



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Poetry that Adds Up:
Poesía contemporánea *spoken word*
de autoras británicas
afrocaribeñas

TESIS DE MÁSTER

COVADONGA FERNÁNDEZ GARCÍA

Directora: María Isabel Carrera Suárez

Oviedo, junio de 2021

TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D^a:/D. Covadonga Fernández García

D.N.I.:

TÍTULO: “*Poetry that adds up: poesía contemporánea spoken word de autoras británicas afrocaribeñas*”

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: poesía *spoken word*, poesía *performance*, poesía contemporánea, poetas británicas afrocaribeñas, Ruth Awolola, Kat François, Vanessa Kisuule, Bridget Minamore, Deanna Rodger, Warsan Shire, Sophia Thakur, Keisha Thompson.

DIRECTOR/A: Isabel Carrera Suárez

1. Resumen en español

Dentro del género de la poesía de *spoken word* este trabajo de investigación supone una mirada analítica a un corpus formado por doce poemas representados por un grupo de autoras británicas afrocaribeñas. El estudio muestra cómo la poesía de *performance* puede suponer una herramienta de activismo político y social además de promover la problematización de las ideas de ‘hogar’ y ‘britaneidad’. Por otro lado, pone de manifiesto que la poesía de *spoken word* también puede constituir un espacio para la subversión y el empoderamiento de las mujeres.

2. Resumen en inglés

Within the literary genre of spoken word poetry, this dissertation stands as an analytical approach of a corpus made up of twelve poems performed by a group of Afro-Caribbean female poets. The study shows how performance poetry is used as a tool for socio-political activism as well as for the problematization of the ideas of ‘home’ and Britishness. Additionally, it demonstrates that spoken word poetry can also stand as a space for subversion and female empowerment.

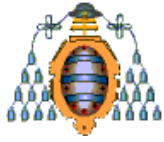
VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS
DE MÁSTER/PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

LA AUTORA/EL AUTOR

Fdo.: Isabel Carrera Suárez

Fdo.: Covadonga Fernández García



Máster Universitario Género y Diversidad



DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

Dña. Covadonga Fernández García con DNI _____ estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 1 de junio de 2021

Fdo.: Covadonga Fernández García

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña. Covadonga Fernández García con D.N.I. _____, como autora de la Tesis de máster/Proyecto de investigación profesional titulada “*Poetry that adds up: poesía contemporánea spoken word de poetas británicas afrocaribeñas*” por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten, establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida su condición de autora/autor del trabajo, con inclusión del nombre y la referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 1 de junio de 2021

Fdo.: Covadonga Fernández García

ÍNDICE

1. Introducción y metodología.....	2
1.1. Corpus de poetas afrocaribeñas británicas en contexto	6
1.2. Editoriales, inclusividad y contexto nacional	8
1.3. Estructura temática y enfoque teórico	15
2. Capítulo 1: <i>a</i> for ‘activism’	17
3. Capítulo 2: <i>b</i> for ‘Britishness’	32
4. Capítulo 3: <i>c</i> for ‘creation’ of spaces.....	47
5. Conclusión: Esto es poesía <i>spoken word</i> , un conjunto de voces.....	62
6. Obras citadas	65
7. Apéndice.....	76

1. Introducción y metodología

Estamos asistiendo a unos nuevos tiempos para la poesía. La llamada poesía contemporánea de *performance* o poesía de *spoken word* es un género híbrido, complejo y cambiante el cual, dada la popularidad que ha ido adquiriendo en los últimos años, considero digno de análisis. En primer lugar, cabe señalar a qué me refiero cuando hablo de poesía de *performance* y en qué se diferencia de las lecturas poéticas tradicionales. Al incorporar el elemento de *performance*, la poesía es vista como “cobrando vida” (Bloomsbury 2021) ante la audiencia. Aunque esto puede ser un elemento demasiado subjetivo como para establecer una clara diferencia entre ambas modalidades poéticas, lo cierto es que la poesía de *performance* suele ir un paso más allá e incluir elementos transmediales tales como música, ritmo, grabaciones o imitaciones de sonidos no verbales, olores u otras percepciones sensoriales, objetos, disfraces u otros elementos que aporten un significado más allá de las propias palabras (Bloomsbury 2021; Gräbner 2008, 1).

Un elemento fundamental ligado a la *performance* es el cuerpo de la poeta, de modo que su corporeidad actúa como una declaración política: el poema cobra vida a través de su autoría, adquiriendo a la vez voz y presencia física, dos elementos que suelen desaparecer cuando el poema es presentado en una página (Bloomsbury 2021).¹ Además, tanto el movimiento de diferentes extremidades como un simple gesto facial contribuyen a la fuerza interpretativa del poema, acompañando y enfatizando el vocabulario. E incluso si el cuerpo permanece estático, el volumen o énfasis proyectados en cada palabra contribuyen al ritmo y tono del poema. Al dar la oportunidad de que diversas dimensiones o elementos converjan de manera simultánea en una actuación, dentro de la poesía de *spoken word* se dan diferentes estilos o subgéneros como pueden ser la comedia *stand-up* o monólogo, el teatro de *performance*, la *performance* o el slam. A su vez, la diversidad de subgéneros que pueden encontrarse bajo el término de *spoken word poetry* está condicionada por la miríada de influencias que propiciaron la evolución de la escena de *spoken word* como la conocemos hoy en día. En palabras del poeta Pete Bearder, “spoken word is not a solid entity, but a constellation of ‘art worlds’” (2019, 83) y es esta pluralidad, la existencia de esas diferentes “constelaciones” lo que hace que desde un punto de vista teórico exista cierta reticencia a la hora de clasificar la *spoken word* según

¹ Dado que a lo largo de este trabajo de investigación analizaré la obra poética de mujeres, procederé a utilizar el femenino genérico de ahora en adelante, a no ser proceda hacer alguna diferenciación específica.

los estilos o medios utilizados por las poetas. En suma, *performance poetry* sería un término paraguas.

Existen también particularidades en cada escena de *spoken word* y en cada ámbito nacional y cultural. Aquí me centraré en la escena británica y más concretamente en la inglesa con poetas afincadas en las ciudades de Londres, Bristol y Mánchester principalmente. No obstante, cabe destacar que a su vez cada autora cuenta con unas influencias específicas de otras escenas, otros géneros artísticos y otros contextos culturales. Siendo un género relativamente reciente y que en sus inicios no era considerado ‘arte’, solo en las dos primeras décadas del siglo XXI se está empezando a teorizar sobre la *spoken word* desde el entorno académico. Por tanto, su definición e influencias pueden estar sujetas a desacuerdo o controversia. En términos generales podría decirse que la poesía de *spoken word* se nutre del Renacimiento de Harlem y la poesía jazz de los años 1920 a 1940 del siglo pasado, pasando por el Black Arts Movement de los 60, la generación Beat de mediados del siglo XX, la música rap y hip hop, y el formato slam que nace en la década de los 80. Estas son influencias que surgen en Estados Unidos pero que pronto cruzan el océano Atlántico hasta las Islas Británicas.

A consecuencia de particularidades políticas y culturales, la poética británica también absorbe elementos de la poesía Dub y el Punk Británico de la década de 1970 e incluso del cabaret alternativo (Bearder 2019, BBC Radio 2021) lo que hace que siga adquiriendo un marcado carácter político. Las poesías Dub, Beat y Punk surgen como formas radicales de *performance* a través de las cuales se abordaban temas políticos y sociales. En el caso de la generación Beat, los poetas hablaban del descontento y frustración con la sociedad de su tiempo, la lucha racial y de derechos civiles, la brutalidad policial, las libertades individuales y sexuales o el rechazo a generaciones anteriores. En el caso de la poesía Dub en Reino Unido destacan personalidades como Linton Kwesi Johnson, John Agard o Grace Nichols quienes, influidos por los ritmos musicales caribeños abordan el rechazo recibido por parte de la sociedad inglesa blanca, la experiencia de la generación del Empire Windrush, la diáspora o la praxis poética de las lenguas vernáculas. En el caso de la poesía Punk británica, la cual está relacionada con la contracultura punk del descontento social y rebelión juvenil, destacan las aportaciones de las poetas, quienes denunciaban el sexismo y misoginia inherentes en la cultura Punk y Dub, pero quienes no contaban con espacios seguros desde donde abordar dichos temas (Gräbner 2020, 5). Habiendo considerado estos movimientos previos, podría decirse que

tanto la historia de la propia *spoken word* como la forma en que es concebida y representada hacen que sea intrínsecamente política. Entre los temas más comunes abordados por las distintas poetas se encuentra la identidad sexual y de género, la lucha feminista, la religión, la identidad nacional, políticas económicas, asuntos sociales... (Bearder 2019, 75).

Por su parte, el formato de slam nace a raíz del descontento con la poesía institucional y canónica, así como de un sentimiento de tedio y rechazo ante las lecturas poéticas tradicionales, homogéneas, elitistas y faltas de sentimiento o emoción. Mark Kelly Smith, considerado uno de los creadores del formato slam en el Chicago de 1984, teoriza sobre este género híbrido en *Take The Mic. The Art of Performance Poetry Slam and The Spoken Word* (2009). Smith define la poesía de slam como “*performance poetry, the marriage of a text to the artful presentation of poetic words onstage to an audience that has permission to talk back and let the performer know whether he or she is communicating effectively*” (5). En las competiciones de slam, las y los participantes deben representar poemas propios en un máximo de 3 minutos sin utilizar ningún tipo de instrumento o disfraz, es decir, tan solo pueden ayudarse de su propia voz y su propio cuerpo. Un jurado escogido de entre el público les otorga una puntuación de 0 a 10, en base a la cual se escoge a la ganadora o ganador (32). Aunque corra el riesgo de resultar esencialista, podría decirse que la línea divisoria entre el formato slam y otras formas de poesía *spoken word* se encuentra en el elemento competitivo. En sus orígenes, la poesía de slam era considerada *lowbrow* y se desestimaba tanto a las personas que la producían como a las que asistían a los eventos. Fue calificada como “the death of art” (Bloom 2000, 379 en Somers-Willet 2003, 9 y en Gregory 2009, 273) o “the fast food of poetry” (Breeze 1999 en Fowler 2016, 181) por basar la aprobación del poema en los aplausos de la audiencia o no contar con la radicalidad de generaciones poéticas anteriores.

Sin embargo, lejos de ser la muerte de la poesía, podría decirse que el slam contribuye a su resurrección. En un contexto en el que las y los poetas de *performance* aún tienen que hacer frente a prejuicios sobre la ‘efimeridad’ de su arte en oposición a la poesía escrita, el slam se posiciona como un subgénero desafiante e innovador que celebra la poesía, llevándola ante amplios auditorios (Bloomsbury 2021). En ocasiones considerada “la poesía del pueblo” (Smith y Kraynack 2009), el slam se presenta como un espacio seguro donde tienen cabida todas las personas indiferentemente de su género, raza, cultura, edad, clase social, religión, orientación sexual... Esta diversidad hace que,

a su vez, el formato slam haya llevado la poesía de *spoken word* a un público también diverso. Ya sea en competiciones, micros abiertos, formato televisivo u online, esta poesía se ha comercializado en cierto modo, convirtiéndose en un género individualista – y algunos dirían, incluso comercial – más que en un movimiento (Gräbner 2020, Somers-Willett, 2014).² Este es uno de los puntos de mayor divergencia con respecto a los movimientos que influenciaron la escena de *spoken word* británica actual, cuya radicalidad y finalidad poéticas les situaba en los márgenes del canon literario.

En este trabajo de investigación me centraré en la poesía de *spoken word* entendida como término paraguas. Dentro de él, mi objeto de análisis lo conforman poemas escritos por mujeres afrodescendientes y representados ante un público (real o virtual). A pesar de ciertas diferencias estilísticas en relación a la actuación de cada autora en particular, los poemas aquí analizados se articulan en torno a unos ejes similares de temática, modalidad y subgénero. Por ejemplo, los poemas pueden ser representados en un slam, aunque no necesariamente – de hecho, “The Sum –After Muneera Pilgrim” fue representado por Ruth Awolola en la final de Roundhouse Poetry Slam en 2020. La gran mayoría de las escritoras con las que trabajaré en esta tesis participan o han participado en la modalidad competitiva y algunas, incluso, es a través de este formato como se han hecho conocidas dentro del mundo literario. Aun así, es poco común que las poetas se definan como ‘poetas de slam’ puesto que es una etiqueta ciertamente restrictiva. Por el contrario, es mucho más común que se identifiquen como poetas de *spoken word* o *performers* cuando, además de los slams, escriben poemas para encargos de eventos u organizaciones. Este es el caso de los poemas “Little Black Girls” (2018), “Home in Three Parts –part 3” (2017), “Take Up Space” (2015a) y “The Skies Are Grey with Remorse” (2015b). También es común que las poetas se identifiquen como eso, ‘poetas’ en el sentido más amplio del término, de modo que hagan *spoken word* o poesía de slam pero no exclusivamente. Es decir, muchas de ellas también cantan o actúan en el teatro, haciendo que en sus poemas confluyen sus experiencias en otros géneros y modalidades artísticas. Es importante tener en cuenta que en poesía –como en cualquier otro arte– las líneas divisorias entre unos estilos y otros a veces son borrosas, así como la línea que separa un poema *for the page* de un poema *for the stage*: en ocasiones, una poeta puede

² Destaca, por ejemplo, el programa emitido por Home Box Office (HBO) *Def Poetry Cable Series*, presentado por Russell Simmons entre los años 2002 y 2007.

concebir un poema para ser escrito o publicado en papel y a la vez puede representarlo como poema de *performance*.

1.1. Corpus de poetas afrocaribeñas británicas en contexto

A continuación, procedo a presentar a las poetas cuya obra constituye las fuentes primarias utilizadas para el análisis en mi tesis de máster, procurando proporcionar un contexto en torno a cada poeta, su relevancia en la escena de *spoken word* y el tipo de poesía que realiza. Todo ello contribuye a la elaboración de una pequeña fotografía que podría representar el panorama actual en cuanto a poetas británicas afrocaribeñas se refiere, puesto que en términos generales además de escribir y representar su poesía también colaboran con otras artistas, hacen sus propias actuaciones transmodales y colaboran con organizaciones para promover la poesía de *spoken word* a nivel local y nacional. Finalmente también señalo algunas de sus obras publicadas en papel, ya que todas ellas además de hacer poesía de *performance* han dado el salto a la página.

Quizás la más conocida de las poetas del corpus es **Warsan Shire**, una poeta británico-somalí que nació en Kenia de progenitores somalíes, emigró a Reino Unido con tan solo un año y que en 2014 fue nombrada primera Poeta Joven Laureada de Londres. Shire es una de esas poetas que no se presentan como artistas de *spoken word* o *performance* pero cuyos poemas están cargados de musicalidad y son comúnmente recitados. En 2016 participó en el álbum visual de Beyoncé *Lemonade* incluyendo algunos fragmentos de sus poemas, lo que también contribuyó a la popularización de su obra. Entre sus obras publicadas se encuentran *Teaching My Mother How to Give Birth*, publicado en 2011 y *Her Blue Body*, en 2015. El poemario *Bless the Daughter Raised by a Voice in Her Head: Poems*, actualmente en pre-venta, tiene prevista su fecha de lanzamiento para 2022. La relevancia de su obra reside en la forma única con la que trata la identidad de las mujeres afrodescendientes, el duelo migrante, relaciones interpersonales, agresión sexual, guerra, masculinidades y la diáspora africana. Destaca su papel de activismo en favor de los derechos de los refugiados y solicitantes de asilo. A diferencia de otras poetas de su generación, su presencia en las redes sociales es reducida o casi nula.

Por el contrario, **Sophia Thakur** sí está muy presente en redes sociales, especialmente en Instagram (@sophiathakur). Thakur forma parte una nueva generación de escritoras que llevan su poesía a las redes, aumentando así su influencia y contribuyendo a la creación de un cuerpo poético que mezcla literatura con música y

activismo. Su poemario *Somebody Give This Heart a Pen* fue publicado en 2019, el mismo año en el que finalizó su tour por Ghana en el que mezclaba su poesía con la música de una banda nativa. Este es, desde mi punto de vista, uno de los elementos que hacen destacar la obra de Thakur: la forma en que incluye afrobeats, jazz, neo-soul y reggae colombiano (Thakur 2021), enfatizando el carácter oral de la poesía de *spoken word*. La fusión de poesía y ritmos musicales no es única de la obra de Thakur, siendo Keisha Thompson y Kat François otras poetas de este corpus en cuya creación artística se atraviesan las fronteras que delimitan distintos géneros.

Keisha Thompson, también conocida como SheBeKeKe cuando se trata del género híbrido que combina sus poemas con música, es una poeta mancomuniana que además de representar la escena de *spoken word* en el norte de Inglaterra también supone un perfecto ejemplo de la intersección entre poesía, música y *performance*. En 2020 publicó *Ephemera*, su álbum digital, y *Moonwhile*, un mini álbum (EP) poético que incluye la música de su obra de *performance* en solitario *Man On The Moon* y algunos de sus poemas. Su libro debut, *Lunar* (2018), incluye poemas junto con el guion de la obra, lo que pone de manifiesto los diferentes niveles en los que su creación artística se encuentra intrínsecamente conectada. **Kat François**, por su parte, destaca como poeta de *spoken word* en cuya obra se aprecia una marcada influencia de la *performance* y el teatro *performance*. Así, en su actuación poética el cuerpo cobra vital importancia al ser considerado como una extensión del contenido que a su vez contribuye a la creación de niveles de significado. En su obra reina la temática política e identitaria, haciendo numerosas referencias a su identidad híbrida o a eventos históricos tales como la Primera Guerra Mundial o el Empire Windrush. Estos elementos y su relevancia en el contexto actual serán analizados en el tercer epígrafe, en relación al poema “Go Back To Where You Come From” (2020). Su colección de poemas *Rhyme and Reason: Poems by Kat Francois* fue publicada en 2008. François fue la primera poeta en ganar un slam televisado en Reino Unido.

Dentro de la escena de slam británica es de rigor mencionar a **Vanessa Kisuule**, quien ha ganado más de diez competiciones. Después de darse a conocer a través de los slams fue nombrada poeta laureada de Bristol en 2018. Como segunda generación de migrantes ugandeses en Inglaterra, Kisuule incluye los tropos de hogar, pertenencia e identidad dual en sus poemas, pero también añade humor, algo muy común en la escena de slam británica (Gregory 2009; Bearder 2019, 68). Burning Eye Books, editorial de la

que hablaré más adelante, publicó sus dos colecciones de poesía *Joyriding The Storm* y *A Recipe For Sorcery* en 2014 y 2017 respectivamente. Además, Kisuule también tiene un espectáculo autogestivo – *SEXY* (2018) – que mezcla *performance* con poesía, cabaret y monólogo, y bajo el nombre de Shonda Rhymez hace batallas de rap, lo que constituye diferentes formas de fusión de la poesía de *spoken word* con otros géneros.

También de Bristol es **Deanna Rodger**, cuyo poema “Being British” (2012) analizo en este trabajo. Como poeta de tercera generación de migrantes afrocaribeños de Reino Unido, al igual que François, sus poemas son muy relevantes en relación a la temática que abordo, haciendo especial hincapié en la experiencia de los sujetos diaspóricos en las islas británicas. Al igual que la mayoría de las poetas que aquí menciono, Rodger también es *performer*, participó en slams y además organiza talleres de *spoken word* a nivel internacional. Además, imparte dos asignaturas en la universidad de Brunel (Londres) y la universidad del Oeste de Inglaterra – UWE (Bristol), contribuyendo a la conexión entre la poesía de *spoken word* y la academia. Su poemario *I Did It Too* fue publicado en 2017 por Burning Eye Books. **Bridget Minamore**, por su parte, también está involucrada en la escena de slam no solo por haber participado en competiciones – quedó tercera en el Roundhouse Poetry Slam de 2009 – sino que también es la persona más joven y la primera mujer en ser tutora principal del Roundhouse Poetry Collective, que ayuda a poetas jóvenes a desarrollar su obra y aprender nuevas técnicas de *spoken word*. En 2015 publicó su poemario corto *Titanic* de la mano de Out-Spoken Press. Desde entonces también ha escrito poemas por encargo, como la gran mayoría de las poetas de *spoken word*.

Finalmente, **Ruth Awolola** es la poeta con la que cerraré el análisis de los poemas en el bloque cuatro. Actualmente residiendo en el sureste de Londres, Awolola es conocida por haber participado en slams, ganando el SLAMBassadors UK National Youth Slam en 2015. Aunque aún no ha publicado ningún poemario, su carrera como poeta comienza a despegar, con piezas suyas incluidas en *Rising Stars: New Young Voices In Poetry*, antología editada por Jay Hulme y publicada en 2017. También aparece en la antología de 2018 *She Is Fierce: Brave, Bold and Beautiful Poems by Women*, editada por Ana Sampson. En sus poemas destaca el tropo de la exploración identitaria.

1.2. Editoriales, inclusividad y contexto nacional

En términos generales, las poetas de *spoken word* no suelen atraer la atención de prestigiosas editoriales como Penguin Random House, Faber & Faber o Jonathan Cape,

las cuales no solo tienen un catálogo limitado de *performance poets* sino que además no suelen apostar por nuevos talentos o poetas que no hayan sido publicados anteriormente (Fowler 2008, 182). En palabras de Cornelia Gräbner (2008, 3), cuando la poesía de *performance* comenzó a popularizarse alrededor de 1960 no había ninguna editorial que quisiera publicarla, pues era considerada escandalosa. Se alegaba que un poema en el que aparecen diferentes significados de manera simultánea hace muy difícil su representación en papel, especialmente si entran en juego elementos musicales. A medida que este tipo de poesía fue ganando aceptación, y en parte gracias a los slams, cada vez más editoriales han comenzado a publicar poetas de *spoken word*. Podía decirse entonces que tanto el formato de poesía competitiva como los *open mics* de *spoken word* resultan especialmente beneficiosos para aquellas poetas que están empezando su carrera artística pero que aún no han publicado ningún poemario, puesto que estos son espacios abiertos e inclusivos donde cualquiera puede participar. Así, ganar un slam o representar un poema que eventualmente se haga viral puede llamar la atención de editoriales interesadas concretamente en este tipo de poesía.

Algunas editoriales, como Burning Eye Books, se centran exclusivamente en la publicación de *performance poets*, demostrando que la tradicional controversia sobre la imposibilidad de trasladar al papel un poema concebido para ser representado – *page vs. stage* – es totalmente infundada. La existencia de empresas editoriales como esta resulta fundamental debido a la creciente influencia de la escena de *spoken word* en Reino Unido. Me parece de especial relevancia dedicar atención a la política de publicaciones de Burning Eye Books, donde establecen que

[Burning Eye Books] aims to create an inclusive representation of the best and most promising performance poets [and although they] welcome submissions from all human beings regardless of gender, race, religion . . . or any definition of origin or ethnicity . . . [they] have no tolerance for work that discriminates in any way whatsoever: no sexism, genderism, transphobia, homophobia, racism or ableism [is allowed] even if for the sake of humour. (Burning Eye Books 2021)

Además de poemarios individuales, desde Burning Eye Books también apuestan por antologías, como es el caso de *The Best Poetry Book in the World* (2020). Editada por Jenn Hart y Clive Birnie incluye poemas de *spoken word*, slam, *stand-up* o monólogo y *performance*. Este tipo de publicaciones son beneficiosas en tanto que promueven una normalización del formato *spoken word* en papel. La antología editada por Nikita Gill

Slam! You Are Gonna Wanna Hear This fue publicada en 2020 por Macmillan, se autodenomina como “a manifesto for performance poetry” (vi) e incluye a poetas de diferentes géneros, contextos étnicos, religiones y sexualidades como una forma de representar la diversidad inherente a la poesía de *spoken word*.

En términos generales, una de las características más representativas de la *spoken word* es su carácter diverso e inclusivo. Ante esto, Helen Gregory argumenta que, de acuerdo con una serie de slams a los que asistió en el año 2006, un 68% de los participantes de slams británicos eran hombres y tan solo un 35% eran étnicamente diversos (2009, 368). Aunque Gregory presente estas cifras como evidencia de que los slams no son eventos diversos en relación a los elementos de género, raza y clase social, considero que esta desigualdad se está subvirtiendo. Ya sea con la creación de slams específicos con participantes que se identifican como mujeres – Women of the World Poetry Slam – o a través de publicaciones y plataformas que fomentan una diversidad práctica y real, lo cierto es que cada vez vemos a más mujeres escribiendo interesantísimos poemas de *performance*. Es, sin embargo, ciertamente interesante la anotación que hace Gregory, ya que desde la escena de *spoken word* y particularmente desde el slam se hace especial hincapié en su diversidad en función del género, contexto cultural, etnia, clase social, orientación sexual, edad, religión... ¿Estamos ante un caso de uso de la palabra ‘diversidad’ con fines propagandísticos? Algunas instituciones, dice Heidi Safia Mirza, usan el cuerpo negro/otro dentro de organizaciones blancas/normativas para evidenciar la inexistencia de racismo o privilegio blanco. Esto es, al fin y al cabo, una objetivación del cuerpo negro con fines políticos (2009, 5) que descubre una dinámica cultural entre “predominately white, middle-class audiences and marginalized poets” al incluir, recompensar y utilizar como recurso propagandístico las *performances* de sus identidades basándose tan solo “on their citation of difference” (Somers-Willet 2009, 109). Al mismo tiempo que se celebra la diversidad en la escena de *spoken word* debería también abordarse la cuestión de si ello implica la presencia encubierta de sistemas de deseo y poder (91) en la forma de fetichización de identidades marginalizadas.

