al ser un rasgo inherente al flujo migratorio, aunque su tratamiento difiera en función del universo poético de cada autor.

Para la mayoría de los poetas seleccionados, la no aceptación de la población inmigrante por parte de los nativos británicos presupone la incapacidad de las diásporas de adaptarse al nuevo medio. En el caso de Fred D'Aguiar, el conflicto entre su sentimiento de pertenencia al Reino Unido y el rechazo de los habitantes nativos

británicos provoca en el yo poético una crisis de identidad que se agrava con la pérdida de identidad nacional con respecto a Guyana, su país de procedencia. A diferencia de la creación poética de D'Aguiar, la de Merle Collins expresa una continua añoranza por su lugar de origen, Granada (El Caribe), su gente y sus tradiciones debido al rechazo de la inmigración en el nuevo medio que hace que el yo poético se sienta apesadado entre la nostalgia y la dificultad de adaptarse a la nueva cultura. En la poesía de Patience Agbabi se pone de manifiesto la posición liminal de la descendencia del inmigrante, que no se siente identificado ni con la sociedad de acogida ni con el país de origen de sus padres, una situación emocional profundamente desarraigada, descrita por Salman Rushdie en su famoso ensayo "Imaginary Homelands" (9-21).

La búsqueda de identidad es de nuevo una constante en la creación poética de Jackie Kay, con un tono muy personal debido a su condición de hija biológica de madre escocesa, blanca, y padre nigeriano, negro, e hija adoptiva de padres escoceses blancos. El concepto de identidad es mucho más amplio y complejo en Kay que en el resto de poetas, ya que su búsqueda no sólo se centra en la identidad nacional y cultural británica, con las tensiones entre Escocia e Inglaterra, además de entre las propias de las razas blanca y negra, sino también en la orientación sexual y en la identidad de género. Su denuncia social de actitudes xenófobas y racistas es muy similar al carácter reivindicativo de la poesía de Benjamin Zephaniah.

Aunque en la poesía de Grace Nichols también aparece el rechazo de los nativos británicos a las diásporas negras, exponiendo las diferencias existentes entre ambos países y culturas, los poemas se caracterizan por su naturaleza festiva y fresca, por los contrastes entre el tiempo cálido, las frutas tropicales y las costumbres típicas caribeñas con la nueva realidad, dura y gris, de la mujer inmigrante en el país de acogida, a pesar de lo cual ofrecen una continua invitación al disfrute de la cultura y gastronomía caribeñas y se acercan al concepto de integración de culturas.

El carnaval es un claro ejemplo de "cultura catalítica" debido a su carácter intercultural, ya que, mediante la apropiación y adaptación de esta fiesta tradicional caribeña por los londinenses, la cultura británica se enriquece integrándola y aceptándola como propia. Benjamin Zephaniah, Fred D'Aguiar, Grace Nichols y John Agard resaltan su naturaleza jovial e inclusiva, estableciéndola como un elemento de

conexión intercultural entre las distintas razas y etnias coexistentes en el Reino Unido. El propio carácter subversivo del carnaval, en el que se produce una inversión de los polos binarios de la sociedad con la pretensión de deconstruir la oposición existente entre ellos, propicia un espacio apropiado para el mestizaje cultural.

El carácter social y reivindicativo de la poesía de Benjamin Zephaniah distancia su producción del resto de colecciones analizadas. Aparte del humor y la parodia y de la impronta que le confiere su peculiar naturaleza de poesía “performance”, esto es, para ser recitada, su denuncia no se reduce a la situación injusta del inmigrante, sino que se extiende a cualquier tipo de marginalidad ya sea por motivos de discriminación racial, xenófoba o sexual.

