

LA NEGOCIACIÓN DE LA DIFERENCIA ÉTNICA EN LA LITERATURA ESCOCESA CONTEMPORÁNEA

Carla Rodríguez González
Universidad de Oviedo

In the last three decades, Scottish writers have been engaged in the demarcation of a cultural and political detachment from English models. Since the 1970s, the works of Alasdair Gray, James Kelman or Liz Lochhead have been identified with a “second renaissance” of Scottish culture that reacted against the impositions of Britain’s ideological centre, where Scottish voices were not represented. At the same time, some Scottish “ex-centric” voices were starting to become visible in the arts, revealing the complexities of their partial participation in the culture of Scotland. The aim of this paper is to analyse the negotiation of the Scottish national identity in the works of the Afro-Scottish writers Jackie Kay and Maud Sulter, focusing on their exploration of ethnic and sexual difference.

El resultado negativo del Referéndum de 1979 provocó un pesimismo generalizado en la intelectualidad escocesa que, desde los años setenta, había reaccionado en busca de una identidad nacional propia ante el “nacionalismo británico” (McCrone 1998:208) promulgado desde el gobierno thatcherista, tal como se observa en los textos de las figuras más destacadas del momento: Edwin Morgan, Liz Lochhead, James Kelman y Alasdair Gray. En contraste con la desolación cultural que recogían estos autores, como Cairns Craig afirma: “the political activism of the 1970s, made redundant by the referendum, became the cultural activism of the 1980s” (2001:19), cuando comenzaron a florecer numerosas instituciones culturales, como *The Scottish Poetry Library*, *The Scottish Arts Council*, *The Scottish Film Council*, *The Association for Scottish Literary Studies*, y a aparecer abundantes publicaciones especializadas como las revistas *Cencrastus* o *Radical Scotland*. A lo largo de la década también adquirieron un papel fundamental algunas editoriales como Canongate Classics, especializadas en textos escoceses y, de manera destacada, cabe señalar el impulso cultural que supuso la inclusión de temas escoceses dentro de los programas académicos de universidades y otros centros de enseñanza. Este movimiento cultural nacido con la crisis también sirvió como herramienta para facilitar la expresión de las subjetividades

ex-céntricas en Escocia, hasta entonces excluidas de la identidad homogénea con la que se describía el colectivo nacional. Para los márgenes de la sociedad escocesa contemporánea, tanto las consecuencias de las políticas thatcherista, como la recuperación de un organismo político propio, el Parlamento, han supuesto los dos momentos históricos que más han influido en la inclusión de sus perspectivas dentro del programa nacional. En primer lugar, la posibilidad de encontrar un objetivo común al que hacer frente, durante los años ochenta, permitió que desde los sectores más afectados por las medidas conservadoras se reclamase una reconsideración de la realidad social del país. Por otro lado, las ideas sobre la creación de un nuevo organismo abrían las puertas a la posible visualización de los sectores de la sociedad escocesa que sólo participaban de manera parcial en las estructuras de la nación, como apuntan Brown, McCrone y Paterson (1998:185). No obstante, estas demandas culturales que fueron aceptadas progresivamente en el plano teórico contrastaban en muchos casos con la realidad y, así, parte de los autores y las autoras escocesas que no encajaban en los moldes canónicos prefirieron emprender una diáspora hacia otros lugares en los que la diferencia había conseguido una integración mayor que en Escocia. Paradójicamente, esta emigración tuvo como destino en muchos casos Inglaterra, el espacio que para los discursos nacionalistas se identificaba con el centro de opresión de la cultura nacional. Como ejemplos más representativos están Jackie Kay y Maud Sulter, cuya partida de Escocia atendió, en parte, al rechazo generalizado de su diferencia étnica y sexual, así como a la necesidad de buscar otros vínculos identitarios más positivos. Sulter, entrevistada en 1990, comentaba al respecto: “It’s another disheartening thing that in a country that claims to have such a radical, rebellious nature as Scotland, there is such a hesitation to take on board other people’s voices” (Wilson 1990:29).

Otras perspectivas, como la planteada por Caroline Gonda en “An Other Country? Mapping Scottish/Lesbian/Writing” (1995), equiparan la dificultad de definir la identidad nacional desde la diferencia sexual a la experimentada por quienes se ven expuestos a situaciones como la inmigración, como en el caso de Ellen Galford –judía nacida en Estados Unidos, pero residente en Escocia– Alison Smith y Carol Ann Duffy –nacidas en Escocia, en la actualidad residentes en Inglaterra–, Christine Crow, Paula Jennings o Rosalind Brackenbury –nacidas en Inglaterra, ahora residentes en St. Andrews y Edimburgo–, Valerie Gillies –nacida en Canadá y educada en Escocia e India– o Tessa Ransford –nacida en India y educada en Escocia. Por otro lado, Gonda reflexiona sobre quién tiene el poder de decidir, en última instancia, qué características individuales permiten la aceptación de los sujetos en la “familia nacional” y sus cánones artísticos. En este sentido, durante la década de los años noventa del siglo pasado y, principalmente, desde las páginas de la revista *Scotlands*, surgieron diversas voces que apoyaron la visibilización de la diferencia en Escocia. Robert Crawford, por ejemplo, considera los distintos cánones nacionales que podrían existir en su estudio del dialogismo escocés:

there is a variety of canons within and outside Scotland, each producing a Scotland of its own. ... Scotlands, then, precede, accompany, and follow Scotland. I refer not to the vital imaginings of artists and planners, politicians and others whose dream states exist constantly beyond the actual state which would ossify without them. I mean also the way a multiplicity of groups

within (and outwith) Scotland hold different views of the place, its canons, and its culture ... It is Scotlands which make Scotland for us. (1994:56-57)