Las personas que dentro del mundo académico se han interesado por la poesía de *performance* en los últimos años, como es el caso de Susan B.A. Somers-Willett (2003; 2009; 2014), en general tienden a tratar la escena estadounidense, y no tanto la británica. Dentro de la escena de *spoken word* británica, y leyendo la obra de Helen Gregory (2008;

2009), Corinne Fowler (2016), Cornelia Gräbner (2007), Pete Bearder (2019) o Lucy English y Jack McGowan (2021) se pone en evidencia el vacío en torno a la producción literaria de un grupo muy específico y, en mi opinión, de gran relevancia: mujeres afrodescendientes del Caribe y África. Aunque es cierto que en la obra de Fowler (2016) se habla de poetas asiáticos y afrodescendientes, la gran mayoría a los cuales se hace mención son varones. Por su parte, Gregory analiza en su tesis doctoral (2008) la escena de slam británica en comparación con la estadounidense. Es aquí donde señala que la escena de slam no es tan diversa como se tiende a presentar y, por consiguiente, no hace mención alguna a las poetas británicas afrodescendientes. Gräbner en su tesis doctoral reconoce que las mujeres están visiblemente subrepresentadas en su investigación debido a que necesitaría abordar su obra desde un enfoque diferente al de los poetas varones (2007, 17). Por su parte Bearder (2019) también trata la escena de *spoken word* británica pero, de nuevo, las autoras afrodescendientes no reciben especial mención. Esto es problemático ya que, si se analiza la poesía de *spoken word* en el contexto británico pero tan solo se mencionan autores con unos rasgos identitarios muy específicos, se estaría hablando de que la poesía de *performance* inglesa es percibida como androcéntrica y blanca. Por otro lado, esto contraviene a los principios fundamentales de la poesía de *spoken word*: la polifonía, multiculturalidad y pluralidad identitaria. En suma, y dado el claro vacío que se aprecia desde un punto de vista teórico en el ámbito de la poesía contemporánea de *performance*, centraré mi análisis en este trabajo de investigación alrededor de los poemas de *spoken word* escritos por mujeres británicas afrodescendientes.

Considero relevante en este punto hacer una aclaración terminológica: debido a las dificultades que los grupos con identidades étnicamente diversas han tenido para definirse dentro del marco nacional británico, surge en los años 80 la tendencia a usar el término paraguas “negra/o” para referirse a todas las personas racializadas afrocaribeñas y asiáticas. A pesar de tener diferentes religiones, idiomas, culturas e historias, estos grupos compartían una misma experiencia de racialización, inferiorización, estigmatización y discriminación en áreas tales como el trabajo, la sanidad o los medios de comunicación. Por tanto, la adopción del término “negra/o” se llevó a cabo con el fin de construir una identidad política conjunta (Mirza 1998: 3 en Bastida Rodríguez 2008: 165; Brah 2011/1996, 125). Más recientemente, los debates en torno a la construcción de esta identidad han derivado en un rechazo al término paraguas unificador en pro de otros

que reconozcan la diferencia (Fernández Pérez 2009, 148) y que además rechacen concepciones esencialistas de sujetos racializados con contextos diaspóricos, quienes tienden a ser vistos como una unidad. Estos términos más preferidos por algunos suelen ser utilizados con un guion, de modo que los sujetos se definan como británico-caribeños, afro-británicos, nigeriano-británicos, etc. Así se incluye tanto su diversidad identitaria como su pertenencia a la nación británica.

Sin embargo, el uso del guion es también motivo de debate. Autores como Fred Wah (2000/1996, 72) lo perciben como un espacio que une y separa al mismo tiempo, que coloca al sujeto en el medio a pesar de no estar en el centro, y que actúa como frontera entre dos culturas. Esta sería la visión más positiva, la cual presenta a las *hyphenated identities* como lugares marginales pero enriquecedores, desde los que se subvierte la identidad nacional hegemónica y se negocia una identidad dual propia. Dicha dualidad puede también ser entendida como restrictiva, acentuando la diferencia con respecto a la identidad nacional *mainstream*. Debido a la diversidad de contextos culturales y étnicos de las autoras con las que trabajaré en esta tesis, utilizaré los términos ‘afrodescendiente’ o ‘racializada’ en términos generales. Siguiendo a Heidi Safia Mirza, al hablar de persona ‘racializada’ o *ethnicised* se pone el acento en la mirada europea y blanca que construye a estos sujetos como ‘otros’ en un proceso de objetivación racial (2009, 9). Es decir, si tan solo me refiriera a ellas como mujeres pertenecientes a una minoría o grupo étnico estaría haciendo énfasis en la diferencia étnica, pero no en la alterización como proceso al que son sometidas las mujeres afrodescendientes al ser designadas como ‘otras’ en un contexto construido como blanco – en este caso, Reino Unido. Finalmente, el término BAME, acrónimo para Black Asian and Minority Ethnic, a pesar de ser usado en algunos contextos en Reino Unido, resulta altamente problemático. No solo no recoge a todas las minorías étnicas sino que reduce a las personas a unas siglas, lo que contribuye a su deshumanización.

Desde un punto de vista literario existe un debate dentro de la academia sobre cómo clasificar la obra de estas autoras. Gail Low y Marion Wynne-Davies (2006, 1) señalan algunas de las primeras antologías de escritoras negras británicas que comenzaron a ser compiladas tras la proliferación de ‘Black British Arts’ en los 80 y los 90. En 1984 vio la luz una de las primeras obras, centrada exclusivamente en poesía: *A Dangerous Knowing: Four Black Women Poets*. Laureta Ngcobo editó *Let it be Told: Black Women Writers in Britain*, antología que fue publicada en 1987. *Charting the Journey: Writings*

by *Black and Third World Women* fue publicada al año siguiente. Estas obras son de especial relevancia debido a que no solo comienzan a crear un espacio literario para las mujeres racializadas que escriben en Reino Unido, sino que llaman la atención sobre la necesidad de crear un canon propio. Aunque las colecciones mencionadas incluyen la poesía tradicional y no la poesía de *spoken word*, la obra de autoras afrocaribeñas cuenta con claros elementos de *performance*. En cualquier caso, ponen de manifiesto la necesidad que las poetisas afrodescendientes tienen de un espacio propio en la literatura.

Si al tratar sobre la escena de *spoken word* en Reino Unido se aborda en primer lugar la obra de hombres y mujeres blancas, puede leerse entre líneas que estos sujetos están localizados en el centro – tanto social como literario – mientras que ‘las otras’ – mujeres afrodescendientes – se localizan en los márgenes. De acuerdo con Mae G. Henderson (1989: 16), es crucial analizar la obra de mujeres afrodescendientes considerando las diferencias de género dentro de la identidad racial y, a su vez, las diferencias raciales dentro de la identidad de género. Considero que esta lectura interseccional es lo que falla en los análisis de los poemas escritos por mujeres británicas afrodescendientes que se enmarcan dentro de un estudio general sin tener en cuenta las especificidades de su obra. Más recientemente, aunque no se editen antologías que tan solo incluyan la obra poética de mujeres, sí que se da la publicación de obras que compilan la obra de poetisas británico-caribeñas en las que el número de mujeres y hombres incluidos está totalmente equilibrado. Este sería el caso de *Moving Voices: Black Performance Poetry*, editada por Asher y Martin Hoyles y publicada en 2002 o *Out of Bounds: British Black & Asian Poets* editado por Jackie Kay, James Procter y Gemma Robinson y publicada en 2012.

En cierto modo puede considerarse que la literatura escrita por sujetos diaspóricos racializados en las islas británicas es literatura postcolonial, si se tiene en cuenta que sean migrantes de primera generación relacionados con las antiguas colonias británicas, abarcando el Caribe, África y el sureste asiático, entre otros lugares geográficos. Sin embargo, una vez que las autoras pertenecen a segundas y terceras generaciones, pasan a ser consideradas como dentro del canon británico (Pérez Fernández 2009, 144). La invisibilidad de estas autoras dentro del canon *mainstream* y la academia según su género y contexto étnico o cultural hace que sea de vital importancia la creación de espacios teóricos y literarios en los que se trate su obra teniendo en cuenta sus experiencias y especificidades. Así, tanto en el afrofeminismo teórico como en los micros abiertos o

slams, las mujeres racializadas pueden reclamar un ‘tercer espacio’ (Bhabha 1990 en Mirza 2009, 8) donde hablar como sujetos en el margen a la vez que reafirman su identidad como individuos actantes desde el centro de su experiencia. Desde este espacio pueden subvertir las narrativas esencialistas y estereotípicas de la mujer negra, presentada desde la perspectiva eurocéntrica como madre – *nanny* – y esposa, trabajadora feliz, *welfare queen* o *Jezabel* exótica y sexualizada. Con el fin de llevar a cabo esta subversión, la poesía de *spoken word* se presenta como sumamente apropiada, ya que, de acuerdo con Somers-Willet, “one of the most defining characteristics of slam poetry is a poet’s performance of identity and identity politics” (2005, 52). Es decir, en este género híbrido entre poesía y *performance* se dan las condiciones idóneas para que los sujetos generalmente percibidos en los márgenes utilicen su voz y su cuerpo para reclamar su identidad. En este sentido, las producciones culturales de este grupo han de ser entendidas como declaraciones políticas, puesto que lo personal es político. A su vez pueden presentar, por un lado, nuevas formas de identidad y actancia y por otro, pueden servir como herramientas con las que subvertir y negociar formas de identidad dominantes (Weedon 2004, 158), aquellas que suelen ser identificadas como la norma o el centro.

En conjunción con los slams, micros abiertos o similares, las redes sociales e Internet también son espacios a través de los cuales los poemas de *spoken word* llegan a grandes audiencias. Juegan un papel crucial en la forma en que la información se comunica, hasta el punto de que un poema viralizado a través de Twitter o Instagram puede llegar a más personas que una reseña o un poemario publicado en papel. Consecuentemente, esto desencadena una red de impresiones e influencias de modo que otras poetas puedan decidir empezar a publicar sus piezas al verse representadas en estos espacios, lo que termina contribuyendo al enriquecimiento de la escena de *spoken word* en formas que no serían tan rápidas o eficaces en el plano de la publicación de poesía en papel. Pero Internet no es solo beneficioso para la publicación del propio poema, sino también para su análisis.

Dado que la poesía de *spoken word* tiene un componente de *performance* también está abierta a la improvisación y el cambio, de modo que cada vez que un poema es representado puede sufrir alteraciones. La poesía de *performance* es, en sí misma, efímera, y dado que las condiciones exactas de una *performance* no pueden repetirse, cada actuación es única e inimitable (Bloomsbury 2021). Sin embargo, con la existencia de sistemas de grabación y plataformas de difusión audiovisual como YouTube o Vimeo,

además de las redes sociales, es más fácil conseguir cierta estabilidad sobre un poema de *performance*. Es decir, aunque haya cinco vídeos diferentes de cinco actuaciones diferentes, se puede analizar el mismo vídeo de una manera más ‘estable’. Esto es completamente aplicable a los poemas presentes en este trabajo de investigación, los cuales han sido seleccionados a partir de actuaciones específicas recogidas en vídeos de YouTube. Las transcripciones son mías propias, y aparecen al final de este trabajo a modo de anexo. En algunas ocasiones, además, incluyo la versión escrita de los poemas que ha sido proporcionada por las autoras a través de sus poemarios, páginas web o medios similares.

1.3. Estructura temática y enfoque teórico

A continuación, detallo las fuentes primarias sobre los cuales se desarrolla esta tesis de máster, que se organizan en torno a tres bloques temáticos.

En primer lugar, dado que en la poesía de *spoken word* puede verse un carácter y una finalidad políticas, he seleccionado un conjunto de poemas que de una u otra manera constituyen una forma de activismo. Es decir, pueden entenderse en relación a iniciativas o procedimientos gubernamentales tales como la modificación del currículum nacional, la retirada de estatuas o elementos que rindan homenaje a la época colonial y sus vínculos con la esclavitud, la brutalidad policial y el racismo sistémico, o la acogida de refugiados en busca de asilo, y su finalidad última es la de promover cambios sociales, políticos y estructurales. La poesía de *spoken word* puede ser – y es – utilizada como herramienta de acción. Los poemas que se incluyen dentro de este apartado son “Algebra” (2016) de Keisha Thompson, “Hollow” (2020) de Vanessa Kisuule, “Strange Fruit, Police Brutality” (2015) de Sophia Thakur y “Home” (2017) de Warsan Shire.

En segundo lugar, abordaré un bloque donde diferentes poetas con un contexto migrante problematizan la idea de la pertenencia a un espacio, lugar o comunidad. Desde “Being British” (2012) de Deanna Rodger a “The Skies Are Grey with Remorse” (2015b) de Vanessa Kisuule, y pasando por “Home in Three Parts – Part 3” (2017) de Bridget Minamore o “Go Back to Where You Come From” (2020) de Kat François, trataré de evidenciar cómo la idea de *home* es fluida y plural. A través de la poesía de *spoken word* estas autoras proceden a performar la identidad británica a la vez que la desafían, especialmente en oposición a los discursos nativistas. El objetivo de estos poemas analizados a través del prisma de la ‘britaneidad’ es poner de relevancia cómo las ideas

de hogar, pertenencia e identidad nacional son constantemente renegociadas y redefinidas.

Finalmente, el último bloque que compone este trabajo aborda diferentes temas en relación a la experiencia de ser una mujer racializada en Reino Unido. Aquí, el foco se coloca sobre las diferentes maneras en que las autoras utilizan la poesía de *spoken word* como vehículo para la creación de espacios de empoderamiento a través de los cuales explorar su propia identidad o la de otras mujeres y niñas británicas. Además, estos poemas pueden entenderse como espacios seguros donde poder establecer redes de sororidad. Analizaré “The House” (2018) de Warsan Shire, “Little Black Girls” (2018) de Sophia Thakur, “Take Up Space” (2015a) de Vanessa Kisuule y “The Sum –After Muneera Pilgrim” (2020) de Ruth Awolola.

Abordaré estos temas y piezas poéticas desde una perspectiva de género e interseccional con un enfoque que combina el feminismo negro británico con los movimientos migratorios de personas afrodescendientes. Debido a la limitada literatura académica escrita en torno a la escena de *spoken word* británica, y más concretamente en torno a las poetas afrodescendientes, incorporaré la perspectiva de género y teoría feminista pertinente en la lectura que yo misma hago de los poemas. Por otro lado, aportaré un análisis de cómo las identidades de mujeres diaspóricas y racializadas son negociadas y/o modificadas en el contexto británico. Las generaciones de migrantes – primera, segunda o tercera – también serán cruciales a la hora de analizar los diferentes puntos de vista, especialmente en torno a la idea del ‘hogar’ que se aborda en el segundo capítulo. Finalmente, la performatividad de las políticas identitarias y la identidad como política destacará como elemento fundamental en esta investigación. En términos generales, especificidades en torno al contexto en el que se producen las piezas poéticas o en relación a la propia biografía de la autora serán también considerados elementos de gran importancia en el estudio de su obra, especialmente al tratarse de este género.

En un intento de hacer una aportación significativa a la poesía de *spoken word* británica en el ámbito académico, este trabajo de investigación es una pequeña muestra de la extraordinaria labor que están haciendo las poetas afrocaribeñas en la escena de poesía *performance* de Reino Unido. Al examinar críticamente las fuentes seleccionadas, pretendo demostrar que los poemas de *spoken word* son piezas tan complejas como cualquier otra producción cultural y como tal, se prestan a un riguroso análisis. Con diferentes estilos y puntos de vista, los poemas de cada bloque conforman diferentes

perspectivas y voces en torno a temas comunes, a la vez que los diferentes temas abordados proporcionan una muestra de algunos puntos comunes dentro de la obra de poetas británicas afrocaribeñas. Veamos a continuación cómo estos poemas pueden *add up*.

2. Capítulo 1: *a* for ‘activism’

Como mujeres afrocaribeñas que desarrollan su subjetividad en un contexto patriarcal y eurocéntrico, es evidente que los poemas escritos por ellas tienen una fuerte conciencia política. Además, en la poesía de *performance* se da tanta importancia a la actuación poética y al cuerpo como a los propios versos, por lo que esto reflejará aún más la carga política de sus poemas. Un elemento de gran importancia a tener en consideración en este bloque es el contexto en el cual se produce la creación literaria. Los poemas que analizaré fueron escritos en relación a situaciones de desigualdad y racismo estructural, movimientos sociopolíticos o situaciones de extrema injusticia social motivada por actitudes racistas, xenófobas y de abuso de la autoridad. Las autoras británicas afrodescendientes deciden por tanto hacerse eco de estas desigualdades y ejercer una acción de reivindicación y denuncia a través de la creación poética. De hecho, Pete Bearder (2019) señala que, aunque la poesía de *spoken word* no es considerada como política *per se*, sí que se utiliza como una herramienta complementaria a la acción política (82, 122).

El poema “Algebra” de Keisha Thompson, representado en 2016, sigue teniendo especial relevancia en 2021 y constituye un claro ejemplo de cómo la poesía de *spoken word* se utiliza para demandar cambios sociales y gubernamentales. El tema principal de este poema es el blanqueamiento de la historiografía en el currículum nacional británico que se imparte en colegios e institutos públicos. Thompson se hace eco de este problema estructural de la educación británica sobre el cual ya se demandaron cambios en los años 60 y 70 del siglo XX por parte de organizaciones como la NAME (National Association for Multi-Racial Education) o el Black Women’s Group en su conferencia de 1979. Aunque en estos momentos se pedía un currículum multiétnico y diverso, lo cierto es que se optó por incluir —en algunos casos— a un limitado número de autoras y autores afrodescendientes, pero sin abordar el problema de raíz. Más recientemente este tema ha cobrado fuerza en relación al asesinato de George Floyd en mayo de 2020. Numerosos periódicos y medios de comunicación se hicieron eco del interés social despertado no solo en el movimiento Black Lives Matter sino también en producciones culturales y teoría

afroamericana y afrodescendiente al mismo tiempo que se llamó la atención sobre el racismo estructural presente en los sistemas educativos de diversos países, como es el caso de Reino Unido, donde la historia negra está muy claramente subrepresentada.

Desde la campaña The Black Curriculum llaman, en su informe de 2021, a una decolonización de la historiografía, de modo que no solo se incluyan autores y autoras afrodescendientes y se enseñe la historia de la esclavitud en una unidad didáctica, sino que la historia negra se enseñe a lo largo de todo el año y en todas las asignaturas, incluyendo las STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics). En esta línea se encuentra el poema de Thompson, donde la persona poética —que en *spoken word poetry* se suele asumir como la propia autora— utiliza el álgebra como metáfora y motivo que conduce todo el poema.

[S]chools have a way of twisting things up . . .

They'll tell you about algebra without telling you it's Arabic,

a word handpicked from a foreign land

and its meaning

the reunion of broken things

(Thompson 2016, 7-11)

De modo que hace referencia a una violencia epistémica, un genocidio intelectual en el que no se rinde homenaje ni reconocimiento a las aportaciones árabes en matemáticas. El alumnado, por tanto, aprenderá el Teorema de Pitágoras con el nombre de un hombre blanco, y sus orígenes permanecerán ocultos con “[n]o credit to its heritage” (74). Es decir, un niño o una niña afrodescendientes desconocerán que ese teorema fue usado por egipcios y babilonios mucho antes que por Pitágoras o Euclides, e interiorizará que su herencia cultural está siempre subordinada a la europea.

Sin embargo, no es solo en relación a las matemáticas que Keisha Thompson exige un reconocimiento del legado histórico e intelectual de sus ancestros. A través de la repetición del verso “[t]his is algebra, the reunion of broken things” (36, 51, 75) y del hecho de que en álgebra “*a* can stand for anything” (13) la voz poética enumera una serie de acontecimientos históricos los cuales deberían ser propiamente incluidos y explicados

en un currículum que fuera a la vez inclusivo y decolonizado. Así, *a* dice Thompson puede representar la Abolición de la esclavitud transatlántica (15), es decir, el comercio triangular que Paul Gilroy (1993) denominó Transatlántico Negro. Además, *a* también podría representar la “agressive abstraction” (Thompson 2016, 16) por la cual la Historia es narrada desde una perspectiva parcial y subjetiva que ensalza la figura de William Wilberforce por su discurso frente a la Casa de los Comunes en favor de la abolición del tráfico de esclavos. Sin embargo, mientras en todos los libros de texto aparece este personaje, no se habla de personalidades que son tanto o más relevantes para la abolición del comercio de esclavos, como es el caso de Harriet Tubman —quien además de ser afroamericana era mujer— o eventos como la revolución haitiana.

Siguiendo con el motivo algebraico, Thomson dice:

I think *c* could stand for children scribbling confused calculations
within the confines of their cartesian pages
putting one digit in just one box,
rehearsing their limits

(76-80)

Es decir, establece una relación directa entre los límites físicos y gráficos de los libros de ejercicios en matemáticas y los límites a nivel social, laboral o político con los que se encontrarán las personas racializadas a lo largo de su vida en una sociedad todavía altamente discriminatoria. La forma en que se enseña en el sistema educativo británico, con una perspectiva eurocéntrica que no considera la relación intrínseca entre la Historia ‘británica’ y la Historia negra puede ser visto como en parte la causante de las altas cifras de fracaso estudiantil por parte del alumnado afrodescendiente. Y si la historia negra y el legado de esclavitud, segregación y racismo institucional no se estudian en las clases, ¿dónde se representa? Thompson critica la forma en que estos elementos son incluidos en letras de canciones pop como las escritas por Beyoncé y reclama

[W]hy does a Super Bowl break have to be the classroom of today?

Why does it take a pop song to validate my skin?

My body?

My past?

(40-43)

de modo que la cultura negra se convierte en un producto, una moda o un espectáculo pero que no se le da el lugar que le corresponde dentro del sistema educativo.

Uno de los muchos problemas que se pusieron de manifiesto tras el asesinato de George Floyd como consecuencia de la brutalidad policial en Estados Unidos es que la opresión por razón de raza o etnia sigue presente en pleno siglo XXI y que una falta de representación de la cultura negra y sus actores, tanto mujeres como hombres, llevan no solo a una historiografía parcial sino a la repetición de eventos pasados. Los versos “[a]ll I know is this curriculum is a caesarean section of mass destruction/ it will reach into your womb and pluck up from your roots/ unless you are prepared” (59-61) me resultan especialmente relevantes: por un lado, la viva imagen de una cesárea representa un parto no natural. Por otro, la selección de vocabulario, con frases como “reach into your womb” y “pluck up from your roots” sugieren cierto grado de violencia, de modo que las personas afrodescendientes son doblemente separadas de su herencia cultural. Lo fueron en un primer momento durante los siglos XVI a XIX durante el tráfico de esclavos y el comercio triangular, cuando fueron arrebatados de sus comunidades, su religión, su lenguaje y todo su legado cultural; lo son ahora de nuevo, con un currículum que les oculta de manera deliberada la conexión intrínseca entre la historia británica y la historia negra, es decir, la historia negra británica. Indirectamente, el currículum blanco y eurocéntrico del sistema educativo británico representa una forma de violencia epistémica en tanto que sigue presentando a la comunidad afrodescendiente —así como a personas de origen asiático y mixto— como ‘otros’ o ‘extraños’, alienados de la Historia de Reino Unido.

Beverley Bryan, Stella Dadzie y Suzanne Scafe (2018/1985, 59) señalan que para las mujeres negras desafiar el sistema educativo forma parte de un contexto más amplio de lucha política y racial. Considero que esto es lo que se refleja en el poema de Keisha Thompson, quien finaliza su *performance* con unos versos sobre la falta de crítica —o más bien, autocrítica— en los libros de texto, y señala que

there is a reason why you won't find any of this in your textbooks.

Because maybe then
everything that we've been told
might actually start to
add
up

(Thompson 2016, 82-87)

Esto puede ser interpretado desde diferentes perspectivas, una de las cuales es que cobre sentido la larga historia de supremacismo blanco en un contexto patriarcal y eurocéntrico, de manera que la sociedad tome conciencia y comience a decolonizar sus mentes de este discurso.

Por tanto, la principal demanda sería abogar por una historiografía que incluya todas las voces, de modo que no se hable de la ‘buena acción’ por parte de las autoridades británicas para abolir el comercio de esclavos y simultáneamente se oculte la forma en que esa abolición también fue extremadamente rentable. Las ciudades de Bristol, Liverpool, Londres e incluso Manchester –la última, de donde procede la propia autora— conocen de primera mano el importante flujo de dinero que trajo consigo la abolición del tráfico de esclavos y que permitió la pronta industrialización de Reino Unido, colocándose así a la cabeza de la modernidad en el siglo XIX. Aunque es cierto que estas nociones están siendo reconocidas por parte de la ciudad de Bristol –con la construcción, por ejemplo, del Museo del Tráfico Transatlántico— también cabe destacar que desde las escuelas hay una falta de iniciativa. Tal y como señala el periódico *Huffington Post* (2020), desde el gobierno británico alegan que el currículum es ampliamente diverso y que los colegios e institutos tienen la capacidad de enseñar historia negra, aunque no se dan acciones específicas para fomentar su implementación en las diferentes asignaturas. Como resultado, el currículum sigue representando una visión parcial de la Historia.

Bristol es precisamente el escenario en el que se contextualiza el siguiente poema en ser analizado, escrito por Vanessa Kisuule y representado a través de un vídeo colgado inicialmente en su cuenta de Twitter. Más concretamente, este poema se enmarca en el contexto de las protestas que tuvieron lugar en mayo de 2020 a nivel mundial por el movimiento Black Lives Matter en solidaridad por el asesinato de George Floyd. A raíz de estas protestas se llamó la atención sobre otros problemas de racismo estructural

imperantes en Reino Unido, y mientras uno de ellos era la falta de un currículum decolonizado tal y como he expuesto previamente, otros eran el privilegio blanco, el racismo en los medios de comunicación o la distorsión en el discurso de la historia del país. En torno a este punto destaca la presencia de estatuas y otros monumentos conmemorativos a ‘personajes ilustres’ que resultaban ser personas relacionadas con el tráfico de esclavos. A lo largo y ancho de Reino Unido se ha reclamado la retirada de conmemoraciones a estos hombres, como es el caso de Cecil Rhodes en el Orio College de la Universidad de Oxford, Robert Milligan frente al museo de las Docklands de Londres o Henry Dundas en St. Andrew Square, Edinburgo. La estatua de Edward Colston derribada por protestantes de Black Lives Matter Bristol el 7 de junio de 2020 es la fuente de inspiración para el poema de Kisuule.

