

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Inglesa



TESIS DOCTORAL

Estudio estilístico de la poesía negra norteamericana

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Joanne Neff van Aertselaer

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Inglesa

TP
1988
167



* 5 3 0 9 8 7 5 5 8 7 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-07-018038-4

**ESTUDIO ESTILISTICO DE LA POESIA NEGRA
NORTEAMERICANA**

Joanne Neff Van Aertselaer

Madrid, 1988

Colección Tesis Doctorales. N.º 167/88

© Joanne Neff Van Aertselaer

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 - 28015 Madrid
Madrid, 1988
Ricoh 3700
Depósito Legal: M-5530-1988

Autora: JOANNE NEFF VAN AERTSELAER

ESTUDIO ESTILISTICO DE LA POESIA NEGRA NORTEAMERICANA

Directora: Dra Angela Downing Rothwell
Catedrática de Lengua Inglesa

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Filología Inglesa
1987

I N D I C E

Prólogo	1
1. Introducción	1
1.1 Estilo y estilística	3
1.2 El lenguaje común y el lenguaje poético	11
1.3 La estilística y la interpretación del texto literario	18
1.4 Aproximación al texto literario afronorteamericano	25
Notas	35
2. Orígenes	39
Notas	78
3. Descripción del inglés negro norteamericano actual	85
3.1 Morfosintaxis del inglés negro norteamericano	86
3.1.1. Aspecto verbal	86
3.1.2. Otros usos del verbo "to be"	93
3.1.3. Verbos concatenados: "verbos en serie", "consecutivos"	93
3.1.4. Pronombres	95
3.1.5. Pluralidad	98
3.1.6. Estructuras proposicionales	98
3.1.7. La negación	100
3.1.8. El sintagma preposicional	102
3.2 La fonología del inglés negro norteamericano	104
3.2.1. Consonantes del INN	106
3.2.2. Simplificación de grupos consonánticos	108
3.2.3. Las vocales del INN	113
3.3 Léxico	114
3.3.1. Contenido léxico africano	114
3.3.2. Contexto léxico de la esclavitud y la opresión	116
3.3.3. Contexto léxico de la música y la jerga callejera	117
3.3.4. Contexto léxico religioso	119
Notas	122
4. Discurso oral en las comunidades negras norteamericanas	123
4.1 La repetición	131
4.1.A. La repetición realizada por un único hablante	132
4.1.A.1. La función de la repetición en la dinámica social	132
4.1.A.2. Otros aspectos de la repetición	141
4.1.A.2.a. Función gramatical de la repetición: la lexicalización	142
4.1.A.2.b. La reduplicación con funciones retóricas: la intensificación	144
4.1.A.2.c. La reiteración por frases paralelas	147
4.1.2.c.1. La intensificación	147
4.1.2.c.2. Repetición con funciones retóricas y discursivas	151
4.1.2.c.3. Repetición de frases paralelas con funciones discursivas	153
4.1.B. La repetición entre interlocutores	159
4.1.B.1. "Call and Response"	160
4.1.B.2. Resumen: las funciones globales de la repetición en las comunidades afronorteamericanas	169
4.2. Referencia	174
4.3. Say	190
Notas	203

5. Contexto sociocultural del discurso negro	205
5.1 Contexto de la calle: "street language"	212
5.1.1. Segmentación intragrupal	214
5.1.1.a. Factores sociales del habla("code markers"): el sexo	215
5.1.1.b. Factores sociales del habla("code markers"): la edad	223
5.2 Contexto del acontecimiento musical	232
5.2.1. Herencia musical africana	233
5.2.2. Función del artista musical	240
5.2.3. La importancia del acontecimiento musical para la comunidad	244
5.2.4. Estilos musicales	247
5.3. Contexto social de la iglesia	257
6. El umbral de la poesía afronorteamericana	278
6.1. Dualidad de conciencia artística	278
6.2. Los modelos literarios heredados	287
6.3. Intentos de renovación	299
Notas	323
7. El renacimiento de Harlem y la revitalización de las tradiciones orales afronorteamericanas	326
7.1. La integración de la función social, el texto folclórico y la configuración textual	333
7.1.1. Función social de la "etnopoésia"	334
7.1.2. El texto folclórico	342
7.1.3. Configuración textual	343
7.2. Los textos folclóricos en la literatura escrita: Sterling Brown and Langston Hughes	350
7.2.1. El texto del "blues"	354
7.2.1.a. El texto del "blues" de Langston Hughes	356
7.2.1.b. La poesía del "blues" de Sterling Brown	366
7.2.2. "Signifying" en el texto poético	371
7.2.3. La balada tradicional y el "toast"	381
Notas	391
Conclusión	392
Apéndice	398
Bibliografía	400

PROLOGO

La intención del presente trabajo es la de proporcionar unas bases para el estudio de la poesía negra norteamericana, no un tratado panorámico de la totalidad de la poesía afronorteamericana. Como tal estudio parcial, se limita a la poesía relacionada con la tradición oral afronorteamericana en un intento de examinar cómo las tradiciones orales forman parte del discurso literario escrito ¹. Colocamos, pues, la obra literaria dentro de un marco comunicativo, con el propósito de estudiar las relaciones entre el texto, los modelos culturales y la historia.

Más concretamente, son tres los objetivos principales. El primero consiste en definir la tradición oral afronorteamericana en cuanto a las normas gramaticales y pautas discursivas tradicionales que influyen en el discurso de carácter oral (folclórico o no). El segundo objetivo parte del primero. Intentamos identificar la combinación (o las combinaciones) de rasgos que constituyen un sistema discursivo que podríamos llamar "distintivamente negro". El tercer objetivo general es el de señalar la manera en que esta tradición oral incide sobre la creación poética escrita.

El índice puede dar la impresión de que el corpus principal de nuestra investigación se concentra en dos áreas principales, por una parte, la lingüística (el origen y características principales de la lengua, por ejemplo) y por otra, la literaria (la relación entre literatura y sociedad, cuestiones de estilo y transmisión). Sin embargo, hemos visto que ha sido imposible delimitarnos sólo a estos dos campos, ya que no se puede entender ningún tipo de literatura sin las convenciones sociales que la acompañan, y aún menos, una

literatura que se basa en formas musicales, temas folclóricos y la sintaxis rítmica del habla). Por consiguiente, será necesario examinar el texto literario desde una perspectiva cultural.

De modo que, dada la naturaleza de nuestros objetivos, nos hemos visto obligados a recurrir a varias disciplinas: a la literatura, a la lingüística, y en menor grado, a la etnología, a la musicología y a los estudios folclóricos. Como consecuencia, el estudio trata algunos de los problemas más controvertidos de hoy: las fronteras entre "lo oral" y "lo escrito", entre "lo literario" y "lo folclórico"; problemas que atañen principalmente a la lingüística: las diferencias entre la lengua "criolla", el "dialecto" o la "variedad social" y la lengua estándar, la expresión de tema/rema, etc. Cuando hemos encontrado cuestiones controvertidas, lo cual ha ocurrido a menudo, hemos intentado ofrecer suficientes ejemplos del tipo de fenómeno en cuestión para hacer al menos comprensible nuestra postura. Otras veces, no ha sido posible establecer una línea divisoria nítida entre unos fenómenos y otros; por eso, hemos tendido a considerar las distintas características desde una perspectiva continua.

A fin de ilustrar las dificultades implicadas, podemos utilizar el ejemplo de la noción de "creación poética". Coincidimos con Finnegan (1977: 25) en que resulta bastante difícil delimitar lo que constituye "la poesía". Para algunos, el concepto de la poesía depende de una serie de rasgos estilísticos (incluyendo metáfora, paralelismo, etc.); para otros, juega un papel decisivo la valoración de los participantes, sean actor y oyente, o escritor y lector. Nos encontramos, además, con el problema de la distinción entre "la poesía" y "la prosa"; por ejemplo, ¿de qué manera o hasta qué punto

las formas específicas de habla afronorteamericana ("speech modes"), como "toast" o "rapping", constituyen (en forma escrita) ejemplos de "poesía", o al contrario, se clasifican más acertadamente dentro de la "prosa"? A un nivel aún más básico, encontramos, dentro de las formas no escritas (por ejemplo, las canciones de "blues"), el problema de delimitar qué es "la literatura", frente a "folclore", por ejemplo. En cuanto a la "perspectiva continua", quizás el mejor ejemplo es nuestro análisis del artículo realizado en "grado cero" (0). En el proceso de implicación narrativa, se puede utilizar 0 para referirse a lo menos específico; hay grados intermedios especificativos, realizados con a y the; y finalmente, aparece de nuevo el artículo en 9 grado para marcar la máxima especificación.

Algunos de estos problemas, los abordamos de forma global en la introducción, Capítulo I. Los problemas de tipo más específico, en cambio, se tratan en relación con su aparición en los textos poéticos mismos, para evitar así unas digresiones desmesuradas. Después de todo, este estudio versa sobre la poesía afronorteamericana en sus manifestaciones orales y escritas, no sobre teorías lingüísticas ni literarias. No obstante, creemos que, al menos para la poética afronorteamericana que se basa en las formas tradicionales, hemos podido establecer algunos criterios que delimitan lo suficiente las formas artísticas para analizarlas. Adoptamos en todos los casos controvertidos un criterio flexible. Y aunque presentaremos muchos ejemplos que podrían considerarse "poesía oral"², en última instancia, lo que pretendemos estudiar es la manera en que las formas orales (constituyan "poesía" o no) influyen en las creaciones poéticas escritas.

No hemos propuesto ninguna teoría global para toda la poesía

negra norteamericana, entre otras razones, porque es harto difícil separar "la poesía negra" de la que no es "negra". Un planteamiento así nos obligaría a considerar cuestiones como las siguientes: ¿Consideramos casos de "poesía negra" todas las poesías escritas por negros, aunque éstos hayan utilizado estilos tradicionalmente europeos (como el soneto) y hayan escogido como tema "New England Snow"? ¿Consideramos la poesía escrita por blancos sobre temas africanos o afronorteamericanos (como "El Congo" de Vachel Lindsey) como "poesía negra"? O, por el contrario, ¿consideramos "poesía negra" sólo los poemas escritos por negros y que traten temas sobre negros con el típico lenguaje negro (inglés negro norteamericano)? Ya que es casi imposible probar que un determinado poema es "más negro" que otro, como demuestra Henry Louis Gates (1979b) en una brillante crítica de tal intención por parte de Stephen Henderson (1973), hemos optado por no considerar estas cuestiones en absoluto.