Los análisis deconstructivos de la nación han permitido que Robert Crawford, Douglas Dunn, Catherine Kerrigan, Carol McQuirk, Alan Riach y Christopher MacLaclan, editores de *Scotlands*, propusieran en la introducción al primer número de la revista la consideración de la identidad nacional escocesa como un ejemplo del carácter híbrido de toda cultura, dado que sus diferencias internas no han sido integradas en una identidad única y puesto que sus conexiones con otras culturas son demasiado fuertes para ser ignoradas. Para ellos, las diferentes identidades escocesas que han convivido en la nación a lo largo de los siglos y el grado distinto que éstas han mantenido siempre con la tradición inglesa demuestran de manera obvia los esfuerzos que exige la creación de una identidad colectiva homogénea en todo espacio nacional. Asimismo destacaban, quizás con demasiado fervor, que en el ámbito artístico escocés las reivindicaciones de las minorías podían encontrar con facilidad un medio propio de expresión, puesto que, según los autores, la sociedad escocesa está mucho más dispuesta a escuchar otras voces que otros grupos nacionales, debido a su hibridismo intrínseco. Sin embargo, otros autores como Berthold Schoene-Harwood preferían ser más cautos al afirmar que el entusiasmo excesivo despertado por la defensa de un multiculturalismo o un hibridismo cultural absoluto y, sobre todo, sin problemas, dista mucho de la realidad social en Escocia (1998). La manipulación terminológica efectuada por los editores de *Scotlands* no supone para Schoene-Harwood más que una maniobra carente de significado real y, en gran medida, todavía muy condicionada por una búsqueda de la esencia de la identidad nacional, aunque ésta sea descrita en términos plurales: “While ostensibly acknowledging and even promoting cultural diversity, it is ... still a territorial, historically pre-encoded and hence potentially essentialist term which serves to identify, isolate and exclude both internal and external ‘aliens’ by clearly distinguishing what is Scottish from what is un-Scottish” (54-55).

En un contexto en el que la identidad nacional adquiere un valor tan importante como en la Escocia contemporánea, resulta imprescindible delimitar la diferencia respecto a los modelos culturales que representan el centro ideológico ante el que se busca una oposición. Como afirma Cairns Craig, los escoceses “canónicos,” es decir, aquellos individuos a los que el discurso otorga un derecho pleno a pertenecer a la “raza” nacional, sufren una discriminación respecto al modelo británico –inglés– según el cual aparecen representados como sujetos marginales.

It is not by our colour, of course, that we have stood to be recognised as incomplete within the British context, it is by the colour of our vowels: the rigidity of class speech in Britain, the development of Received Pronunciation as a means of class identity, is

the direct response of a dominant cultural group faced by a society in which the outsiders are indistinguishable by colour. (1996:12)

Craig sostiene la existencia de una barrera lingüística que señala los acentos escoceses como variedades defectuosas de la norma, pero deja de lado las experiencias de quienes, además de ésta, sufren las barreras del color proyectadas en su cuerpo “racializado.” El cuerpo, según Foucault, es el espacio de significación de la genética familiar: el resultado visible de su historia genealógica. En él se hacen visibles los rasgos de generaciones previas que resultan determinantes para la constitución de la identidad, de acuerdo con los significados sociales asignados a cada fenotipo; el cuerpo es el espacio donde distintas fuerzas pugnan por definir la presencia del yo en lo social (1978). De este modo, el “color de sus vocales” es un elemento más que se añade a la espiral de discriminación en la que se ven envueltos los escoceses cuya diferencia resulta visible, y que les hace permanecer tanto fuera de la norma nacional como de la norma identitaria de la minoría étnica a la que pertenecen. No resulta extraño, entonces, que las obras de las dos autoras analizadas en este artículo intenten reivindicar un espacio desde el que construir una identidad positiva ante esta situación. De manera diferente, e incluso complementaria, los textos de Jackie Kay y Maud Sulter enfocan la búsqueda de la identidad mediante un diálogo con los distintos centros de poder que más han afectado sus vidas.

Sulter ha abandonado la poesía hace años para dedicarse por completo a las artes visuales y a la docencia, pero sus aportaciones son fundamentales hoy en día para comprender cómo, en un momento de intensa exploración de la identidad colectiva, la obra de Kay no fue tan sólo una curiosidad aislada y ajena al paradigma literario escocés del momento. Con raíces en Ghana y Escocia, Sulter ha utilizado en todo momento el texto artístico como herramienta de reivindicación política y, aunque en la actualidad sus intereses muestran un apoyo incondicional al denominado arte híbrido o multicultural de determinados artistas escoceses, su poesía refleja de manera directa las preocupaciones de las feministas británicas negras en la transición de la década de los años ochenta a los noventa del siglo pasado. De hecho, en los últimos años, Sulter se ha manifestado desde los periódicos de mayor tirada en Escocia para hacer visibles los obstáculos que afronta una intelectualidad que participa de la tradición sólo parcialmente: “Where are the authentic voices of established black Scottish artists?” (2004).