La mayoría de estos poetas dan voz a la resistencia, teñida no pocas veces de violencia ante la frustración a que se ven sometidos los inmigrantes en el proceso de adaptación a la nueva cultura, en respuesta a una realidad socio-política opresiva en la que no encuentran una representación institucional bien establecida hasta la década de los noventa. Linton Kwesi Johnson exalta la violencia contra los sistemas de poder en el Reino Unido como la única manera eficaz de escapar del sistema totalizador británico. En la poesía de Fred D’Aguiar hay un tono continuo de denuncia ante la violencia que ejercen las autoridades británicas sobre los inmigrantes por motivos racistas. Benjamin Zephaniah no sólo se centra en la violencia que se ejerce contra los inmigrantes por parte de los poderes occidentales sino también en los distintos tipos de violencia contra la población más vulnerable ya sea por motivos sociológicos, económicos o de género; en muchas ocasiones, reivindica los derechos humanos en una clara denuncia de las injusticias que sufren los países tercermundistas.

Lemn Sissay es el poeta que de manera más agresiva denuncia la situación marginal de los inmigrantes del Reino Unido, auspiciada por la hipocresía política de sus autoridades y por la desidia de la población autóctona. Sin embargo, la inicial incitación a la violencia de *Tender Fingers in a Clenched Fist* (1988) y *Rebel without Applause* (1992), como única alternativa del inmigrante para escapar de su situación marginal en la sociedad británica, evoluciona a otro tipo de resistencia más sosegada y eficaz en *Morning Breaks in the Elevator* (1999) y *Listener* (2008), donde el silencio cobra gran protagonismo.

Aunque la violencia de género ocupa un lugar importante en las obras poéticas de Grace Nichols, Jackie Kay y Patience Agbabi por su condición de mujeres, también incluyen estas otros tipos de violencia. Kay explora distintos tratos vejatorios de extrema crueldad por motivos que van desde actitudes xenófobas hasta relaciones filiales, fraternales, de pareja, etcétera. Agbabi se centra en las jóvenes adolescentes, víctimas de la desigualdad de género por su inexperiencia y por una crianza, en muchos casos machista, que toma como punto de referencia los cuentos tradicionales.

La esclavitud está íntimamente relacionada con la violencia y la dislocación forzada. La mayoría de los poetas que la abordan dan voz a figuras acalladas durante el período colonial, como es el caso de la colección *i is a long memoried woman* (1983) de Grace Nichols. En muchos casos los poetas vuelven sus miradas al período colonial en busca del origen de ese temor irracional a lo diferente característico de las sociedades occidentales. Otros poemas indagan en la esclavitud como parte de la búsqueda de una identidad cultural y nacional perdida. En todos ellos hay un continuo intento de valorar la capacidad de adaptación a un medio adverso y sacar a la luz una resistencia de los esclavos contra las instituciones coloniales que ha sido olvidada y obviada a lo largo de los siglos en manos de los poderes imperialistas occidentales del período de la colonización.

La poesía de Nichols y Kay se centra en la figura de la mujer esclava debido a su triple subyugación por raza, género y estrato social, para denunciar la denigración a la que se vio sometida durante el período colonial y para desenmascarar su resistencia y la contraviolencia que ejercieron muchas contra los poderes coloniales del momento, como es el caso de la reina madre Nanny. También se pone de manifiesto la extrema crueldad de un sistema imperialista, justificado por las autoridades del momento con el pretexto de la civilización. La mujer negra es uno de los temas recurrentes en las autoras seleccionadas. Grace Nichols dedica las colecciones *i is a long memoried woman* (1983), *The Fat Black Woman's Poems* (1984) y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) a una mujer desconocida de raza negra. El yo poético de *i is a long memoried woman* es una mujer africana capturada en su país de origen para ser trasladada a las plantaciones de azúcar de algún lugar del Caribe en contra de su voluntad durante el período colonial. Esta colección de poemas presenta la evolución psicológica, la superación personal y la capacidad de adaptación y resistencia de la esclava. La elección