La estatua de Edward Colston fue erigida en 1895, más de un siglo después de su muerte en 1721. Celebrado por sus aportaciones filantrópicas, lo cierto es que Colston amasó una gran fortuna gracias al comercio de esclavos. Se estima que entre los años 1672 y 1698, cuando ocupaba un alto cargo en la Royal African Company, fue responsable del traslado de 80.000 esclavos. Además, aunque donó gran parte de su fortuna a escuelas y organizaciones benéficas, tan solo las que estaban en sintonía con sus creencias religiosas e ideología política se habrían visto beneficiadas por las donaciones. Aunque desde la década de 1990 el grupo Countering Colston lleva tratando de reemplazar la estatua o la placa del esclavista, hasta el mismo día que la estatua fue derribada se leía: “Erected by citizens of Bristol as a memorial of one of the most virtuous and wise sons of the city”. Teniendo esto en cuenta, es más que evidente la necesidad de deconstruir el discurso histórico, decolonizar la identidad de la ciudad, reconsiderar a quién y por qué se rinde homenaje y tratar de manera eficaz la forma en que el racismo y el colonialismo se aborda en escuelas y espacios públicos, ante lo cual las estatuas son tan solo la punta del iceberg (Candelaria 2020, 4).

Vanessa Kisuule, o la persona poética, se dirige directamente a Colston y dice: “You came down easy in the end” (2020, 1) y describe el sonido de la estatua al caer como “loose change/ chains/ a rain of cheers” (5-7). En estos versos se puede apreciar la ironía de un ‘gran hombre’ derribado fácilmente, o el contraste entre monedas sueltas como migajas, cadenas –seltas, también— y una gran ovación. Consciente de que está describiendo un momento histórico, la poeta se refiere también a la estrecha relación entre Colson y la prosperidad de Bristol puesto que él

perfected the ratio.

Blood to sugar to money to bricks.

Each bougie building we flaunt

haunted by bones

(29-32)

Como comentaba anteriormente, siendo Bristol uno de los puertos más importantes en relación al comercio de esclavos y el Transatlántico Negro, fue precisamente a través de este dinero manchado de sangre como se modernizó su arquitectura y la ciudad prosperó económicamente. Aunque hubiera un palacio de conciertos y una escuela con el nombre de Colston, “the air is gently throbbing with newness” (35) y puede decirse que la ciudad está empezando a tomar conciencia de la conexión de Reino Unido con la esclavitud.

David Olusoga, escribiendo en *The Guardian* (2015) hace una precisa observación al comparar el contexto americano con el británico en lo que se refiere a la implicación del país con la esclavitud. Es decir, mientras en Estados Unidos el pasado esclavista es nombrado de forma muy recurrente para explicar la actual situación de desventaja y discriminación de los ciudadanos afroamericanos, en Reino Unido se actúa como si Wilberforce y la abolición de la esclavitud fueran los únicos puntos de unión con este sistema de explotación humana. Olusoga atribuye esto a la lejanía geográfica entre Reino Unido y el Caribe, donde se encontraban las plantaciones de esclavos que los británicos tenían en propiedad. De hecho, “it is the unwillingness of White Britons to acknowledge the past that is found most disturbing by Black people” (Weedon 2004, 84) por lo que el reconocimiento de esa relación histórica entre Reino Unido y la esclavitud es absolutamente fundamental para entender y resolver las agresiones y conflictos raciales que siguen sucediendo hoy en día.

Especial mención merece la estrofa final del poema, que se refiere al momento de derribo de la estatua y dice así:

Countless times I passed that plinth

its heavy threat of metal and marble.

But as you landed
a piece of you fell off
broke away
and inside
nothing
but air.
This whole time
you were hollow.

(Kisuule 2020, 28-47)

Pueden extraerse dos lecturas complementarias de estos versos. Por un lado, es evidente que el doble sentido atribuido a la palabra “hollow” hace referencia a Colston como persona cruel y desalmada por haber participado de la explotación de otros seres humanos. Por otro lado, se refiere a la propia estatua, la cual daba la apariencia de estar hecha de bronce macizo pero que en realidad estaba hueca. La ironía de las apariencias de esta estatua sugiere una idea similar a la de la Gilded Age estadounidense, es decir, una escultura conmemorativa de un personaje importante para la ciudad que es aparentemente robusta y costosa, pero que resulta ser barata y ligera. A su vez, al igual que en la época dorada estadounidense se desprendían luces y sombras de su resplandor, en Bristol también se aprecia la cara menos amable del influjo económico que recibió la ciudad en tiempos de Colston.

También cabría destacar otros versos donde Kisuule señala:

Victors wish History odourless and static
but History is a sneaky mistress
moves like smoke
like saliva in a hungry mouth

(15-18)

Podría decirse que esto implica un mensaje de optimismo en relación a la crueldad y el sufrimiento que rodea todo el tema aquí expuesto. Como relataba Kisuule a Anna Russell para *The New Yorker* (2020), tras una semana de terribles noticias y un incesante ruido en las redes sociales, la estatua siendo derribada le recordó que es posible continuar con la lucha. Esto es, es posible reconducir la historia, *hacer* historia, y si se puede quitar la estatua de un esclavista de su pedestal en las calles de Bristol también se podrá erradicar el racismo del currículum escolar, de la policía, los medios de comunicación o las instituciones del Estado. Este poema de Kisuule por tanto también pone de manifiesto que la poesía de *spoken word* “is part of a long lineage of black and minority literary practices that have sought to redefine power, place and purpose” (Bearder 2019, 122) a la vez que se erige como un “radical democratic space . . . both *implicitly* and *explicitly* political” (Berkson en Berder 2019, 76). Como mujer afrodescendiente y poeta laureada de Bristol, Kisuule contribuye con su poesía a subvertir la narrativa colonial y demuestra que el cambio en la historiografía es posible.

Explícitamente político y de nuevo tristemente relevante en el contexto actual es el poema “Strange Fruit, Police Brutality” (2015) que Sophia Thakur publica en su canal de YouTube acompañado de la frase “I hope you see why this video is necessary”. También sube el vídeo a su cuenta de Twitter, donde hace referencia al motivo que le llevó a escribir ese poema el cual fue el último caso –en aquel momento— de brutalidad policial en Estados Unidos: el asesinato de Walter Scott a manos del oficial de policía Michael Slager, quien le propina ocho disparos por la espalda. Como es de esperar, la conmoción inunda en ese momento las redes sociales: los usuarios de Twitter comparten el vídeo que evidencia el momento del asesinato junto con el hashtag #BlackLivesMatter. En este caso podría decirse que el poema de Thakur funciona como una herramienta de desmantelamiento de la opresión en tanto que contribuye a llamar la atención sobre hechos de patente racismo institucional a la vez que se suma a un movimiento de creación de comunidades políticamente empoderadas (Chepp 2016, 44). Es decir, esta pieza poética hace referencia explícita a un posicionamiento político y tiene un marcado carácter activista al remarcar la necesidad de luchar por la causa en favor de las vidas de las personas negras en Estados Unidos.

En los primeros segundos del poema, Thakur apunta que no era su intención pronunciarse en relación a ese tema, ya que “police brutality is something [she] couldn’t fathom” (2015, 7). Es decir, ya que no entendía el porqué de la brutalidad policial en

Estados Unidos, había decidido permanecer relativamente al margen. Sin embargo, algo desencadena su respuesta: “[T]ill I looked in between the gaps and the cracks in the US flag and I read/ *Black Lives Don’t Matter*” (8-9). La fragmentación social existente en Estados Unidos se hace patente en la metáfora utilizada por Thakur: no es solo que el racismo esté afectando a la comunidad afroamericana, sino que está provocando una gran tensión y agitación social. En los siguientes versos la voz poética se refiere al hashtag #BlackLivesDontMatter que se popularizó en Twitter. Son dos las lecturas que se pueden hacer de esa frase. Por un lado, Thakur denuncia que “that should NEVER be trending on Twitter/ not in this generation” (10-11) acompañado de una marcada elevación en el tono de voz (señalada en mayúsculas en la transcripción), lo cual ayuda a remarcar los sentimientos que desencadenan esas palabras. Es decir, ¿cómo puede alguien decir que la vida de otra persona no importa? Por otro lado, los hechos acontecidos hacen dudar de si realmente importan las vidas negras en Estados Unidos. Esto es lo que transmite Thakur en los siguientes versos cuando señala entre interrogantes: “Black Lives Matter?” (13). Más adelante vuelve a repetir: “[W]hat hope is there for the black life when *I can’t breathe* isn’t enough?” (43).

De cualquier modo, lo cierto es que Thakur, como poeta afrodescendiente británica, escribe este poema como forma de solidarizarse con “[her] brothers in the US” (35) ya que las personas afroamericanas siguen sufriendo diariamente la brutalidad policial. Así, se evidencia cómo la poesía de *spoken word* puede ser usada para establecer redes comunitarias de denuncia social. Con referencias a otros casos como el de Trayvon Martin o Eric Garner, este poema sigue cobrando nuevos significados cada vez que se sucede un nuevo caso de abuso de la fuerza y la autoridad por parte de la policía estadounidense con una clara motivación racista. Podría decirse que este es uno de los recursos utilizados por la autora para hacer el poema más inmediato y llegar a la audiencia de forma visual y conmovedora. La frase “I can’t breathe” pronunciada por Garner –y más recientemente, Floyd– mientras estaba siendo estrangulado por un oficial de policía es un claro ejemplo de cómo Thakur incluye referencias explícitas ampliamente conocidas por todas las personas que conforman la audiencia. Además, continúa diciendo: “I can’t breathe so I can’t make a sound” (32), lo que puede entenderse como una forma en la que la comunidad afroamericana está siendo silenciada, de modo que no puedan hablar, replicar o denunciar estos terribles actos de violencia. Sin embargo, sí pueden escribir y actuar contra dichas actuaciones a través de la poesía. Así, tanto la organización

Black Lives Matter Global Network Foundation, Inc. como el propio poema de Thakur pueden ser vistas, de acuerdo con Valerie Chepp (2016, 44) y Pete Bearder (2019, 121), como plataformas usadas para unirse frente a problemas de injusticia social que construyen y movilizan redes de apoyo y colaboración a la vez que desafían el poder de manera revolucionaria, actuando como catalizadores de cambios históricos.

Tal y como señalaba en la introducción de esta tesis, Sophia Thakur es una poeta de *spoken word* cuya obra se caracteriza por la incorporación de ritmos musicales como, por ejemplo, el jazz. Es ese el caso en este poema, en el que la complementación melódica se produce al final y a través de una referencia intertextual a la canción “Strange Fruit” de Billie Holiday (1939) y, por ende, al poema “Bitter Fruit” (1937) de Abel Meeropol – alias Lewis Allan– del que se extrae la letra de la canción. Las referencias no solo son evidentes en el propio título del poema –“Strange Fruit, Police Brutality”– sino también en el verso “but the people who did lynchings they have badges now” (Thakur 2015, 33), las cuales funcionan también como catáforas que adelantan la referencia que se hará explícita al final del poema:

Strange fruit, onion
from the poplar tree
except now they don't swing
they say
I can't breathe
...
they run from the police
or wear a grey hoodie...

(46-54)

A través de dichas referencias, en el hipotexto se aprecia la idea de que la brutalidad policial representa en el siglo XXI un tipo similar de violencia con motivación racista y supremacista blanca a la que tenía lugar en los linchamientos de finales del siglo XIX y que continuaron durante la primera mitad del XX. Es decir, Thakur trae al frente los linchamientos y los relaciona de manera directa con los casos de Garner o Martin, del

mismo modo que en numerosas ocasiones se suele relacionar el movimiento social Black Lives Matter con el movimiento por los Derechos Civiles de los años 60. El establecimiento de puentes entre estos dos contextos históricos es un intento quizás de poner de manifiesto la gravedad de los hechos, la urgencia de acciones de protesta y, claro está, soluciones por parte de las instituciones del Estado. Además, en este caso no son solamente de los árboles del sur de los que brota esa fruta tan extraña con “blood in the leaves and blood in the roots” (Holiday 1930; Meeropol 1937) sino que se extienden a lo largo y ancho de los Estados Unidos de América.

A diferencia del poema de Vanessa Kisuule (2020) en el que se apreciaba cierto tono de positividad y esperanza en el futuro, Sophia Thakur representa la otra cara de la moneda: la sensación de impotencia al presenciar cómo los supuestos cambios sociales no lo son tanto. Esta idea se pone más aún de manifiesto en pleno año 2021, cuando se siguen repitiendo episodios que representan un racismo que aparentemente era cosa del pasado. Teniendo esto en cuenta, considero que el poema aquí analizado tiene una marcada relevancia ya que no solo se mantiene en el tiempo adquiriendo más y más significados y lecturas, sino que sigue representando el modo en que la poesía de *spoken word* es utilizada para crear redes políticas de comunidad y lucha. Además, también representa una forma de activismo del siglo XXI, marcado por el medio de transmisión que utiliza para dar a conocer su mensaje: las redes sociales.

El último poema que analizo en este capítulo es “Home” (2017) de Warsan Shire. Unos de los motivos por los que este poema ha adquirido tanta relevancia y popularidad es el uso que se ha hecho de él, principalmente a través de las redes sociales. Organizaciones como Amnistía Internacional lo han utilizado en su página web para concienciar sobre la importancia de dar asilo político a las personas refugiadas, y son innumerables las versiones y lecturas que usuarios individuales y/o de otras organizaciones y partidos políticos han hecho del poema de Shire. Este poema es concebido como una adaptación del poema en prosa “Conversations About Home (at the Deportation Centre)” (2011), y se hizo viral en 2015 por su clara conexión con la crisis de los refugiados en Europa. De acuerdo con el *Informe de tendencias globales* de ACNUR (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados), en 2015 había 65.3 millones de desplazados forzosos en todo el mundo, de los cuales 21.3 millones eran refugiados. En su informe del año 2019 esta cifra alcanzó los 79.5 millones de personas desplazadas, de las cuales 26 millones de personas fueron obligadas a irse de su país

(2016, 2; 2020, 2). Las cifras, en dramático ascenso, ponen de manifiesto la relevancia de este poema, el cual sigue tratando un tema de actualidad política, social y humanitaria.

Warsan Shire habla desde su experiencia interseccional como mujer británica afrodescendiente refugiada en Reino Unido. Sus poemas giran generalmente en torno a la migración, la guerra, el trauma y la violencia patriarcal (Cantero Sánchez 2016, 57) y en “Home” (2017) trata todos estos temas desde la perspectiva de una voz poética que apela de manera directa a las personas británicas que, desde su posición privilegiada, proyectan un marcado rechazo hacia los refugiados y solicitantes de asilo. Ante esta hostilidad, Shire o la voz poética les explica que

no one leaves home unless
home is the mouth of a shark
...
no one would put their children in a boat
unless the sea is safer than the land

(Shire 2017, 1-2, 22-23)

Shire hace referencia al hecho de que los refugiados son desplazados forzados, y que este es un caso de diáspora como consecuencia de conflictos armados en su país de origen. Es evidente que, si la situación de sus países de origen fuera buena, no tendríamos en el año 2020 la cifra más alta de refugiados desde que ACNUR tiene registro.

La voz poética también asegura que nadie soporta todas estas condiciones salvo que “the miles travelled/ mean something more than journey” (28-29) y es que, en palabras de Avtar Brah (2011/1996), aunque “en lo más profundo de la noción de diáspora está la imagen de un viaje . . . no todos los viajes pueden considerarse diásporas” ya que influyen en gran manera “las condiciones socio-económicas, políticas y culturales que marcan las trayectorias de estos viajes”, así como cuándo, cómo y en qué circunstancias viajan las personas (213). En el caso del contexto en el que se enmarca este poema, Shire como descendiente de migrantes somalíes habla de la diáspora somalí por motivos de guerra. Sin embargo, algunas de las experiencias aquí descritas también podrían aplicarse a otros contextos diaspóricos actuales, lo que explica por qué “Home” se sigue citando y

representado, junto con el hecho de que cada año continúa creciendo el número de personas refugiadas y solicitantes de asilo.

Por otro lado, Shire hace referencia a las violaciones múltiples que sufren las mujeres en territorio de guerra, así como las violaciones de las que también son víctimas en las prisiones o los campos de refugiados. Ninguna situación es completamente segura para ellas pero:

prison is safer
than a city on fire
and one prison guard in the night
is safer than fourteen men
who look like your father

(Shire 2017, 37-41)

Desde una perspectiva de género está claro que la violencia que sufren las mujeres en contextos bélicos tiene una clara motivación patriarcal. De acuerdo con Nira Yuval-Davies (2010, 70) las violaciones de guerra se llevan a cabo por ambos bandos y representan una forma de control sobre las mujeres y sobre lo que ellas representan (la familia y la nación), de modo que al violar a las mujeres de una nación o comunidad los hombres sienten que están demostrando su virilidad, poder y superioridad. Al mismo tiempo, emasculan a sus enemigos y ‘deshonran’ a sus mujeres –y por ende a sus comunidades. Las referencias a violaciones grupales, numerosas en la obra poética de Warsan Shire, evidencian que estos hechos ocurren con gran asiduidad y debido a que las principales afectadas son mujeres y niñas, es de vital importancia que huyan de esos contextos y busquen un hogar seguro.

Aunque he considerado este poema como dentro de la poesía de *performance*, lo cierto es que el vídeo con más reproducciones es el aquí referenciado, en el cual no aparece la imagen Shire representando el poema. En su lugar se encuentra un vídeo pictórico creado por Garrett Mogge, Halle Voos, Haley Parsley y Abigail Pelton que incluye el audio de la autora recitando el poema. A pesar de no contar con el acompañamiento visual en una dimensión corpórea, la voz de la autora es más que

suficiente para transportar a la audiencia a un estado de conexión con el poema que va más allá de la obra tan solo escrita en papel. Es decir, no solo se añade una nueva dimensión de significados al poema al ser interpretado por la voz de una mujer, sino que se transmite su estrecha conexión con el mismo. Este último aspecto se evidencia cuando a Warsan Shire se le quiebra la voz pronunciando estos versos:

I wanna go home
but home is the mouth of a shark
home is the barrel of a gun
and no one would leave home
unless home chased you to the shore
unless home told you to quicken your legs
...
crawl through the desert
wade through the oceans

(2017, 67-75)

Por tanto, considero que este poema contribuye en gran parte al uso de la *spoken word* como un espacio de curación para aquellas personas que han sufrido traumas tales como abusos sexuales o la búsqueda de asilo (Bearder 2019, 79). Al mismo tiempo, es también una herramienta de activismo político utilizada para pedir a los gobiernos de los diferentes países de destino que abran sus fronteras y acojan a las personas refugiadas. Finalmente, también puede ser aplicado en una dimensión social, contribuyendo a la concienciación de la población general sobre los horrores a los que se enfrentan las personas desplazadas de manera forzosa. Los versos que cierran el poema representan la personificación del hogar, que dice: “*I don’t know what I’ve become/ but I know that anywhere/ is safer than here*” (Shire 2017, 85-87). Esta afirmación es especialmente interesante desde el punto de vista de los sujetos diaspóricos que se encuentran en el lugar de destino, ya que ahí el concepto de ‘hogar’ se sigue problematizando por generaciones, sobre todo para las personas racializadas.

Considero que las poetas Thompson, Kisuule, Thakur y Shire tal y como han sido analizadas en este bloque constituyen un ejemplo de feministas británicas afrodescendientes cuyos poemas se establecen, en palabras de Heidi Safia Mirza, como “strategic spaces of radical opposition and struggle”. A través de las nuevas tecnologías y las redes sociales, podría decirse que estas poetas “are now locating their multifaceted local and global struggle” (Mirza y Gunaratnam 2014, 130) en torno a cuestiones políticas tales como el racismo institucional, la violencia y brutalidad policial –tanto en Reino Unido como en Estados Unidos–, el discurso imperialista en la educación y el blanqueamiento histórico, la migración o la situación de especial vulnerabilidad sexual que sufren las mujeres refugiadas. Además, la poesía de *spoken word* está siendo claramente usada como herramienta complementaria a un activismo político en tanto que todas las poetas están directamente involucradas en una causa sociopolítica e intentan concienciar sobre la visibilidad o importancia de esta a través de su obra. Por tanto, al ejercer un rol de construcción de un discurso poético políticamente activo estas mujeres están creando un espacio desde donde combatir opresiones.

3. Capítulo 2: *b* for ‘Britishness’

Aunque he analizado con más profundidad el poema “Home” (2017) de Warsan Shire en el apartado anterior, es interesante verlo también en relación con un nuevo bloque temático. De acuerdo con Shire, cualquier lugar es mejor que tu hogar cuando este supone un peligro para tu integridad física y psicológica. En el viaje que realizan de manera forzosa en busca de un nuevo lugar al que llamar hogar, las personas refugiadas se encuentran en una frontera tanto física como metafórica: no pueden quedarse en su hogar pero tampoco son acogidas en otros países donde establecer un nuevo comienzo. Y cuando por fin llegan a su destino, tienden a encontrarse con el rechazo y la hostilidad de algunas personas que allí residen, quienes consideran tener la legitimidad de decidir quién debe habitar en el país y quién no. Aun así, Shire señala que “the words [los insultos racistas y xenófobos que reciben las refugiadas en los países de destino] are more tender/ than fourteen men between your legs” (2017, 60-61). Tal y como yo lo veo, este poema trae al frente la problemática del concepto de ‘hogar’, combinando sentimientos de pertenencia y deslocalización por parte de los sujetos diaspóricos junto con las ideas de identidad nacional y alterización o demonización de las migrantes por parte de la ciudadanía en el país de destino.

Partiendo de este punto, me propongo señalar diferentes formas de abordar esa problematización a través de la poesía de *spoken word* escrita por mujeres afrocaribeñas. En primer lugar, pues, cabría definir qué entendemos por ‘hogar’. Puesto que son muchas las personas que, como Carole Boyce Davies (1994), Homi Bhabha (1994) o Rosemary M. George (1996) desde la teoría postcolonial han abordado las aristas de su definición y esbozar la mía propia superaría los límites de este trabajo de investigación, propongo tomar como punto de partida la diferencia que establece Avtar Brah (2011/1996, 223) en torno al ‘hogar’. Según ella, el ‘hogar’ puede ser entendido como un lugar mítico dentro de la imaginación diaspórica, es decir, un lugar de origen con grados variables de tangibilidad que suele idealizarse en ciertos estadios del duelo migrante, o cuando la migrante encuentra hostilidad en el lugar de destino. En este caso suele variar la cercanía con el hogar dependiendo de la generación (primera, segunda o tercera), así como pueden darse diferentes formas de mitificación. Por otro lado, también puede entenderse el hogar como la experiencia vivida en una localidad. La localización del ‘hogar’, por tanto, ha sido y continúa siendo objeto de debate, especialmente en el contexto actual tras la salida de Reino Unido de la Unión Europea (Brexit) y el confinamiento domiciliario a causa de la pandemia de SARS-Cov-2. En este último caso, la campaña del gobierno pedía a los ciudadanos británicos que “se quedaran en casa” [*Stay at Home*], lo que contribuía a la pregunta de “¿qué es *home*?”. Debates virtuales como los llevados a cabo por Apples and Snakes en sus programas *Home Series Part 3* barajan diferentes nociones de ‘hogar’ entendidas por poetas de *spoken word*, especialmente en tiempos de Covid-19. El hogar es percibido como el lugar en el que las y los poetas vivieron durante el confinamiento, así como la ciudad o ciudades donde se encuentran su familia y amigos. En uno de estos episodios (Apples and Snakes 2020), el poeta invitado Inua Ellams dice entender el hogar como lugar deslocalizado, y lo sitúa en su ordenador: ahí trabaja, escribe su poesía y se comunica con sus seres queridos.

Si bien es cierto que en el caso de Shire (2017) ella no menciona ningún lugar geopolítico específico como representante de la noción de hogar, todas las poetas cuyas *performances* analizo en este trabajo de investigación son británicas residentes en Inglaterra. De ese modo, al hablar de una de las múltiples nociones de hogar es absolutamente necesario hablar de la ‘britaneidad’ como representando una identidad nacional o un sentimiento de pertenencia a una “comunidad política imaginada”, por citar a Benedict Anderson (1983). Así lo indica el título de este apartado, el cual alude también

a una de las nociones de hogar que aparece como denominador común en los poemas que me propongo analizar. Dentro de Reino Unido como hogar y nación, se presentan diversas problemáticas en cuanto a la terminología, por lo que considero necesario hacer una aclaración en este punto: las autoras Kisuule (2015b) y Rodger (2012) mencionan explícitamente los rasgos definitorios que caracterizan a la nación y se refieren a ellos como *Britishness*. Por tanto, respeto su elección léxica y procederé a utilizar ese término.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que al hacer referencia a la construcción de la nación como blanca en términos étnicos de acuerdo con el imaginario nativista, suele hablarse también de *Englishness*. De acuerdo con Anthony Smith, desde el siglo XVIII en adelante muchas personas inglesas han utilizado de manera intercambiable los términos *British* e *English* (2006, 433) a pesar de ser una sinécdoque, ya que dentro de Gran Bretaña (y por extensión, Reino Unido) se encuentran a su vez las identidades nacionales escocesa, galesa e irlandesa del norte. Es ciertamente extensa la literatura que debate la cuestión de la ‘britaneidad’ y ‘anglicidad’ como diferenciadas o intrínsecamente relacionadas. Robert J. C. Young (2008, 231-236), por ejemplo, asocia la anglicidad con el imperialismo, y señala que esta fue una identidad creada para ser impuesta sobre los sujetos coloniales y que tan solo tenía sentido fuera de las islas. De ese modo, al extenderse a lo largo y ancho del mundo no evolucionó como una identidad nacional en la propia *homeland*. Algo diferente sucede en el caso del resto de naciones que conforman el Reino Unido, cuya ciudadanía además de identificarse (o no) como británica se identifica como escocesa, galesa e irlandesa respectivamente. Teniendo en cuenta esta pluralidad no sería posible reducir la noción de ‘britaneidad’ a una única definición, la cual correría el riesgo de resultar esencialista y contribuiría a la invisibilización de naciones tradicionalmente marginalizadas. Así, ya sea porque el término *Britishness* resulta más plural e inclusivo o por las connotaciones coloniales e imperialistas que tiene el término *Englishness*, algunas personas racializadas en Inglaterra tienden a identificarse como británicas en vez de como inglesas, lo que podría ser el caso de las autoras anteriormente mencionadas.