Jackie Kay es, sin duda, la voz más reconocible de estos “artistas negros escoceses establecidos.” La popularidad de la que goza es consecuencia directa de la calidad de una obra que trasciende géneros y que ha sabido amoldarse a distintas corrientes ideológicas con el paso del tiempo. Por otro lado, resulta innegable que la particularidad de la vida de Jackie Kay ha obstaculizado en

numerosas ocasiones el análisis de su obra y se ha tendido a establecer un nexo directo entre las voces que utiliza y la narración “objetiva” de su biografía. Con frecuencia los análisis de la obra de Jackie Kay suelen resaltar con sensacionalismo los datos biográficos de la autora más que concentrarse en sus textos: su adopción por una pareja heterosexual escocesa blanca y comunista, sus orígenes “híbridos,” fruto de la relación extramatrimonial de una escocesa y un nigeriano, así como el hecho de que se defina claramente como lesbiana. No obstante, el valor literario y el reconocimiento de sus textos ha quedado demostrado públicamente en los numerosos premios que ha recibido y que la sitúan en un lugar privilegiado dentro del panorama de la literatura contemporánea en Escocia y en el Reino Unido y entre los que destacan el “Forward Poetry Prize,” el “Saltire Society First Book Award” y el “Scottish Arts Council Award” (*The Adoption Papers*, 1992); el “Guardian Fiction Prize” (*Trumpet*, 1998); “Signal Poetry Award” (1993, 1998); y más recientemente, el “Author’s Club First Novel Award,” así como una nominación (*shortlist*) al “International IMPAC Dublin Literary Award” (*Trumpet*, 2000).

Las obras de Kay establecen genealogías culturales que trascienden el espacio nacional y buscan influencias en otros ámbitos, como en los Estados Unidos, África y el Caribe, que actúan como (con)textos para deconstruir las narraciones homogéneas de la identidad escocesa. Los territorios sobre los que los discursos nacionales fundamentan parte de sus teorías de exclusión aparecen “imaginados” en la obra de Kay desde perspectivas que superan el análisis de Benedict Anderson (1983) tanto en la representación de los conflictos entre identidades nacionales y de género, como en la capacidad para trascender la identidad cultural asignada al espacio de la nación. Las obras de Kay desde mediados de los noventa actúan de un modo similar a la metáfora del barco con el que Paul Gilroy busca un nuevo cronotopo para la identidad negra en sus múltiples aspectos diaspóricos (1993), pero dan prioridad en ese Atlántico negro reconstruido a los espacios escoceses en los que todavía se deben negociar las diferencias respecto a la norma. El viaje de los personajes de Kay transcurre de modo intermitente por los espacios mentales de la colonización y la diáspora africana, así como por los de Escocia para explicar presentes imaginados constantemente, tan imaginados como los pasados normalizados que conocemos a través de la historia y de la tradición. Las tensiones entre identidades múltiples hacen que las obras de Kay reproduzcan las hostilidades y las conexiones vividas en los ámbitos en los que se desarrollan los conflictos de la alteridad violenta, y queden contrastados con los espacios íntimos de seguridad creados por algunos de sus personajes. De hecho, sus textos pueden llegar a ser considerados “zonas de contacto,” espacios en los que, como Mary Louise Pratt sugiere: “disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination” (1992:4), pero

también espacios de reconciliación de las diferencias o, al menos, de diálogo entre subjetividades enfrentadas.

Pese a la defensa del carácter relacional de las identidades que Kay muestra en gran parte de su producción artística, algunos textos con los que inicia su carrera literaria reflejan una fuerte oposición a las influencias de la denominada “cultura blanca” y un acercamiento a las propuestas de las teóricas y activistas del “feminismo negro” de los años ochenta. Es precisamente en este punto en el que su obra coincide en muchos sentidos con la de Maud Sulter. Su participación en colecciones de carácter tan político como *Charting the Journey. Writings by Black and Third World Women* (Grewal 1988), *A Dangerous Knowing: Four Black Women Poets* (Burford 1988) o *Gay Sweatshop. Four Plays and a Company* (Osment 1989) hace que los primeros textos de Kay busquen denunciar públicamente la situación desfavorecida de las denominadas minorías étnicas y sexuales en plena efervescencia política del Reino Unido thatcherista. No obstante, la necesidad de crear una identidad diferenciada que contraste con la norma social que se intenta modificar hace que algunos de sus textos se aproximen en ocasiones a posturas esencialistas y homogéneas, que la propia autora superará en etapas posteriores con las colecciones de poemas *The Adoption Papers* (1991), *Other Lovers* (1993), *Off Colour* (1998), *Life Masks* (2006), la (auto)biografía *Bessie Smith* (1997), la novela *Trumpet* (1998) o los relatos incluidos en *Why Don't You Stop Talking?* (2002) o *Wish I Was Here* (2006).

La obra poética de Sulter también supera los límites de las definiciones territoriales y se enmarca en un debate transnacional concentrado en cuestiones étnicas y de género, así como en la redefinición de una herencia cultural con la que la autora se relaciona de manera compleja. Textos como “Scotch Tryptych” (1985:17-20), “The Privilege of the Fairskinned” (27) o “Flight” (1990:66) tienen como trasfondo una Escocia llena de prejuicios en la que resulta imposible naturalizar la diferencia étnica o sexual. La hostilidad del espacio queda reforzada por el uso del *Scots* con el que la autora revela el dolor, que se transforma en un sentimiento de ira en toda su producción artística, al asumir el desplazamiento al que se ve obligada.