En realidad, hemos podido evitar estas discusiones un tanto estériles, puesto que nuestro corpus poético se sitúa plenamente dentro de la tradición oral afronorteamericana. Nos centramos en las obras poéticas de cuatro autores afronorteamericanos: Paul Lawrence Dunbar (1872-1906), James Weldon Johnson (1871-1938), Sterling Brown (1901) y Langston Hughes (1902-1967). Hemos seleccionado a estos autores de entre los muchos poetas afronorteamericanos que trabajaban con las tradiciones orales por dos motivos primordiales: 1) considerados sincrónicamente, sus poemas de carácter folclórico (ninguno escribió exclusivamente en este estilo, es decir, en lengua vernácula) nos permiten comparar cómo y con qué éxito los poetas han trasladado las formas orales a la página escrita; y 2) considerando

sus poemas desde el punto de vista diacrónico (desde 1900 a 1940 aproximadamente, incluyendo el período llamado "Harlem Renaissance"), podemos observar cómo poco a poco, logran edificar unas bases para la utilización poética posterior de formas orales ("blues", "jazz", formas antifonales, etc.) dentro de una cultura euronorteamericana en la que predominaban formas literarias escritas. Este período corresponde a grandes cambios socioculturales para el pueblo afroamericano y las transformaciones de las variedades del inglés negro y de los cánones poéticos son homólogas a éstos.

Completamos esta breve presentación con una relación general del contenido de los capítulos del estudio. Como se habrá observado, todavía no hemos ofrecido ninguna definición de lo que entendemos por "estudio estilístico" y esto es porque creemos que justifica un tratamiento aparte, en la introducción. En primer lugar no hay una definición única de lo que significan los términos "estilo" ni "estilística". Aun si se considera que es la aplicación de la lingüística al estudio de la literatura, hace falta definir de una forma más concreta el modelo o modelos lingüísticos a aplicar al texto como "discurso literario": el lenguaje del texto literario visto en su función dinámica dentro de los contextos históricos, sociales y retóricos (Fowler, 1986: 6). Otro problema relacionado con el lenguaje y texto literario es el del "lenguaje poético" y su relación con la "lengua natural". Como el tipo de lenguaje que se emplea en nuestro corpus poético se basa en la lengua vernácula, nos interesa aclarar lo que consideramos unas nociones confusas sobre el "lenguaje poético". Así dedicamos el capítulo introductorio a esclarecer el tipo de enfoque que estimamos útil en un análisis crítico de nuestro corpus poético.

Se dedica el Capítulo II a la importante cuestión de los orígenes del "inglés negro norteamericano". Para poder comprender las implicaciones de la representación de la lengua vernácula negra en un contexto literario, se debe conocer algo, aunque sea de forma general, sobre los orígenes de la variedad lingüística conocida como "inglés negro norteamericano" (INN) y las teorías más sobresalientes relativas a su desarrollo; y esto, no sólo para poder percibir los rasgos distintivos del INN en su utilización como dicción poética, sino también porque, durante el período en cuestión, estaba en juego la asimilación total del INN al inglés norteamericano, con la subsiguiente desaparición de la rica herencia cultural africana que tal asimilación había supuesto. El etnocentrismo de la época ponía en peligro incluso la posibilidad del artista afronorteamericano para crear un mundo imaginario con sus propias figuras retóricas. Si el grupo étnico afronorteamericano renunciara al uso de una lengua y una literatura distintivamente "negras", la relación del signo arbitrario "black" con su referente sería la de "ausencia" (Gates, 1984: 7).

En el Capítulo III, describimos los rasgos fonológicos, morfosintácticos y semánticos que por lo general se asocian con el INN, descripción que se completa en el Capítulo IV con el análisis del "Discurso oral del INN" para intentar identificar los rasgos comunicativos que se definen como "típicamente afronorteamericanos". La justificación de habernos centrado con tanta atención sobre la lengua reside en el hecho de que las obras literarias se plasman a través del lenguaje. El texto literario es, pues, un hecho lingüístico, aunque tenga también rasgos que lo distinguen de otros tipos de hechos lingüísticos que no son textuales.

El propósito del Capítulo V, titulado "Contexto sociocultural del Discurso" es el de presentar (dada la poca familiaridad del lector español con el corpus común de textos afronorteamericanos) el contexto cultural en que tienen lugar algunos actos de habla más significativos para la comunidad lingüística afronorteamericana. Lejos de ser algo externo a la poesía, nos parece esencial para colocar al lector ante textos literarios que representan la síntesis de tradiciones orales afronorteamericanas y formas literarias occidentales.

Los Capítulos VI y VII se enfocan desde una óptica doble: desde una perspectiva diacrónica, nos centramos en torno al período antes mencionado, el "Harlem Renaissance", con la intención de describir el proceso de creación de los nuevos cánones poéticos que permitirían a la lengua vernácula sobrevivir a la asimilación cultural para su utilización en textos literarios posteriores; desde una perspectiva sincrónica, adoptamos una estrategia del análisis de los folcloristas, el enfoque según "contexto", "texto" y "textura" para examinar los distintos textos de cada uno de los cuatro poetas afronorteamericanos antes mencionados. Aquí encontramos igual de útiles las técnicas basadas en la lingüística sistémica, las teorías de los actos de habla y las descripciones etnográficas de Hymes y Gumperz.

A lo largo de los distintos capítulos hasta llegar a éste, hemos ido ofreciendo ejemplos de distintos aspectos gramaticales y discursivos que encontramos en la poesía oral y escrita afronorteamericana. Como mucha de la poesía que tratamos es de carácter oral, puede haber confusión respecto a lo que consideramos "poesía". Aceptamos la definición de Ruth Finnegan (Oral Poetry,

1977: 25-23), quien opina que el concepto de la poesía es una cuestión cultural: "the concept of "poetry" turns out to be a relative one, depending on a combination of stylistic elements, no one of which need necessarily and invariably be present." Nos tenemos que guiar por indicadores aproximativos: el contexto, el modo de presentación, la reacción del público, los atributos musicales o rasgos estilísticos como rima, aliteración, paralelismo, y sobre todo, la clasificación local de lo que constituye "poesía". Añade Finnegan (Ibid.:28) que el problema de definir lo que es "poesía" en la literatura oral atañe por igual el estudio de la poesía escrita:

..... it is a question of taking into account of the same general range of factors relating to style, performance, setting, and local or contemporary classification.

Volveremos a la consideración del concepto de la poesía en la "Introducción", ya que nos interesa recalcar que lo que constituye "poesía" para las comunidades lingüísticas negras ³ puede no serlo para la mayoría euronorteamericana. De hecho, durante un largo tiempo, el etnocentrismo del grupo dominante sometió la poesía escrita por negros a unas convenciones desarraigadas del colectivo negro, hasta que, con el renacimiento de Harlem, los poetas participan en una revitalización de las tradicionales orales propiamente negras.

En estos capítulos se trata de estudiar cómo se produce una fusión de las tradiciones orales afronorteamericanas con los rasgos estilísticos de la poesía euronorteamericana escrita. Como se observará, indagamos cuestiones estilísticas en dos planos: el microcontexto, o el contexto inmediato, y el macrocontexto, o el

contexto más amplio. La relación entre estos términos, cuya definición fue elaborada por Ullmann (1964; 1968: 152-153), con los términos antropológicos contexto de situación y contexto de cultura de Malinowski (1923) es obvia.

Si elegimos para nuestro estudio el microcontexto, investigamos un texto de longitud limitada, utilizando, por ejemplo, un método como explicación de texto, popularizado por Spitzer. Pero para nuestro corpus poético, proceder de esta manera en exclusivo no revelaría de una manera significativa los aspectos estilísticos que caracterizan las obras literarias afronorteamericanas. Será menester enfocar nuestro corpus poético desde la perspectiva del macrocontexto también. Coincidimos con Ullmann (Ibid.: 152) en que los microcontextos son "demasiado estrechos para revelar las preferencias significativas, las recurrencias, las aversiones, etc., y no puede sacarse de ellos conclusiones sobre la misión de un elemento dado en la estructura de una obra mayor."

En nuestro caso, vamos más allá de "una obra mayor", porque la literatura afronorteamericana se define en comparación -- y confrontación -- con la literatura norteamericana no "afro-", es decir, de tradición europea. Para tener la oportunidad de descubrir lo que Ullmann llama "las propensiones dominantes y de evaluar el papel desempeñado por cada artificio" en el efecto total de la obra, habrá que ponernos en antecedentes tanto de las estrategias de presentación étnicas (afronorteamericanas) y de las fórmulas iterativas empleadas en los distintos registros orales ("rappin'", "signifyin'"), como de la función que desempeña el arte verbal.

Está claro, pues, que nuestro marco para el estudio estilístico tendrá que comenzar con el macrocontexto para, luego, en este último

Capítulo, aplicar las conclusiones generales a los contextos más específicos, a los microcontextos. Tendremos que poder reconocer los recursos estilísticos que están a disposición de los escritores afronorteamericanos -- lo que Ullmann (Ibid.: 121), a partir de Guiraud (La stylistique, París, 1954:41), llama "explorar el estilo de una lengua" -- antes de centrarnos en el nivel del microcontexto.

NOTAS . PROLOGO

(1) Ochs (1979: 57), define "discurso" según la teoría de Actos de habla"; para ella, el discurso es "dos o más actos sociales" ("summons-response; invitation-acceptance-decline," etc.). La definición de Crystal (1980: 115) parece estar ligada al concepto de "speech events" de Hymes: el discurso es "un conjunto de enunciados que constituye cualquier hecho del habla reconocible, e.g., una conversación, un chiste, una entrevista, etc." Halliday Hasan (1976, cap. 7) definen el "discurso" como "la macroestructura del texto, que lo establece como un tipo particular del texto -- conversación, narración, lírica, correspondencia comercial, etc." Esta descripción del "discurso" es más neutra con respecto a modelos lingüísticos concretos, pero parece no destacar lo suficiente la importancia de la dinámica social.

Creemos que Fowler (1986:85-86) ofrece una definición suficientemente desligada de enfoques lingüísticos específicos, lo cual permite aplicarla a perspectivas literarias más globales como la intertextualidad, y a la vez permite distinguir el concepto de "discurso" del concepto de "texto": "Roughly speaking, texts can be regarded as the medium of discourse.... Discourse is the whole complicated process of linguistic interaction between people uttering and comprehending texts. To study language as discourse requires, therefore, attention to facets of structure which relate to the participants in communication, the actions they perform through uttering texts, and the contexts within which discourse is conducted..... the form of language has developed in response to its discourse functions so as to provide the means of expression for all the personal actions, interpersonal relationships, and connections with context that are mediated through discourse."