de una mujer negra, gorda y caribeña para la colección *The Fat Black Woman's Poems* no es casual, ya que desafía los cánones occidentales de belleza femenina, presentando una alternativa completamente novedosa repleta de comentarios chispeantes cargados de fresca ironía sobre asuntos varios relativos a sus vivencias en el mundo occidental. Finalmente, el yo poético de *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* también es una mujer de mundo – en un peculiar sentido del término –, desinhibida y espontánea. Muchos de los poemas de esta colección tratan la capacidad procreadora de la mujer usando símbolos de la mitología africana y resaltando temas y aspectos genuinamente femeninos como su sexualidad, la menstruación, el embarazo y el parto. Dentro de esta línea temática, Patience Agbabi se fija en la mujer adolescente como la víctima más directa de una educación patriarcal que considera el matrimonio como la culminación de la madurez femenina y explora la función de cuentos infantiles y anuncios publicitarios en la creación de una imagen frívola y totalmente limitada de la mujer. Denuncia cómo las adolescentes quedan atrapadas en este sistema destruyendo su vida con embarazos no deseados o matrimonios precoces. Gran parte de la poesía dedicada a la mujer en las obras de Jackie Kay y Benjamin Zephaniah se caracteriza por la denuncia social de la discriminación, la explotación sexual y la violencia de género independientemente del origen o la condición social.

Muchos poemas están dedicados a la figura de la madre o de la abuela como elementos reguladores del universo interior del yo poético, como la colección “Mama Dot” (en *An English Sampler*, 3-28) de Fred D’Aguiar, en la que se describe a la madre a través de símbolos y metáforas conectadas con fenómenos meteorológicos para realzar el poder que ejerce sobre sus hijos. Merle Collins dedica, asimismo, varios poemas a su madre y abuela presentándolas como la almenara que le ayuda a no perderse en su ansiada búsqueda de identidad.

Las cuatro líneas temáticas seleccionadas nos permiten un acceso sistematizado al magma de sentimientos íntimamente ligados a los movimientos inmigratorios, objetivo principal de esta tesis, como se exponía en la introducción. El fenómeno de la inmigración nace de la dislocación, sea forzada –el transporte de esclavos durante el período colonial– o no forzada –la llegada de inmigrantes del Caribe al Reino Unido a mediados del siglo XX huyendo de la falta de oportunidades. A través de los poemas analizados, tenemos la evidencia de sentimientos tan complejos e inherentes a este

fenómeno del mundo contemporáneo, como la crisis y la pérdida de identidad nacional y cultural, la frustración, el rechazo a la sociedad de acogida o, por el contrario, la búsqueda de una identidad nueva y plena que acepte la integración de la cultura y las tradiciones del país de origen. A pesar de la tristeza y la angustia que caracterizan a esta producción poética, el carnaval surge como un elemento intercultural que incorpora festivamente a la cultura británica aspectos positivos de la caribeña entrelazándolas aunque sea de modo provocador y efímero.

La falta de identificación con la sociedad de acogida conlleva la violencia, que los autores expresan a través del prisma de la dislocación, ya que tiene su origen en el traslado de personas procedentes de países colonizados a sus metrópolis en el caso del fenómeno de la inmigración o del transporte forzado de esclavos durante el período colonial. Los poemas analizados en esta área temática no sólo exploran la violencia contemporánea manifiesta en desórdenes y conflictos urbanos entre inmigrantes y ciudadanos británicos, sino también la ejercida por parte de los europeos sobre los habitantes de los países colonizados durante el período colonial, y la resistencia de los países colonizados contra los poderes coloniales. La temática de la esclavitud surge de la necesidad de la mayoría de los autores comentados, tanto poetas como teóricos y críticos de las corrientes poscoloniales y multiculturales, de buscar una explicación histórica del temor irracional a la diferencia cultural que muestran los ciudadanos británicos. A través de la exploración de la opresión en el período colonial, analizan la instauración de un sistema epistemológico imperante durante siglos, justificado por las metanarrativas de la civilización y el progreso, en el que las culturas no europeas quedan subordinadas a la europea.

Finalmente, la importancia de la mujer negra reside en su doble sometimiento por su condición racial y sexual, que propicia una tercera –en el contexto de la feminización de la pobreza– que determina su ocupación del último peldaño en la escala social. Las escritoras seleccionadas exploran los sentimientos de inmigrantes caribeñas y africanas en el Reino Unido y denuncian la situación subyugada de las mujeres de raza negra tanto durante el período colonial como en la actualidad.