En la década de los años ochenta el Reino Unido presenció, entre muchas otras manifestaciones reivindicativas, la exaltación del término “black” – apropiado ya a finales de los años sesenta– para englobar los distintos colectivos que de algún modo experimentaban las consecuencias de una estructura social “racializada,” o “biracializada” (Ifekwunigwe 1999). Los significados de discriminación asignados tradicionalmente al vocablo quedaban, así, subvertidos mediante el valor de una alianza intercultural construida que superaba las distancias entre continentes para supeditar las experiencias múltiples de cada individuo a la experiencia mayor del racismo. El nacimiento

de este sentimiento supranacional encuentra unos antecedentes ideológicos en las obras de Aimé Césaire y Leopold Senghor, con sus propuestas de una *Négritude*, centrada en África y con frecuencia tachada de esencialista (Ashcroft 1989:123-4), que sirviera de referente común para el colectivo negro. Asimismo, las teorías de Frantz Fanon sobre el “delirio maniqueista” que legitima la jerarquía entre individuos, junto con las ideas de otros intelectuales africanos sobre la importancia del arte como herramienta de transformación política, como Chinua Achebe, Wole Soyinka o Ngugi wa Thiong’o, colaboraron en distintos momentos en el desarrollo de una identidad negra diferenciada, aunque en ocasiones criticada por su elitismo, para quienes experimentaban la marginalización racial en Gran Bretaña. De hecho, hallamos constantes referencias a la necesidad de “volver a África” en la obra de Sulter, como en “A Poem of Love,” en el que la autora proclama: “We are African Peoples. The time is come. To reclaim the line of forebearers./ Recognise in profile grandmothers brow. Kiss the mouth that sang the song/of our spirit while Europe was still a bare and barren land” (1990:21-22). La afirmación de una identidad negra transnacional, que Alison Donnell vincula a la primera gran ola de inmigración masiva de la década de los cincuenta (2002:17), deriva en la segunda generación nacida ya en el Reino Unido, como es el caso de Sulter y Kay, en una lucha por alterar las jerarquías raciales de la cultura blanca británica que se veían favorecidas por las apelaciones a un nacionalismo excluyente del gobierno de Margaret Thatcher. Las consecuencias inmediatas se traducían en las reacciones racistas que Shailja Sharma analiza como el fundamento de las relaciones sociales propuestas por la política thatcherista: “[r]acism in Britain at this time ... is articulated as a *social* relation, one that is multiaccultural, changing its language across different classes and discourses” (1993:126). Sin embargo, data sus orígenes en las políticas de inmigración y las leyes promulgadas desde 1961, para afirmar que el discurso racista británico de estas décadas construye la alteridad siguiendo un método que

cuts across party and class lines and was articulated from many points but agreed on some common premises. First, that some essential British society is being threatened by alien cultures, sexualities, morals and ways of life. Secondly, that these aliens, euphemistically called “immigrants,” are there in Britain either illegally or on sufferance or are exploiting Britain in some way. Thirdly, that all of Britain’s problems will vanish if the black presence is somehow removed from the island. (126)

Tariq Modood, por su parte, propone como puntos de referencia para comprender el desarrollo de este tipo de pensamiento los discursos de Enoch Powell de los últimos años sesenta, los círculos de la *New Right* en los años setenta y las colaboraciones de este grupo en la revista *The Salisbury Review*, así como en las columnas de distintos periódicos (1997:154). Este “nuevo racismo,” que se superpone según Modood como “racismo cultural” al “racismo

biológico” de raíces decimonónicas, encontraba un obstáculo en los nuevos modos de representación cultural negra y generaba las “relaciones de representación” racial que Stuart Hall examina en 1988 en “New Ethnicities:”

The struggle to come into representation was predicated on a critique of the degree of fetishisation, objectification and negative figuration which are so much a feature of the representation of the black subject. There was a concern not simply with the absence or marginality of the black experience but with its simplification and its stereotypical character. (266)

El “carácter estereotípico” de la identidad negra, inferiorizada desde los discursos sobre la superioridad blanca, se intentaba trascender mediante una representación positiva que, en muchos casos, fijaba las categorías de un modo unitario y homogeneizador. Los límites de pertenencia al colectivo debían aparecer, así, muy marcados para reforzar la oposición respecto a la fuente emisora de los discursos racistas, generando en ocasiones un binarismo de culpabilidades y victimismos que muchos intelectuales, como Maud Sulter, rechazaban radicalmente: “You can’t expect to effect change without encountering some obstacles, but I don’t want to write to an audience who wants negative, depressing, long-winded commentaries on how hard it is to be Black. I think it’s quite positive and constructive to be Black” (Wilson 1990:27). Resulta innegable, por otro lado, que el tono general de las colecciones de Sulter destila un claro rechazo de la “cultura blanca occidental,” también reducida a una abstracción negativa con la que denuncia violentamente las atrocidades cometidas a lo largo de la historia desde las autoproclamadas civilizaciones avanzadas del planeta, como en “History Repeats” (1990:44-5) o “Full Circle” (45-6).

Entre otras, las críticas de Paul Gilroy o Stuart Hall hacia el monolitismo de esta identidad negra han colaborado desde los años noventa a la redefinición de la categoría hacia posturas que contemplen sus diferencias internas. No obstante, el reconocimiento de la diferencia dentro del grupo y respecto a las mujeres blancas recibirá un tratamiento variable a lo largo de la década. Las causas del enfrentamiento con las teóricas del “feminismo blanco” que tanto Maud Sulter como Jackie Kay defienden en un primer momento quedan establecidas en los textos que preceden a las colecciones en las que participan a finales de la década de los ochenta. Así, la introducción firmada por Pratibha Parmar y Sona Osman para *A Dangerous Knowing* (1997) destaca la importancia del sentimiento de sororidad negra para alterar los distintos grados de subalternización de estas mujeres. Este sentimiento debía ser fomentado desde las producciones artísticas, con independencia del origen de sus autoras, y actuar como espejo de la representación deseada: “their ways of seeing reach out and touch all Black women’s lives, for we can see our lives manifested in these words. These poets help create new images of Black women and

strengthen and encourage their Black sisters to write” (Burford 1988:vii). Por su parte, las componentes del grupo editorial de *Charting the Journey* (1988), Shabnam Grewal, Jackie Kay, Liliane Landor, Gail Lewis y Pratibha Parmar, inciden en esta misma idea, pero pretenden contemplar las diferencias, o las contradicciones, de esta identidad homogénea que defienden: “This book is about an idea. An idea of ‘Blackness’ in contemporary Britain. Both as an idea and a process it is, inevitably, contradictory. Contradictory in its conceptualization because its linguistic expression is defined in terms of colour, yet it is an idea transcendent of colour.”