Para distinguir más claramente entre "texto" y "discurso" ofrecemos la definición de Widdowson (Coulthard, 1977: 9-10), que distingue entre "texto", que tiene un sentido no contextualizado igual que "usage" y "sentence", y "discurso", que trata de la descripción de datos contextualizados igual que "use" y "utterance", e.g.:

<u>no contextualizado</u>	<u>contextualizado</u>
- "usage"	"use"
- "sentence"	"utterance"
- "text"	"discourse"

(2) Para un interesante y instructivo estudio de la poesía oral, véase Oral Poetry, de Ruth Finnegan (1977).

(3) Existen muchas distintas definiciones de lo que constituye "comunidad" -- criterios geográficos, políticos, raciales, sexuales, de edad, etc. Cuando nos referimos a "comunidad lingüística", reconocemos de entrada que la comunidad a la que aludimos no será con toda probabilidad lingüísticamente homogénea. Esto es el caso de negros norteamericanos de distintas clases sociales. Creemos, sin embargo, que existen suficientes factores socioculturales para considerar una amplia gama de negros norteamericanos como miembros de la misma comunidad lingüística. En cuanto al término "lingüístico", hay evidencia de que existen unas coordinadas afronorteamericanas

nacionales con las cuales los negros se identifican (Labov, 1980):
"blacks participate in a nonlocal, nationally oriented linguistic and cultural framework; the phonology and grammar used in North and West Philadelphia appears to be identical with that used in New York, Detroit, Chicago, or Los Angeles." (Véase también la página 30.)

Por lo tanto, para el propósito de este estudio, definiremos "comunidad lingüística negra", o "afronorteamericana" con los amplios criterios que utilizan los etnógrafos (Saville-Troike, 1982:19):

1. Cualquier grupo, dentro de una sociedad, que tiene algo significativo en común -- religión, raza, edad, etc. En nuestro caso, el factor más distintivo será la raza.
2. Un grupo con las mismas oportunidades de desempeñar distintos papeles sociales.
3. Una colección de entidades que comparten una situación semejante (como países o grupos de personas del Mundo Occidental, del Mercado Común, del Tercer Mundo, etc.)

A este respecto, reconocemos la afinidad cultural de los negros norteamericanos, a quienes denominamos "afronorteamericanos", con otros negros del Nuevo Mundo, especialmente los de las Antillas. Utilizamos el término "afroamericano" para referirnos en general a negros del Nuevo Mundo, sin especificar el país.

INTRODUCCION

El hecho de que nuestro corpus poético comprendiera sólo obras de carácter folclórico (es decir, basadas en las tradiciones orales negras) y que hayamos tenido que recurrir a tantas disciplinas distintas para adoptar las estrategias críticas adecuadas, ha hecho inevitable el replanteamiento de ciertos enfoques. Estos enfoques afectaban en un principio a lo que se considera "estilo" y lo que se entiende por el estudio del estilo, o la "estilística"¹. A su vez, la revisión del concepto de "estilo" desembocó en la necesidad de cuestionar la forma en que se ha venido delimitando el "lenguaje literario" en oposición al "lenguaje no literario", y en última instancia, la necesidad de cuestionar la noción de lo que constituye la "literatura", problema ya esbozado en el Prólogo.

No es cuestión de "resolver" aquí estos puntos de vista tan controvertidos (aun suponiendo que esto fuera posible), porque surgen de discusiones mucho más amplias, las cuales no incumben directamente al tema de nuestro estudio. Por ejemplo, dentro de los estudios lingüísticos, la búsqueda de soluciones para estas cuestiones ha dado lugar a ciertas tendencias a alejarse de las teorías basadas en la sintaxis oracional y la semántica desligada del contexto y un correspondiente acercamiento a teorías basadas en el análisis del discurso y en la semántica determinada, al menos en parte, por el contexto. Paralelamente, en los estudios literarios, la tendencia ha sido el alejamiento de una crítica de tipo intrínseco (i.e., el texto literario visto como representación única de la creatividad individual) y un acercamiento a un tipo de crítica basada en el lector (por ejemplo, Iser, con The Implied Reader o Jauss, con la

"estética de la recepción").

Aunque no sea nuestro propósito ocuparnos de la explicación de estas teorías, creemos útil ofrecer, antes de entrar en la materia de este estudio, una explicación general de nuestro enfoque y de las teorías que lo motivan. Para exponer nuestro planteamiento, hemos dividido esta Introducción en cuatro subsecciones. Comenzaremos, en "Estilo y Estilística", con una definición de lo que, a nuestro juicio, constituye estilo; primero, porque el término estilística implica este concepto, y segundo, porque nuestra concepción del estilo está directamente relacionada con lo que consideramos las propiedades intrínsecas del lenguaje, utilizado en un texto literario o no. No negamos que un texto literario constituya una categoría especial del uso del lenguaje, pero si los textos literarios se distinguen por una estructura singular de los elementos lingüísticos, es gracias a las propiedades del lenguaje en sí, y como es natural, del uso que el escritor hace de ellas. A partir de esta perspectiva, procedemos con "El lenguaje no literario y el lenguaje poético", esbozando las limitaciones de la poética jakobsoniana. En esta subsección abordamos la cuestión de la diferencia formal y funcional del lenguaje y su supuesta autonomía. En la siguiente subsección, "La estilística y la interpretación del texto literario", tratamos los objetivos del análisis estilístico enfocado hacia el texto literario y lo diferenciamos de los fines que se persiguen en la indagación metódica del texto no literario. Por último, en la subsección "Aproximación al texto literario afronorteamericano", delineamos brevemente la manera en que varias disciplinas (la literatura, la etnología, los estudios folclóricos) han contribuido a nuestros análisis de la poesía negra norteamericana.

1.1 Estilo y Estilística

Tradicionalmente se ha entendido la palabra "estilo" de varias maneras. Segre (1985: 225), siguiendo líneas habituales, lo define a partir de dos puntos de vista o perspectivas básicas: 1) el "estilo" de un autor, en un momento determinado, o en el conjunto de sus obras; y, 2) el "estilo" de un conjunto de obras, que se agrupan según la tipología, período histórico, etc. Lo más notable de esta definición de "estilo" (aunque estamos de acuerdo con este planteamiento respecto a los textos literarios) es que inmediatamente nos sitúa frente a la obra literaria (escrita, se entiende), como si fuera el único tipo de discurso que tiene "estilo".

Para nosotros, "estilo" tiene un significado mucho más amplio. Lo colocamos dentro del marco general del lenguaje, igual que han hecho Crystal y Davy en su revelador estudio, Investigating English Style (1969), en el cual analizan el estilo de los usos sociales del inglés ("registros"), tanto escrito como hablado. Queremos resaltar especialmente el significado social del término "estilo". Cuando algún tipo de discurso característico está en correlación continua con ciertas circunstancias comunicativas, podemos hablar de "estilos" (Fowler, 1986:71). Proponemos, pues, que es legítimo aplicar el término "estilo" a muchos usos distintos del lenguaje²: la página editorial del periódico, los anuncios, el comentario radiofónico de un partido de fútbol, etc. Si esto es así, una definición global de "estilo" tendría que incluir los siguientes puntos, basados parcialmente en una lista de definiciones formulada por Leech y Short (1983:38) y en la discusión de la literatura y la estilística de

Chapman (1973: 9-21). Como se observará estas definiciones más amplias se apoyan principalmente en la lingüística de carácter funcional (Halliday, 1964, 1979; Gregory y Carroll (1978)) y la sociolingüística (Fishman, 1968, 1971; Hymes, 1962, 1972; Gumperz (1972, 1982; Labov, 1972).

- 1) El "estilo" se refiere al uso del lenguaje en el contexto social.
- 2) El "estilo" consiste en las selecciones que se hacen del repertorio del lenguaje.
- 3) En este sentido, el estilo del discurso se ve afectado en dos niveles sociales. En un nivel de contextualización cultural, denominado domain por Fishman (1971), un efecto estilístico puede ser el reflejo de las características del emisor dentro del contexto cultural (según la clase social, étnica, etc.; período histórico, idioma, etc.). El otro nivel está relacionado con la situación social específica en la cual se produce el hecho lingüístico y el uso o aplicación de distintas variedades de lenguaje por el emisor.

Como se observa, la definición 3) de "estilo" comprende dos dimensiones sociales de "estilo". Según Gregory y Carroll (1978: 1-10)³, desde una perspectiva, se examina el discurso según las características relativamente permanentes del emisor, es decir, las variedades 'dialectales'⁴: por ejemplo, el inglés de la persona X (idiolecto); el antiguo inglés, inglés medio, inglés moderno (dialecto temporal); el inglés británico, americano, canadiense (dialecto geográfico); inglés clasificado según la clase social (dialecto social), etc. Desde otra perspectiva, se examinan las características del discurso según el uso del lenguaje que hacen los interlocutores en relaciones relativamente transitorias, es decir, las variedades 'diatípicas'. Por ejemplo, para el inglés, éstas guardarían relación con: el inglés técnico o no técnico; el inglés

escrito o el inglés hablado; formal o no formal, etc. Halliday (1978: 111), que también distingue entre estas dos variedades de lenguaje, las denomina 'dialectos' y 'registros':

The dialect is what a person speaks, determined by who he is; the register is what a person is speaking, determined by what he is doing at the time.

Esta dicotomía representa, claro está, un planteamiento idealizado del lenguaje porque, en la realidad, no existen líneas divisorias tan nítidas entre los dos conjuntos de variedades. Como señalan Gregory y Carroll (1978: 7), las características relativamente permanentes de las "variedades 'dialectales'" no son necesariamente invariables. Algunas "variedades 'dialectales'" reflejan rasgos bastante fijos, como los del "dialecto temporal", pues el mismo locutor o emisor no suele variar entre el inglés moderno y el inglés del siglo XIX, por ejemplo. En cambio, otras "variedades dialectales" demuestran rasgos mucho menos permanentes, ya que el mismo locutor/emisor puede utilizar el inglés estándar o no estándar, según el contexto social⁵

Por eso, en el estudio de estilo, es necesario tener en cuenta la interacción entre los dos conjuntos de variedades (Halliday, 1978: 157):

It seems to be typical of human cultures for a speaker to have more than one dialect, and for his dialect shifts, where they occur, to symbolize shifts in register.