También cabría destacar que, aunque impliquen unos sentimientos de comunidad diferentes, ambos términos (*Britishness* e *Englishness*) hacen referencia a sociedades androcéntricas y patriarcales donde el sujeto central es un varón blanco. Es decir, aunque se puedan utilizar la etnicidad y la herencia cultural celta como demarcadores de la identidad nacional de Escocia, Gales e Irlanda del Norte para diferenciarse de Inglaterra,

estos grupos no son habitualmente racializados hoy, algo que sí les ocurre a las personas migrantes provenientes del Caribe, África y Asia. Los procesos de racialización del Otro refuerzan la idea de la ‘britaneidad’ como constituida por un sujeto blanco. En la construcción de la norma y la identidad nacional británica entran también en juego los elementos de género, así como religión, lenguaje y clase social (entre otros), lo que contribuye a su vez a una demarcación de las fronteras figuradas. Por otro lado, Stuart Hall señala que “ethnicity, in the form of a culturally constructed sense of Englishness and a particularly closed, exclusive and regressive form of English national identity, is one of the core characteristics of British racism today” (1996, 447) por lo que veía necesario “to *decouple* ethnicity, as it functions in the dominant discourse, from its equivalence with nationalism, imperialism, racism and the state, which are the points of attachment around which a distinctive British or, more accurately, English ethnicity have been constructed” (448, énfasis en el original). Es decir, que reconocía cómo en esa construcción de la identidad nacional y lo que significa ser “*English*” la etnicidad juega un papel crucial. En consecuencia, las mujeres racializadas pueden subvertir esa correlación entre etnicidad, nacionalismo, imperialismo, racismo y el Estado que señalaba Hall al reclamar su pertenencia a la nación o *Britishness* a través de creaciones culturales como puede ser la poesía de *spoken word*. Teniendo todo esto en cuenta, procedo a analizar la obra de estas autoras en torno a la problematización de la identidad británica “con toda la complejidad, contradicciones y dificultades que [ese] término implica” (Brah 2011/1996, 208).

Las poetisas que he escogido como ejemplificantes de esta noción de subversión y reclamación de un espacio dentro de la identidad nacional son Deanna Rodger, Bridget Minamore, Kat François y Vanessa Kisuule. Considero que todas ellas tratan la misma idea de la pertenencia a un lugar y a una nación a la vez que aportan diferentes experiencias y puntos de vista. Partiendo de la problematización del hogar desde la perspectiva de la refugiada en “Home” (2017), me propongo analizar la visión de la *Britishness* que plantean las descendientes de segunda y tercera generación de migrantes procedentes de distintos puntos de África y el Caribe. En estas piezas de *spoken word* la persona poética se asume como la voz de la autora al tratarse de poemas identitarios donde la poeta performa su identidad, de modo que la autora representa las declaraciones sobre la experiencia que son narradas en el poema en primera persona. En este caso, además, el cuerpo de la autora aporta aspectos visibles de su identidad, especialmente en relación a

raza y género pero también clase, sexualidad o incluso regionalidad –que puede verse a través de la voz, el acento– (Somers-Willett 2009, 70) y que no estarían presentes en el poema impreso en papel. Todo ello, claro está, contribuye a la *performance* de la noción de *Britishness* y las formas en las que se desafía y subvierte.

Pero, ¿cómo puede subvertirse esta noción de identidad nacional hegemónica a través de la poesía de *performance*? De acuerdo con el planteamiento que hace Judith Butler en su obra *Cuerpos que importan*, la subversión se refleja en “la estructura imitativa” por la cual se establece una norma, una imagen hegemónica –en este caso el sujeto inglés ‘nativo’ construido como varón y blanco. Butler continúa señalando que cuando se imita esa norma al mismo tiempo se desafía “la pretensión a la naturalidad y originalidad” de la misma (2002/1993, 185). Es decir, performar la ‘britaneidad’ a través de poemas de *spoken word* representados por mujeres afrocaribeñas subvierte y desafía la norma del sujeto inglés hegemónico porque las autoras imitan ciertas nociones que se perciben como ‘típicamente inglesas’ y no solo las imitan, sino que las reclaman como propias. Los poemas en los que se aprecian claramente estos elementos que conformarían la identidad inglesa son “Being British” (2012) de Deanna Rodger y “The Skies Are Grey With Remorse” (2015b) de Vanessa Kisuule. Es interesante cómo, además, algunos de esos elementos aparecen en ambos poemas y son reclamados por ambas autoras. Así, Deanna Rodger asegura:

I fiend for the smell of eggs and bacon in the morning.

I’m a sucker for a cuppa

and I’ll batter a fish and chips in less than fifteen minutes.

I was raised by the Church and educated by *East Enders*,

Friday nights of teenage life were spent going on drink benders

(Rodger 2012,52-56)

Tim Edensor teoriza en su obra *National Identity, Popular Culture and Everyday Life* sobre la cómo la identidad nacional se localiza en “familiar routines and embodied habits” que se perciben como el epítome del carácter británico (2002, 186). Estas prácticas, señala, pueden ser desde “eating Sunday lunch . . . fish and chips shops. . . baked beans . . . and tea cosies” a referencias a la música popular, películas o programas de televisión

que contribuyen a la creación de un fuerte sentimiento de pertenencia e incluso orgullo nacional (187). Esto indicaría cómo Rodger, a través de las referencias a elementos estereotípicos británicos tales como “eggs and bacon”, “a cuppa” and “fish and chips” y referencias a elementos de la cultura popular como la serie *East Enders* o las costumbres de la vida social de los adolescentes, está performando la identidad británica y afirmando su pertenencia a la cultura y la nación. Sería problemático considerar la performatividad de la identidad inglesa como mera imitación, y es que en este poema lo que Deanna Rodger hace es afirmar la autenticidad de su identidad inglesa al performar la ‘britaneidad’ desde un cuerpo que no es percibido como hegemónico. Su presencia en el escenario es importante, ya que como mujer de origen étnico mixto hace que se vea desafiada la norma que relaciona esos estereotipos ingleses y costumbres con sujetos blancos. Por tanto, podría decirse que Rodger en este poema está performando su identidad como mujer británica a la vez que cuestiona la noción de ‘lo británico’.

En una línea similar, y aunque no esté haciendo referencia a su propia persona, Kisuule habla de la noción de ‘britaneidad’ o *Britishness* y al hacerlo se incluye en un “we” que se entiende como englobando a la nación. Kisuule señala:

If you ask me to speak of ‘Britishness’
a tumble of cliches come to mind:
sarcasm, roast dinners and old-school carriage
...
the restorative smell of frying bacon on Sunday mornings.
Nowhere else is passive aggressiveness a low-level Olympic sport
or the click of the kettle an extension of love
of care, of solace and sadness.

We have found roundabout ways to say what words cannot hear

(Kisuule 2015b, 1-3, 51-55)

Por tanto, Kisuule como segunda generación de migrantes ugandeses, reclama como propia la identidad nacional inglesa, sus costumbres y los clichés que suelen acompañarla. Es interesante cómo hace referencia al té y los desayunos al igual que Rodger a la vez que

menciona elementos de comportamiento e interacción social tales como el sarcasmo, la pasivo-agresividad o la forma indirecta de transmitir “what words cannot hear”. Por tanto, estaríamos hablando de la *performance* de la nación británica, de la ciudadanía en cuanto a su forma de ser, de interactuar con otras personas, de comportarse, etc. Es decir, en este caso Kisuule hace un mayor énfasis en el plano de la ‘forma de ser’ y la interacción social, y no tanto en elementos de costumbres o cultura popular como hace Rodger. Tal y como yo lo veo, pues, podríamos estar ante una *performance* a dos niveles: con la repetición de conductas y comportamientos sociales que se tienden a asociar con las personas inglesas combinadas con la forma en que esas conductas son trasladadas a un poema que está siendo representado. En ambos casos, es Vanessa Kisuule el sujeto que imita a la vez que desafía la naturalidad de la *Britishness* al situarse como una mujer británica que también es afrodescendiente y que se identifica con la performatividad a nivel de sociedad.

Considero que el poema de Deanna Rodger, aunque fue representado en 2012, es muy relevante en el contexto actual del Brexit y por extensión, en el contexto de un clima de racismo y ensalzamiento de la identidad nacional construida como hegemónica. Como ella misma señala al principio de su actuación, este poema de *spoken word* es su particular “anti-BNP statement”. Es decir, no solo tiene una clara motivación política sino que se posiciona abiertamente en contra del discurso populista y de extrema derecha del British National Party, el cual había conseguido una importante representación parlamentaria en los comicios de 2010. Aunque actualmente no es un partido particularmente importante en el panorama político británico, creo que cabe destacar algunos puntos dentro de su discurso que son relevantes en relación al poema y que en cierta medida comparte con otros partidos euroescépticos como el United Kingdom Independence Party y el Brexit Party, actualmente denominado Reform UK. De entre los muchos motivos que se pueden señalar como la causa del posicionamiento de Rodger en contra del BNP, uno de ellos es el discurso racista y xenófobo que presenta en sus manifiestos de 2005 y 2010. A pesar de que, según Geraint O. Edwards, en 2010 este partido cambió su discurso abiertamente racista para dar paso a una terminología más “electorally palatable” (2012, 246), lo cierto es que en ambos documentos el BNP asegura que Reino Unido se encuentra en el medio de una guerra cultural donde “native British peoples” o “indigenous British people”, a pesar de ser el grupo dominante en términos étnicos, culturales y políticos se convertirá en una “minority in our own homeland” para el año 2020, debido a la inmigración y las políticas de fronteras abiertas. Consecuentemente, alertan de que se procederá a la

extinción de “British people, culture, heritage [and] identity” (British National Party 2005, 14; 2010, 16, 19). Puesto que desde la extrema derecha se continúa alimentando la noción de la identidad nacional como ligada a una identidad étnica, Rodger asegura haber escrito su poema a partir de una pregunta que siempre le hacen: “*Where are you from?*” (2012, 2), la cual representa una microagresión racista muy común en los países contruidos como blancos.

Esta pregunta u otras similares aparecen en innumerables ocasiones en la literatura escrita por sujetos racializados, pudiéndose señalar casos en Canadá, Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda o Australia entre otros.³ La propia pregunta actúa como cuestionamiento de la legitimidad de la identidad nacional que pueda tener Rodger, a la vez que contribuye a su construcción como ‘Otra’ racializada y por tanto doblemente marginalizada en base a su contexto étnico y género. Puesto que Rodger responde que ella es de Londres, las personas que cuestionan su pertenencia a Reino Unido y le continúan preguntando “*but what country?*” (17), en un intento de averiguar ‘educadamente’ o de manera ‘encubierta’ su ‘lugar de origen’, el cual siguen asumiendo que no es Inglaterra. Este es un claro ejemplo de cómo ciertas personas aceptan que una mujer afrodescendiente viva *en* Inglaterra, pero no que sea *de* Inglaterra (Brah 2011/1996, 222). Y aún más, incluso si aceptan que esa mujer haya nacido en Inglaterra, consideran que *necesariamente* alguno de sus antepasados tiene un lugar de origen diferente, de modo que continúan preguntando “*where are your parents from?*” (Rodger 2012, 40) hasta que Rodger responde:

I can’t hide pigment skin within words,

whether fact or fiction.

So I tell them

I’m a product of miscegenation.

That parents’ parents are from Jamaica and Scotland.

³ Un poema ampliamente conocido que trata sobre este tema es “So You Think I am a Mule?” de Jackie Kay (1988/1984). Esta microagresión es prácticamente omnipresente en la poesía de *spoken word* escrita por poetas descendientes de migrantes, y especialmente en la poesía con temática identitaria. Algunos ejemplos pueden ser: “In Response to the Question ‘Where Are You From?’” (2016) de Natalie Richardson, “Where Are You Really From” (2020) de Carlos Andrés Gómez, el poema homónimo “Where Are You Really From?” (2016) de Priya Malik o “Unicorns Have Nothing On Us” (2020) de Muneera Pilgrim.

Raised in England,
they found life and made love in London
to born and breed a BRITISH girl.

(42-49)

Es decir, ella reconoce que el motivo de tan insistentes preguntas es la pigmentación de su piel, y finalmente cede y les explica la historia de su familia. En este punto vuelve a ser relevante la actuación del poema: la corporeidad de la autora refuerza el primer verso citado al mismo tiempo que la entonación y el énfasis puestos en la palabra “BRITISH”, aquí en mayúsculas, subrayan la idea de que independientemente de su piel o genealogía, ella es una mujer inglesa y británica. ¿Por qué tiene Rodger o cualquier otra mujer afrodescendiente que responder a preguntas sobre sus orígenes y antepasados en pleno siglo XXI? ¿Por qué lo que es *a priori* una simple pregunta se convierte en un interrogatorio cuando se trata de personas racializadas y no así en el caso de otros sujetos diaspóricos o descendientes de migrantes blancos?

La genealogía de la autora aparece también en el poema “Go Back To Where You Come From” (2020) de Kat François. Considero que el punto de vista que ella aporta contribuye a la compleja definición de ‘hogar’ a la vez que cuestiona tanto el discurso racista como la idea de vuelta a una tierra natal. En esta pieza poética François incluye un diálogo entre una persona inglesa que representa a toda una colectividad de sujetos racistas y ella misma, quien responde a sus insistentes agresiones verbales. Como bien indica el propio título del poema, una de las frases más repetidas hacia las personas racializadas en Reino Unido —y cualquier otro país construido como blanco— es “vuelve a tu país” como una especie de orden, de nuevo partiendo de la idea de que ella como mujer descendiente de migrantes caribeños no pertenece a la nación, no es inglesa porque no es blanca. Una de las respuestas que proporciona François comienza así:

[U]nless you can go back in time
reverse the slave ships
dig African bones from the bottom of the Atlantic Ocean
breathe breath back into stilled lungs

place the stolen back into their villages.
Unless you can give me back my name
my culture
my history
my identity
my language
unless you can give me back my religion
my liberty

(François 2020, 43-54)

Como se pone de manifiesto en los versos citados, François traza la línea de su genealogía, de sus ancestros, hasta África antes de la esclavitud y el comercio triangular. Por tanto, una nueva idea que aporta este poema es, desde mi punto de vista, la imposibilidad de las personas afrodescendientes de volver a su *homeland*, porque dicha tierra natal puede ser entendida como un lugar mitificado y que ya no existe como tal. Es decir, si ella fuera una migrante de primera generación del Caribe o de cualquier país de África podría señalar unas fronteras políticas de su tierra natal. Sin embargo, François decide retroceder aún más en la Historia y denuncia la forma en que su cultura, religión, nombre, y herencia fueron arrebatadas de ella y de sus antepasados a través de la esclavitud y por tanto, “unless you can fix the broken fragments of my ancestry/ then telling us to *go back to where you come from* is nothing but.../Irony” (55-57).

De acuerdo con Avtar Brah (2011/1996, 222), “[s]egún la imaginación racializada, los antiguos Nativos coloniales y sus descendientes establecidos en Gran Bretaña no son británicos precisamente porque no son vistos como nativos de Gran Bretaña” de modo que entienden como legítimo el discurso que subyace a la locución *go back to where you come from*. Sin embargo, François señala la ironía del propio discurso ya que en el caso de la diáspora africana y en el contexto del comercio de esclavos, fueron los propios ingleses los que destruyeron el lugar del que procedían sus ancestros, y los arrebataron de su tierra natal. Del mismo modo, también cuestiona el rechazo al que hace frente la diáspora caribeña, quienes fueron a Reino Unido tras la Segunda Guerra Mundial para ayudar a reconstruir el país. Por tanto, a través de este poema de *spoken word* está

cuestionando los discursos de odio que se dan en naciones como la británica, los cuales relacionan la legitimidad de la identidad nacional con la etnicidad.

Por otro lado, es interesante ver cómo, en otros contextos, los discursos de legitimidad nacional adoptan diferentes formas. Este sería el caso del poema “Home In Three Parts – Part 3” (2017) representado por Bridget Minamore. El motivo por el que considero este poema relevante en este punto es porque también hace referencia a la frase *go back*, en este caso desde una perspectiva diferente. Minamore, descendiente de segunda generación de migrantes ghaneses, intenta solicitar la doble nacionalidad y se encuentra con la siguiente respuesta:

Sorry,
you're not Ghanaian enough,
...
You children of parents who worked two jobs
in countries that colonized ours,
you're too British.
too English,
too London.
...
It is too late to belong here,
you don't have a home here,
so go back to London
go back to England
go back to Britain

(55-56, 59-63, 75-79)

Lo que se pone de manifiesto en estos fragmentos es la dualidad a la que está sujeta Minamore como mujer británica descendiente de migrantes ghaneses: es percibida como no nativa en ambos contextos, siendo demasiado inglesa para ser considerada ghanesa y

no lo suficientemente blanca para ser considerada nativa británica, de acuerdo con el imaginario nativista que racializa a la Otra.

El poema, que culmina con los versos “go back home/ go back/ . . . /go” (80-84), narra también las diferentes experiencias de la migración que tienen las generaciones primera y segunda. Bridget Minamore combina el proceso en el que lleva a cabo la realización de su pertenencia a Londres/Inglaterra/Reino Unido con la experiencia (más hostil) que vive su madre. Así, asegura “[o]ne day, I realise I call this place my corner of the city. / One day, I realise this corner of the city is mine” (48-49) reclamando su espacio en la ciudad de manera figurada, una metáfora que representa la aserción de Londres como uno de sus hogares. Sin embargo, este momento es contrastado con una agresión racista que sufre su madre: “One day, a man walking in the opposite direction to my mother/ crosses the road, calls her a black bitch, and tells her to go back home –/ she tells him she would if her daughter wasn’t quite so British” (50-52). En este caso, Minamore incluye la frase “go back home” como dirigida hacia una mujer migrante de primera generación. Aunque en algunas ocasiones se considera que las primeras generaciones no se sienten como pertenecientes al país de destino y que, en consecuencia, miran con nostalgia al hogar que dejaron atrás, este no es el caso. Para la madre de Minamore, Londres es su hogar porque es donde su hija ha nacido y crecido, lo que legitima por completo su pertenencia. Este contraste entre la experiencia de madre e hija viviendo en Reino Unido y las diferencias entre generaciones aparecen también en el poema de Vanessa Kisuule. En este caso, Kisuule es segunda generación de migrantes ugandeses y señala:

[W]hile I walk with the easy gait of someone born and bred in one place
my mother’s steps are tentative.
She feels the ground beneath her is only on loan.
That it will never truly belong to her

(Kisuule 2015b, 64-67)

Así, en los poemas de Kisuule y Minamore se incluye la perspectiva de la hija –segunda generación— quien se da cuenta de lo diferente que puede ser para su madre el país que las vio nacer y crecer.

Finalmente, y ya en un plano más técnico, una figura retórica común en todos los poemas de *spoken word* analizados en este epígrafe es la personificación de Inglaterra. Considero de gran relevancia analizar las formas en las que las autoras se refieren a la nación porque en la selección de vocabulario se encuentra una interesantísima carga de significado. En primer lugar, Bridget Minamore utiliza la frase “[c]reeping through the belly of a city that reluctantly/ said yes” (2017, 1, 10, 23) como motivo conductor a través del poema. Aunque en un principio la audiencia tan solo conoce una parte de la anatomía de la ciudad, el verbo “creeping” actúa como recurso proléptico que avanza una especie de esfuerzo físico o un movimiento inquietante por parte de su madre en torno a la ciudad de Londres. Más adelante señala que su madre estaba “feeding her family, conquering this beast” (14) por lo que se descubre que la ciudad de Londres (y/o Inglaterra en un sentido más genérico) es una especie de bestia, representando así un peligro, un reto, algo a lo que enfrentarse. Este esfuerzo físico puede incluso terminar dañando a la propia persona, pero también puede evocar imágenes más positivas de heroicidad, logro, superación... Por tanto, esta personificación presenta a Inglaterra como ofreciendo una gran resistencia hacia personas como la madre de Minamore, quienes buscan labrarse un futuro en el país. Curiosamente, la personificación de Inglaterra como una bestia también aparece en el poema de Kat François. En él, la autora asegura:

[W]e will keep exposing that underbelly of this
rotten beast
festering with maggots
of hate

(2020, 67-70)⁴

En este caso François se refiere a la bestia como una nación que sufre las consecuencias del discurso de odio y rechazo hacia las personas racializadas. Ese odio es el que causa que su vientre y ella misma se encuentre en un estado de descomposición. Esta imagen tan visual contribuye a la personificación Inglaterra a la vez que la deshumaniza, lo que

⁴ Este término puede hacer referencia al vientre de los animales o a la parte menos placentera de algo; ambos significados contribuyen a la deshumanización de la figura de Inglaterra como una bestia y a la representación del discurso de odio en Reino Unido como motivo de descomposición de la nación.

podría entenderse como consecuencia del racismo y la xenofobia, el cual divide a las personas, las enfrenta y les hace perder la sensibilidad y empatía que nos hace humanos.

Por otro lado, Kisuule escoge una manera de representar a la nación que hace hincapié en la dualidad:

So what Britain are we to speak of?

The one that has housed us and loved us, made us the people that we are

but has offered us ridges born off the back of centuries of bloodspot

has made us feel like home is the head of a matchstick:

it can warm us or

burn us

depending on which way the wind blows.

(Kisuule 2015b, 79-85)

Una dualidad que se representa a través de sentimientos contradictorios de aceptación y rechazo. Su personificación es más similar a la que hace Rodger en relación con el colonialismo (2012, 16-25) que a la que hacen Minamore y François con Inglaterra encarnando a una bestia. De cualquier modo, lo que me resulta más interesante en el poema de Kisuule es la extensión de la dualidad que suelen sentir las personas de segunda generación siendo representada a través de la nación, de modo que “it can warm [them]” o “burn [them]” (Kisuule 2015b, 83-84) dependiendo de diferentes momentos históricos o puntos de vista ambivalentes. Un ejemplo de este último puede ser el discurso nativista que les construye como ‘Otras’ frente al discurso multicultural que las incluye dentro una nación plural, respectivamente.

De acuerdo con Sarah Lawson Welsh, para las nuevas generaciones la ‘britaneidad’ se da por sentada (2021, 264) y no suele ser un tema central en sus producciones culturales. Sin embargo, en los poemas analizados en este apartado se pone de relevancia cómo las diferentes generaciones de escritoras (segundas y terceras) deben reafirmar su pertenencia a la nación británica al ser cuestionada por sujetos normativos que se ven a sí mismos como centrales en la sociedad británica, así como *nativos*. La idea de nación y la construcción de nuevos discursos nacionales juegan un importante papel

en esta cuestión, ya que es desde los sectores más extremistas, como es el caso del BNP, que se busca perpetuar la idea de nación británica como blanca y androcéntrica, de modo que las experiencias y perspectivas de mujeres afrocaribeñas se localizarían en los márgenes. Las poetisas utilizan sus poemas de *spoken word* como una forma de subvertir estos discursos nativistas etnocéntricos y altamente xenófobos. Considero que este género es uno de los más apropiados para llevar a cabo dicha subversión, dado que en la poesía de *performance* se escribe desde y para el cuerpo, lo que rinde homenaje y reconoce la existencia y la importancia del cuerpo (Bearder 2019, 198). De este modo, podría decirse que la corporeidad de la *performance* acompaña al poema y añade énfasis al contenido del mismo, confirmando el planteamiento de que la interpretación de la obra y su finalidad cambian diametralmente dependiendo de quién realiza la actuación: al tratarse de poemas que abordan los significados de la ‘britaneidad’, la representación hecha por una mujer británica afrodescendiente supone una subversión de la idea de la identidad nacional como estable y homogénea, mientras que una representación hecha por un varón blanco implica una perpetuación de las concepciones estáticas de la ‘britaneidad’.

En síntesis, es interesante ver la forma en que las autoras Kat François, Vanessa Kisuule, Bridget Minamore y Deanna Rodger imitan la idea de nación y el sentimiento de nacionalidad y pertenencia a un lugar a través de la poesía de *performance*, problematizando su significado, así como el de la idea de hogar. Chris Weedon (2004, 156) plantea que las segundas y terceras generaciones de británicas generalmente crean y moldean sus identidades híbridas como una respuesta a la Gran Bretaña más tradicional y hegemónica, la cual en ocasiones ha participado de un discurso etnocentrista. Como respuesta a estas voces, utilizan creaciones culturales –tales como la poesía de *spoken word*– para desarrollar un sentido de pertenencia positivo. Tal y como he ido exponiendo, es evidente que la idea de la ‘britaneidad’ sigue siendo sumamente relevante en el año 2021 a raíz del Brexit, igual que lo fue en la década pasada, cuando se representaron los poemas. El hecho de que dicha noción identitaria siga siendo objeto de debate y negociación pone de relieve la “importance of rethinking British history, Britishness and the national heritage to . . . create a vibrant multi-cultural society” (Weedon 2004, 20). En gran medida, las autoras incluidas en este apartado repiensen y reconsideran la historia británica en torno al Comercio Triangular del esclavismo, las migraciones caribeñas tras las dos Guerras Mundiales o la propia experiencia diaspórica y cómo todo ello afecta a la creación de una identidad británica. De ese modo, al desafiar y problematizar el subtexto

racial de las identidades británicas, las autoras racializadas se ven envueltas en el “very radical project”, dice Safia Mirza, de redefinir “the ‘we’ of the nation”, es decir, ‘Who we are the British’” (2015, 6). Así la poesía de *spoken word* es utilizada por las poetas afrocaribeñas para reconsiderar la noción de *Britishness*. generar nuevos significados y resistir concepciones esencialistas.

4. Capítulo 3: *c* for ‘creation’ of spaces

Dentro de la concepción del espacio y su teorización en el marco del feminismo y la teoría crítica de la raza, me resulta de gran interés la siguiente cita de bell hooks donde plantea que “[s]paces can be real and imagined. Spaces can tell stories and unfold stories. Spaces can be interrupted, appropriated and transformed through artistic and literary practice” (1990, 152).⁵ De acuerdo con hooks, podría entenderse la poesía de *spoken word* como una herramienta de transformación de los espacios, así como un espacio propio en el que elaborar discursos contrahegemónicos. Se abren entonces multitud de posibilidades para ser exploradas con el tropo del espacio siendo utilizado como lente tras la cual analizar diferentes poemas de *spoken word* de las autoras Warsan Shire, Sophia Thakur, Vanessa Kisuule y Ruth Awolola. ¿Cómo se articulan, pues, las diferentes percepciones del espacio y sus diferentes significados en torno al empoderamiento de las mujeres en los poemas de estas autoras? En el apartado anterior coloqué el foco de atención sobre la problematización del concepto de ‘hogar’ dentro de la poesía escrita por mujeres británicas racializadas que además son descendientes de migrantes. Desde ese punto de vista, también presté atención a las diferentes concepciones de la noción de ‘britaneidad’, identidad nacional y pertenencia, asumiendo la complejidad de estos conceptos y que el proceso de “imagining a home is as political an act as imagining a nation” (George 1999, 6). Sin embargo, existe un hogar que no ha sido considerado aún: el propio cuerpo. Además de ser un tipo de hogar, el cuerpo es también un espacio.