Sin embargo, la pluralidad de la experiencia femenina negra aparece reconducida en todo momento hacia los objetivos prioritarios del colectivo de mujeres racializadas, cuyo denominador común supera cualquier otro tipo de particularidades: las experiencias de opresión racial crean una fisura insalvable respecto a las mujeres blancas. Aparecen, así, respuestas de enfrentamiento en textos como el de Hazel Carby “White Woman Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood,” de 1982, en el que la autora sostiene: “Black feminists have been, and are still demanding that the existence of racism must be acknowledged as a structuring feature of our relationships with white women. Both white feminist theory and practice have to recognize that white women stand in a power relation as oppressors of black women” (1997:179). Estas declaraciones generadas por el análisis de la situación en el Reino Unido se veían muy influenciadas por las ideas provenientes de Estados Unidos, donde autoras como Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa avanzaban las reivindicaciones internacionalistas del colectivo de las “mujeres de color” (1981). La influencia de las autoras americanas resulta innegable en la obra temprana de Kay o de Sulter, ambas inmersas en la colaboración con grupos muy activos como *BlackWomen’s Creativity Project*, o *Theatre of Blackwomen*, en el caso de Kay, y *The Elbow Room*, en el caso de Sulter. Ambas autoras han dejado atrás una Escocia carente de referencias identitarias válidas y es curiosamente en Londres, la metrópolis que simboliza siglos de opresión para la mayor parte de la intelectualidad escocesa del momento, donde estas autoras encuentran vínculos más fuertes que las filiaciones nacionales y donde, como Sulter denuncia en “North” (1990:30-31), comienzan a sentir la experiencia doble de la pertenencia sólo parcial: “almost home/but/not/quite.” Allí la defensa de sus derechos se consolida para estas autoras como una agenda separada de la del feminismo blanco en colaboración con grupos de mujeres negras, pero también de manera autodidacta, como afirma Lubaina Himid: “the period of the early ‘80s was one of half remembered details, autodidactic research and struggle on the streets for the black woman” (1990:63). Como ejemplo, en la colección de poemas *A Dangerous Knowing*, en la que participan también autoras como Gabriela Pearse, Grace Nichols o Barbara Burford, Jackie Kay protesta contra los vínculos supraétnicos de la sororidad universal con “We Are Not All Sisters Under the Same Moon” (Burford 1988:58-9):

... Before this night is over and before
 this new dawn raises we have to see
 these particular changes speak to
 our guarded uncertain before singing

Sisterhood is Powerful. . . .
 When you see my tone
 changes with the sun or ill health
 when you realise
 I am Not a Definition
 perhaps we can move on.

Por su parte, Sulter critica con severidad el “racismo cultural” y lo inscribe dentro de las prácticas y los discursos del feminismo blanco: “I would say it isn’t just White feminist notions of Black women, it’s actually White feminist notions of Black people that have to be challenged. ... When women silence other women ... they do a great disservice to feminism as a whole” (Wilson 1990:28). De este modo, obras como *As a Blackwoman*, *Zabat. Poetics of a Family Tree* o *Passion. Discourses on Blackwomen’s Creativity*, el libro que edita en 1990 y en el que se incluyen los textos visuales y literarios de varias artistas británicas racializadas, las alusiones a la sororidad negra desempeñan un papel fundamental. Mediante el término compuesto “blackwoman,” reclamado asimismo por otras mujeres como las organizadoras del primer congreso británico de mujeres negras “We Are Here,” Sulter pretende destacar la distancia respecto al término no marcado “mujer” y su denotación de “mujer blanca.” Sulter critica lo que ella considera un vacío de significación en algunos lemas feministas clásicos, como el que afirma que “lo personal es político,” para alegar que la experiencia de las mujeres racializadas a lo largo de la historia es inevitablemente política debido a la fuerte opresión a la que han sido sometidas: el control sobre su reproducción, los asesinatos y las violaciones racistas o la violencia más sutil de lo políticamente correcto, como condena en “East” (1990:47-8), “My Blackness, My Cloak” (61), o en “As a Blackwoman” (1985:10): “As a blackwoman/ the personal is political/ holds no empty rhetoric.” Sulter se apropia también del término “womanism,” de Alice Walker, opuesto al término “feminismo,” así como de las nuevas acuñaciones “blacklesbian” o “Zami,” de Audre Lorde para describir las especificidades de su sexualidad.