Dentro de cada comunidad lingüística⁶, existen muchas variedades de lenguaje y distintos registros que corresponden a distintos modos o canales de comunicación (oral, escrito) y distintos papeles sociales

de los interlocutores, aunque no es probable que ningún interlocutor domine todas estas variedades, dadas las restricciones sociales a que están sujetas (edad, sexo, nivel social, etc.). Este conjunto de variedades, que está relacionado con una estructura socio-cultural específica, se denomina "repertorio comunicativo". Según Gumperz (1977) ⁷, este repertorio incluye: "all varieties, dialects or styles used in a particular socially-defined population, and the constraints which govern the choices among them." El repertorio comunicativo es el resultado de la interacción entre el sistema lingüístico y el sistema social (Halliday, 1978: 186)

Variation in language is the symbolic expression of variation in society: it is created by society, and helps to create society in its turn. Of the two kinds of variation in language, that of dialect expresses the diversity of social structure, that of register expresses the diversity of social process. The interaction of dialect and register in language expresses the interaction of structure and process in society.

Estas variedades lingüísticas -- registros, dialectos, y alternancia entre distintos idiomas, un aspecto que trataremos en el último apartado de este capítulo -- no representan "diferentes maneras de decir la misma cosa". Traducen en términos lingüísticos diferentes significados, o mejor dicho, codifican una red de categorías conceptuales que son el resultado de experiencias vitales y de valores culturales compartidos. Codifican igualmente el conocimiento y las estrategias de interacción social.

Creemos que las definiciones expuestas arriba son lo suficientemente generales para permitir enfoques más concretos, dependiendo del contexto específico del texto, es decir, dependiendo

de su función social. Como señala Chapman (1973:11), se emplean estilos distintos para la comunicación dentro de un grupo, grande o pequeño, de ideología compartida o no, y los rasgos estilísticos empleados son reconocidos por sus efectos comunicativos por los miembros del grupo.

Respecto a los campos de aplicación de la estilística, el estudio de "registros" no literarios ha constituido una de las grandes áreas de investigación del estilo (Leech, 1966; Crystal y Davy, 1969; Turner, 1973) donde el objetivo ha sido principalmente la descripción y clasificación de los elementos de distintos "registros", como el lenguaje legal, el de la publicidad, etc. Otros investigadores (D. Alonso, 1962 (véase la nota 2); Chapman, 1973; Fowler 1977, 1981, 1986; Riffaterre, 1959, 1960, 1978; Widdowson, 1975) han considerado la estilística en su conexión con el estudio de la literatura, donde los objetivos han sido de dos tipos: uno principalmente descriptivo (estudios de la métrica, estructura sintáctica, etc.), y otro más teórico (cuestiones de semántica, pragmática, semiótica, etc.).

Para el propósito del presente estudio, limitaremos "la estilística" al estudio del discurso literario desde la perspectiva de la lingüística (Widdowson, 1975:3). Se entenderá esta perspectiva lingüística en dos sentidos: 1) el sentido más amplio posible, al cual señalaba Vossler (1923) al aludir al "ambiente lingüístico" de las obras literarias; y, 2) el sentido más restringido, de aplicar las técnicas del análisis lingüístico a la interpretación de poemas concretos. Nos referimos a dos enfoques tradicionalmente empleados en los estudios estilísticos: los estudios que exploran el estilo de una lengua, y los que se centran sobre el estilo de un autor o de un

texto específico (Ullman, 1964: 121).

Dichos enfoques indican que el término estilo cobra distintos sentidos según la distinta amplitud de texto que se investiga. Cassirer (1975: 42-43) señala que el sentido de estilo no es el mismo si se aplica al "estilo" del drama isabelino, o al "estilo" de Hamlet, o al "estilo" de la canción de Ofelia en el Acto 4, escena 5. Firth (1957: 32), a partir de Malinowski, ya había hecho una observación semejante respecto a la contextualización serial de nuestros hechos y de un contexto dentro de otro contexto,...., encontrando todos los contextos una posición en lo que se podría denominar el contexto de la cultura. Así, del mismo modo que hicimos una distinción entre el lenguaje en su contexto cultural y el lenguaje en su contexto situacional, parece necesario distinguir entre los recursos estilísticos de una lengua (es decir, la gama de posibilidades lingüísticas común a todos los miembros de la comunidad lingüística) y los recursos estilísticos que emplea un autor dado (es decir, el uso que hace un cierto autor de las posibilidades en un mensaje particular).

The greater the amount of text, the more general the problems and the closer the text-system to a language-system. Correspondingly it is natural then that the meaning of the concept "style" comes closer to the meaning of the concept of "language". Not only style but also stylistics thus gets different meanings in different contexts. Where one draws the line between what should be designated "language" and what "style" depends on whether one can give the two terms, in a particular context, a clearly differentiated import.

El último comentario, que hemos subrayado, nos recuerda la opinión de

Karl Vossler (1923) sobre la necesidad de estudiar una lengua o variante lingüística en su contexto socio-histórico, sobre todo si se trata de países y épocas en que las variantes lingüísticas se encuentran en pugna. En estas circunstancias, los recursos estilísticos, actitudes y cánones poéticos de un autor (o un grupo) pueden cobrar importancia no sólo para el desenvolvimiento de la lengua o variante en cuestión, sino también para la comprensión de la obra del autor, examinada individual o intertextualmente. Atendiendo a estas observaciones de Vossler sobre el "ambiente lingüístico" de la obras literarias, centramos la discusión más concretamente en el significado de la alternancia del estándar /no estándar en la poesía negra norteamericana que antes mencionamos. En el contexto particular de nuestro corpus poético, tenemos que considerar el empleo del "dialecto" o variedad social del INN como un factor importantísimo de estilo, ya que el empleo de esta variedad étnica es esencial para la descripción de la vida a través de la experiencia y el *weltanschauung* de la comunidad lingüística afronorteamericana. Los poetas que estudiamos eligen (por distintos motivos) utilizar el INN, y en algunos de sus poemas, la variedad social del INN se utiliza para crear nuevas formas de poesía empleada en la confrontación con la cultura dominante.

Posteriormente volveremos a las posibilidades que encierra la lingüística (y los estudios etnográficos y folclóricos también) para nuestro estudio interdisciplinar en particular. Primero explicaremos la manera en que los estudios lingüísticos nos han llevado a cuestionar las definiciones tradicionales de "lenguaje literario", y en particular las teorías de Jakobson sobre la poeticidad. Debemos advertir de antemano que nuestro desacuerdo con las teorías

Jakobsonianas no implica la negativa a reconocer la presencia en el lenguaje poético de los tropos y figuras descritos por Jakobson. Pero coincidimos con Halliday (1983: viii) en que estas categorías constituyen parte del aparato conceptual que se necesita para dar cuenta del lenguaje en cualquier uso:

There are very few, possibly no, linguistic categories that will appear in the description of literary texts which may not also be found in the analysis of texts of other, non-literary orders.

Respecto a nuestro corpus poético concreto, conceptos como la desviación 8 no son de gran utilidad, ya que todo el empeño de los poetas en cuestión se centra en el empleo del tono, ritmo, morfosintaxis, recursos discursivos, etc.. típicos del habla y de la canción populares de las comunidades afronorteamericanas. No se buscan efectos fonética o sintácticamente chocantes, sino la expresión artística de comportamientos lingüísticos representativos. Puede ser que las formas artísticas parezcan "desviaciones" desde una perspectiva cultural euronorteamericana, pero no son "antinormativas" para las comunidades afronorteamericanas.

1.2. El lenguaje común y el lenguaje poético

La supuesta oposición entre el "lenguaje común" y el "lenguaje poético" (y de ahí su extensión al "lenguaje literario"), postulado por los formalistas rusos y los estructuralistas de la escuela de Praga, como Mukarovsky y Jakobson, puede resumirse en dos hipótesis generales: 1) el lenguaje poético es formal y funcionalmente distinto de otros tipos de lenguaje; y, 2) el lenguaje poético tiene carácter autónomo.

Según estos lingüistas, el lenguaje poético es formalmente distinto del lenguaje común porque utiliza procedimientos como el "deshabitación" ("foregrounding"), es decir, la repetida o continua aparición de un elemento o una construcción de tal manera que se hace manifiesto al lector oyente un segundo significado. Es funcionalmente distinto porque, en el mensaje poético, domina la función estética ("poética"), es decir, en palabras de Jakobson (1960) lo que distingue el texto poético es: "focus on the message for its own sake". Según estas dos proposiciones, el mensaje poético posee propiedades lingüísticas inherentes que hacen posible distinguirlo de otros tipos de discurso, sin referirse a la situación. Es decir, es autónomo. De estas definiciones, la más objetable es la de considerar el "lenguaje poético" como autónomo, noción que rechazamos en nuestro enfoque de la literatura a pesar de reconocer la importancia que ha supuesto el funcionalismo de Jakobson para la estilística.

Las teorías de Jakobson significaron para el estudio del estilo un gran avance por la esquematización de las funciones del lenguaje en la comunicación. Estas seis funciones (emotiva; conativa;

metalingual; poetic; referential; phatic) operan con los seis factores presentes en un evento de habla (addresser; addressee; context; code; message; contact). Juntos, los factores contextuales y las funciones, permiten explicar la selección de elementos lingüísticos según corresponden las circunstancias: la de situación (e.g., del emisor y del destinatario, etc.) y el motivo u orientación del mensaje (emotivo, referencial, etc.). Pero el hecho de incorporar la función poética dentro de su esquema de funciones significaba que el lenguaje poético no se consideraba como un uso de la lengua, sino como una parte distinta, una función separada, del sistema lingüístico. Como señala Taylor (1980: 53), Jakobson rechaza la influencia de la situación en la determinación del mensaje poético, pues el hecho de que un mensaje tenga una función poética se determina únicamente por los rasgos lingüísticos de tipo "poético", no por las circunstancias exteriores al mensaje poético en sí.

La incorporación de la poética como función independiente presentaba muchos problemas a la hora de confrontar la teoría con el uso real de la lengua. Por ejemplo, en su artículo de 1932, un conocido miembro de la escuela de Praga, Jan Mukarovsky, escribe:

Poetic language is thus not a brand of the standard. This is not to deny the close connection between the two, which consists in the fact that, for poetry the standard language is the background against which is reflected the esthetically intentional distortion of the linguistic components of the work, in other words, the intentional violation of the norm of the standard.⁹

"La distorsión deliberada" de la que escribe Mukarovsky, noción que luego se incorpora a las escuelas de crítica literaria inglesa ('practical criticism') y norteamericana ('new criticism'), había

sido ya esbozada anteriormente por el crítico ruso Shklovskij. En el artículo "Art as Technique" explica la técnica de "desfamiliarización" (Fowler, 1986: 41):

... Habitualization devours works, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war... And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important. 10

Estas técnicas para "incrementar la dificultad del proceso de percepción" o técnicas de "desautomatización" (en la lengua natural, la comunicación supuestamente se realiza de forma "automática") son los tropos tradicionales: metáfora, repetición, hipérbaton, neologismo, etc. Pero, como los miembros de la escuela de Praga reconocían, estos elementos (aunque intrínsecos a la poesía) existen también en el lenguaje no poético (en los anuncios, en los eslóganes políticos, en los chistes, etc.) y así se esforzaban en explicar su existencia. Mukarovsky, en "Standard Language and Poetic Language", publicado en 1932, intenta explicar esta aparente contradicción de la siguiente manera (Garvin, 1964:26):

There is no esthetic structure outside of poetry, not in the standard language (nor in language in general). There is, however, a certain set of esthetic norms, each of which applies independently to a certain component of language.