En su artículo “Notes Towards a Corporeal Feminism” (1987), Elizabeth Grosz define el cuerpo como un objeto político y lo relaciona con el pensamiento dicotómico occidental dentro del marco heteropatriarcal. Así, en la concepción dualista de los géneros, los opuestos binarios naturaleza y cultura, el Otro y el Yo, la pasión y la razón, el cuerpo y la mente, etc. se relacionan con la mujer –y la feminidad– y el hombre –y la masculinidad– respectivamente. Por extensión, en este discurso también se asignan

⁵ En este trabajo de investigación me refiero a bell hooks en minúsculas, respetando los deseos de la propia autora en torno a la grafía de su nombre.

determinados espacios a los dos géneros, siendo el hogar y la vida privada construidos como femeninos y la ciudad y la vida pública construidos, a su vez, como masculinos. Es en este marco en el que pretendo analizar el poema “The House” (2018) de Warsan Shire. Teniendo en cuenta que, como decía bell hooks, una puede apropiarse de los espacios a través de la literatura y el arte, considero que la metáfora de la casa en el poema de Warsan Shire puede entenderse como la apropiación de un elemento tradicionalmente relacionado con las mujeres en el contexto patriarcal para ser utilizado a modo de subversión.

Al tomar como punto de partida esta lectura, considero apropiado comenzar el análisis con los versos:

Mother says there are locked rooms inside all women; kitchen of lust,
bedroom of grief, bathroom of apathy.

Sometimes the men - they come with keys,
and sometimes, the men - they come with hammers.

(Shire 2018, 3-6)

Aquí la exploración del espacio abarca dos aspectos diferenciados. Por un lado, la voz poética establece una relación directa entre la casa y su representación metafórica del cuerpo femenino.⁶ Al identificar las diferentes estancias con los sentimientos de lujuria, dolor y apatía podría considerarse que estos son experimentados por todas las mujeres. No obstante, el hecho de que las habitaciones estén cerradas sugiere que esos pueden ser sentimientos reprimidos desde el orden heteropatriarcal. Por ejemplo, a las mujeres no se les permite el placer, especialmente en contextos como el somalí donde se sigue realizando la Mutilación Genital Femenina (MGF). A pesar de que la mujer está “siempre a la escucha de lo que ocurre en el interior de su vientre, de su ‘casa’” expone Hélène Cixous, “no ha podido habitar su ‘propia’ casa, su propio cuerpo” y por tanto “no ha ido a explorar su casa”. Por el contrario, su cuerpo ha sido colonizado, un cuerpo “del que no se atreve a gozar” (1995/1979, 18-21). Esta relación entre la casa y la sexualidad a través del cuerpo de las mujeres se presenta como una subversión de las dinámicas patriarcales

⁶ Aunque en el apartado anterior argumentaba que en la poesía de *spoken word* la voz poética y la autora podían considerarse como una misma, no es este el caso en la poesía de Warsan Shire. De acuerdo con una entrevista realizada en 2013 para el portal *africanwords.com*, en la mayoría de los casos los poemas no tratan sobre ella, sino sobre historias que le cuentan amistades, familiares y otras personas de su entorno (Reid, 2013).

al reclamar su propio placer. Al mismo tiempo, toma un espacio asignado a las mujeres y lo hace suyo, propio y personal, relacionado con la subjetividad de una mujer como persona, no como representante esencialista de un grupo. Los siguientes versos la voz poética señala las diferentes formas que tienen los hombres de entrar a ese espacio, a la casa de las mujeres, a su cuerpo. Así, mientras que algunos entran con “llaves”, otros lo hacen con “martillos”. Lo que sugieren estos dos términos son las diferentes formas que tienen los hombres de acceder al cuerpo de las mujeres, ya sea con la herramienta perfecta para entrar de manera pacífica o a la fuerza, es decir, a través de la violación. Es curioso que ninguna de las dos opciones implica llamar al timbre y pedir consentimiento.

También en relación a la falta de consentimiento se entiende el apartado vii. En estas dos estrofas la voz poética parece ser una niña que ha sufrido agresiones sexuales, probablemente por parte de algún miembro de su familia. Dice:

Show us on the doll where you were touched, they said.

I said I didn't look like a doll, I look like a house.

They said Show us on the house.

Like this: two fingers in the jam jar

Like this: an elbow in the bathwater

Like this: a hand in the drawer

(Shire 2018, 40-46)

En estos versos se pone de manifiesto la perspectiva interseccional, pudiendo verse los elementos de género, edad y raza o etnicidad considerando que se trate de una niña afrodescendiente. La niña o voz poética retoma la imagen del cuerpo como una casa y señala los lugares en los que se produjeron los tocamientos. Cabe destacar cómo las partes que se refieren al cuerpo de la niña se representan a través de objetos que pueden encontrarse en una casa tales como el bote de mermelada –en la cocina–, la bañera –en el baño– y el cajón –en la habitación. Estas habitaciones son, además, las que señalaba en el primer apartado como las diferentes “locked rooms” que hay en todas las mujeres (3). El hecho de que no se haga referencia a ninguna parte genital específica puede entenderse como una deconstrucción de concepción sexuada de los cuerpos a través de su

desexualización. Por otro lado, las partes relacionadas con el hombre o agresor son partes del cuerpo (dedos, hombro y mano) lo que contribuye a la idea de que la representación del cuerpo femenino como una casa se realiza a modo de apropiación y subversión.

Sin embargo, a pesar de que la temática principal del poema es la exploración del cuerpo femenino y de su sexualidad, no solo se evocan casos de violencia y violación sino que también hay cabida para las relaciones consensuales. La voz poética asegura que “[t]he bigger my body is, the more locked rooms there are, the more men come with keys” (30) tras lo cual describe a una serie de hombres que ocuparon un espacio en su ‘casa’. Del plano físico, la persona poética pasa a un plano más sentimental, en una nueva estrofa en la que introduce otro significado vinculado al cuerpo. Aquí, su primer amor “found a trapdoor under [her] left breast nine years/ ago, fell in and hasn’t been seen since” (50-51). Uno de ellos, “Johnny with the blue eyes” (59) está “tied to the basement of [her] fears” (60) y pone música para adormecerle. Mi lectura indica que aquí la ‘casa’ representa no solo su cuerpo sino también su corazón, sus sentimientos, sus miedos y sus traumas, todos ellos relacionados con los hombres que atravesaron su vida. Teniendo esto en cuenta, la metáfora del cuerpo como espacio parece maleable y cambiante, y aunque el cuerpo como espacio exterior parece siempre confinar en su interior a una persona, la identidad de ésta está sujeta a cambios. Unas veces puede representar a la mujer que “makes . . . her own body meaningful, . . . eroticises the body and lives (in) it as its own” (Grosz 1987, 10). Esto es, se lleva a cabo una reconceptualización de los espacios donde la casa, lejos de ser considerada el espacio patriarcal de reclusión y dominación de las mujeres, es ahora su cuerpo, sobre el cual ellas han reclamado su poder y actancia. Otras veces, por el contrario, puede tratarse de un espacio de confinamiento y reclusión, el espacio donde se albergan los miedos, traumas, amores pasados, recuerdos que son todos ellos personificados a través de los hombres. En cualquier caso, la voz poética se erige siempre en control de su cuerpo y del interior del mismo.

La maleabilidad del espacio implica que haya diferentes maneras de tratarlo, lo que permite abordarlo desde la perspectiva de la poesía de *spoken word* y la teoría feminista interseccional viéndolo también como el espacio que ocupan mujeres y niñas en la sociedad. Más concretamente, los poemas “Little Black Girls” (2018) de Sophia Thakur y “Take Up Space” (2015a) de Vanessa Kisuule pueden entenderse como herramientas de empoderamiento hacia niñas y mujeres racializadas en Reino Unido, a la vez que contribuyen al establecimiento de redes de sororidad y transmisión cultural. El

primer poema, “Little Black Girls” (2018), fue representado por Sophia Thakur para BET (Black Entertainment Television) con motivo de la celebración del Black History Month. De acuerdo con el comentario a pie de vídeo que realiza la autora en su canal de YouTube, este poema se localiza en un espacio de empoderamiento y sororidad intrageneracional, siendo mitad “[l]etter to my younger self” y mitad “[m]y Young Black Girls deserve infinite poems, and infinite reasons to celebrate themselves” (Thakur, 2018). La poesía de *spoken word* es usada por Sophia Thakur a modo de consejos desde la sabiduría otorgada por la experiencia sobre qué significa ser una mujer racializada en Reino Unido y la clase de obstáculos que se pueden llegar a encontrar las niñas en su proceso de crecimiento. Por encima de todo, considero que este poema es un claro ejemplo de cómo se articula la celebración de las identidades de niñas afrocaribeñas en torno a la poesía.

Dentro del marco interseccional las identidades y experiencias de las niñas británicas afrocaribeñas se encuentran atravesadas por los elementos de género, raza y edad, lo que las coloca en una posición de mayor vulnerabilidad en comparación con las mujeres adultas. Por tanto, es fundamental que dentro de la educación de estas niñas se establezca la base para la construcción de su autoestima, de modo que no solo adquieran las herramientas y habilidades necesarias para lidiar con la realidad de la intersección de racismo y sexismo en Reino Unido, sino que también puedan hacer frente a experiencias tanto positivas como negativas en torno a su identidad e imagen (hooks 2003, 148). Este poema puede entenderse como una contribución a la construcción de su autoestima en tanto que se dirige a todas las “little black girls” –aunque a lo largo del poema se personifican en una niña representando la colectividad– y señala una multitud de aspectos positivos que pueden encontrar en su cuerpo y su cultura. Así, Thakur les dice:

Run your fingers through your Afro
that tree that this whole culture breathes from
...
liquid gold dances down your neck
'cause our mums said
that we must always overoil
because this British weather isn't made for us

(Thakur 2018, 10-17)

En estos versos Thakur promueve, por un lado, la aceptación del pelo afro que en tantos casos puede llevar a una relación problemática con la autoimagen. Por otro lado, hace referencia al conocimiento que las madres transmiten en relación al cuidado capilar a la vez que sugiere la aparente hostilidad del clima inglés hacia su pelo. Esta idea, similar a la que se encuentra en el verso de Kisuule (2015b, 78) “[o]ur skins made for certain climates but our voices shaped by another” sugiere que las mujeres que no han nacido en un contexto o localización geográfica donde la cultura negra no es la principal pueden “undergo a long process of struggle with definitions of Self, Culture and Identity” (Bryan et al. 1985/2018, 226) que se articula, entre otros elementos, en torno al pelo afro.

El pelo en su forma más natural ha sido y sigue siendo utilizado por las mujeres afrocaribeñas como un símbolo de empoderamiento y de resistencia hacia las formas en que el racismo y el sexismo se combinan y articulan en la sociedad, y considero que la propia autora lleva trenzas en el vídeo de su actuación no solo para celebrar su identidad y herencia sino como declaración política. Aisha Phoenix (2014, 98) llama la atención sobre “the hegemonic ideal of the beautiful fair white woman [that] remains powerful as a result of the intersection of racism, colourism and patriarchal patterns of desire” a la hora de analizar las políticas identitarias y de representación. Esto abarcaría desde el color de piel al tipo de pelo, el grosor de los labios e incluso la forma de los ojos, haciendo que las mujeres racializadas opten por utilizar productos dañinos para su salud y/o por la cirugía estética. Por otro lado, también es importante considerar la interseccionalidad representacional (Crenshaw 1991) y cómo su articulación en la cultura popular puede afectar negativamente a la autoestima de niñas racializadas.

En la misma línea, diversas autoras (Brah y Phoenix 2004, Phoenix 2014, hooks 1992) dirigen la atención sobre los nuevos fetiches raciales, la mercantilización de la mujer racializada y la creación de otro mercado más que se beneficia económicamente del cuerpo de estas mujeres. En las últimas décadas en los países de occidente se ha desarrollado una transformación en los estándares de belleza y los mercados que se nutren de ellos: hemos asistido a la creación de tendencias dentro del canon estético que se nutren de elementos asociados a los cuerpos de las mujeres racializadas. Algunos ejemplos pueden ser la piel bronceada, los labios carnosos, el trasero e incluso peinados como las trenzas. El resultado es la percepción del cuerpo de la mujer racializada en partes y no como un todo, de modo que desde la mercantilización de la diferencia en la cultura

consumista actual se promueve la diseminación del cuerpo de la Otra para apropiarse de sus partes. Ya sea diseminado o entero, Meri Nana-Ama Danquah afirma que el cuerpo racializado ha sido “‘ized’ in every single way something could be, [i.e.] racialized, fetishized, romanticized, demonized, infantilized, criminalized, dehumanized, sexualized, criticized, ostracized, ritualized, and prized” (2009, 13, énfasis en el original) y podría decirse que continúa siéndolo, ya que esto es lo que transmite Sophia Thakur en su poema:

[Y]our tones to them are on a pallet near a tanning bed
and your lips they're paying grands for
and your back uuuh.... don't let them shame you for that
'cause in this Britain they'll try and play you for that,
try and tell you you affi shake a bit of that
but baby girl don't ever let them ever sexualise your black 'cause
in the same breath they will conceptualise your black
to make appropriated crap
and you are too lit for all of that ey...

(Thakur 2018, 25-33)

Thakur hace referencia a las diferentes partes de su cuerpo que el mercado, los medios de comunicación y la sociedad en general pretenderán imitar, sexualizar, conceptualizar y apropiar, todo ello con fines lucrativos y encubriendo nuevos fetiches y nuevas estructuras de poder que combinan la sexualización de las mujeres con la opresión racial. Y es que en el contexto de los nuevos fetichismos de las sociedades predominantemente blancas se puede dar la ambivalencia entre admiración y rechazo: del mismo modo que en un momento se establecen los cuerpos afrodescendientes como “worthless [and] ugly”, en un abrir y cerrar de ojos pueden pasar a ser “idealized as the embodiment of its aesthetic ideal” (Mercer 1994, 201). Por tanto, Thakur informa a las niñas británicas afrodescendientes de estos elementos que influirán en su percepción del mundo y en cómo el mundo las percibe, con la finalidad de que sean conscientes de ello y puedan así ejercer resistencia y reclamar su propia representación.

Además de abogar por la resistencia a la esencialización y por la celebración de su cuerpo, Sophia Thakur (2018, 49-50) transmite a todas las niñas la increíble variedad de personalidades relevantes dentro de la cultura afrocaribeña: mujeres políticas como la miembro del Parlamento Diane Abbot, el artista de rap y grime Skepta, la escritora Chidera Eggerue, más conocida como The Slumflower (@theslumflower), empresas de servicios como UniRunners u organizaciones como Dream Nation. Estos son algunos de los innumerables ejemplos que podría nombrar, con el fin de poner de relevancia la gran riqueza de la historia afrocaribeña y su herencia cultural a pesar de ser silenciada o relegada a un segundo plano en el sistema educativo británico, los medios de comunicación, las industrias editoriales, etc. De este modo el poema de Thakur también sirve la doble finalidad de celebrar la cultura afrodescendiente a la vez que contribuye a la creación de un discurso contrahegemónico a través de la poesía.

Considerando de nuevo el espacio como metáfora, Thakur establece una comparación entre las niñas británicas afrodescendientes y la vista de la ciudad de Londres.

Big Ben is trynna tell you that it's your time.

The Millennium Wheel is just a shadow of your afro

because your melanin is absorbing all of the light.

You will shine bigger and greater than the Shard

because your blood runs ten times deeper than the Thames

(58-62)

Este fragmento, además de por la belleza de las imágenes descritas, es digno de consideración: mi análisis sugiere una relocalización de los espacios de la ciudad, asignando simbólicamente un significado de centralidad y relevancia. Además, al comparar a las niñas británicas racializadas con edificios y puntos de referencia de tal relevancia como el Big Ben, el London Eye, el Shard y el Támesis, los cuales actúan de demarcadores de la identidad londinense e incluso inglesa o británica, Thakur subvierte las narrativas nativistas a la vez que celebra la identidad afrocaribeña a través de las referencias al afro, la melanina y la sangre. Finalmente, también puede entenderse como un uso subversivo del discurso patriarcal que reserva el espacio público para los hombres

y relega a las mujeres al espacio privado de la casa. Del mismo modo que en poema de Warsan Shire se podía apreciar dicha subversión al apropiarse de un espacio de control patriarcal, también puede verse este fragmento de Sophia Thakur como una ocupación simbólica del espacio público. De ese modo, no solo estaría afirmando la pertenencia de las “little black girls” a la nación sino también a la ciudad como espacio donde prosperar económica y socialmente, un espacio donde establecer redes de comunidad y sororidad, así como un espacio de poder y actancia.

“Take Up Space” (2015a) es también un poema donde se reclama una reconfiguración de los espacios a la vez que llama a un empoderamiento de las mujeres que se encuentren en los márgenes.

Take up space
in whatever way you choose.
Maybe you’ll knock patiently at the door
or flex your knuckles
before karate-kicking it down.
It doesn’t matter
as long as you know you don’t belong outside
in the chill of indifference and fear

(63-70)

Este fragmento se presta a dos lecturas dependiendo de la especificidad con que se considere a la audiencia. Los versos “you don’t belong outside/ in the chill of indifference and fear” sugieren la existencia de un *outside* y un *inside*, siendo el primero el frío de la calle y el segundo el calor acogedor de un hogar. Por tanto, el poema adquiere diferentes significados dependiendo de qué se considere como hogar –literal o figuradamente– y, en consecuencia, se demarca quién está dentro y quién está fuera, quién tiene el poder de impedir la entrada o echar fuera, y quién reclama su actancia para ‘entrar’.

Alternativamente, podría sugerir una organización social de círculos concéntricos donde el varón blanco ocuparía un lugar central y el resto de sujetos ocuparían sus

sucesivos espacios periféricos en función de su género, raza, clase social, edad, etc. Se abogaría así por la deconstrucción de esta organización jerárquica impuesta por estructuras opresoras. Por otro lado, si el foco se pusiera en el elemento étnico además del género, esa indiferencia y ese miedo que menciona la poeta estaría haciendo alusión a la construcción de Otra o Extraña en un contexto como el inglés donde la norma es representada por un varón, blanco, de clase media-alta, joven, delgado y heterosexual, muy similar a la “mythical norm” de la que hablaba Audre Lorde en *Sister Outsider* (1984, 124). Tomando cualquiera de las dos opciones se puede entender que el fragmento, dentro del conjunto del poema, intenta erigirse como una acción de subversión, una contranarrativa que actúa como herramienta de empoderamiento y resistencia. Desde el margen se pueden subvertir las estructuras opresoras que intenten limitar o esencializar a las mujeres como sujetos actantes.

Kisuule también describe una puerta que actúa como limitación y que la voz poética anima a derribar. Por un lado, puede entenderse como una representación metafórica de espacios tradicionalmente restringidos a los hombres en una sociedad enmarcada dentro de un contexto androcéntrico y patriarcal. Por otro, del mismo modo que se establece una división sexuada de los espacios también se establecen ámbitos de diversa índole donde la norma sigue siendo masculina y blanca, en cuyo caso las mujeres a las que va dirigido este poema ocuparían un lugar en el margen o en la periferia. Uno de los muchos ejemplos que podrían ilustrar esta reflexión es la industria editorial británica, un espacio que nos concierne especialmente en el marco de este trabajo de investigación y que históricamente ha presentado desigualdades en torno a factores étnicos, de género y de clase social. Esto se pone de manifiesto en el estudio llevado a cabo por Anamik Saha y Sandra van Lente en 2020, así como en los informes redactados por *Spread the Word: Writing the Future* (2015) y *Free Verse* (2005). Aunque estas investigaciones se centran más en el plano étnico y de clase, y menos en las desigualdades en torno al género, lo cierto es que aportan evidencia de una clara predisposición a la publicación de ciertos perfiles en poesía, ficción, literatura juvenil o crimen. Estos perfiles serían generalmente blancos y de clase media, y contrastarían una latente falta de diversidad en la publicación en papel con la gran representación de la que gozan poetas afrodescendientes o de otras minorías en la poesía de *performance*.

Es también interesante considerar esta lectura que combina los espacios marginales dentro del mundo de la publicación editorial y de las producciones culturales

en general. En los versos: “[y]ou are not the wingtip tick on a quota list/ the fleeting footnote on a final page/ the decorative nod to equality on stage” (Kisuule 2015a, 10-12) se puede apreciar una crítica a los espacios estáticos de poder desde donde se intenta incluir la diversidad –de género, étnica, clase social, etc.– a través de prácticas que en algunos casos se consideran tokenismos y que transmiten la idea de que se incluye a las personas en esos espacios como un guiño a la igualdad, no por su talento y valía. Una opinión sostenida dentro de la industria editorial en términos de publicación es que cuando se publica a una autora racializada para marcar la ‘casilla de la diversidad’ en realidad se está publicando un libro a expensas de la ‘calidad’ (Saha y van Lente 2020, 19). Aunque discutir en profundidad esta noción superaría el alcance de esta tesis, es de relevancia destacar el modo en que dicha opinión sugiere que en ocasiones la publicación editorial se percibe como un espacio meritocrático donde las nociones de ‘calidad’ se forman alrededor de una clase media y blanca dominante con una experiencia educativa muy específica en torno a un canon eurocéntrico. En consecuencia, se produce un discurso que pretende justificar la escasez de diversidad en ciertos ámbitos aludiendo a la pobre calidad de la obra o la falta de talento de la autora. Es, en mi opinión, esta idea la que podría estar rebatiendo Kisuule en su poema cuando asegura a las mujeres receptoras que no son un simple guiño a la igualdad, sino que son indispensables (Kisuule 2015a, 45).

Por encima de todo y en términos generales, sostengo la idea de que este poema se concibe como un canto a la liberación de todas las mujeres, un homenaje a la pluralidad y la heterogeneidad, un llamamiento al empoderamiento y la sororidad y, como el propio título indica, una reivindicación del espacio que les corresponde. Así, la autora anima a las mujeres a celebrarse a sí mismas, entre ellas y a sus predecesoras:

Celebrate the women you share life
love
liquor
and the occasional tube journey with
...
Run your tongue along the swords
of the women who fought before us

wear the legacy like a pair of box-fresh trainers

. . .

rest your head on each other's shoulders.

The journey has been long but now

you can take up space

(46-61)

Esa celebración implica el establecimiento de redes de sororidad entre las mujeres del presente, así como el reconocimiento de la labor de las mujeres del pasado. Además, presenta la lucha feminista como un viaje, un camino que ahora permite que estas mujeres a las que se dirige puedan reclamar el espacio que les pertenece y que históricamente se les había denegado. Finalmente, a modo de reivindicación, Kisuule también asegura que “liberation has no dress code, etiquette or secret dialect” (29) y anima a las mujeres a abrazar las contradicciones de ser personas humanas, lejos de estereotipos o roles de género, rechazando imposiciones sociales o normativas. Su manera de representar esta heterogeneidad y deconstruir las nociones patriarcales y hegemónicas de feminidad es:

wear pink skirts

or black Doc Martens

know that souls can dance unchecked beneath the fortress of a hijab

as well as baggy t-shirts and ripped jeans.

Shave your legs

or don't

smile from ear to ear

or don't

(21-28)

Podría decirse que a través de esta redefinición de la feminidad Kisuule reconfigura los espacios y utiliza la poesía de *spoken word* como herramienta de subversión.

También Ruth Awolola, autora del último poema incluido en esta tesis, utiliza la poesía de *spoken word* como herramienta de subversión y de negociación de su identidad. Awolola utiliza a lo largo de “The Sum” (2020) un juego de contradicciones como recurso estilístico principal. Es decir, utiliza contradicciones para desafiar las nociones esencialistas de identidad cultural, étnica, de edad y de género –principalmente– de forma que el poema pasa a configurar un tercer espacio donde su identidad se problematiza y se desarrolla. La renegociación de identidades es vista como “fundamental to Black women’s writing in cross-cultural contexts” de acuerdo con Carole Boyce Davies (1994, 2), quien ve la convergencia de múltiples lugares y culturas como elementos cruciales en la experiencia de estas mujeres para la renegociación de su identidad. Esta convergencia puede verse en el poema de Awolola a través de las múltiples influencias que dan forma a su identidad.

Comienza diciendo: “Part Nigerian/ part Jamaican/ I am whole black” (Awolola 2020, 3-5) y continúa señalando platos tradicionales nigerianos –“Jollof Rice” (6) – y jamaicanos –“Jerk Chicken” (6) – que harían de ella “[a] whole black stereotype” (7) así como otros que combinan su herencia cultural jamaicana y nigeriana. Sin embargo, Awolola quebranta esa estereotipación al añadir más ingredientes que conforman su identidad, y dice: “I am part Londoner, part northerner, part foreigner” (9). Podría decirse que en este “identity poem”, un tipo muy común de poema de autoría dentro del slam (Somers-Willet 2009), Awolola negocia su propio sentido del lugar y su pertenencia al mismo, llegando incluso a cuestionar la idea del ‘hogar’ al asegurar que “[she is] too alive right now to care about needing a resting place” (Awolola 2020, 12), lo que sugiere una reconceptualización de la idea de hogar como espacio de múltiples localizaciones, una representación de la autora como sujeto nómada o simplemente la libertad, desconexión y frenesí en la vida de una mujer joven.