Desde mediados de la década de los noventa, las revisiones de este “womanism” de oposición han originado una corriente teórica que asigna un valor más dialogante a las ideas políticas, influenciada por los planteamientos postcoloniales y postmodernos. Autoras como bell hooks proponen la difícil existencia de un ideario político de objetivos firmes que se vea afectado por la flexibilidad de las estrategias postmodernas y que ayude a desestabilizar las estructuras jerárquicas naturalizadas por los discursos hegemónicos de la tradición occidental. Entre las autoras que se han distanciado de los binarismos raciales se encuentran Pratibha Parmar (1997), Heidi Safia Mirza (1997) o Lola Young (2000). Jackie Kay pronto adoptó una postura menos drástica respecto a las posibilidades de colaboración entre mujeres de distintas vinculaciones étnicas, al igual que Sulter a través de sus obras visuales. Sin duda influenciada por la reciente transformación política de Escocia, en los últimos años Sulter ha reflexionado públicamente sobre la necesidad de encontrar apoyo institucional para los artistas “étnicos” en las nuevas estructuras de la nación, obviando las diferencias genéricas y nacionales que suponían un obstáculo insalvable al inicio de su carrera: “What is needed in Scotland is a way to facilitate cultural expression that celebrates diversity but at the

same time does not confine diverse artists to a ghetto – of ethnic arts, multiculturalism, black art, cultural diversity, or whatever the current buzz of words are . . . There needs to be room for fusion and evolution in the arts, not mere stasis” (2004).

En *The Adoption Papers*, el primer poemario de Jackie Kay, las voces que describen la experiencia de una adopción interracial trascienden los vínculos genealógicos y, por lo tanto, los vínculos de hermandad que se mantienen en la nación, para revelar los beneficios del diálogo entre subjetividades típicamente enfrentadas. En este texto parcialmente autobiográfico, Kay recrea las voces de la hija, la madre biológica y la adoptiva y propone una aproximación distinta a las relaciones interraciales. El desarrollo de la hija no está exento de conflictos y amenazas en un entorno en el que su diferencia vuelve a estar marcada por las lecturas culturales de su cuerpo. Sin embargo, el tono general que destila la colección es profundamente optimista y se fundamenta principalmente en el refuerzo familiar con el que la niña ha contado en todo momento para construir una identidad propia tomando como referencia distintas influencias culturales. De hecho, las narraciones alternativas de la identidad de las que Kay hace uso en sus obras aparecen apoyadas de una manera particularmente clara en las referencias a las biografías y a las imágenes de los iconos culturales femeninos que recurren en sus textos. Si, como se defiende desde perspectivas postmodernas, la identidad de todo individuo está determinada por las distintas influencias del contexto en el que desarrolla su vida y toda individualidad no es más que una abstracción del diálogo con los “otros,” entonces las narraciones de la particularidad pretendida de cada sujeto no son más que el cúmulo de interferencias intertextuales de las múltiples narraciones que todos compartimos. Su poema “Kail and Callaloo” es uno de los textos en los que esta negociación, llevada a cabo por una mujer “Celtic-Afro-Caribbean,” se aprecia con más claridad (Grewal 1988:195-7).

you know the passport forms
or even some job applications noo-a-days?
well, there’s nowhere to write
Celtic-Afro-Caribbean
in answer to the “origin” question;
they think that’s a contradiction
how kin ye be both?
Whit is an Afro-Scot anyway?
mibbe she can dance a reel and a salsa
remember Fannie Lou Hamer and Robert Burns
and still see Tam O’Shanter peeking into that barn
– whit do you think of pair Meg’s tail coming off like that?
Mibbe they wear kilts and wraps
and know that Ymoja
offered yams and fowls (...)

La negación de esta mezcla de influencias en los documentos, los certificados que, al igual que en *The Adoption Papers*, suponen el reconocimiento oficial –pero siempre insuficiente– de las identidades normativas, no es más que un reflejo de lo que Zygmunt Bauman define como “[t]he semantic under –and/or-overdetermination of the strangers.” Los extraños, los extranjeros que no pertenecen por completo a una comunidad

nacional, pero que tampoco quedan totalmente excluidos de ésta, suponen una amenaza para el Estado-nación ya que desestabilizan los significados de los vínculos artificiales del discurso: “there [is] no room –there [can] be no room– for ‘neither-nors’, for those who sat astride, for the cognitively ambivalent” (1997:47). Por este motivo, los personajes de Jackie Kay suelen decidir adoptar su propia genealogía cultural tomando como referencia las vidas de determinados personajes públicos. Kay comenta al respecto: “This is something that I consistently want to bring out in my writing: that when you literally do not know, because you have not seen, any positive black image, then in isolation it is virtually impossible to conjure them up on your own” (1994:534).

En 1997 Jackie Kay publica *Bessie Smith*, un texto que establece un diálogo entre las narraciones de la vida de la cantante con la de la propia Kay que, en esta ocasión, utiliza la voz omnisciente de su narradora para incluirse parcialmente en el texto de una manera abierta. *Bessie Smith* es una conversación entre dos mujeres de distintas épocas y lugares que podría comprenderse como el diálogo “that relocate[s] the responsibility for their own subjectivity within themselves,” como Fred Wah examina las posibilidades de la identidad híbrida (1996:60). En contraste con las biografías tradicionales en las que se pretendía un abandono total de la subjetividad autorial, Kay se integra en la narración como una voz más de las que componen la historia. De hecho, su participación aparece fragmentada desde distintas perspectivas: desde la voz infantil que ve en Bessie Smith a una “madre” cultural, hasta la documentación y la creación de la historia polifónica que realiza de adulta. Esta pluralidad le permite deconstruir las historias de la vida de la cantante, al mismo tiempo que reproducirlas, llegando incluso a introducir una reconstrucción imaginada de su voz. La intertextualidad de las vidas es una constante en sus obras, un diálogo que mantendrá consigo misma tal como demuestra la incorporación del poema que abre *Bessie Smith*, “The Red Graveyard,” en la secuencia con la que inicia su colección *Other Lovers* (1993).

Why do I remember the blues?
 I am five or six or seven in the back garden;
 the window is wide open;
 her voice is slow motion through the heavy summer air.
 Jelly roll. Kitchen man. Sausage roll. Frying pan.