Luego, en otro artículo, "The Esthetics of Language", explica la

diferencia entre la función estética ("poética") y la norma estética definiendo ésta como (Garvín, 1964: 44): "the general consensus, the spontaneous agreement, of the members of a certain community that a given esthetic procedure is desirable and not another". Como se observa, intenta dar cuenta de la manera en que la sociedad influye en la designación de "lo estético", pero esta norma se coloca fuera de la función poética. La función poética se define únicamente por sus propias cualidades de poeticidad.

Jakobson (1960) explica la presencia de elementos poéticos en mensajes no poéticos aclarando que los mensajes verbales raramente realizan una sola función, sino que son "multifuncionales": la función poética puede encontrarse fuera de la poesía y la poesía puede incluir otras funciones (como en la poesía épica, por ejemplo). Mantener que la poesía es el ejemplo por excelencia de la función poética (la función dominante orientada hacia el mensaje mismo) crea problemas a la hora de explicar la narración, escrita u oral. Esto obliga a Jakobson a postular que la prosa es un fenómeno de "transición" (Waugh, 1985: 145): "admitting of various gradations on the continuum between 'ordinary' language with an orientation toward the referential function and the poetic function". Añade que el mensaje poético se basa principalmente en la metáfora mientras que en la prosa, la organización es de tipo metonímico¹¹.

Pero éste nos parece un compromiso inaceptable. En primer lugar, no está claro que la prosa tenga un carácter más referencial que la poesía (especialmente la poesía que narra hechos reales como hace alguna poesía "folk"). En segundo lugar, aunque creemos que la distinción que hace Jakobson entre poesía/metáfora y prosa/metonimia es útil en la caracterización del uso del lenguaje y por tanto, en el

análisis literario, no creemos que se pueda distinguir la poesía de la prosa únicamente con estas cualidades; hay que considerar otros factores como indica Pratt (1977: 36) -- la intención del narrador, el público al cual se dirige, o sencillamente la tradición -- factores que también afectan a la poesía.

Respecto al modelo de Jakobson, hemos de dar la razón a Lázaro Carreter (1980: 151-152): querían desterrar la concepción de la literatura como "sede de figuras" al construir un modelo lingüístico basado en funciones comunicativas, pero lejos de negar la hipótesis anterior (la idiosincrasia de la 'lengua artística'), la "función poética" resulta ser una "simple variante de ella".

Jakobson pudo explicar cómo funcionaba la poesía (una vez que el mensaje fuera clasificado como "poesía"), pero no pudo explicar lo que convierte un mensaje verbal en poesía, como él pretendía en "Linguistics and Poetics" (1960: 350): "What makes a verbal message a work of art?". Ni las estructuras formales como la repetición paralela ni ningún otro tipo de "extrañamiento" puede por sí definir lo que es un poema. En nuestra opinión, esta pregunta no encuentra contestación sin acudir a factores sociales.

Para explicar la "literariedad" de un texto, nos parece de crucial importancia tener en cuenta los factores contextuales, además del texto en sí. Estos pueden ser de carácter cultural general, como el concepto de belleza que tiene un pueblo y las estrategias de interacción cultural, o de carácter más específico, como la preselección que realizan las casas editoriales, la labor de los críticos y profesores al inculcar las nociones sobre la "literariedad" y sus convenciones y las expectativas convencionales de los lectores.

Señala Culler (1975: 161) que el hecho de dar un tratamiento especial a un texto le confiere cierta categoría literaria. Culler experimenta con dar forma poética a un texto periodístico:

Hier sur la Nationale sept
 Une automobile
 Roulant à cent à l'heure s'est jetée
 Sur un platante
 Ses quatre occupants ont été
 Tués.

(Ayer en la Nacional 7 un coche, que viajaba a 100 kilómetros por hora, chocó contra un platanero. Sus cuatro ocupantes murieron.)

A continuación, Culler procede a interpretar "el poema" con comentarios como: "Hier, por ejemplo, cobra un significado completamente distinto (que en el uso periodístico): se refiere ahora a un conjunto de los posibles "ayer", sugiere un acontecimiento corriente, casi fortuito." Así llega Culler (1975: 164) a la conclusión de que únicamente las diferencias de expectación puede distinguir un mensaje poético.

This is to say that neither the formal patterns nor linguistic deviation of verse suffices in itself to produce the true structure or state of poetry. The third and crucial factor, which can operate effectively even in the absence of the others, is that of conventional expectation, of the type of attention which poetry receives by virtue of its status within the institution of literature.

Halliday (1983:ix) expresa una conclusión similar:

The act of interpreting a text means treating it with respect, and hence bringing out all that there is within it; I have suggested that this is, in effect, turning it into literature, but it does not turn it into good literature, still less into literature that

is lasting or "great". You may after come to feel, about a text that you have analysed, that it is beautiful -- patterned like crystal, or like a piece of ballet. But beauty that lies solely in the eye of the beholder is strictly private beauty; it is not communicable. What a stylistician is engaged in, on the other hand, is first and foremost a public act. She is saying not only "I know why this text makes an impact on me" but, just as importantly, "I can make this understanding clear to you, and to anyone else who is prepared to follow and check out my reasoning."

Ni la perspectiva de Culler ni la de Halliday implican que la poética no sea útil en la explicación o el "descifrado" de un texto literario. Precisamente las nociones de "deshabitación" ("foregrounding") y paralelismo postulados por Jakobson y Mukarovsky entre otros, demuestran cómo el lenguaje literario se estructura para impedir una comprensión automática y así se indica al lector un significado no habitual. Concluye Culler (1975:164):

To analyse poetry from the point of view of poetics is to specify what is involved in these conventional expectations which make poetic language subject to a different teleology or finality from that of ordinary speech and how these expectations or conventions contribute to the effects of formal devices and the external contexts that poetry assimilates.

En resumen, llegamos a la conclusión de que el lenguaje poético no es un tipo de lenguaje autónomo, dependiendo sólo de su propia poeticidad para distinguirse del lenguaje natural. El discurso literario en general depende en gran medida de las condiciones de recepción. lo que Culler ha llamado "conventional expectations". Estas "expectativas convencionales" dependen de los valores culturales, como veremos en la última subsección, y explican, hasta cierto punto, la dificultad de crear una "literatura negra" dentro de una cultura predominantemente euroamericana.

1.3 La estilística y la interpretación del texto literario

En las dos subsecciones anteriores a ésta, hemos resaltado el hecho de que el estudio estilístico puede aplicarse a cualquier texto porque todos los textos constituyen un uso del lenguaje. Recordamos igualmente que no deseamos refutar las observaciones específicas de Jakobson respecto al funcionamiento de elementos estilísticos dentro del discurso literario. Pero sostenemos que los artificios descritos tradicionalmente por la poética no bastan para delimitar lo que es literatura de lo que no es.

En esta subsección, presentamos lo que, a nuestro juicio, constituye la diferencia entre un análisis de un texto literario y un texto no literario. Debemos aclarar de entrada que no creemos que la descripción lingüística per se de un texto literario baste para realizar un análisis interpretativo¹². En primer lugar, al aplicar un análisis lingüístico a cualquier texto, nos hacen falta unas hipótesis iniciales referentes a cuáles son los rasgos estilísticos que merecen ser investigados. Las hipótesis se corroboran o se rechazarán luego, a través de la evidencia lingüística. Por ejemplo, cuando examinamos un documento legal, como han hecho Crystal y Davy (1969), sabemos de antemano algo acerca del tipo de lenguaje. Sabemos que el lenguaje legal evita la ambigüedad, lo cual implica la repetición de sustantivos y la consiguiente restricción del empleo de pronombres; también sabemos que el lenguaje legal está relacionado con la concesión de derechos e imposición de deberes, lo cual dará lugar, a nivel sintáctico, a enunciados que contienen muchas cláusulas concesivas; sabemos igualmente que encontraremos léxico arcaico, etc. No podemos comparar estas hipótesis iniciales con las

que hacemos sobre el texto literario, porque con el texto literario, no sabemos de antemano qué rasgos caracterizantes captarán nuestra atención y lo que es más, no sabemos en qué parte de la estructuración del mensaje estarán localizados. En un famoso artículo "Linguistics and Literary History", Spitzer (1948: 29) describe el proceso de indagación lingüística de una obra literaria:

(What the scholar must do is) to work from the surface, to the "inward life-center" of the work of art: first observing details about the superficial appearance of the particular work.....; then, grouping these details and seeking to integrate them into a creative principle which may have been present in the soul of the artist; and finally, making the return trip to all the other groups of observations in order to find whether the "inward form" one has tentatively constructed gives an account of the whole. The scholar will surely be able to state, after three or four of these "fro voyages", whether he has found the life-giving center,.. . 13

Aunque no se conocen de antemano los rasgos caracterizantes, esto no quiere decir que el lector ignora por completo los tipos de rasgos estilísticos que podría encontrar en la literatura. Hasta cierto punto, está condicionado tanto por su cultura como por su experiencia con la lectura del discurso literario. En su explicación del "círculo filológico", Spitzer alude a la importancia de esta experiencia pasada del lector en la formulación de hipótesis iniciales. Pero también resalta el hecho de que no se pueden aplicar los descubrimientos fruto de la experiencia como lector de un texto literario a otro, puesto que cada texto es único.

Y éste es otro factor que diferencia el análisis de este tipo de texto y el texto no literario. Observa Halliday (1983: xii) que, en el estudio de los textos no literarios, se escogen precisamente los textos que son "menos únicos", es decir, se eligen por ser los

más representativos de su registro, porque lo que se intenta hacer es caracterizar el registro.