Somers-Willet define los poemas identitarios como espacios creados para visibilizar diferentes identidades marginalizadas a la vez que se cuestiona tanto la propia identidad como las normas sociales y de comportamiento (2009, 95). Este enfoque se encuentra en el poema de Awolola cuando hace referencia a las contradicciones que rodean a su persona en torno a los estereotipos de género: “I am partial to big hoop earrings and low cut tops/ partial to days lost to FIFA and sneaker drops/ I am whole woman” (Awolola 2020, 15-17). La autora claramente rechaza los estereotipos de género y su realización performativa en el marco patriarcal contemporáneo; de este modo

‘performa’ su propia noción de género, su propia idea de mujer ya no solo desde sus acciones sino también a través de la representación del poema. Por tanto, Awolola deconstruye las imágenes fijas de feminidad y masculinidad para crear un tercer espacio, una tercera dimensión donde, a través de la poesía, representa su propia subjetividad y donde en la performación de su identidad como mujer entran en juego elementos asociados a vario géneros, así como a diferentes culturas y comunidades.

En su búsqueda por darle sentido a su identidad múltiple o, mejor dicho, en su proceso de representación poética de esa identidad, Awolola juega con la percepción que otras personas tienen de ella a la vez que mezcla música, cultura juvenil y estereotipos: “Some say I am jazz, the literal embodiment of chaos/ a cacophony of noise/ while others say I’m country pop” (31-34). Al introducir las referencias al jazz y al pop, dos géneros musicales diametralmente opuestos, mi lectura sugiere que Awolola no solo altera los géneros musicales para que esa mezcla simule su multiplicidad identitaria, sino que también juega con las asociaciones que se hacen a dichos géneros. De ese modo, y en términos generales, la música jazz se relaciona con la cultura afroestadounidense mientras que el country pop tiende a relacionarse con la cultura blanca del sur de Estados Unidos, además de estar dirigida a un público más joven. Awolola en su poema podría representar simbólicamente a segundas y terceras generaciones que encarnan las contradicciones culturales, la heterogeneidad y multipertenencia que conllevan en relación a generaciones anteriores, las cuales tienden a ser más homogéneas.

Siguiendo con la inscripción de su identidad abrazando su multiplicidad desde un punto de vista empoderante, la poeta señala:

If you were to ask me
I would tell you I am more than genre
more than playlist
I am everywhere in your favourite song
I am the tune you cannot get out of your head
...
I am whole music

Considero que el poema de Ruth Awolola es, en su conjunto, un claro ejemplo de cómo la poesía de *spoken word* se puede entender como un espacio desde el que reclamar una identidad múltiple, no solo en términos de género, raza, etnia, edad, etc. sino también al desafiar concepciones normativas dentro de esas categorías. “As individual political statements” dice Somers-Willet, “identity poems can often be inspiring, enlightening, and empowering to their authors and audiences” al mismo tiempo que representan “venues of cultural performance where. . . identity can be expressed, debated, evaluated, and reconfigured” (2009, 94, 137). De este modo, Awolola lanza un mensaje de empoderamiento y autoafirmación al reclamarse “whole music” con el que la audiencia también puede identificarse. Al mismo tiempo problematiza las influencias que tienen los géneros musicales sobre las personas, las cuales desencadenan estereotipos o imágenes preconcebidas que ella desafía y quebranta.

Creo que estoy en lo cierto al asegurar que este poema representa una forma de empoderamiento para la propia autora, al ser un espacio en el que se explora e inscribe a sí misma sin esperar que nadie lo haga por ella. Tomando todos los elementos aparentemente contradictorios que conforman su identidad, Awolola termina el poema afirmando:

I am whole beautiful
 beautiful contradiction
 and I'm just trying to make it
 all add up

(Awolola 2020, 71-74)

Como autora y voz poética, Awolola tiene el poder de enunciar su propia voz a través de la *performance* de este poema, el cual representa las múltiples aristas que conforman su identidad. En lo que parece un intento de auto-exploración y descubrimiento de la subjetividad, Awolola se inscribe dentro de la poesía, de la sociedad y del mundo con toda la complejidad que ello conlleva. Citando a Boyce Davies, “black women’s writing should be read as a series of boundary crossings and not as a fixed, geographically, ethnically or nationally bound category of writing” (1994, 3) de modo que todo intento

de clasificar a Awolola dentro de una sola ‘caja’, con una sola ‘etiqueta’ sería no solo reduccionista sino también imposible. Consecuentemente, podría decirse que Ruth Awolola utiliza la poesía de *spoken word* para significar lo que Homi Bhabha (Rutherford 1990, 211) define como la hibridez de diferentes significados que dan lugar a una nueva área de negociación y representación, un tercer espacio que se crea a partir de la combinación de diferentes elementos identificadores. A través de este espacio Awolola reclama su subjetividad fuera de patrones normativos e imágenes esencialistas en términos de género, localización, influencias culturales, etnia, edad, sexualidad, etc. a pesar de vivir en un contexto dado a la dualidad y los opuestos binarios.

Como señalaba al principio de este apartado, bell hooks plantea que los espacios pueden contar historias y en este espacio Awolola cuenta la suya. Además, hooks también sugiere que los espacios pueden ser transformados a través de la práctica literaria, algo que he demostrado con los diferentes ejemplos ofrecidos a lo largo de esta sección. Así, las poetisas de *spoken word* juegan con la maleabilidad de los espacios para reclamarlos como propios: Warsan Shire representa el espacio del hogar como una casa donde las nociones de domesticidad y lugar patriarcal de reposo se reemplazan por contradicciones como el deseo, las agresiones sexuales, el amor y el trauma. Fuera del espacio del hogar, Sophia Thakur y Vanessa Kisuule utilizan sus poemas como herramientas de empoderamiento dirigido a niñas y mujeres británicas y estableciendo una red de sororidad y resistencia. También ahí se enmarcaría el poema de Ruth Awolola, en el cual la autora crea un espacio desde el que negociar su identidad al explorar su subjetividad híbrida y aceptar sus aristas. Teniendo esto en cuenta, la poesía de *performance* puede entenderse como herramienta de resistencia y subversión, vehículo de empoderamiento y aserción de la identidad y, finalmente, como espacio seguro en el que performar identidades no normativas.

5. Conclusión: Esto es poesía *spoken word*, un conjunto de voces

A lo largo de este trabajo de investigación he intentado exponer el modo en que la poesía de *performance* conforma un género fructífero para la exploración de las identidades y la denuncia social. A pesar de haber sido considerada “la muerte del arte” o “the fast food of poetry”, en las últimas décadas la *spoken word* ha comenzado a ganar una creciente atención por parte de los entornos académico y editorial. Debido al vacío que durante mi investigación preliminar pude apreciar en torno a la obra de las poetisas británicas afrodescendientes, decidí hacer de la producción poética de estas autoras mi objeto de

análisis. No solo considero que importante tener en cuenta las especificidades debido a los elementos de género, raza, contexto cultural, clase social o edad a la hora de interpretar su obra, sino que también influye en cómo la escritura de los poemas es utilizada para unos determinados fines. De tal modo, la *spoken word* puede ser entendida como un espacio seguro y amplio desde donde abordar asuntos de gran relevancia para las poetas a nivel personal, así como dentro del contexto nacional.

Una de las características más distintivas de este género poético es que se erige como un espacio abierto e inclusivo, donde todas las personas y voces tienen cabida independientemente de su identidad sexual y de género, raza, etnia, clase social, edad, religión, etc. Por lo tanto, la poesía de *spoken word* constituye una plataforma donde estas personas pueden denunciar opresiones, compartir sus experiencias, explorar su identidad y empoderarse a sí mismas y a su audiencia. Teniendo en cuenta la gran importancia que tienen el cuerpo y la voz de la poeta en la representación de las obras, el efecto que se crea sobre el contenido es indudablemente más poderoso que cuando se publican en papel. La corporeidad de la autora en relación al poema influye pues en el contenido y en la lectura que se hace del mismo, de modo que su representación por una mujer afrocaribeña pueda implicar una subversión en los poemas que tratan sobre la ‘britaneidad’ o suponer una declaración política si se refieren al pelo afro y los cánones de belleza eurocéntricos, por ejemplo. A esto habría que añadir la conexión de la poesía de *performance* con Internet y las redes sociales, que constituye una forma muy potente y eficaz de propagación de los mensajes transmitidos o las ideas con las que trabajan las autoras.

He estructurado mi tesis en torno a tres capítulos temáticos en cada uno de los cuales aportó mi propia lectura crítica de los poemas, analizados de forma correlativa y bajo un mismo marco teórico. Dicho análisis me llevó a concluir que la poesía de *spoken word* es utilizada de manera muy exitosa para llamar la atención sobre situaciones de injusticia social y racismo estructural a nivel nacional e internacional, y para cuya difusión las redes sociales demuestran tener un papel fundamental. Esto demostraría que la *spoken word* constituye una forma de activismo. Uno de los puntos que he intentado resaltar en relación a cada uno de los poemas es que, a pesar de haber sido escritos en la década pasada, tratan asuntos los cuales continúan teniendo una gran relevancia hoy en día. Esto confirma, por un lado, que los poemas son usados como herramientas de cambio político y social. Por otro, y a pesar de ser considerado un género efímero en ocasiones, gracias a la existencia de archivos digitales los poemas de *spoken word* pueden ser

revisados de cara a futuros análisis, del mismo modo que cualquier otro poema publicado en papel.

Algunos de los poemas de *spoken word* suponen declaraciones políticas que señalan a partidos y/o grupos ciudadanos que muestran actitudes racistas y xenófobas. Mi selección de poemas expone que en este contexto no solo se produce una denuncia de microagresiones racistas sufridas por las autoras sino que se invita a la audiencia a considerar y reflexionar sobre nociones tales como la idea de *home* o la ‘britaneidad’ y la pertenencia a una nación, las cuales suelen ser construidas como estáticas y homogéneas pero son en realidad múltiples y fluidas. Considero que este conjunto de poemas es particularmente exitoso a la hora de mostrar la polifonía dentro de la *spoken word* británica, donde cada autora tiene un punto de vista diferente a pesar de servirse, en ocasiones, de imágenes y metáforas similares. Al desafiar estas ideas las poetas contribuyen a la inserción y negociación de sus identidades, para lo cual la poesía de *spoken word* es un escenario óptimo.

Como he ido desarrollando, en los poemas identitarios las poetas incluyen su percepción de lo que conlleva ser una mujer afrocaribeña en Reino Unido. Esto les permite explorar traumas y subvertir narrativas patriarcales, además de luchar contra múltiples opresiones. Un elemento que considero relevante es el establecimiento de conexiones con otras mujeres a través de la *spoken word* puesto que, al tratarse de poesía representada ante una audiencia, se produce una especie de diálogo con ella, construyéndose un espacio de empoderamiento y afirmación de la subjetividad tanto para la autora como para la audiencia. Me atrevo a concluir, por tanto, que la poesía de *performance* tiene mucho potencial en cuanto a la exploración de identidades, y el hecho de que pueda ser compartida a través de la red hace que llegue a más personas que puedan sentirse identificadas con dichos poemas o inspiradas por los mismos. Esto hace que suponga un espacio maleable para las autoras a través del cual inscribirse a sí mismas, su historia o su lucha particular.

Las referencias al poema “Algebra” (2016), escrito por Keisha Thompson funcionan como hilo conductor para la elaboración de los capítulos de análisis, de modo que pueden leerse como simulando una ecuación matemática donde cada parte representa cuatro poemas agrupados no solo en relación a su contenido sino también a cómo la poesía de *performance* es utilizada para determinados fines. Finalmente, al combinar $a + b + c$, es decir, ‘activismo’, ‘britaneidad’ y la ‘creación’ de espacios se representa cómo la

poesía de *spoken word* suma (*adds up*). Es decir, por un lado constituye una aportación al campo de la *spoken word*, colocando la atención sobre las poetas británicas afrodescendientes un grupo que, en términos generales, suele pasar desapercibido en el entorno académico, quizás por necesitar su obra de un enfoque específico que responda a las particularidades de su experiencia y perspectiva. Por otro lado, esta tesis reúne múltiples voces que aportan diferentes perspectivas en torno a temas relevantes para las mujeres británicas afrocaribeñas desde un punto de vista político. Del mismo modo que Thompson sugiere en su poema, conocer la obra de las autoras incluidas en este corpus, así como los argumentos que incluyen en ellos, puede hacer que la audiencia se cuestione las narrativas hegemónicas y tome conciencia sobre las varias maneras en que el racismo y el sexismo se articulan en Reino Unido, y todo empiece a cobrar sentido (*add up*). A su vez, las diferentes formas en que puede leerse el concepto de *add up* también representa una idea central en mi tesis: la multitud de puntos de vista desde los que se puede abordar la obra de las poetas seleccionadas en este corpus.

Por consiguiente, en este trabajo de investigación he intentado presentar lo compleja y profunda que es la obra de las poetas Ruth Awolola, Kat François, Vanessa Kisuule, Bridget Minamore, Deanna Rodger, Warsan Shire, Sophia Thakur y Keisha Thompson. En ella se aprecia una miríada de voces y perspectivas, aportando interesantes puntos de vista e ideas en torno a temas de gran relevancia en el contexto británico e internacional. Asimismo, existe también una clara conexión entre los poemas de cada capítulo y con poemas de otros capítulos, de forma que hacen referencia a ideas similares y parecen dialogar. Esto es un indicador de que, en efecto, los temas y obras que he seleccionado representan una muestra precisa de la poesía de *spoken word* que está siendo escrita por poetas británicas afrocaribeñas.

6. Obras citadas

Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). 2020. *Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2019*. Ginebra: ACNUR.

—. 2016. *Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2015: forzados a huir*. Ginebra: ACNUR.

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. Londres: Verso.

Apples and Snakes. 2020. "Apples and Snakes @ Home - Series 3. Ep. 2: Hibaq Osman, Inua Ellams, Sanah Ahsan". YouTube, 1h 06'51", entrevista moderada por

- Bridget Minamore. Registrado por Apples and Snakes, 12 de noviembre de 2020. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=dev2A4qDFcQ&t=220s>
- Awolola, Ruth. 2020. "The Sum – After Muneera Pilgrim". En "Live at The Roundhouse: Poetry Slam Final 2020". YouTube, 33'40'' - 36'26''/ total 1h 46'11'', representación de poema de slam. Registrado por Roundhouse, 17 de diciembre de 2020. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=7SOf2qUjLJE&t=2186s>
- Bastida Rodríguez. 2008. "Belonging and Not Belonging: The Writing of Identity in Britain's Ethnic Minorities". En *On Cultural Diversity: Britain and North America*, editado por Patricia Bastida Rodríguez y José Igor Prieto Arranz. Palma: Universidad de las Islas Baleares.
- BBC Radio. 2021. "Spoken Word Explained". Consultada el 2 de marzo de 2021. Url: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/231r4ZNg3LTSM3sH4sZmCjs/spoken-word-explained>
- Bearder, Pete. 2019. *Stage Invasion: Poetry & The Spoken Word Renaissance*. Londres: Outspoken Press.
- Beyoncé. 2016. *Lemonade*. Parkwood Entertainment y Columbia Records. Álbum visual.
- Bhabha, Homi K. (1994) 2002. *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bloomsbury. 2021. "Performance – Spoken Word – Poetry". Consultada el 2 de marzo de 2021. Url: <https://www.bloomsbury.com/cw/the-poetry-toolkit-the-essential-guide-to-studying-poetry/material-contexts/performance-spoken-word-poetry/>
- Boyce Davies, Carole. 1995. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. Londres: Routledge.
- Brah, Avtar. (1996) 2011. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traducción de Sergio Ojeda. Madrid: Traficantes de sueños.
- Brah, Avtar and Phoneix, Ann. 2004. "Ain't I a Woman? Revisiting Intersectionality". *Journal of International Women's Studies* 5 (3): 75-86.

- British National Party. 2010. *Democracy, Freedom, Culture and Identity: British National Party General Election Manifesto 2010*. Welshpool: British National Party.
- . 2005. *Rebuilding British Democracy: British National Party General Election 2005 Manifesto*. Welshpool: British National Party.
- Bryan, Beverley, Stella Dadzie y Suzanne Scafe. (1985) 2018. *Heart of the Race: Black Women's Lives in Britain*. Londres: Verso.
- Burford, Barbara, Jackie Kay, Grace Nichols y Gabriela Pearse, eds. 1984. *A Dangerous Knowing: Four Black Women Poets*. Londres: Sheba Feminist Publishing.
- Burning Eye Books. 2021. "Submissions". Consultada el 28 de febrero de 2021. Url: <https://burningeyebooks.wordpress.com/about/submit/>
- Butler, Judith. (1993) 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Candelaria, John Lee. 2020. "Monuments, Memory, and Movements: How Should the World Reckon with a Controversial Past?". *Conflict, Justice, Decolonization: Critical Studies of Inter-Asian Society*: 1-6. Doi: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3776505>
- Cantero Sánchez, Mayte. 2016. "Teaching My Mother How to Give Birth: A Feminist Approach to Warsan Shire's Poetry". *Blue Gum* 3: 56-63.
- Chao-Fong, Léoine. 2020. "Anti-Racism Campaigners Told School Curriculum Is 'Already Incredibly Diverse'". *Huffingtonpost.co.uk*, 8 de julio. Consultada el 20 de mayo de 2021. Url: https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/black-colonial-history-schools-government_uk_5f048c3ec5b6db5967475093
- Chepp, Valeria. 2016. "Activating Politics with Poetry and Spoken Word". *Contexts* 15 (4): 42-47.
- Cixous, Hélèn. (1979) 1995. "La joven nacida. II Salidas" en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. En *Cultura y diferencia. Teoría feminista y cultura contemporánea*. Traducción de Ana María Moix y Myriam Díaz-Diocaretz, 13-107. Barcelona: Anthropos.

- Crenshaw, Kimberlé W. 1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". *Stanford Law Review* 43 (6): 1241-1299.
- Danquah, Meri Nana-Ama. 2009. *The Black Body*. Nueva York: Seven Stories Press.
- Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Edwards, Geraint O. 2012. "A Comparative Discourse Analysis of the Construction of 'In-Groups' in the 2005 and 2010 Manifestos of the British National Party". *Discourse & Society* 23 (3): 245-258.
- English, Lucy y Jack McGowan. 2021. *Spoken Word in the UK*. Londres: Routledge.
- Fernández Pérez, Irene. 2009. "Representing Third Spaces, Fluid Identities and Contested Spaces in Contemporary British Literature". *Atlantis* 31 (2): 143-160.
- Fowler, Corinne. 2008. "The Poetics and Politics of Spoken Word Poetry". En *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945-2010)*, editado por Deirdre Osborne. Cambridge: University Printing House.
- François, Kat. 2020. "Go Back to Where You Come From". YouTube, 2'54". Registrado por Kat François, 15 de junio de 2020. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=CtvRuMF2SM0>
- . 2008. *Rhyme and Reason: Poems by Kat François*. Londres: Zupakat Publications.
- George, Rosemary Marangoly. (1996) 1999. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Gill, Nikita. 2020. *Slam! You Are Gonna Wanna Hear This*. Londres: Macmillan Children's Books.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. Londres: Verso.
- Gómez, Carlos Andrés. 2020. "Where Are You Really From?". YouTube, 3'07", representación de poema. Registrado por Carlos Andrés Gómez, 11 de marzo de 2020. Url: https://www.youtube.com/watch?v=0_raO92IgEs

- Gräbner, C. M. E. 2020. "Invading Stages: Interview with Pete Bearder and Review of his *Stage Invasion: Poetry & The Spoken Word Renaissance*". *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 16 (1): 1-7.
- . 2008. "Performance Poetry. New Languages and New Literary Circuits". *World Literature Today Online*, 82 (1).
- . 2007. "Off the Page and Off the Stage: The Performance of Poetry and its Public Function". Tesis doctoral no publicada. Universidad de Amsterdam.
- Gregory, Helen. 2009. "Texts in Performance: Identity, Interaction and Influence in U.K. and U.S. Poetry Slam Discourses". Tesis doctoral no publicada. Universidad de Exeter.
- . 2008. "(Re)presenting Ourselves: Art, Identity, and Status in U.K. Poetry Slam". En *Oral Tradition* 23 (2): 201-217.
- Grewal, Shabnam, Jackie Kay, Liliane Landor, Gail Lewis, Pratibha Parmar, eds. 1988. *Charting the Journey: Writings by Black and Third World Women*. Londres: Sheba Feminist Publishers.
- Grosz, Elizabeth. 1987. "Notes Towards a Corporeal Feminism". *Australian Feminist Studies* 2 (5): 1-16. Doi: <https://doi.org/10.1080/08164649.1987.9961562>
- Hall, Stuart. 1996. "New Ethnicities". En *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Editado por David Morley y Kuan-Hsing Chen. Londres: Routledge.
- Hart, Jenn y Clive Birnie, eds. 2020. *The Best Poetry Book in the World*. Bristol: Burning Eye Books.
- Henderson, Mae G. 1989. "Speaking in Tongues: Dialogics and Dialectics and The Black Woman Writer's Literary Tradition". En *Changing Our Own Words*, editado por Cheryl Wall. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Holiday, Billie & Her Orchestra. 1939. "Strange Fruit". 526A. *Strange Fruit / Fine and Mellow*. Compuesta por Lewis Allan (alias Abel Meeropol). Commodore Records. Vinilo.
- hooks, bell. 2003. *Rock My Soul: Black People and Self-Esteem*. Nueva York: Atria Books.

- . 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- . 1990. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Hoyles, Asher y Martin Hoyles. 2002. *Moving Voices: Black Performance Poetry*. Londres: Hansib Publications.
- Hulme, Jay. 2017. *Rising Stars: New Young Voices in Poetry*. Hereford: Otter-Barry Books.
- Kay, Jackie. (1984) 1988. “So You Think I’m a Mule?”. En *A Dangerous Knowing: Four Black Women Poets*, editado por Barbara Burford, Jackie Kay, Grace Nichols y Gabriela Pearse, 53-54. Londres: Sheba Feminist Publishers.
- Kay, Jackie, James Procter, Gemma Robinson, eds. 2012. *Out of Bounds: British Black and Asian Poets*. Tyne and Wear: Bloodaxe Books.
- Kisuule, Vanessa. 2020. “Hollow”. YouTube, 1’57”, lectura de poema. Registrado por Vanessa Kisuule, 9 de junio de 2020. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=b3DKfaK50AU>
- . 2018. *SEXY*. Espectáculo autogestivo. Dirección de Rob Watt, escenificación de Lucy Bairstow, producido por Liz Counsell. The Wardrobe Theatre, Bristol. 5 y 6 de octubre de 2018.
- . 2017. *A Recipe for Sorcery*. Bristol: Burning Eye Books.
- . 2015a. “Take Up Space”. En “Take Up Space by Vanessa Kisuule – BBC iPlayer Exclusive”. YouTube, 5’40”, corto por comisión con BBC iPlayer. Registrado por BBC, 5 de mayo de 2015. Url: https://www.youtube.com/watch?v=B72_O9D4jNg
- . 2015b. “The Skies Are Grey with Remorse”. En “Vanessa Kisuule: The Skies Are Grey with Remorse”. YouTube, 5’22”, poema recitado en el estudio de radio. Registrado por BBC Radio 4, 7 de octubre de 2015. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=XXBWk9-dXws>
- . 2014. *Joyriding the Storm*. Bristol: Burning Eye Books.
- Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider*. Freedom: Crossing Press.

- Low, Gail y Marion Wynne-Davies, eds. 2006. *A Black British Canon?* Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Malik, Priya. 2016. “Where Are You Really From?”. En “Where Are You Really From? – Priya Malik – The Storytellers”, YouTube, 2’53”, representación de poema. Registrado por Kommune India, 16 de septiembre de 2016. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=TSkXdX7Bjto>
- Meeropol, Abel. 1937. “Bitter Fruit”. En *The New York Teacher*, enero de 1937, 17.
- Mercer, Kobena. 1994. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. Londres: Routledge.
- Minamore, Bridget. 2021. “gal-dem. HOME”. Bridgetminamore.com. Consultada el 28 de mayo de 2021. Url: <https://bridgetminamore.com/poetry/commissions/galdem>
- . 2017. “Home in Three Parts – Part 3”. En “In Appreciation of Lyricism: Boiler Room x V&A Friday Late London Live Performance”. YouTube, 6’54” - 10’00”/ total 54’23”, actuación en el V&A Museum. Registrado por Boiler Room, 19 de octubre de 2017. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=WdZfEJI0Vhw&t=584s>
- . 2015. *Titanic*. Londres: Out-Spoken Press.
- Mirza, Heidi Safia. 2015. “‘Harvesting Our Collective Intelligence’: Black British Feminism in Post-Race Times”. *Women’s Studies International Forum* 51: 1-9. <http://dx.doi.org/10.1016/j.wsif.2015.03.006>
- . 2009. “Plotting a History. Black and Postcolonial Feminisms in ‘New Times’”. *Race, Ethnicity and Education* 12 (1): 1-10.
- Mirza, Heidi Safia y Yasmin Gunaratnam. 2014. “‘The Branch on Which I Sit’: Reflections on Black British Feminism”. *Feminist Review* 108: 125-133.
- Ngcobo, Laretta. 1987. *Let it be Told: Black Women Writers in Britain*. Londres: Virago Press.
- Olusoga, David. 2015. “The History of British Slave Ownership Has Been Buried: Now Its Scale Can Be Revealed”. *The Guardian*, 12 de julio. Url:

<https://www.theguardian.com/world/2015/jul/12/british-history-slavery-buried-scale-revealed>

Phoenix, Aisha. 2014. "Colourism and the Politics of Beauty". *Feminist Review* 108: 97-105.

Pilgrim, Muneera. 2020. "Unicorns Have Nothing on Us". En "Unicorns Have Nothing on Us – Spoken Word Performance – Muneera Pilgrim – TEDxBristol". YouTube, 9'12'', representación de poema. Registrado por TEDx Talks, 7 de febrero de 2020. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=UpJjWGcCUqU>

Poetry Foundation. 2021. "The House by Warsan Shire". Consultada el 8 de marzo de 2021. Url: <https://www.poetryfoundation.org/poems/90733/the-house-57daba5625f32>

Reid, Kate. 2013. "Q&A: Poet, Writer and Educator Warsan Shire". *Africanwords.com*, 21 de junio. Url: <https://africanwords.com/2013/06/21/qa-poet-writer-and-educator-warsan-shire/>

Richardson, Natalie. 2016. "In Response to the Question 'Where Are You From?'". En "In Response to the Question, 'Where Are You From' – Natalie Richardson – TEDxUChicago". YouTube, 5'37'', representación de poema. Registrado por TEDx Talks, 30 de junio de 2016. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=O7kUQxbdAM>

Rodger, Deanna. 2017. *I Did It Too*. Bristol: Burning Eye Books.