Inside the house where I used to be myself,
 her voice claims the rooms. In the best room even,
 something has changed the shape of my silence.
 Why do I remember her voice and not my own mother’s?

El hogar en el que crece la voz lírico-narrativa del poema es el espacio metafórico en el que se desarrolla su identidad múltiple. La distancia con la que se acerca a la experiencia es un signo evidente de cómo se superponen y

entremezclan las subjetividades de esta voz. Asimismo, los vínculos familiares como influencia única quedan desestabilizados al adoptar una genealogía en la que Bessie Smith reemplaza a la madre –adoptiva, biológica– para invadir con su voz el espacio de la casa; el yo de la niña reconoce en la fotografía de la cantante un rostro que no encontrará en su propio entorno: “Her black face. Her magnificent black face.” De hecho, el primer capítulo de la biografía, “In the House of the Blues,” cuyo título induciría a pensar de manera inmediata en la cuna del blues, el sureste de Estados Unidos, es en realidad un capítulo autobiográfico en primera persona en el que la narradora describe la importancia de Bessie Smith como modelo en la Escocia de los años sesenta y setenta para establecer un lazo con la “cultura negra” de la que no puede participar más que a través de la imaginación. El hecho de que la obra comience con la declaración autobiográfica “I was adopted and brought up in a suburban house in a suburban street in the north of Glasgow” (9) introduce ya la conexión entre las vidas que se llevará a cabo en todo el texto.

Bessie Smith, como epítome de la fuerza reivindicativa de las mujeres del blues, deja paso en la primera novela de Jackie Kay, *Trumpet* (1998), a reflexiones más amplias sobre la importancia y las limitaciones de las herencias con las que se deben definir otras generaciones. Si *Bessie Smith* utiliza el blues para representar la demanda de un espacio propio, Jackie Kay decide en *Trumpet* acercarse a otro género musical, el jazz, en el que se dejan oír alianzas temporales entre los instrumentos, bien definidos en ocasiones de un modo independiente, pero que consiguen crear una ilusión de grupo; como espacio donde fragmentos inconexos pasan a influirse mutuamente. La propia Kay afirma sobre la estructura de su obra: “I was interested in how a story can work like music and how one note can contain the essence of the whole. I wanted to write a story that was very close to jazz itself. [The different characters] gave the same story a different note” (1999). Las posibilidades que ofrece una estructura similar permiten que Kay explore en *Trumpet* las distintas voces que recomponen, a su muerte, la vida del trompetista de jazz Joss Moody, nacido mujer pero que decide vivir su vida como un hombre. La obra está basada en un personaje real, Billy Tipton, un pianista de jazz nacido a principios del siglo XX en Estados Unidos, que también decidió vivir bajo una identidad masculina, hasta que su cuerpo femenino fue descubierto por los médicos que certificaron su defunción. Kay traslada la historia a la vida de un trompetista negro escocés, Joss Moody, que aparece contada desde la perspectiva de los distintos personajes de la obra: su mujer, Millie, única conocedora del “secreto” de su marido, su hijo Colman, Edith Moore, la madre de Joss, Sopphe Jones, la periodista encargada de escribir su biografía, así como desde la de otros personajes secundarios que matizan la narración hasta llegar al capítulo final del libro que incluye las únicas palabras del trompetista sobre su vida. La novela gira en torno a los mecanismos de construcción de las biografías, y en el texto

Kay vuelve a jugar con los distintos planos de las identificaciones multiculturales y personales que proponen sus obras anteriores: Joss Moody nace en Escocia producto de una relación entre un hombre negro y una mujer blanca, se casa con una mujer escocesa de origen irlandés, adoptan a un niño mulato y deciden mudarse a Londres, donde pasarán gran parte de su vida.

Kay insiste en resaltar como cualidad principal de su texto la negociación de los distintos factores que intervienen en la construcción de la identidad: “I was interested in how fluid identity can be, how people can reinvent themselves, how gender and race are categories that we try to fix, in order perhaps to cherish our own prejudices, how so called extraordinary people can live ordinary lives” (1999). Este proceso de recreación de la identidad queda expuesto a través de un personaje que reúne gran parte de las contradicciones que la norma señala: orígenes étnico-raciales mixtos, género y sexualidad inclasificados, la experiencia del exilio voluntario del espacio en el que creció. Sin embargo, Kay demuestra a lo largo de la novela cómo la coherencia interna de las narraciones sobre la identidad es el único elemento que debe determinar la validez de todo texto identitario. La “realidad” normativa es un constructo al que deben hacer frente las identidades ex-céntricas para validar su espacio dentro del contexto en el que viven. El único detalle que podría importar de la línea genealógica de Moody es la posibilidad de que su padre desembarcara en algún momento en Escocia, ofreciéndoles a sus descendientes un espacio en el que desarrollar su identidad. Como receptor de esa herencia múltiple, en sus manos queda la responsabilidad de aprovechar los espacios de indefinición de una identidad alternativa para encontrar modos positivos de representación, o vivir bajo las restricciones de los discursos sociales hegemónicos que estigmatizan la diferencia. La novela, que muestra de manera representativa la evolución del pensamiento de Jackie Kay en los últimos años, supera, así, tanto las imágenes victimistas proyectadas desde algunos colectivos como las celebraciones superficiales de la diferencia. Trumpet ofrece una mirada optimista a la posibilidad de diálogo, no ya entre colectivos, sino entre individuos, sin dejar de señalar las dificultades implícitas en el proceso, al mismo tiempo que demuestra cómo el texto artístico puede colaborar en la transformación de los significados sociales y ofrecer una “realidad” alternativa en la que las negociaciones de la diferencia puedan llevarse a cabo de manera positiva.