Tanto Spitzer como Halliday se referían a la unicidad de una obra literaria por los artificios verbales que forman un conjunto y que, de este modo, señalan un significado más profundo, es decir, un significado no referencial. Pero hay otros factores por los que son "únicos" los textos literarios. Además de artificios verbales, existen otros elementos en un texto literario que codifican el significado más profundo. Nos referimos a hechos no verbales como los que investigaron los formalistas rusos, por ejemplo, acontecimientos simbólicos, alternancia de acciones y secuencias no cronológicas de acciones, la relación entre tema e trama ("theme" y "plot"), etc.¹⁴ Creemos que estas observaciones bastan para indicar las dificultades de utilizar únicamente la descripción lingüística para dilucidar el significado de un texto literario¹⁵.

La unicidad del texto literario nos lleva a distinguir igualmente un cuarto aspecto diferencial en cuanto al método de examinar distintos tipos de textos. Como señala Halliday (1983: xiii), a menudo se afirma que el texto literario, a diferencia de otros tipos de textos, crea en gran medida su propio contexto: "it determines its environment, rather than being determined by it." Aceptamos que los textos literarios crean su contexto de un modo que no lo hacen los textos no literarios, pues de ahí su unicidad. Pero no podemos estar de acuerdo con la afirmación de que el texto literario no se determina por su contexto. Los textos literarios no sólo son un producto de los factores ambientales sino que también constituyen una respuesta a estos factores. Nos referimos a la importancia de la intertextualidad en la construcción y el análisis

del texto literario. La intertextualidad se puede definir de muchas maneras. A veces se refiere a la inserción de un texto o parte de un texto dentro de otro texto, por ejemplo, una canción de "blues" insertada dentro de un poema o novela. Pero para el presente análisis, consideraremos la intertextualidad en su significado más amplio: la forma en que un texto responde a otros textos¹⁶. Hace tiempo T.S. Eliot (1950), en un ya conocidísimo ensayo, "Tradition and the Individual Talent", precisaba la relación entre los distintos textos literarios:

.... what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the WHOLE existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. the past is altered by the present as much as the present is directed by the past...

Halliday mismo (1978:58; 1983: xiii) alude a varios niveles en los que el significado de un texto está configurado por el de otros textos: 1) en un nivel general, puede vislumbrarse en el significado de un texto la influencia de textos de amplias resonancias culturales, como la Biblia o las obras clásicas de Shakespeare o de Cervantes, u otros textos dentro del mismo modelo literario (género); y, 2) en otro nivel de supuestos mucho más restringidos que se refieren a las experiencias intertextuales compartidas por el autor y el lector, en palabras de Halliday (1983: xiii): "the various intertextual experiences that a writer brings, and that a writer

expects a reader to bring, to the construing of a text on the basis of a shared awareness of what each has read before ...". Esta "experiencia compartida" implica conocimiento de las convenciones literarias: géneros, mitos, arquetipos, imágenes simbólicas, etc., es decir, lo que Culler (1975: 113-131) denomina "competencia literaria". Este último significado de la intertextualidad indica unos requisitos claramente distintos de los que figuran en el análisis del texto no literario.

Igualmente indica algunas limitaciones de la lingüística aplicada al estudio de la literatura. Halliday (1983: xiii) limita la función del estudio de la intertextualidad a términos lingüísticos: "The recognition of intertextual resonance is a major factor in the critical tradition; but it imposes a different requirement on the stylistician, since the relationship of one text to another needs to be interpreted in linguistic terms". Para nuestro propósito, esta limitación a "términos lingüísticos" es demasiado restrictiva, puesto que para nuestro corpus poético tendremos que relacionar los rasgos estilísticos con el mito de "kinship" si queremos llegar a una comprensión más profunda del funcionamiento de los mismos. Las obras poéticas que nos conciernen constituyen, como diría Vossler (Abad, 1985: 557), "persistentes ensayos de resolución de problemas estilísticos efectivamente planteados." Pero no se trata simplemente de lograr reflejar, a través de adecuados mecanismos estilísticos, la melodía de una canción "blues" en una obra poética, sino de reflejar lo que significan los "blues" para la comunidad afronorteamericana.

En este punto nos remitimos de nuevo a los comentarios de T.S. Eliot sobre las relaciones entre textos y la valoración cultural que

se da a los textos literarios. Este es quizás el aspecto que más notoriamente diferencia el análisis del texto literario del examen del texto no literario. Si queremos saber qué y cómo significa una obra literaria, tendremos que investigar acerca de su valoración (?evaluación) dentro de un contexto literario-histórico. Es decir, en el análisis estilístico de un texto literario, aplicamos unos criterios evaluativos distintos, en función de la unicidad de la obra. Pero estos criterios no se basan únicamente en rasgos lingüísticos sino que son criterios que dependen de los modelos culturales, productos de un devenir literario-histórico. No creemos que se pueda comprender el significado y el valor cultural de un texto literario directamente a través de la descripción lingüística. A este respecto, opinamos que Halliday (1983: xiv) es demasiado optimista:

With a text of a pragmatic kind, we may have to describe a significant slice of the context of culture before we can begin to focus on the words; whereas in the analysis of a literary work we can get straight down to business, confident that the meaning is there in front of us in the text. There is undoubtedly a world of meaning that lies beyond the wording on the page; but it is a world that is defined by the text, not a prefabricated construct into which the text must fit.

Esta opinión parece dar poca importancia al hecho de que toda lectura o examen competente de un texto depende en gran medida del conocimiento extralingüístico y la interrelación entre que este conocimiento "enciclopédico" y el conocimiento del lenguaje (Fowler, 1986: 169). Precisamente por esto hemos tenido en cuenta las descripciones lingüísticas de enfoque social (Gumperz, Hymes, Halliday, Searle) en vez de las que podrían ofrecer el

estructuralismo o la gramática transformacional, por ejemplo. Insistimos en la necesidad de colocar al texto literario dentro de una sociedad y un tiempo histórico, permitiéndolo así la verificación de nuestras hipótesis e interpretaciones contra indagaciones de tipo histórico-cultural.

1.4 Aproximación al texto literario afronorteamericano

En las dos primeras subsecciones de esta Introducción, nos centramos en el contexto de la cultura y el contexto de la situación y cómo configuran el modo en que usamos el lenguaje, en otras palabras, nuestra "competencia comunicativa", o como diría Halliday, nuestro "potencial". Pero examinamos esta competencia o potencial comunicativo más bien desde la óptica del hablante/emisor. En cambio, en la tercera subsección, "La estilística y la interpretación del texto literario", variamos nuestra perspectiva. Esbozábamos la metodología y los objetivos del análisis estilístico, es decir, adoptamos la perspectiva del lector/ crítico. Para completar esta perspectiva, y enlazar con la explicación del apoyo que hemos buscado en otras disciplinas (además de la literatura y de la lingüística), queríamos volver a tratar brevemente la posibilidad de la aproximación directa al texto literario. Para ello, nos remitimos de nuevo a los postulados de Halliday (1971: 332) sobre la interrelación del lenguaje, sociedad y weltanschauung.

..... the speaker or writer embodies in language his experience of the phenomena of the real world; and this includes his experience of the internal world of his own consciousness: his reactions, cognitions, and perceptions, and also his linguistic acts of speaking and understanding.

Subrayamos "understanding" porque nos parece que el comentario de Halliday sobre la aproximación directa al texto literario, mencionado en la precedente subsección, no toma en suficiente consideración la manera en que nuestra cultura caracteriza nuestra experiencia respecto al mundo¹⁷, y así, limita nuestras posibilidades

de comprensión de la literatura creada por escritores de etnias no euronorteamericanas. Coincidimos con Halliday en que "the meaning is right there in front of us in the text" si pertenecemos a la misma comunidad histórico-cultural que el autor, porque lo que está en el texto suscita un conjunto de conocimientos extralingüísticos, instituidos dentro de una cultura y parte integrante de ella. Una cultura se compone de actividades humanas que se agrupan en conjuntos de sistemas -- antropológico, étnico, político, filosófico, literario, etc. (Segre, 1985: 152). Por eso, se ha llamado a la cultura un "sistema de sistemas", en que los distintos conjuntos se entrelazan y entrecruzan para formar unas pautas funcionales más o menos continuas. La lengua es solamente uno de las "manifestaciones físicas" de una cultura, como diría Susanne Langer (1953: 96):

It (la cultura) has physical ingredients -- artifacts; also physical symptoms -- the ethnic effects that are stamped on the human face, known as "expression", and the influence of social condition on the development, posture, and movement of the body. But all such items are fragments that "mean" the total pattern of life only to those who are acquainted with it and may be reminded of it.

En efecto, creemos que la estructuración, incluyendo el tema, de los textos literarios no es fortuita. Cada acto de habla se formula atendiendo a un contexto específico y un propósito específico, siguiendo las convenciones culturales establecidas para el tipo de comunicación. Esto quiere decir que, en el proceso de descifrado de un texto literario, el lector/crítico tendrá que situar la obra dentro del ambiente cultural en el cual fue creada, de tal manera que, a través del conocimiento extralingüístico, podría hacer al menos algunas de las mismas suposiciones culturales que el autor.

Lo dicho en el párrafo anterior se refiere al proceso de lectura de una obra literaria; cosa bastante más difícil aún es saber valorarla, sobre todo si pretendemos aplicar convenciones críticas occidentales a obras no occidentales. ¿Qué podríamos decir, por ejemplo, sobre un conocido poema japonés, tributo a la bella isla de Matsushima, que comienza, y termina de la siguiente manera?

Oh, Matsushima.....

En su tratado de etnografía ¹⁸, Muriel Saville-Troike (1982: 160) nos explica que en el Japón, una vez que se ha expresado una experiencia a través de las palabras (escritas u orales), se cree que la verdadera esencia desaparece. Por tanto, los condicionamientos culturales dictan que, cuando muere un padre, cuando un hijo aprueba el examen de ingreso a la universidad, cuando se logra captar visualmente algo muy bello, se debe callar, pudiendo captar así mejor la verdadera esencia del acontecimiento. Poniéndonos en el contexto de situación de este poema, podríamos entender cómo la belleza de la isla Matsushima impresiona de tal forma al poeta, que éste logra decir más a los japoneses -- siguiendo las pautas de comportamiento de su cultura -- con su silencio que si hubiera continuado el poema.

Solamente a través de la adopción deliberada de la perspectiva ajena, asistida por el estudio, naturalmente, lograremos escapar de nuestras propias limitaciones culturales. De no proceder así, nuestras interpretaciones caerían en un etnocentrismo como el que muestran los críticos occidentales empeñados en decir que lo importante de la obra Things Fall Apart, del escritor africano Achebe, es que "transciende su mundo africano" para "captar lo que es

humanamente importante" (Bhabha, 1984: 103). Achebe observa sagazmente que los escritores que trabajan dentro de las convenciones literarias euroamericanas no tienen nunca la necesidad de "transcender" su mundo para resultar "humanos" (Bhabha, 1984: 103-104)¹⁹:

In the nature of things, the work of the western writer is automatically informed by universality. It is only others who must strive to achieve it. As though universality were some distant bend in the road you must take if you travel far enough in the direction of America or Europe.