El objetivo secundario establecido en la introducción proponía la demostración de la subsistencia de la relación subordinada de los habitantes de las antiguas colonias

británicas con su metrópoli. Las cuatro líneas temáticas seleccionadas tratan los problemas que ocasiona el fenómeno de la inmigración y denuncian el trato discriminado que los inmigrantes reciben por parte de los sistemas políticos de los países de acogida así como de sus sociedades. Muchos autores consideran que esta situación subalterna es una herencia directa de los sistemas epistemológico y político del período colonial en los que las culturas no occidentales quedaban relegadas a un segundo plano. La denuncia de tratos vejatorios a inmigrantes, auspiciados por la propia policía británica, y basados en hechos reales, que aparece en poemas de autores como Benjamin Zephaniah o Jackie Kay, expone a la luz pública la situación de injusticia social en la que se encuentran sumidas las diásporas caribeñas y africanas en el Reino Unido. Esta situación injusta propicia una violencia por parte de las diásporas caribeñas y africanas contra las estructuras británicas de poder en el intento de que sean reconocidos sus derechos y de que se haga justicia.

Por último, la investigación demuestra que la poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido ha producido una vigorosa revitalización de la inglesa a través de la incorporación de nuevos ritmos, temáticas y experimentos formales. Esta poesía es parte de una literatura que propicia una visión más global de la sociedad inglesa en la que se da voz a los inmigrantes. Por otra parte, la adopción de ritmos propiamente caribeños o africanos procedentes de músicas negras como el Rhythm and Blues, el *reggae* o el *rap*, por una parte, infunde vigor a la poesía británica y, por otra, la subvierte convirtiendo un género literario tradicionalmente propio de las sociedades más avanzadas en un medio de expresión de sociedades marginales, como pueden ser las diásporas caribeñas y africanas. Asimismo, la inclusión de estrategias retóricas, como el uso de pares mínimos, la diversidad de versificación y estrofas, los juegos de aliteraciones y de carga acentual del verso, dan una nueva dimensión a la poesía, acercándola a la música contemporánea y a los ritmos y cadencias de la calle.

La aportación más novedosa de esta tesis se sitúa en la elección de una creación poética procedente de la cultura urbana de sectores de población tradicionalmente marginados de la que apenas hay crítica literaria escrita probablemente por su carácter alternativo, reciente y contemporáneo; de ahí la escasez de referencias bibliográficas en la segunda parte de este trabajo, correspondiente al análisis crítico de las obras poéticas

seleccionadas. En efecto, la teoría literaria poscolonial se ha ido incorporando a las instituciones académicas a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX y se ha centrado más en la producción escrita, en especial la narrativa, que en la oral. No hay que olvidar que gran parte de la poesía que se analiza en esta investigación ha sido escrita para recitaciones y representaciones orales y, en muchos casos, se encuentra a caballo entre el género lírico y los estilos musicales del *rap*, el *hip hop*, el *trip hop*, el *reggae*, entre muchos otros. Por ello, el análisis sistematizado del corpus poético seleccionado, a través de las líneas temáticas expuestas, permite aportar una visión perfilada con mayor nitidez del complejo sentimiento de inadaptación social que sufre el inmigrante británico de origen caribeño y africano.

V. Bibliografía

Abrams, M. H. 1993: "Geoffrey Chaucer." *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. I. New York: W.W. Norton. 76-199.

Agard, John 1997: *From the Devil's Pulpit*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

----- 2000: "Man to Pan." *Weblines*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books. 118-175.

Agbabi, Patience 1997: *R.A.W.* Londres: Gecko Press.

----- 2000: *Transformatrix*. Edimburgo: Payback Press.

----- 2008 *Bloodshot Monochrome*. Edimburgo: Canon Gate.

----- "The Wife of Bafa. Analysis." *Radiophonics. New Writing from Africa*. 2008. British Council. 27 Dec. 2008.