REFERENCIAS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres y Nueva York: Verso, 1983.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, y Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- Bauman, Zygmunt. "The Making and Unmaking of Strangers." *Debating Cultural Hybridity. Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Eds. Pnina Werbner y Tariq Modood. Londres y Nueva Jersey: Zed Books, 1997. 46-57.
- Burford, Barbara et al. *A Dangerous Knowing. Four Black Women Poets*. Londres: Sheba, 1988.
- Brown, Alice; McCrone, David y Paterson, Lindsay. *Politics and Society in Scotland*. Londres: McMillan Press, 1998.
- Carby, Hazel. "White Woman Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood." *Black British Feminism. A Reader*. Ed. Heidi Safia Mirza. Londres y Nueva York: Routledge, 1997. 45-54.
- Craig, Cairns. "Constituting Scotland." *The Irish Review. Ireland and Scotland: Colonial Legacies and National Identities* 28 (invierno 2001): 1-27.
- *Out of History. Narrative Paradigms in Scottish and English Culture*. Edimburgo: Polygon, 1996.
- Crawford, Robert. "Bakhtin and Scotlands." *Scotlands* 1 (1994):55-65.
- Donell, Alison. "Nation and Contestation: Black British Writing." *Wasafiri* 36 (2002):11-17.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Nueva York: Pantheon Books.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres y Nueva York: Verso, 1993.
- Gonda, Caroline. "An Other Country? Mapping Scottish/Lesbian/Writing." *Gendering the Nation. Studies in Modern Scottish Literature*. Ed. Christopher Whyte. Edimburgo: Edinburgh U.P.: 1-24.
- Grewal, Shabnam et al., eds. *Charting the Journey. Writings by Black and Third World Women*. Londres: Sheba, 1988.
- Hall, Stuart. "New Ethnicities." *Writing Black Britain 1948-1998. An Interdisciplinary Anthology*. Ed. James Procter. Manchester: Manchester U.P., 2000:265-275.
- Himid, Lubaina 1990: "Mapping: A Decade of Black Women Artists 1980-1990." *Passion. Discourses on Blackwomen's Creativity*. Ed. Maud Sulter. Hebden Bridge: Urban Fox, 1990:63-72.

- Hooks, Bell. "Postmodern Blackness." *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Eds. Patrick Williams y Laura Christman. Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Ifekwunigwe, Jayne O. *Scattered Belongings: Cultural Paradoxes of "Race," Nation and Gender*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
- Kay, Jackie. *The Adoption Papers*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1991.
- *Other Lovers*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1993.
- "Let It Be Told." *Kunapipi* XVI. 1 (1994):530-544.
- *Bessie Smith*. Bath: Absolute, 1997.
- *Off Colour*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1998.
- *Trumpet*. Londres: Picador, 1998.
- "An Interview With Jackie Kay." *Bold Type* (1999). 12 junio 2001. <<http://www.randomhouse.com/boldtype/0499/kay/interview.html>>.
- *Why Don't You Stop Talking?* Londres: Picador, 2002.
- *Wish I Was Here*. Londres: Picador, 2006.
- *Life Masks*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 2006.
- McCrone, David. *Understanding Scotland. The Sociology of a Stateless Nation*. Londres: Routledge, 1998.
- Mirza, Heidi Safia ed. *Black British Feminism. A Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- Modood, Tariq. "'Difference', Cultural Racism and Anti-Racism." *Debating Cultural Hybridity. Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Eds. Pnina Werbner y Tariq Modood. Londres y Nueva Jersey: Zed, 1997: 154-172.
- Moraga, Cherrie y Gloria Anzaldúa. *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Nueva York: Persephone, 1981.
- Osment, Philip, ed. *Gay Sweatshop. Four Plays and a Company*. Londres: Methuen Drama, 1989.
- Parmar, Pratibha. "Other Kinds of Dreams." *Black British Feminism. A Reader*. Ed. Heidi Safia Mirza. Londres y Nueva York: Routledge, 1997: 68-69.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992.

- Schoene-Harwood. “‘Emerging as the Others of Ourselves’ – Scottish Multiculturalism and the Challenge of the Body in Postcolonial Representation.” *Scottish Literary Journal* 25.1 (mayo 1998): 54-72.
- Sharma, Shailja. “Race and the National Question in ‘80s Britain.” *Yearbook of Comparative and General Literature* 41 (1993): 122-131.
- Sulter, Maud. *As a Blackwoman. Poems 1982-1985*. Hebden Bridge: Urban Fox, 1985.
- “Notes of a Native Daughter.” *Let it Be Told. Black Women Writers in Britain*. Ed. Laureta Ngcobo. Londres: Virago, 1988: 53-67.
- *Zabat. Poetics of a Family Tree. Poems 1986-1989*. Hebden Bridge: Urban Fox, 1989.
- ed. *Passion. Discourses on Blackwomen’s Creativity*. Hebden Bridge: Urban Fox, 1990.
- “One Nation, Many Voices.” *The Scotsman* 13 Feb. 2004. 17 Sept. 2006 <<http://thescoatsman.scotsman.com/s2.cfm?id=172982004>>.
- Wah, Fred. “Half-Bred Poetics.” *absinthe* 9.2 (1996): 60-65.
- Wilson, Rebecca E. y Somerville-Arjat, Gillean eds. *Sleeping With Monsters. Conversations with Scottish and Irish Women Poets*. Edimburgo: Polygon, 1990.
- Young, Lola. “What Is Black British Feminism?” *Women: A Cultural Review* 1:2 (2000): 45-60.