Por lo que se refiere a la interpretación y valoración del corpus poético de este estudio, ha sufrido el mismo tipo de crítica desfavorable al que alude Achebe. Los poetas afronorteamericanos extraen los códigos que emplean y sus motivaciones personales del contexto cultural afronorteamericano, mientras que el lector, o crítico, si es euronorteamericano, recurre a otros códigos culturales para interpretar la obra poética. Ahora bien, no podemos afirmar que los dos conjuntos de códigos sean tan distintos como para impedir la comunicación en un plano estrictamente referencial (si existe tal "comprensión referencial"). El problema surge realmente a la hora de valorar los poemas afronorteamericanos. Añadimos que este problema es de reciente aparición, ya que, hasta hace poco, estas obras poéticas afronorteamericanas no han sido valoradas, sino más bien ignoradas por los críticos literarios blancos, o en todo caso, consideradas como representaciones de "color local", no "universales".

Como esta situación refleja un problema de distintos valores culturales dentro de la sociedad norteamericana, para descubrir qué y

cómo significan estas obras poéticas, tendremos que examinarlas desde una doble perspectiva: 1) a través del examen de los códigos culturales afronorteamericanos, incluyendo el código de la lengua; y, 2) a través de una perspectiva más amplia que la que normalmente nos ofrece la lingüística descriptiva. Nos referimos al examen de áreas de confrontación entre las dos culturas, la afronorteamericana y la euronorteamericana. Aquí nos será útil la perspectiva a "macronivel" de la sociología del lenguaje, explicada así por Fishman (1971: 45):

The sociology of language examines the interaction between these two aspects of human behavior: use of the language and the social organization of behavior. Briefly put, the sociology of language focuses upon the entire gamut of topics related to the social organization of language behavior, including not only language use per se but also language attitudes, overt behavior toward language and toward language users.

Desde esta perspectiva más amplia, los estudios etnográficos pueden ser de gran utilidad, porque nos interesa el comportamiento comunicativo que incluye no sólo el código lingüístico, sino también los sistemas sociales y culturales que rigen su uso. Existen claras analogías entre los dominios lingüísticos y las posibles selecciones lingüísticas, y entre los dominios culturales y las selecciones de códigos de comportamiento; existen igualmente paralelos entre el lenguaje y el uso apropiado de reglas culturales. Es decir, existe la posibilidad de la alternancia entre distintos códigos culturales. Nos referimos a individuos que, al cambiar de código, son capaces de cambiar no sólo los códigos lingüísticos, sino también toda una serie de comportamientos no verbales, productos del conocimiento extralingüístico: maneras de saludarse, la postura del cuerpo, la

regulación de tiempo entre hablantes al preguntar y responder, la interacción agonística (véase el Capítulo V)²⁰. La coexistencia y uso complementario de dos sistemas culturales, uno de los cuales es de la cultura dominante y el otro de una subcultura menos prestigiosa dentro de la misma sociedad, constituyen un fenómeno ha sido denominado dinomia (Saville-Troike, 1982: 59) ²¹.

La principal diferencia entre esta perspectiva y la de la lingüística sistémica de Halliday y de Gregory y Carroll, mencionada en la primera subsección, es el enfoque étnico. Mientras el uso de 'dialecto social' se puede corresponder razonablemente con clase social, en el caso de una variedad o 'dialecto' étnico, esta correspondencia no se da, porque, en muchos casos, lo que verdaderamente motiva el uso de una variedad étnica tiene relativamente poco que ver con el sistema de clase social per se. Igual que en el caso de los jamaicanos de segunda o tercera generación en Inglaterra (Sutcliffe, 1982: 114), la selección de una variedad étnica u otra tiene mucho más que ver con la identificación social y étnica que con la clase social. Las investigaciones de Labov (1980: 263) acerca de las variantes vocálicas y consonánticas de los negros de Filadelfia arrojan los mismos resultados:

In the predominantly black high schools, there is almost no trace of the white Philadelphia vernacular described here. Instead, blacks participate in a nonlocal, nationally oriented linguistic and cultural framework; the phonology and grammar used in North and West Philadelphia appears to be identical with that used in New York, Detroit, Chicago, New Orleans, or Los Angeles. (subrayado añadido)

De aquí la importancia de los textos literarios, en especial, porque revelan la conciencia colectiva afronorteamericana, tanto a

los blancos como a los negros, y a la vez, como principales suministradores de cultura, son capaces de efectuar cambios en las percepciones culturales de los lectores.

Como hemos mencionado ya, el conflicto entre las dos culturas se manifiesta a través de la literatura afronorteamericana. Las diferencias entre los textos de nuestro corpus poético y los que escriben autores euronorteamericanos reflejan diferencias convencionales de interacción social: fines y papeles sociales, las suposiciones acerca de la situación del lector y el autor, etc. En algunos de los textos afronorteamericanos, se manifiesta también esa alternancia entre dos sistemas culturales distintos ²². La historia literaria afronorteamericana es en parte la historia de un grupo étnico atrapado entre dos culturas en conflicto, y así, una gran parte de su literatura representa no sólo un esfuerzo por reconciliar los dos mundos distintos, sino la insistencia en que se acepte como "propia mente norteamericano" el sistema cultural afronorteamericano, es decir, que se acepte como una de las posibles maneras de mostrarse "americano". De allí que la literatura, oral o escrita, que examinamos en este estudio está impulsada tanto por las tradiciones orales afronorteamericanas como por la lucha social.

Para concluir, volvemos a considerar el proceder del lector/crítico al examinar un texto. Explica Halliday (1978: 57-58):

If we are interested in what it is about the language of a particular work of literature that has its effect on us as readers, then we shall want to look not simply at the effects of linguistic prominence, which by themselves are rather trivial, but the effects of linguistic prominence in respect of those functions of language which are highlighted in the particular work. It seems to me that you can only understand the linguistic properties of the text in relation to

the orientation of the whole of which it is part to certain patterns of linguistic function.

... in order to make sense of 'what the speaker does' (in a text), you have to be able to embed this in the context of 'what the speaker can do'. You've got to see the text as an actualized potential; which means you have got to study the potential.

Reiteramos aquí lo que dijimos al comienzo de esta introducción: la lingüística en sí, como parece que señala Halliday en esta última referencia, no basta como procedimiento de análisis literario, pues "el potencial" en el que insiste Halliday incluye no sólo el conocimiento del código lingüístico, sino también el conocimiento de las coordenadas culturales que lo producen.

Hemos indicado ya cómo, para nuestro caso, 'estudiar el potencial' ha significado ampliar nuestro conocimiento a través de la sociología del lenguaje, para comprender aspectos del conflicto entre las dos culturas, y de la etnografía, para entender las complejas relaciones culturales que representan los "cambios de códigos".

Ahora, para limitarnos más al campo de la literatura y los problemas de intertextualidad, nos ha sido útil la lectura de obras de otros autores afroamericanos (no sólo los de Norteamérica), además de los que hemos escogido para nuestro corpus poético, para proporcionar un fondo comparativo. Esto se ha completado con una lectura amplísima de críticos literarios negros, incluyendo los del "Black Arts movement" para familiarizarnos con los cánones poéticos afronorteamericanos. Mas en la literatura que examinamos en este estudio, juega un papel importante otro tipo de intertextualidad. Nos referimos a los distintos tipos de textos -- procedentes de los campos de la música, del cuento folclórico, de la iglesia (textos bíblicos, o bíblicos presentados como "espirituales") -- que se

insertan en los textos. De ahí que hayamos acudido igualmente a estudios folclóricos además de leer una gran cantidad de literatura folclórica afroamericana y africana, y a la musicología, para la investigación específica de las formas musicales negras tradicionales: "work songs", "blues", "espiritual", "gospel", jazz, etc.

En suma, ha sido fundamental, en un plano diacrónico, profundizar en nuestro conocimiento de las dos bases de la tradición de la literatura oral afronorteamericana: 1) la variedad lingüística conocida como 'Black English'; y, 2) la música negra, la cual ha sido la inspiración directa de muchos poemas afronorteamericanos. Luego, en un plano sincrónico ya, situamos este conocimiento dentro del momento histórico-cultural en que la tradición oral afronorteamericana comienza a enlazarse con la literatura euronorteamericana, cuyas bases están más enraizadas en los condicionamientos culturales de la comunicación escrita occidental.

Por regla general, el lector corriente no tiene la necesidad de acudir a estos estudios auxiliares y, por tanto, su compenetración con estas obras literarias es más superficial. Pero una cosa es que el lector corriente no estudie la cultura y contexto literario de un texto y otra muy distinta que no lo haga el crítico literario o el estilista literario. Lo que sugerimos es la necesidad de situar la investigación de las obras literarias en un contexto cultural artístico para tratar cuestiones como la valoración de textos literarios, su relación con otros sistemas de la cultura (la música, el folclore, etc.), la función de la creación artística y la percepción artística de una sociedad dada. De no haber procedido así, con indagaciones auxiliares, nos habríamos equivocado a la hora

de formular las hipótesis iniciales, de las que hablaba Spitzer. No habríamos podido intuir, como hacemos cuando se trata de obras de nuestra propia subcultura, cuáles son los elementos potencialmente interesantes para el estudio crítico.

NOTES . INTRODUCCIONEstilo y estilística

(1) Estos problemas no son nuevos, pues se desarrollaron desde la Retórica y la Poética de Aristóteles y están estrechamente relacionados con el problema de definir lo que constituye "estilo". La Poética ha proporcionado unos procedimientos descriptivos valiosos para la interpretación de obras literarias. Sin embargo, una de los legados desventajosos ha sido el carácter prescriptivo que han cobrado los tratados de poética: "la consideración del pasado y la programación muy estudiada pesan demasiado" (Segre 1985:312-338). Así, incluso cuando la lengua vulgar se aceptó para "la creación literaria" (frente al latín, como lengua culta), las obras literarias tenían que manifestar ciertos procedimientos de estilo, por ejemplo la utilización de los "tropos" (perífrasis, sinecdoque, lítote, etc.) y de las "figuras" (las de palabra: inversión, repetición, elipsis, etc., y las de pensamiento: alegoría, ironía, etc.). (Para una relación de las teorías antiguas sobre el estilo-contenido y su posterior alteración, véase E. Auerbach, Mimesis, 1946; trad. cast. Mimesis: la realidad en la literatura, Fondo de Cultura Económica, México, 1975).