<<http://www.crossingborders-africanwriting.org/writersonwriting/patienceagbabi/thewifeofbafa-analysis/>>

Allman, William: "Eve Explained: How Ancient Humans Spread Across the Earth." 14 Abr. 2002. Discovery Channel. 26 Aug. 2004.

<<http://dsc.discovery.com/convergence/realeve/feature/feature.html>>

Arciniegas, Germán 1985: *Historiadores de Indias*. Barcelona: Instituto Gallach.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin 1991: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London: Routledge.

----- 1995: Introduction. "Education." Part XIII of *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, et al. London & New York: Routledge. 425-427.

----- 1999: *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge.

Benítez Eyzaguirre, Lucía "Mujeres migrantes africanas en busca de identidad: el camino de la literatura." *Afroeuropa: Journal of African Studies*. Vol.1. Nº1. 2007.

<<http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/search/advancedResults>>

Bhabha, Homi K. 1995: "Signs Taken for Wonders." *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft et al. Londres: Routledge. 29-35.

----- "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *The Location of Culture*. Winter 1999-2000. *Stanford Presidential Lectures in the Humanities and Arts: Homi Bhabha*. Stanford University. 19 Feb. 2011.

<<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/mimicry.html>>

----- "The Commitment to Theory." *The Location of Culture*. Winter 1999-2000. *Stanford Presidential Lectures in the Humanities and Arts: Homi Bhabha*. Stanford University. 19 Feb. 2011.

<<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/commit.html>>

----- 2002: "Introduction: narrating the nation." Ch. 1 of *Nation and Narration*. Londres: Routledge. 1-7.

----- 2002: "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." Ch. 16 of *Nation and Narration*. Londres: Routledge. 291-320.

Biblia de Jerusalén 1965: *Éxodo* 32, 20. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 129.

Boehmer, Elleke 1995: "Postcolonianism and Beyond." *Colonial and Postcolonial Literature*. New York: OUP: 223-250.

Braman, Valerie. "The Educational Hybrid." Apr.2000. *Political Discourse – Theories of Colonialism and Postcolonialism*. National University of Singapore. 27 Nov. 2003.

<<http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/braman/4.html>>

Bringas López, Ana María 2000: "Colonialismo y patriarcado en la literatura de autoras anglófonas de África y el Caribe." *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Ed. Beatriz Suárez Briones et al. Barcelona: Icaria Ακαδημεια. 141-162.

<http://books.google.es/books?id=KiwIBngIhu4C&pg=PA73&lpg=PA73&dq=poscolonialismo+isabel+carrera&source=bl&ots=Wgsq2e3XdQ&sig=W3n9KqD0TTbAK1flaw-EFQ7-m0c&hl=es&ei=rtyhTZiLHsiYhQf49fn_BA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q=poscolonialismo%20isabel%20carrera&f=false>

Brioschi, Franco and Di Girolamo, Costanzo 1992: *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Editorial Ariel.

Carrera Suárez, Isabel 2000: "Feminismo y poscolonialismo. Estrategias de subversión." *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Ed. Beatriz Suárez Briones et al. Barcelona: Icaria Ακαδημεια. 73-84.

<http://books.google.es/books?id=KiwIBngIhu4C&pg=PA73&lpg=PA73&dq=poscolonialismo+isabel+carrera&source=bl&ots=Wgsq2e3XdQ&sig=W3n9KqD0TTbAK1flaw-EFQ7-m0c&hl=es&ei=rtyhTZiLHsiYhQf49fn_BA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q=poscolonialismo%20isabel%20carrera&f=false>

Chaucer, Geoffrey 1993: "The Wife of Bath's Prologue and Tale." Vol. I of *The Norton Anthology. English Literature*. Ed. M. H. Abrams. New York: Norton. 117-143.

Childs, Peter 1999: *The Twentieth Century in Poetry. A Critical Survey*. London and New York: Routledge.

Childs, Peter and Patrick Williams 1997: *An Introduction to Post-colonial Theory*. Harlow: Longman.