—. 2012. "Being British". En "Deanna Rodger 'Being British'". YouTube, 3'14'', actuación en Tilt's London Liming: A Come Rhyme with Me Special at Rich Mix London. Registrado por Tilt Spokenwd, 13 de marzo de 2012. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=iU63a15enBU>

Rutherford, Jonathan. 1990. "The Third Space. Interview with Homi Bhabha". En *Identity, Community, Culture, Difference*, editado por Jonathan Rutherford, 207-221. Londres: Lawrence & Wishart.

Russell, Anna. 2020. "How Statues in Britain Began to Fall". *newyorker.com*, 22 de junio. Url: <https://www.newyorker.com/news/letter-from-the-uk/how-statues-in-britain-began-to-fall>

- Saha, Anamik y Sandra van Lente. 2020. *Re:Thinking 'Diversity' in Publishing*. Goldsmiths: Londres.
- Sampson, Ana. 2018. *She Is Fierce: Brave, Bold and Beautiful Poems by Women*. Londres: Macmillan Children's Books.
- SheBeKeKe. 2020. *Ephemera*. Griot City Records. Álbum digital.
- . 2019. *Moonwhile*. Producido por Andrew Wong con el apoyo de Arts Council England y Spirit Studios. EP poético.
- Shire, Warsan. 2022. *Bless the Daughter Raised by a Voice in Her Head: Poems*. Nueva York: Random House.
- . 2021. "'The House' by Warsan Shire". poetryfoundation.org. Consultada el 20 de mayo de 2021. Url: <https://www.poetryfoundation.org/poems/90733/the-house-57daba5625f32>
- . 2018. "The House". En "Warsan Shire Reads Her Poetry". YouTube, 4'08''- 7'52''/ total 8'07'', lectura poética en Purcell Room, Southbank el 6 de octubre de 2013. Registrado por UWG English, 31 de marzo de 2018. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=1gmsEsu1DaQ>
- . 2017. "Home". En "'Home' by Warsan Shire". YouTube, 3'42'', vídeo pictórico creado por Garrett Mogge, Halle Voos, Haley Parsley y Abigail Pelton sobre el audio de Warsan Shire. Registrado por Garrett Moggee, 14 de marzo de 2017. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=nI9D92Xiygo>
- . 2016. *Her Blue Body*. Ilford: Flipped Eye Publishing.
- . 2011. *Teaching My Mother How to Give Birth*. Ilford: Flipped Eye Publishing.
- Smith, Anthony D. 2006. "'Set in the Silver Sea': English National Identity and European Integration". *Nations and Nationalism* 12 (3): 433-452.
- Smith, Marc Kelly y Joe Kraynak. 2009. *Take the Mic. The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville (Illinois): Sourcebooks.
- Somers-Willet, Susan B.A. 2014. "From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry and its Counterpublics". *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 10 (3/4): 1-23.

- . 2009. *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- . 2005. “Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 38 (1): 51-73.
- . 2003. “Authenticating Voices: Performance, Black Identity, and Slam Poetry”. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Texas.
- Spread the Word. 2015. *Writing the Future: Black and Asian Writers and Publishers in the UK Market Place*. Londres: Spread the Word.
- . 2005. *Free Verse: Publishing opportunities for Black and Asian poets*. Londres: Spread the Word.
- Thakur, Sophia. 2021. “About”. [sophiathakur.co.uk](https://www.sophiathakur.co.uk). Consultada el 26 de mayo de 2021. Url: <https://www.sophiathakur.co.uk/about>
- . 2019. *Somebody Give This Heart a Pen*. Londres: Walker Books Ltd.
- . 2018. “Little Black Girls”. YouTube, 3’24”, corto con su actuación para Black History Month 2018. Registrado por Sophia Thakur, 24 de julio de 2018. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=fzTzesjgmyQ>
- . 2015. “Strange Fruit, Police Brutality”. YouTube, 2’52”, audio de poema con imágenes. Registrado por Sophia Thakur, 8 de abril de 2015. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=EOb9-Ih0K2I>
- The Black Curriculum. 2020. “The Black Curriculum. Black British History in the National Curriculum: Report 2021”. Londres: The Black Curriculum.
- Thompson, Keisha. 2018. *Lunar*. Manchester: Commonword Enterprises Limited.
- . 2016. “Algebra”. YouTube, 4’20”, actuación para AndWhatTV. Registrado por AndWhatTV, 27 de octubre de 2016. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=vcrRS-p8qLQ>
- Wah, Fred. (1996) 2000. “Half-Bred Poetics”. En *Faking It: Poetics and Hybridity*. Edmonton: NeWest Press.
- Weedon, Chris. 2004. *Identity and Culture*. Berkshire: Open University Press.

- Welsh, Sarah Lawson. 2021. "The Caribbean and Britain". En *Caribbean Literature in Transition, 1970–2020*, editado por Ronald Cummings y Alisson Donnell, 253-268. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, R. J. C. 2008. *The Idea of English Ethnicity*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Yuval-Davies, Nira. 2010. "Etnicidad, relaciones de género y multiculturalismo". En *Nación, Diversidad y Género: Perspectivas críticas*, editado por Patricia Bastida Rodríguez y Carla Rodríguez González, coordinado por Isabel Carrera. Traducción de Carla Rodríguez González, 64-85. Barcelona: Anthropos.

7. Apéndice

7.1. Introducción al apéndice	77
7.2. “Algebra” (2016) – Keisha Thompson.....	78
7.3. “Hollow” (2020) – Vanessa Kisuule	82
7.4. “Strange Fruit, Police Brutality” (2015) – Sophia Thakur.....	84
7.5. “Home” (2017) – Warsan Shire	87
7.6. “Being British” (2012) – Deanna Rodger (Versión <i>performance</i>)	92
7.7. “Being British” (2017) – Deanna Rodger (Versión escrita)	96
7.8. “Home in Three Parts –Part 3” (2017) – Bridget Minamore (Versión <i>performance</i>).	100
7.9. “Home in Three Parts –Part 3” (2021) – Bridget Minamore (Versión escrita).....	105
7.10. “Go Back to Where You Come From” (2020) – Kat François	110
7.11. “The Skies Are Grey with Remorse” (2015b) – Vanessa Kisuule (Versión <i>performance</i>)	114
7.12. “The Skies Are Grey with Remorse” (2017) – Vanessa Kisuule (Versión escrita)..	119
7.13. “The House” (2018) – Warsan Shire (Versión <i>performance</i>)	121
7.14. “The House” (2021) – Warsan Shire (escrita).....	124
7.15. “Little Black Girls” (2018) – Sophia Thakur (Versión <i>performance</i>)	127
7.16. “Excerpt from a Letter to My Little Black Girl” (2019) – Sophia Thakur (Versión escrita)	130
7.17. “Take Up Space” (2015a) – Vanessa Kisuule (Versión <i>performance</i>)	133
7.18. “Take Up Space” (2017) – Vanessa Kisuule (Versión escrita)	138
7.19. “The Sum –After Muneera Pilgrim” (2020) – Ruth Awolola	141

7.1. Introducción al apéndice

Los poemas de *spoken word* incluidos en el corpus de este trabajo de investigación fueron extraídos y analizados a partir de archivos digitales de la plataforma YouTube. Con la finalidad de facilitar el análisis de los mismos, he realizado mis propias transcripciones de cada una de las piezas poéticas, las cuales aparecen siguiendo el orden en el que son citados en el cuerpo del análisis. Estas transcripciones se corresponden a las citas que he utilizado a lo largo de la presente tesis.

Dado que suelen existir diferencias entre las actuaciones cada vez que los poemas son representados, las transcripciones que se facilitan a continuación se corresponden únicamente con los vídeos citados en el apartado bibliográfico anterior. Sin embargo, en aquellas ocasiones en las que se encuentra disponible una versión escrita y/o una transcripción oficial proporcionada por la autora incluyo dicha versión además de la mía propia. Es interesante ver ambas versiones de los poemas juntos, pues de esa forma se aprecia los diferentes estilos de las poetisas a la hora de pasar el poema del escenario a la página. Además, como es el caso de “Take Up Space” (2015a), se pone de manifiesto la evidente diferencia entre los recursos utilizados al ‘traducir’ un poema de *spoken word* al papel. Es decir, al tratarse de diferentes medios de transmisión se utilizan diferentes formas de comunicar un mismo mensaje, e incluso la visualidad con la que juega la poeta en el formato escrito es diferente a la visualidad con la que juega durante la actuación.

7.2. “Algebra” (2016) – Keisha Thompson

a squared plus b squared equals c squared.

I used to think I was aware of its meaning

leaning back on my chair

cocky in my classroom

5 not really bothered about

the truth.

See, schools have a way of twisting things up like Rubik’s cubes.

They’ll tell you about algebra without telling you that it’s Arabic

a word handpicked from a foreign land

10 and its meaning

the reunion of broken things.

Algebra is the alchemy of the unknown

which means that a can stand for anything

and I would give anything to go back to my classroom

15 Arm raised like Einstein’s fringe to ask if a could stand for the Abolition of
Transatlantic slavery]

could it stand for the aggressive abstraction that makes my History teacher tell me only

of Wilberforce and the House of Commons?

He didn’t want us to show the foreworking out

20 because for that you would have to talk about Harriet Tubman

or the Haitian Revolution

or that bit where Wilberforce had to argue that slaves were property

in order to set them free

some sugar sweet hypocrisy

25 turn my ancestors into outdated machines

so that the slave masters would reap the redundancy fee

the inconvenience of the human spirit

led to the biggest bailout that this country has ever seen.

30 I think *a* could stand for Aviva and all those companies

that we still use today

kick started with slave money.

I think *a* could stand for Abraham Lincoln

who only fought against slavery because of his inefficiency

35 “Let the slaves be free so they can pay for their own poverty”.

This is algebra, the reunion of broken things.

I think *b* could stand for Black Panthers bottled up and brought to you by Beyonce.

Now, I haven’t got a problem with her tribute *per se*

40 but why does a Super Bowl break have to be the classroom of today?

Why does it take a pop song to validate my skin?

My body?

My past?

I think *b* could stand for Brazilian Beauty Queens too black to be broadcast.

45 *b* could stand for Burger King meal served to assassins

with a backdrop of

burning black churches.

b

could stand for bleach creams

50 making my race more invisible than it already is.

This is algebra, the reunion of broken things.

I think *c* could stand for coercion

colonialism

55 credo.

It could stand for capitalism

censorship

cultural castrato.

All I know is this curriculum is a caesarean section of mass destruction

60 it will reach into your womb and pluck you from your roots

unless you are prepared.

$a^2 + b^2 = c^2$.

Some of you might know this as Pythagoras's Theorem

65 without knowing the meaning of his name.

It can translate to 'destruction is a marketplace'.

Some of you might know this theorem just because it's named after a Greek man

without knowing that it was used by the Egyptians

way back

70 when they used to be black

to build the pyramids.

It was used by the Babylonians before Pythagoras had his a** kissed by Euclid

so why do we name it after him?

No credit to its heritage.

75 This is algebra, the reunion of broken things.

I think c could stand for children scribbling confused calculations

within the confines of their cartesian pages

putting one digit in just one box

80 rehearsing their limits.

I think c could stand for critique.

And there is a reason why you'll find any of this in your textbooks.

Because maybe then

everything that we've been taught

85 might actually start to

add

up.

7.3. “Hollow” (2020) – Vanessa Kisuule

You came down easy in the end
the righteous wrench of two ropes in a grand plie
briefly, you flew
corkscrewed, then met the ground

5 with the clang of toy guns, loose change
chains
a rain of cheers
standing ovation on the platform of your neck.

Punk Ballet. Act 1.

10 There is more to come.
And who carved you?
They took such care
with that stately pose and propped chin.
Wise and virtuous the plaque assured us.

15 Victors wish History odourless and static
But History is a sneaky mistress
moves like smoke, Colston
like saliva in a hungry mouth.

This is your rightful home

20 here, in the pit of chaos with the rest of us.
Take your twisted glory and feed it to the tadpoles.
Kids will write raps to that syncopated splash.
I think of you lying in that harbour

with the horrors you hosted.

25 There is no poem more succinct than that.

But still

you

are permanent.

You who perfected the ratio.

30 Blood to sugar to money to bricks.

Each bougie building we flaunt

haunted by bones.

Children learn and titans sing

under the stubborn rust of your name.

35 But the air is gently throbbing with newness.

Can you feel it?

Colston, I can't get the sound of you from my head.

Countless times I passed that plinth

its heavy threat of metal and marble.

40 But as you landed

a piece of you fell off

broke away

and inside

nothing

45 but air.

This whole time

you were hollow.

7.4. “Strange Fruit, Police Brutality” (2015) – Sophia Thakur

I wasn't gonna talk on this topic

I wasn't gonna say and write on this topic

but it's right that we fight with this topic

we align with this topic

5 can ain't blame us to fire and set light to this topic

I wasn't even gonna shed light on this topic.

Cause police brutality is something I couldn't fathom

till I looked in between the gaps and the cracks in the US flag and I read

Black lives don't matter.

10 That should NEVER be trending on Twitter

not on this generation

this should never be trending on Twitter.

Black lives matter?

Well done, you could have fooled me.

15 Freedom of speech is important in the US

is the most extreme land in the world is the US

even in prison

human rights are important, well

import these rights to the man on the side

20 lying on his side that the whole world has seen

I can't breathe isn't reason for you to kill me

I'm lying on my side and you are choking me

hope for me and these police, please I can't breathe...

Until a brother has recorded me

25 I'm sorry

You are about to be indicted instead of these police I can't breathe...

Americano, I'm Trayvon Martin

A mist of woe was on my honour

if you don't feel safe 'cause of your race mixed with your police

30 then believe

you are lowkey Eric Garner too.

I can't breathe so I can't make a sound

but the people who did lynchings they have badges now.

And the supposed progress that has happened is irrelevant now 'cause

35 I'm still scared for my brothers in the US

and it's not fair they're still there under the heel of Jim Crow.

Fight me if you want

but statistics will show that I'm pretty correct in saying that.

Damn, what are the US police playing at?

40 They've become too friendly with their triggers

and this time I won't blame the Second Amendment:

I blame that they still see you as nigg*rs.

What hope is there for the black life when *I can't breathe* isn't enough?

What strange situation in a strange city

45 Strange.

Strange fruit, onion

from the poplar tree

except now they don't swing.

They say *I can't breathe*.

50 Strange fruit, onion

from the poplar tree

except now they don't swing

they run from the police or

wear a grey hoodie...

7.5. “Home” (2017) – Warsan Shire

No one leaves home

unless home is the mouth of a shark.

You only run for the border

when you see the whole city running as well

5 your neighbors running faster than you

breath bloody in their throats,

the boy you went to school with

who kissed you dizzy behind the old tin factory

is holding a gun bigger than his body.

10 You only leave home

when home won't let you stay.

No one leaves home

unless home chases you

fire under feet

15 hot blood in your belly

and even then

you carried the anthem under your breath

only tearing up your passport on airport toilets

sobbing as each mouthful of paper

20 made it clear that you would not be going back.

You have to understand:

no one would put their children in a boat

unless the sea is safer than the land.

No one burns their palms

25 under trains

beneath carriages

No one spends days and nights in the gallbladder of a truck

feeding on newspaper unless the miles travelled

means something more than journey.

30 No one crawls under fences

wants to be beaten

wants to be pitied.

No one chooses refugee camps

or strip searches where your

35 body is left aching

or prison

because prison is safer

than a city of fire

and one prison guard in the night

40 is safer than fourteen men
who look like your father.
No one could take it
could stomach it
no one skin would be tough enough.

45 The
go home blacks
refugees
dirty immigrants
asylum seekers

50 *sucking our country dry*
*nigg*rs with their hands out*
they smell strange
savage
messed up their own country and now they want to mess ours up

55 How do the words
the dirty looks
roll off your backs
maybe because the blow is softer
than a limb torn off

60 or the words are more tender
than fourteen men between your legs
or the insults are easier to swallow
than rubble
than bone

65 than your child's body
in pieces.
I wanna go home
but home is the mouth of a shark
home is the barrel of a gun

70 and no one would leave home
unless home chased you to the shore
unless home told you to quicken your legs
leave your clothes behind
crawl through the desert

75 wade through the oceans
drown
save
be hungry
beg

80 forget pride

your survival is more important.

No one leaves home unless home is a sweaty voice in your ear saying

Leave

run away from me now.

85 *I don't know what I've become*

but I know that anywhere

is safer than here

7.6. “Being British” (2012) – Deanna Rodger (*Versión performance*)⁷

(Anti-BNP Statement Poem based on a question she always gets asked)

I always get asked:

Where are you from?

My repeated reply is

‘London.

5

The town that sheltered a mother fleeing from war-torn land,

baby in belly given chance to be a man,

a city of prosperity.

She sought jobs allowing her to keep her dignity independently living in a state

10 not *off* it.

Her benefit?

One son

a bright boy of renewable energy.

He knew all he’d ever be was a product of the city that had changed his destiny.’

15

They say

Alright but, what country?

I breathe deeply,

⁷ Esta es la primera versión *performance* del poema. Fue representada el 9 de febrero de 2012 en el evento Tilt’s London Liming: A Come Rhyme with Me Special, y tuvo lugar en el Rich Mix de Londres. En el siguiente apartado se incluye la versión escrita, la cual aparece en su poemario *I did it too* (2017, 50-51).

20 swallowing sarcastic syllables, and exhale:
‘England.
The island, throned in seas that channelled safety
she carried men to defend
countrysides scattered with towns full of factories.

25 The curator of colonies
voiced view to keep view,
exploit used to heavily recruit
natural warlikes
to fight aggressively,

30 with strength and bravery.
Fifty-two thousand casualties,
Gurkhas’ support over two World Wars
nearly half a million fought for
England!’

35
I’m teasing them
cause though it’s not a lie
I know it’s not the desired response.
And so I’m not surprised when they reply:

40 *Where are your parents from?*

See I can’t hide pigment skin within words,

whether fact or fiction.

So I tell them

45 I'm a product of miscegenation.

That parents' parents are from Jamaica and Scotland.

Raised in England,

they found life and made love in London

to born and breed a BRITISH girl.

50

So while I'm an addict for hard food

I fiend for the smell of eggs and bacon in the morning,

I'm a sucker for a cuppa

and I'll batter a fish and chips in less than fifteen minutes.

55 I was raised by the Church and educated by *EastEnders*.

Friday nights of teenage life were spent going on drink benders.

I can't pretend 'cause

all I know is GB.

And I suppose on paper I could read as

60 an ideal recruit for the BNP,

wear my balaclava too high so my eyes cant's see

the route of my journeys to the RWB,

tickets of qualifications on my CRB,

five for hate crimes would get me VIP.

65

But a face-to-face interview

would refuse to see my application
on the grounds of which I walk on are not my birthright nation,
profile is proof of racial integration,

70 defies the silent slogan of skin-based segregation
and as the tick box of White/Caribbean is crossed
my rights are wrong and I should politely get lost.

Pack bags,

to try and find where I belong.

75 But before I'm forced to leave
I'll leave thoughts to ponder on:
Where did you, your parents
and your ancestors come from?

7.7. “Being British” (2017) – Deanna Rodger (Versión escrita)

I always get asked,

‘Where do you come from?’

5 My repeated reply is

‘London.

The town that sheltered a mother fleeing from war-torn land,

baby in belly given chance to be a man,

10 a city of prosperity.

She sought jobs allowing her to keep her dignity, independently

living in a state,

not *off* it.

Her benefit,

15 one son,

a bright boy of renewable energy.

He knew all he’d ever be

was a product of the city that changed his destiny.’

20 ‘OK’,

they say,

‘but what country?’

I breathe deeply,

25 swallowing sarcastic syllables, and exhale,

'Great Britain.

The island

throned in seas that channelled safety.

She carried men to defend

30 countrysides scattered with towns full of factories.

The curator of colonies

voiced view to keep view,

exploit used to heavily recruit

natural warlikes

35 to fight aggressively,

with strength and bravery.

Fifty-two thousand casualties,

Ghurkas' support

over two world wars.

40 Nearly half a million fought for

Great Britain.'

I'm teasing them,

because although it's not a lie

45 I know it's not the desired response

and so am not surprised when they reply,

'Where are your parents from?'

See, I can't hide pigment skin within words,

whether fact or fiction.

50 So I tell them
I'm a product of miscegenation.
That my parents' parents are from Jamaica and Scotland.
Raised in England,
they found love and made life in London
55 to birth and breed a British girl.

So while I'm an addict for hard food,
I fiend for the smell of 'eggs an' ba'on' in the morning,
I'm a sucker for a cuppa
60 and I'll batter a fish and chips in less than fifteen minutes.

I was raised by the church and educated by *Eastenders*.
Friday nights of teenage life were spent going on drink benders.
I can't pretend, 'cause
all I know is GB
65 and I suppose on paper I could quite possibly read as
an ideal recruit in the BNP,
wear my balaclava too high so my eyes can't see
the route of my journey to the RWB,
ticket's the qualifications on my CRB,
70 five for hate crimes would get me VIP.

But a face-to-face interview
would refuse my application

on the grounds that those I walk are not my birthright nation,
75 profile is proof of racial integration,
defies the silent slogan of skin-based segregation
and as the tick box of White/Caribbean is crossed
my rights are wrong and I should politely get lost.

80 Pack bags,
try to find where I belong.
But before I'm forced to leave
I'll leave thoughts to ponder on.
Where do you, your parents
85 and your ancestors come from?

7.8. “Home in Three Parts –Part 3” (2017) – Bridget Minamore (Versión *performance*)⁸

Creeping through the belly of a city that reluctantly
said yes, my mother walked home most mornings
after a night shift at the job she pretended not to have.

She would curl the lie around her mouth. Spit it out,

- 5 brush her teeth and say she was about to sleep before
walking from to Holborn to Peckham at six thirty in the morning
and getting home and then getting up in time for church
in the morning and a ten thirty AM sermon, and she would still
give her last tenner before payday on Tuesday to the collection box.

- 10 Creeping through the belly of a city that reluctantly
said yes, my mother walked home most mornings
after a night shift at the job she pretended not to have.

If she lied, it wasn't shame, no, it was pride.

She was feeding her family, conquering this beast.

- 15 Allowing herself to be sucked on like a hard boiled sweet
and this city didn't spit her out, she lept through the gaps
in its teeth. She survived here.

⁸ La transcripción de esta versión *performance* pertenece a la actuación de Minamore el 17 de junio de 2017 en la Boiler Room de Londres. En el siguiente apartado se encuentra la versión escrita, la cual puede encontrarse tanto su poemario *Titanic* (2015) como en su página web (2021). Ahí Minamore indica haber escrito el poema a modo de encargo. Forma parte de la exhibición de *gal-dem* “Explorations of Home”.

You don't know pride until you see a Ghanaian woman
who hasn't closed her eyes for longer than 2 hours in 4 days.

20 This is the way we used to live. Not hand to mouth
but fingers curled into fists, fighting back against
the system we were supposed to bow down to, and so
creeping through the belly of a city that reluctantly
said yes, my mother walked home

25 in the dewy light of a South East London morning
after a long night shift at the job

I say

she pretended not to have.

I can't really remember the specifics.

30 Maybe she did not lie.

Maybe I am embellishing our lives to romanticize
the plight of the working class because

I know without romance in our poverty and

with no emotion when describing our lack of money

35 you won't understand you are supposed to feel angry, but

my mother still walked home in the dewy lights of a South East London morning
after long night shifts at the second job she was proud to have.

A job she would boast about

because this was the thing that was keeping her alive

40 in a country that colonized her own,
in a part of the city on the wrong side of the river,
this city was the place she was surviving in.
This city would be the place her daughter would call home.
One day, we will be accepted here, she'd say.

45 One day, this place will be your place as much as anyone else's.
One day, I realise I know every street in SE22, SE5 and SE15
and I have no idea how to get lost in my corner of the city.
One day, I realise I call this place my corner of the city.
One day, I realise this corner of the city is mine.

50 One day, a man walking in the opposite direction to my mother
crosses the road, calls her a black bitch, and tells her to go back home –
she tells him she would if her daughter wasn't quite so British.
I applied for dual citizenship as a teenager and the
Ghanaians turned me down the first time.

55 Sorry,
you're not Ghanaian enough,
you haven't lived here for more than two months, actually
have you even visited more than once?
You children of parents who worked two jobs

60 in countries that colonized ours,
you're too British.
Too English,
too London.
You might eat our food but you can't cook it.

65 You might wear our clothes but only after
the white girls wearing kente made it fashionable.
Your voices might range from hood to clipped,
you might know how to code switch
from good white answering police voice

70 to chatting bare breeze with your mates voice
but you can't speak our language
even if you do understand the words.
Your city reluctantly said yes to your parents
but you say no to us,

75 it is too late to belong here,
you don't have a home here,
so go back to London
go back to England
go back to Britain

80 go back home

go back

go back

go back

go.

7.9. “Home in Three Parts –Part 3” (2021) – Bridget Minamore (Versión escrita)

Home.

Creeping through the belly of a city that reluctantly
said yes, my mother walked home most mornings
after a night shift at the job she pretended not to have.

5 She would curl the lie around her mouth. Spit it out,
brush her teeth and say she was about to sleep before
walking from to Holborn and cleaning offices for 6 to 10 hours
then walking home and getting up in time for church
in the morning and a ten thirty AM sermon, and she would still
10 give her last tenner before payday on Tuesday to the collection box.

Creeping through the belly of a city that reluctantly
said yes, my mother walked home most mornings
after a night shift at the job she pretended not to have.

If she lied, it wasn't shame, no, it was pride.

15 She was feeding her family, conquering this beast.
Allowing herself to be sucked on like a hard boiled sweet
and this city didn't spit her out, she lept through the gaps
in its teeth. She survived here.

You don't know pride until you see a Ghanaian woman

20 who hasn't closed her eyes for longer than 2 hours in 4 days.