Collins, Merle 1996: Vol. 8 of *Penguin Modern Poets. Jackie Kay, Merle Collins y Grace Nichols*. Londres: Penguin Books. 53-109.

Colón, Cristóbal “Carta de Colón al escribano de ración (manuscrito)”. *Wikisource*. 19 March 2011. *Wikipedia*. 19 March 2011.

<[<http://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Col%C3%B3n_al_escribano_de_raci%C3%B3n_\(manuscrito\)>](http://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Col%C3%B3n_al_escribano_de_raci%C3%B3n_(manuscrito))>

D’Aguiar, Fred 1993: *British Subjects*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

----- 2000: “Home Is Always Elsewhere. Individual and communal regenerative capacities of loss.” *Black British Culture & Society. A Text Reader*. Ed. Kwesi Owusu. London & New York: Routledge. 195-206.

----- 2001: *An English Sampler. New and Selected Poems*. London: Chatto & Windus.

Dijeh, Lizzy “The Last Supper in Grand Asaba.” *Wasafiri*. 20.Nov. 2007. 52.

----- “Fela’s Shrine”. *Wasafiri*. 20.Nov. 2007. 53.

----- “Single. Black. Female.” *Wasafiri*. 20.Nov. 2007. 53.

----- “The African Bushman.” *Wasafiri*. 20.Nov. 2007. 54.

Fernández, Antonio 1982: *Historia del Mundo Contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Vicens-Vives.

- Fryer, Peter 1984: *Staying Power. The History of Black People in Britain*. London: Pluto Press.
- Graves, Benjamin "Problematizing Said's Exilic Category." *Contemporary Postcolonial & Postimperial Literature in English*. 18 March 2002. National University of Singapore. 7 Aug. 2007
 <<http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/said/said5.html>>
- Gunew, Sneja. "Postcolonialism and Multiculturalism: Between Race and Ethnicity." 23 Jul. 2004. University British Columbia. 7 Sep. 2004
 <<http://www.english.ubc.ca/~sgunew/race.htm>>
- Gutzmore, Cecil 2000: "Carnival, the State and the Black Masses.". *Black British Culture & Society. A Text Reader*. Ed. Kwesi Owusu. London & New York: Routledge. 332-346.
- Harris, Christine 2000: "Caribbean Women Poets – Disarming Tradition." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. 22: 45-60.
 <http://fyl.unizar.es/MISCELANEA/ARTÍCULOS_22/333%20HARRISPLANT.DOC>
- Hidalgo, Pilar and Enrique Alcaraz 1992: *La Literatura Inglesa en los Textos. Teoría y práctica*. Alcoy: Editorial Marfil.
- Huggan, Graham 2001: "The Postcolonial Exotic, Marketing the Margins." Ch.4 of *Prizing Otherness: a Short History of the Booker*. London and New York: Routledge: 105-123.
- Hutcheon, Linda 1995: "Circling the Downspout of Empire." *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft et al. London & New York: Routledge: 130-135.
- Iiffe, John 1998: *África. Historia de un continente*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, Linton Kwesi 2002: *Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*. London: Penguin Books.

Kay, Jackie 1996: Vol. 8 of *Penguin Modern Poets. Jackie Kay, Merle Collins y Grace Nichols*. Londres: Penguin Books. 1-52.

----- 2001: *Other Lovers*. Northumberland: Bloodaxe Books.

----- 2002: *Off Colour*. Northumberland: Bloodaxe Books.

----- 2005: *Life Mask*. Northumberland: Bloodaxe Books.

Kerkhoff, Ingrid "John Agard." *Dub Poetry*. 3 Apr. 2002. Bremen University. 15 Oct. 2004

<<http://www.fb10.uni-bremen.de/anglistik/kerkhoff/Dubpoetry/Agard.html>>

Koval, Ramona. "Jackie Kay: Scottish Poet, Novelist and Short-story writer." *The Book Show*. 4 Sept. 2008. ABC Radio National. 2008

< <http://www.abc.net.au/rn/bookshow/stories/2008/2355124.htm> >

Landow, George P. "Edward W. Said's *Orientalism*." *Contemporary Postcolonial & Postimperial Literature in English*. 18 March 2002. National University of Singapore. 7 Aug. 2007

<<http://www.usp.nus.edu.sg/post/poldiscourse/said/orient14.html>>

Larsen, Neil 2000: "Imperialism, Colonialism, Postcolonialism." Chapter 1 of *A Companion to Postcolonial Studies*. Ed. Henry Schwarz and Sangeeta Ray. Oxford: Blackwell Publishers. 23-50.

Lazarus, Neil "Bruce Robbins on Edward Said's 'vorage in'." *Contemporary Postcolonial & Postimperial Literature in English*. 18 March 2002. National University of Singapore. 7 Aug. 2007

<<http://www.usp.nus.edu.sg/post/poldiscourse/said/orient14.html>>

Lazarus, Neil “The Ambiguity of Counter-authority in the Liminal Intellectual’s Struggle for Decolonization.” *Contemporary Postcolonial & Postimperial Literature in English*. 18 March 2002. National University of Singapore. 7 Aug. 2007

<<http://www.thecore.nus.edu.sg/post/poldiscourse/said/said8.html>>

Low, Gail Ching-Liang 1993: “In Free State: Post-Colonialism and Postmodernism in Bharati Mukherjee’s Fiction”. *Women: a Cultural Review* 4.1: 8-17.

Luetich, Andrés “Michel Paul FOUCAULT.” *Filosofía Contemporánea*. 2002-2007. Luventicus Academia de Ciencias. 4 Jan. 2008

<<http://www.luventicus.org/articulos/02A027/foucault.html>>

Lynch, Anne M. *Octave Mannoni*. Fall 1998. Emory University. 14 Aug. 2004

<<http://www.emory.edu/ENGLISH/Bahri/Mannoni.html>>

Marshall, Peter. *The British Presence in India in the 18th Century*. 1 May 2001. BBC Homepage History. 10 Aug. 2004

<http://bbc.co.uk/history/state/empire/east_india_02.shtml>

McClintock, Anne. “European Porno-tropics.” *Contemporary Postcolonial & Postimperial Literature in English*. 8 Apr. 2002. National University of Singapore. 27 Nov. 2003

<<http://www.postcolonialweb-org/poldiscourse/porntrop.html>>

Mohanty, C.T., Russo, A. and Torres, L. 1991: *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP.

Montaigne, Michael de. “Of Cannibals”. *Shakespeare (5) en su tiempo y en el nuestro: The Tempest*. 2003. UNED. 29 Nov. 2004.

<<http://virtual2.uned.es/SCRIPT/4.../desarrollo3.htm?688946793+1424355163+CDRO>>

Narain, Denise deCaires. "The Politics and Poetics of Belonging in Caribbean Women's Poetry." *Wasafiri*. 38. Spring 2003. 13-48.

Nichols, Grace 1990: *i is a long memoried woman*. London: Karnak House.

----- 1994: *Lazy Thoughts of a Lazy Woman and Other Poems*. London: Virago Press.

----- 1996: Vol. 8 of *Penguin Modern Poets*. Jackie Kay, Merle Collins y Grace Nichols. Londres: Penguin Books. 110-151.

----- 2002: *The Fat Black Woman's Poems*. London: Virago.

Owen Sound's Black History "Steal Away." *Owen Sound's Black History*. 2004. United Kingdom Parliamentary Quilt Project. 16 Apr. 2009.

<<http://www.osblackhistory.com/stealaway.php>>

Pérez González, Antonio *et al.* 1981: *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*. Barcelona: Ediciones Salvat.

Phillips, Mike and Phillip, Trevor 1999: *Windrush. The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. London: Harper Collins Publishers.

Quayson, Ato 2000: "Postcolonialism and Postmodernism." Chapter 4 of *A Companion to Postcolonial Studies*. Ed. Henry Schwarz and Sangeeta Ray. Oxford?: Blackwell Publishers. 87-111.