This is the way we used to live. Not hand to mouth

but fingers curled into fists, fighting back against

the system we were supposed to bow down to, and so

creeping through the belly of a city that reluctantly

25 said yes, my mother walked home

in the dewy light of a South London morning

after a long night shift at the job

I say

she pretended not to have.

30 I can't really remember the specifics.

Maybe she didn't lie.

Maybe I am embellishing our lives to romanticize

the plight of the working class because

I know without romance in poverty and

35 with no emotion when describing our lack of money

you will not understand you are supposed to feel angry, but

my mother still walked home in the dewy lights of a South London morning

after long night shifts at the second job she was proud to have.

A job she would boast about

40 because this was the thing that was keeping her alive

in a country that colonized her own,
in the part of the city on the wrong side of the river,
this city was the place she was surviving in.

This city would be the place her daughter would call home.

45 One day, we will be accepted here, she'd say.

One day, this place will be your place as much as anyone else's.

One day, I realise I know every street in SE22, SE5 and SE15

and I have no idea how to get lost in my corner of the city.

One day, I realise I call this place my corner of the city.

50 One day, I realise this corner of the city is mine.

One day, a man walking in the opposite direction to my mother
crosses the road, calls her a black bitch, and tells her to go back home –
she tells him she would if her daughter wasn't quite so British.

I applied for dual citizenship as a teenager and

55 they turned me down the first time .

Sorry,

you're not Ghanaian enough,

you haven't lived here for more than two months, actually

have you even visited more than once?

60 You children of parents who worked two jobs

in countries that colonized ours,

you're too British.

Too English,

too London.

65 You might eat our food but you can't cook it.

You might wear our clothes but only after

the white girls wearing kente made it fashionable.

Your voices might range from hood to clipped,

you might know how to code switch

70 from good white answering police voice

to chatting bare breeze with your mates voice

but you can't speak our language

even if you do understand the words.

Your city reluctantly said yes to your parents

75 but you say no to us,

it is too late to belong here,

you don't have a home here,

so go back to London

go back to England

80 go back to Britain

go back home

go back

80.

7.10. “Go Back to Where You Come From” (2020) – Kat François

Go back to your own country –the racists love to say

but I say where

which country

which tribe

5 where do these old bones belong

who will claim this lost flesh.

Go back to where you come from –the racists love to say

specially if we complain

10 faces flooded with rage

eyes flushed with indignity

lips pissed with indignation.

What are you doing over if you don't like it,

15 *if you don't like it go back to your own country*

Go on, go on, go on, get out of here –the racists love to say;

My grandfather didn't fight in a war for this country to be taken over by your sort!

Well, I say what sort?

The sort that fought side by side with your grandfather

20 in the same British army

dressed in the same British uniform,

is that the sort you are talking about?

The sort like my relative Lazarus François

who in 1915 travelled all the way over from little old Granada
25 over 4,000 miles to come over here and fight for King and Country
and didn't make it home?

Is he the sort you are talking about?

Is he?

Is he?

30

Go back to where you come from –the racists love the say

but you implored us to come over here

after World War II

to rebuild the country

35 and we worked in construction

and manufactured

and on the buses driving and conducted

and nursing in the NHS.

We came, yes, but we came at your bequest.

40

Go back to where you come from –the racists love to say

but I say learn your History because ignorance isn't cute, it is just pure stupidity.

And unless you can go back in time

reverse the slave ships

45 dig African bones from the bottom of the Atlantic Ocean

breathe breath back into stilled lungs

place the stolen back into their villages.

Unless you can give me back my name
my culture
50 my history
my identity
my language
unless you can give me back my religion
my liberty
55 unless you can fix the broken fragments of my ancestry
then telling us to *go back to where you come from* is nothing but f...
Irony.

Go back to where you come from –the racists love, they love to say!

60 *Sit down, shut up, be quiet* –I’m sure the racists would love to say
but there will be no retreat
we will not be silent
shout, we will shout
talk, we will talk
65 protest, we will protest
march, we will march
and we will keep exposing that underbelly of this
rotten beast
festering with maggots
70 of hate.

Go back to where you come from! –the racists like to say

but I really can't believe

that after all this time

75 they don't realise that

we

are here

to stay.

7.11. “The Skies Are Grey with Remorse” (2015b) – Vanessa Kisuule
(Versión *performance*)⁹

If you ask me to speak of ‘Britishness’

5 a tumble of clichés come to mind:

sarcasm, roast dinners and old-school carriage

but mostly rain

the permanent threat of the heavens opening.

We are a nation always lifting our palms up waiting for the clouds to weep

10 but perhaps this isn’t injustice

so hear

let’s sit and talk of ‘Britishness’.

Drape the Union Jack across our laps and

ponder.

15 I keep my maroon passport in my handbag,

battered and splattered in ink.

It allows me entry into clubs on these shores;

permits me sticky nights in old man pubs where the carpets

are sponges for spilt nights, spilt secrets and spilt pines.

20 But that same passport divides me from my family

and the red dust country my parents were raised in.

They still live with the remnants of this island’s tyranny.

⁹ Esta versión fue representada en el estudio de radio de la BBC Radio 4 como parte de la sección “We British: An Epic in Poetry”. Por otro lado, la versión escrita del poema, publicada dentro de *A Recipe for Sorcery* (2017, 30) supone una versión reducida de la *performance* y se incluye en el siguiente apartado. Tanto en este poema de Kisuule como en “Take Up Space” respeto la decisión de la autora de utilizar minúsculas para el cuerpo del texto.

Their colonised tongues are forked and curved down two different roads:

One of pride

25 the other of restlessness.

My relatives half-joked of curling up into my suitcase
so they can come with me to taste the milk and honey...

Some of them have never even left their home village.

They see me as a pass into a port of social utopia

30 a heaven of coclass vowels and concrete streets lane

smooth and submissive under tires of shiny cars

that they believe everyone drives over here.

They didn't know that our land knows poverty just as intimately.

Only we treat it like a strange sibling who

35 embarrasses us.

We don't mention him when company is around.

We pretend like we can't recall his name.

We offer him the briefest and coldest of nods when we pass him in the street
and yet

40 I cling to the streets like only a begrudging and hopeless lover could.

I get wobbly and rose-tinted tipsy on memories of chasing the ice-cream van down my
road

ack when a pound still bought you a 99 cone.

And just him

45 the school bully who egged me on to lick

a filthy skating board in exchange for a Spice Girls tattoo transfer

and it rubbed off after three days.

But I'll never forget the way dust clings to the sides of a mouth
like things you wish you'd said
50 or hadn't said
and the best, best friends I have tangled pinkies with and then
lost contact with
and the first kisses still crackle at my lips like the last dregs of a bonfire
and, of course, the restorative smell of frying bacon on Sunday mornings.
55 Nowhere else is passive aggressiveness a low-level Olympic sport
or the click of the kettle an extension of love
of care, of solace and sadness.
We have found roundabout ways to say what words cannot hear
still, we are slaves to the wartime relic of stiff-upper-lip.
60 Why only after a couple of glasses of wine do we trust that we can drown in each other
and still come up for air?
Some of us will always feel lost at sea.
Many will live here their whole lives and never feel the warm glow of the patriot in
their chest].
65 Growing up
there was no talk of British pride in our house
then while I walk with the easy gait of someone born and bred in one place
my mother's steps are tentative.
She feels the ground beneath her is only on loan.
70 That it will never truly belong to her.
Her first name is a fold English flower shy to bloom:
Rose.

This clip sound head-butts her family name

Nazewah

75 a clash of notes that fills the throat

a name that people garnish with a fearful question mark.

Their lips ill-equipped to summon the magic of its syllables.

This is the same for so many of us.

Our names pull us at opposite ends of ourselves

80 our souls split across the equator

our skins made for certain climates but our voices shaped by another.

So what Britain are we to speak of?

The one that has housed us and loved us, made us the people that we are

but has offered us ridges born off the back of centuries of bloodspot

85 has made us feel like home is the head of a matchstick:

It can warm us or

burn us

Depending on which way the wind blows.

No wonder we are always searching the skies for a sign of things to come

90 no wonder we British are always fearful of leaving the house without umbrellas

and though some lovesick part of me will always romanticise the rain that falls

even in the deepest swells of summer

I think the skies are grey with the remorse

our history books do not have the humility to speak of.

95 And it doesn't look like the downpour will cease

anytime

soon.

7.12. “The Skies Are Grey with Remorse” (2017) – Vanessa Kisuule
(Versión escrita)

our names pull us

at opposite ends of ourselves

souls split across the equator

skins made for certain climates

5 our voices shaped by another

so what Britain are we to speak of?

the one that makes us feel like

we live on the head of a matchstick?

10 no wonder we are always

searching the seas and skies

for a sign of things to come

no wonder we british are always fearful

of leaving the house without umbrellas

15

and though some lovesick part of me

will always romanticise the rain

perhaps the darker truth is

the skies are grey with the remorse

20 history books still refuse to speak of

so please keep your hoods up

and your heads down

it doesn't look like the downpour

25 will cease any time soon.

7.13. “The House” (2018) – Warsan Shire (*Versión performance*)¹⁰

i

Mother says there are locked rooms inside all women; kitchen of lust,
5 bedroom of grief, bathroom of apathy.
Sometimes the men - they come with keys,
and sometimes, the men - they come with hammers.

ii

10
Nin soo joog laga waayo, soo jiifso aa laga helaa,
I said Stop, I said No but he did not listen.

iii

15
Perhaps Rihanna has a plan, perhaps she takes Chris back to hers
only for him to wake up hours later in a bathtub full of ice,
with a dry mouth, flinching, looking down at his new, neat procedure.

20 *iv*

I point to my body and say Oh this old thing? No, I just slipped it on.

v

25
Are you going to eat that? I say to my mother, pointing to my father who is lying on the
dining room table, his mouth stuffed with a red apple.

vi

30
The bigger my body is, the more locked rooms there are, the more men come with keys.

¹⁰ Esta es la versión *performance* de su lectura poética que tuvo lugar en Purcell Room, Southbank el 6 de octubre de 2013. A continuación incluyo la versión escrita, la cual puede encontrarse tanto en su poemario *Her Blue Body* (2016) como en la página web de *The Poetry Foundation*.

Adam didn't push it all the way in, I still think about what he could have opened up inside of me. Basil came and hesitated at the door for three years. Johnny with the blue eyes came with a bag of tools he had used on other women: one hairpin, a bottle of
35 bleach, a switchblade a jar of Vaseline. Jones called out God's name through the keyhole and no one answered. Some begged, some climbed up the side of my body looking for a way in, some said they were on their way and did not come.

vii

40

Show us on the doll where you were touched, they said.
I said I don't look like a doll, I look more like a house.
They said Show us on the house.

45 Like this: two fingers in the jam jar
Like this: elbow in the bathwater
Like this: a hand in the drawer.

viii

50

I should tell you about my first love who found a trapdoor under my left breast nine years ago,,fell in and hasn't been seen since. Every now and then I feel something crawling up my thigh. Should probably make himself known, I'd probably let him out.

55 I hope he hasn't bumped in to the others, the missing boys from small towns, with pleasant mothers, who did bad things and got lost in the maze of my hair. I treat them well enough, a slice of bread, if they're lucky a piece of fruit.
Except
60 for Johnny with the blue eyes, who picked my locks and crawled in. Silly boy, now he is tied to the basement of my fears, I play music to drown him out.

ix

65 Knock knock.

Who's there?

No one.

x

70

At parties I point to my body and say This is where love comes to die. Welcome, come in, make yourself at home. Everyone laughs, they think I'm joking.

7.14. “The House” (2021) – Warsan Shire (escrita)

i

Mother says there are locked rooms inside all women; kitchen of lust,
bedroom of grief, bathroom of apathy.

5 Sometimes the men - they come with keys,
and sometimes, the men - they come with hammers.

ii

10 *Nin soo joog laga waayo, soo jiifso aa laga helaa,*
I said *Stop*, I said *No* but he did not listen.

iii

15 Perhaps she has a plan, perhaps she takes him back to hers
only for him to wake up hours later in a bathtub full of ice,
with a dry mouth, looking down at his new, neat procedure.

iv

20
I point to my body and say *Oh this old thing? No, I just slipped it on.*

v

25 *Are you going to eat that?* I say to my mother, pointing to my father who is lying on the
dining room table, his mouth stuffed with a red apple.

vi

30 The bigger my body is, the more locked rooms there are, the more men come with keys.
Anwar didn't push it all the way in, I still think about what he could have opened up
inside of me. Basil came and hesitated at the door for three years. Johnny with the blue
eyes came with a bag of tools he had used on other women: one hairpin, a bottle of

bleach, a switchblade a jar of Vaseline. Yusuf called out God's name through the
35 keyhole and no one answered. Some begged, some climbed the side of my body looking
for a window, some said they were on their way and did not come.

vii

40 *Show us on the doll where you were touched, they said.*
I said *I don't look like a doll, I look more like a house.*
They said *Show us on the house.*

Like this: two fingers in the jam jar

45 Like this: elbow in the bathwater
Like this: a hand in the drawer.

viii

50 I should tell you about my first love who found a trapdoor under my left breast nine
years ago, fell]
in and hasn't been seen since. Every
now and then I feel something crawling up my thigh. He should probably make himself
known, I'd probably]
55 let him out. I hope he hasn't
bumped in to the others, the missing boys from small towns, with pleasant mothers, who
did bad]
things and got lost in the maze of
my hair. I treat them well enough, a slice of bread, if they're lucky a piece of fruit.
60 Except for]
Johnny with the blue eyes, who picked my locks and crawled in. Silly boy, chained to
the]
basement of my fears, I play music to drown him out.

65 *ix*

Knock knock.

Who's there?

No one.

70

x

At parties I point to my body and say *This is where love comes to die. Welcome, come in, make yourself at home.* Everyone laughs, they think I'm joking.

7.15. "Little Black Girls" (2018) – Sophia Thakur (*Versión performance*)¹¹

Little black girl

my heart lives inside your halo

so the moment you stop considering yourself as a lunch box of stars

5 by ribs bury themselves in my back

and I fall flat against this London concrete that was built

for you

to fly from.

May the souls of your Kickers

10 and the flats of your Dolly shoes act as an atlas to navigate through this wilderness

Run your fingers through your Afro

that tree that this whole culture breathes from

blue magic drops like diamonds

glistening, adorning your skull

15 liquid gold dances down your neck

'cause our mums said

that we must always overoil

because this British weather isn't made for us

yet this Britain was paved by us.

20 Leave out seeping through the pavements yet waiting to be straightened by those who
hold frustrations and assimilations instead of celebrating integration]

¹¹ Esta es la versión *performance* del poema "Little Black Girls" (2018) representado por Sophia Thakur para BTE por el Black History Month. En el siguiente apartado se encuentra "Excerpts from a Letter to My Little Black Girl", versión escrita incluida en su poemario *Somebody Give This Heart a Pen* (2019, 20-21). Incluye algunas modificaciones y omisiones con respecto a la versión *spoken word*.

leave your leave out baby girl
we're making space for that
leave your hair print on every single seatback
25 paint your braid pattern 'cause you are art and they see that
your tones to them are on a pallet near a tanning bed
and your lips they're paying grands for
and your back uuuh.... don't let them shame you for that
'cause in this Britain they'll try and play you for that
30 try and tell you you affi shake a bit of that
but baby girl don't ever let them ever sexualise your black 'cause
in the same breath they will conceptualise your black
to make appropriated crap
and you are too lit for all of that ey...
35 One day
it will be aunties
owning the stores that sell the frankincense and myrrh that we need for our hair
it'll will be Olowa Uber and delivery Ekwa taking us from here to there
and the government will have its own section completely dedicated to us
40 and not to criminalise our culture
but a place where
is an ear for all of the fuss that comes from being black in a whitewashed like
dealing with racism from primary school to university times
old-school teachers with prehistoric ideas of every black child
45 microaggressions in the workplace like "what does your hair feel like"

mental illnesses labelled as spiritual like “pray and you’ll be fine”
social housing structures aimed to perpetuate black-on-black crime
the media only ever focusing on one side of the story
we are more than these guys

50 we are Diane Abbott to Skepta to Pogba to Grime

we are Slumflower, UniRunners, Dream Nation, rewind
working twice as hard for half the pay
swerving abuse with a smile on our face

this Britain is building titans of our black men,

55 this Britain is building diamonds from the pressure

if someone throws down on that black girl she better turn around and say
“girl, you better”

girl you better see yourself in that London skyline.

Big Ben is trynna tell you that it’s your time.

60 The Millennium Wheel is just a shadow of your afro

because your melanin is absorbing all of the light.

You will shine bigger and greater than the Shard

because your blood runs ten times deeper than the Thames.

No wonder they are trying to steal your magic

65 but baby girl you are a lunch box of stars by force

so every morning I’ll remind you that this world is yours

baby girl you are lunch box of stars

by force every morning I’ll remind you

that the world is still yours.

7.16. “Excerpt from a Letter to My Little Black Girl” (2019) – Sophia Thakur (Versión escrita)

Little black girl, my heart trives in the stride of your halo.

The moment you stop considering yourself

a collection of cherry-picked stars,

my ribs bury themselves into my back and I fall flat

5 against the earth’s concrete that was built for YOU to fly from.

May the soles of your Kickers or the flats of your Dolly shoes

act as an atlas to navigate this wilderness.

Run your fingers through your Afro,

a tree that this whole culture breathes from.

10 Blue Magic drops, like diamonds, glistening,

adorning your skull.

Liquid gold dances down your neck because our mothers said

that we must always over-oil.

That this British weather wasn’t made for us.

15 Yet Britain was paved by us.

Leave Out seeping through the pavements,

yet waiting to be straightened by those who harbour

frustrations over assimilations instead of celebrating

cultural integration.

20 Leave your Leave Out, baby girl, we’re making space for that.

Leave your hair print on every seat back.

You are art, and we all see that.

Your tones to them are on tanning beds,
and your features are in catalogues.

25 And your back ooooooh,

don't let them shame you for that.

In the West, they try to play you for that.

Try tell you, you affi shake a bit of that.

But baby girl, don't ever let them sexualize your black

30 in the same breath they will conceptualize your black

to make appropriated crap, and you're too lit for all of that.

One day you may have to work twice as hard,

for half of the pay.

35 Swerve abuse

with a smile on your face.

But diamonds find such life under pressure.

As a diamond you can't help but shine when you enter.

So see your skin as celebratory.

40

Beautiful melanin, set you apart.

Beautiful melanin, work of art.

Girl, you better see yourself in that London skyline.

45 Big Ben is trying to tell you that it's your time.

The London Eye is just a shadow of your Afro

because your face is absorbing all of the light.

You will shine bigger and brighter than the Shard,

your blood runs ten million times deeper than the Thames.

50 No wonder they've tried to steal your magic.

Baby, you are

the finest collection of stars.

Every morning I'll remind you that this world is ours.

55

You are the finest collection of stars, for sure.

Don't ever forget that this world is yours.

7.17. “Take Up Space” (2015a) – Vanessa Kisuule (*Versión performance*)¹²

Take up space.

Don't wait for commission or approval

don't let ghostly question marks

5 haunting the end of your sentences

you don't always have to be the one

laughing at the jokes

you can make them, too

and not just about diets or sex or tampons.

10 You are not the wingtip tick on a quota list

the fleeting footnote on a final page

the decorative nod to 'equality' on stage.

Push

at the brackets choking your voice

15 your potential

will no longer be pressed between thumb and forefinger

anymore.

Take up space.

20 Take up space

¹² Esta transcripción se corresponde con la *performance* del poema “Take Up Space” que Kisuule hizo para la sección “Women Who Spit” de la BBC 4. En el siguiente apartado incluyo la versión escrita tal y como fue publicada en *A Recipe for Sorcery* (2017, 38-40) y donde se aprecia que la disposición del texto representa las palabras ocupando espacio por toda la página, en diferentes tamaños y formas (negrita, cursiva).

wear pink skirts

or black Doc Martens

know that souls can dance unchecked beneath the fortress of a hijab

as well as baggy t-shirts and ripped jeans.

25 Shave your legs

or don't

smile from ear to ear

or don't.

Liberation has no dress code, etiquette, or secret dialect.

30 Give yourself the space to be fickle

to fumble with your faith to fail

to fluff up your lines and make things up.

Your shabby, slipped stitch mistakes make you miraculous

a goddess of spit and sweat

35 stumbling in a pit of Phoenix ashes.

Take up space.

Believe the compliments you are given

give yourself the benefit of the doubt

40 don't doubt the benefits of being the brighter shade of you

on the spectrum

You,

you with the shoulders prone to shrugs

and the throat full of half-formed whispers.

45 You are indispensable.

Celebrate the women you share life

love

liquor

50 and the occasional tube journey with
exchange small smiles like a secret handshake.

We are walking pillars of defiance

in every exhale of breath

an assured step of foot towards threshold.

55 Run your tongue along the swords
of the women who fought before us
wear the legacy like a pair of box-fresh trainers
lean in close
rest your head on each other's shoulders

60 the journey has been long but now
you can take up space.

Take up space

in whatever way you choose.

65 Maybe you'll knock patiently at the door
or flex your knuckles
before karate-kicking it down.

It doesn't matter

as long as you know you don't belong outside
70 in the chill of indifference and fear.
Don't wear your body as if this sacred package of skin
and nerves and blood rush restlessness were an accident
a graceless misstep of fate or fortune.

When you hold yourself with joy and purpose
75 no misguided man can ever
make a wounded elegy of your flesh.

Step into the room,
when asked for your name
80 pronounce it with all the music you can squeeze from its syllables.

When your favourite song comes on
don't be fearful of an empty dancefloor
unzip the stillness with your teeth
85 let rip the punk rock in your gut
the hunger in your castanet hips.

Don't shrink yourself into a slither of self-loathing soap when you walk down the street
don't cower in anticipation of catcalls and stares
90 it is they who should shrivel and slouch in shame
not you
you go ahead and take up

some more space.

Laugh for longer and louder than what's deemed appropriate

95 let your cackles rise up into the sky like a chorus of homesick angels.

Eat with relish,

chase each stray crumb with your fork

lick up the icing of each prong

100 with ironic porn star gusto

the revolution starts small

at your dining table

the newsagents

the Friday night club queue

105 your mirror reflection.

Take up space.

Love beyond the confines of your arms

and learn wider than the textbooks on your shelves

so as the world oils the hinges of its doors for us

110 we can take our place behind the steering wheel of the future

and gloriously

rightfully

finally

take

115 up

space.

7.18. "Take Up Space" (2017) – Vanessa Kisuule (Versión escrita)

take

up

5

space

don't wait for permission or approval

let go of those ghostly

question marks?

haunting the end of your sentences

10

always the one

laughing at the jokes

you can make them too

not just about sex, diets or tampons

you are not the wingtip tick on a quota list

15

fleeting footnote on final pace

decorative nod to diversity

no fucking way

take

up

20

space

in pink skirts or black doc martens

souls can dance unchecked

beneath the fortress of burkas

baggy t-shirts and ripped jeans

25

shave your legs or don't

smile from ear to ear or don't

here

a goddess of spit and sweat

stumbling in a pit of phoenix ashes

30

TAKE UP SPACE

believe the compliments you are given
(bbz. ur buff. the absolute buffest)

35 we are indispensable

walking pillars of defiance
in every exhale of breath
assure step of foot towards threshold

40 the journey has been long
but now

take up

45 *space*

in any way you choose
don't wear your body
as if this sacred package of skin
nerves and blood-rush restlessness

50 were an accident
a graceless misstep of fate and fortune
when you hold yourself with joy and purpose
no misguided man
can ever make a wounded elegy of your flesh

55 you go ahead

t

a

k

e

60 u

p

s

o

m

65

e

m

o

r

e

70

s

p

a

c

laugh for longer and loud e r

75

than what's deemed appropriate

giggles rising up to the sky

like a chorus of homesick angels

80

take a whole page

take a whole book

take a whole world

85

take

up

7.19. “The Sum –After Muneera Pilgrim” (2020) – Ruth Awolola

Part Nigerian

part Jamaican

I am whole black.

Whole Jollof Rice, whole Jerk Chicken

5 whole black stereotype.

I am a handful of scotch bonnets.

I am part Londoner, part northerner, part foreigner

I am part welcome.

I am nowhere to call home.

10 I am too alive right now to care about needing a resting place

I’m the late-night tube and the soft day in path,

insert some mispronounced Yoruba that makes my mother laugh.

I am partial to big hoop earrings and low cut tops

partial to days lost to FIFA and sneaker drops

15 I am whole woman.

Whole feminine and butch and crisis.

I am part sinner and believer

part realist and daydreamer.

Sometimes I stare at digital clocks and wait for numbers to form satisfying patterns

20 while other times I move so fast I have aged years in between memories.

I’m part good grades and unbeaten suspension record

part diversity in the front school brochure

and lessons spent in corridors outside the class.

Part place on the debate team

25 part teacher says don't talk back to me

part light rain and hailstorms

I am whole storm.

I am everything the farmer needs to reap his harvest.

Some say I am jazz, the literal embodiment of chaos

30 a cacophony of noise

born from ancient wisdom and ancient boozing and ancient laughter

while others say I am country pop

Taylor Swift's glory days

the calm and familiar ease of a southern sprawl

35 I am warmth and teenage love stories

multi-coloured barns.

If you were to ask me

I would tell you I am more than genre

more than playlist

40 more than Spotify and iTunes

I am every word of your favourite song,

I am the tune you cannot get out of your head

I am the amen break and the hallelujah reply.

I am national orchestra and stripped back vocals

45 I am whole music.

Some days I write a thousand different letters

to a thousand different people

I fall in love with every stranger I meet

and marry all of my friends.

50 I leave lilies on the doorsteps of everyone who has ever made me smile

while other days I can't even spell my own name

I audibly boo the TV when people propose

I forget all my friends' birthdays

I can't carry enough carnations to the graveyard

55 I am whole heart and heartbroken.

I'm all this and all that

part dog

part cat

part freeform

60 part structured format

part aching bones

part acrobat

part blank canvas

part pain splat

65 part *I don't love you*

part *Take me back!*

I believe in aliens and true love and miracles

yet sometimes I don't believe in myself.

I am whole beautiful

70 beautiful contradiction

and I'm just trying to make it

all add up.