RAE 2001: *Diccionario de la Lengua Española*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.

Rhodes, Cecil. *Confession of Faith*. St.Marys University. 26 Aug. 2004.

<http://husky1.stmarys.ca/~wmills/rhodes_confession.html>

Rojas, Maria "Women in Pre-Colonial Nigeria." *Contemporary Postcolonial & Postimperial Literature in English*. 1990. National University of Singapore. 11 May 2004

<<http://www.victorianweb.org/post/nigeria/precolwon.html>>

Rowe, Raphael "A Living Nightmare." *Socialist Review*. Dic 1994. *Socialist Review*. 28 May 2004.181

<<http://www.pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr181/rowe.html>>

Rushdie, Salman 1991: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books in Association with Penguin Books. 9-21.

Said, Edward 1994: *Culture and Imperialism*. London: Vintage.

----- 1994: *Orientalism*. New York: Vintage.

----- 1994: *Representations of the Intellectual*. London: Vintage.

Selden, Raman 1989: *La Teoría Literaria Contemporánea*. Barcelona: Ariel.

Shillington, Kevin 1995: *History of Africa*. St. New York: St. Martin's Press.

Sissay, Lemn 1988: *Tender Fingers in a Clenched Fist*. London: A Bogle L'Overture Production.

-----1992: *Rebel without Applause*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

----- 2006: *Morning Breaks in the Elevator*. Edinburgh: Canongate Books.

----- 2008: *Listener*. Edinburgh: Canongate Books.

Spivak, Gayatri Chakravorty 1987: "French Feminism in an International Frame." *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Londres: Methuen. 134-153.

----- 1987: "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography." *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Londres: Methuen. 197-221.

----- 1995: "Can the Subaltern Speak?" *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft et al. Londres: Routledge. 24-29.

Stepan, Nancy L. 1982: *The Idea of Race in Science: Great Britain 1800-1960*. Hampden: Archon Books.

Tortello, Rebecca 2006: "A Time to Live. Jamaican Birth Rituals." 2 May 2006. A Jamaica Gleaner Feature. 22 July 2008

<<http://www.jamaica-gleaner.com/pages/history/story0079.html>>

University of Maryland. "Lokono." Part 2 of *The Story of the Caribs and Arawaks*. 2003. University of Maryland. 17 Apr. 2005.

<<http://www.umdcsa.com/explore/lokono.html>>

Vega, María José. "Gayatri Ch. Spivak: conceptos críticos." *Proyecto Apolo. Portal de apoyo para el estudio de las lenguas clásicas*. 28 Jun. 2007. Área de Estudios Clásicos de la Universidad de Carlos III Madrid. 10 Feb. 2008.

<<http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/spivak.html>>

Viswanathan, Gauri 1995: "The Beginnings of English Literary Study in British India." Ch. 76 of *The Postcolonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, et al. London & New York: Routledge. 431-437.

Walcott, Derek 1995: "The Muse of History." Part XI of *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft et al. London & New York: Routledge: 370-374.

Walder, Dennis 1999: *Post-Colonial Literatures in English. History, Language, Theory*.
Oxford: Blackwell Publishers.

Wohl, Anthony S. "Rascism and Anti-Irish Prejudice in Victorian England." *The Victorian Web*. 1990. National University of Singapore. 11 May 2004.

<<http://www.victorianweb.org/history/race/Racism.html>>

----- "The Supposed Excessive Sexuality of Lower Classes and Tribal Cultures." *The Victorian Web*. 1990. National University of Singapore. 11 May 2004.

<<http://www.victorianweb.org/history/race/rc8.html>>

Young, Robert J. C. 1996: *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*.
London and New York: Routledge.

----- 2003: *Postcolonialism. A very Short Introduction*. Oxford: OUP.

Zephaniah, Benjamin 1995: *City Psalms*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

----- 2000: *Propa Propaganda*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

----- 2001: *Too Black, Too Strong*. Northumberland: Bloodaxe Books.