(2) Hace mucho tiempo, Dámaso Alonso (1962: 401) había propuesto dos términos para diferenciar las distintas indagaciones estilísticas, según se aplicaba a un tipo de texto u otro: "Estilística sería la ciencia del estilo. Estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla. Estilística es, pues, la ciencia del habla, es decir, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos. En dos aspectos: del habla corriente (estilística lingüística); del habla literaria (estilística literaria o ciencia de la literatura)."

(3) De modo sumario, reproducimos aquí parte del esquema de las variedades 'dialectal' y 'diatípica' elaborada por Gregory (Gregory y Carroll, 1978:10)

Variedades 'dialectales'

Categorías situacionales	Categorías contextuales	Ejemplos
individualidad	idiolecto	el inglés de X persona
procedencia temporal	'dialecto' temporal	el inglés antiguo, medio
procedencia geográfica	'dialecto' geográfico	el inglés británico, americano, etc.

Variedades ' diatípicas

Categorías situacionales	Categorías contextuales	Ejemplos
papel funcional	<u>field</u> (área) del discurso	el inglés técnico/ no-técnico
relación del texto	<u>modo</u> del discurso	el inglés escrito/ hablado
relación de inter- locutores	<u>tenor</u> del discurso	el inglés 'formal'/ informal' etc.

(4) Utilizamos el término dialecto aquí para distinguir estos tipos de variedades lingüísticas de las otras variedades lingüísticas denominados registros, sin que esto indique ninguna valoración social en cuanto a la superioridad o inferioridad de ningún 'dialecto'. Véase también las razones que exponemos en el Capítulo II, "Los Orígenes del INN".

(5) Una posibilidad que no mencionan Gregory y Carroll es la del cambio de código, es decir, la utilización de una lengua completamente distinta para marcar el cambio de tópico y función, como la alternancia entre el inglés y el español. Estos factores han sido estudiados por Blom y Gumperz (1972), Ervin-Tripp (1972), Ferguson (1964), Hymes (1972), Lawton (1980), Saville-Troike (1982), Valdeés-Fallis (1978) y Weinreich (1966). Véase también la discusión sobre "cambio de código" en la última subsección de esta Introducción, "Aproximación al texto literario afro-norteamericano".

(6) El término comunidad lingüística se define de la siguiente manera (Lyons, 1970, trad. esp.a., 1975, pág. 336: "Todas las personas que utilizan una lengua dada (o 'dialecto').

(7) Citado en Saville-Troike (1982:51).

(8) El término desvío se explica más ampliamente en la siguiente subsección, pero aquí adelantamos la explicación de Lázaro Carreter (1980: 152): "el escritor, partiendo del sistema comunicativo ordinario, somete la lengua a manipulaciones sorprendentes" para lograr efectos artísticos.

El lenguaje común y el lenguaje poético

(9) Es importante recordar que estos lingüistas eran estructuralistas saussureanos. En primer lugar, la existencia de "una lengua estándar" podría servir como oposición a los elementos que se sometían al "desvío" y al "extrañamiento". Y en segundo lugar, Saussure excluía el lenguaje usado en la literatura del estudio de la langue por reconocer que influye en el condicionamientos de tipo social (Pratt, 1977: 17-18). Así, la división entre langue y parole parecía apoyar la división del lenguaje estándar/poético.

Las palabras de Mukarovsky ponen de relieve una concepción errónea de lo que es "una lengua estándar". El trabajo de numerosos lingüistas (Labov, Halliday, Hudson, para nombrar unos pocos) ha

demostrado que "lengua estándar" es un concepto imaginario. Y sin embargo, Mukarovsky se refiere a la "lengua estándar" como si hubiesen tenido datos fidedignos sobre su uso real.

(10) Aquí la función del arte es "el arte por el arte". Cuestionamos la posibilidad de crear "arte" desligado de la sociedad, ya que es ésta que decide lo que se da a conocer como "arte", la que establece la manera de experimentar la realidad ("the way of experiencing"), y nos parece aún más cuestionable la noción de que el "objeto" en sí no sea importante. Pero, como nota Fowler (1986: 41) las palabras de Shklovskij revelan una penetrante perspectiva en cuanto a la psicología de la percepción y las técnicas que describe son muy útiles para la crítica literaria.

(11) Jakobson establece que tanto la poesía como la prosa son formas de arte verbal que dependen de los dos ejes básicas, selección y combinación. Estos dos ejes están relacionados, respectivamente, con la similitud o 'equivalencia' (produciendo efectos metafóricos) y la contigüidad (produciendo efectos metonímicos). Jakobson sostiene que la poesía depende más de la 'similitud' (a través de la rima y las asociaciones metafóricas) y la prosa, más de la contigüidad o la sucesión de acontecimientos (que se relacionan metonímicamente).

La estilística y la interpretación del texto literario

(12) Señalizamos la descripción lingüística porque otros enfoques lingüísticos, particularmente la lingüística estructuralista y la semiótica, pueden utilizarse en una aplicación más amplia de conceptos lingüísticos. Para una discusión de algunos de estos conceptos, véase Culler (1975).

(13) Para otras descripciones del proceso de la interpretación, véase D. Alonso, Poesía española (1962) y H. R. Jauss, Toward an Aesthetic of Reception (1982).

(14) Véase V.J. Propp, Morphology of the Folktale, trad. inglesa, Austin, Texas, Univ. de Texas, 1979; trad. esp.a, Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, 1977).

(15) Para un examen competente de las limitaciones de la lingüística descriptiva aplicada a la literatura, véase Hasan (1975: 49-63).

(16) Véase la discusión de las concepciones de la intertextualidad de Torodov y de Kristeva en Culler (1975, cap.o 7). Kristeva, quien inventó el término, lo define desde la perspectiva del lector (Culler, 1975: 139): "A work can only be read in connection with or against other texts, which provide a grid through which it is read and structured by establishing expectations which enable one to pick out salient features and give them a structure."

Aproximación al texto literario afro-norteamericano

(17) Véase las teorías de B. Whorf (1940), reeditado en J.B. Carroll (ed.), Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf (1956), New York: Wiley, págs. 207-219.

(18) Saville-Troike (1982: 1) define la etnografía como: "a field of study which is concerned with the description and analysis of culture". Por tanto, es un campo de estudio más amplio que la lingüística, si aceptamos como deficiencia de ésta: "a field of study concerned, among other things, with the description and analysis of language codes".

(19) Bhabha se refiere al artículo de Achebe, "Colonialist Criticism", en *Morning Yet on Creation Day* (London: Heinemann, 1975) pág. 9.

(20) Saville-Troike (1982: 59) se refiere al caso de algunos indios navajo que se rigen por distintos códigos culturales, incluyendo el cambio del código lingüístico, según estén en el contexto de una institución educativa (en donde suelen usar el inglés y adoptar un comportamiento en consonancia con la cultura nacional, "mainstream") o en el contexto de casa (en el que su comportamiento se rigen por normas navajo).

(21) Saville-Troike ofrece el siguiente esquema para explicar las distintas posibilidades de adaptación cultural y lingüística:

	Código lingüístico	Cultura
Sociedad	diglossia	dinomía
Individual	bilingüismo	biculturalismo

La profesora Saville-Troike explica que la dinomía, como la diglossia, se da a nivel de sociedad mientras el biculturalismo y el bilingüismo se dan en un nivel individual. Considera una sociedad dinómica la que emplea un conjunto de normas completamente diferentes según el contexto, por ejemplo, unas normas para casa y otras para la escuela, como es el caso de muchas comunidades africanas o las comunidades navajo que hemos mencionado en la nota (19). Añade Saville-Troike que algunos navajo son bilingües y biculturales porque cambian los códigos lingüísticos y no lingüísticos (los no verbales), mientras otros son sólo bilingües, porque aun hablando el inglés, mantienen sus formas de interacción social navajo. Esto no implica que son totalmente bilingües, i.e., que dominan los dos idiomas con igual maestría en todos los dominios sociales.

(22) Se manifiesta también a través de la literatura euronorteamericana. Pensamos en las obras de Twain, Faulkner, etc.

ORIGENES

Como antes habíamos dicho, es necesario un breve esbozo de los orígenes del inglés negro norteamericano para poder entender la evolución de la poesía negra desde que comenzó de una tradición folklórica anónima hasta que se erigió en un arte literario consciente. Este esbozo pretende:

1) señalar las diferencias lingüísticas diacrónicas entre el inglés estándar norteamericano y el INN, ya que la utilización artística de características lingüísticas marcadamente negras constituya (y constituye) una de las mejores defensas para la preservación de la identidad cultural de este grupo étnico.

2) presentar los argumentos esgrimidos por distintos grupos de lingüistas norteamericanos porque, en cierta manera, algunos de estos argumentos ponen de manifiesto una faceta de la tentativa de supresión de los valores culturales negros por una cultura predominantemente anglosajona.

En primer lugar, se examinan, a través de los argumentos expuestos por distintos lingüistas, las posibles fuentes de la variedad (o variedades) llamada hoy en día "Black English": el inglés (estándar o distintas variedades geográficas), las lenguas africanas de la costa occidental, o una lengua distinta de ambos (aunque relacionada en algunos aspectos), es decir, una lengua "criolla". Se entiende por "criollo" en este contexto, un idioma limitado que surge por contacto entre varias lenguas distintas (en principio, sería una lengua de utilización limitada, o sea una lengua "pidgin") y que luego, sufriendo

un proceso de expansión, tanto léxica como morfosintáctica, es utilizada como lengua materna de un grupo de hablantes ¹. Como veremos más adelante, no se trata de la simple mezcla de dos lenguas distintas, como puede producirse en algunos tipos de cambio o mezcla de códigos (el "cocoliche" de la Argentina, por ejemplo), sino de la génesis de una lengua completamente nueva.

La cuestión de los orígenes del INN ha sido durante más de veinte años el punto de contención entre dos grupos de lingüistas en los Estados Unidos. Un grupo, integrado por los especialistas en dialectología geográfica, ha afirmado que el inglés negro norteamericano se basa esencialmente en una combinación de distintos rasgos de las variedades dialectales británicas que se trasladaron a los Estados Unidos con los primeros colonos procedentes de aquellas islas; por tanto, para estos lingüistas, el INN no debe nada o casi nada a las lenguas de la costa occidental de África de donde procedían los esclavos. Como prueba, alegan que el léxico de los negros norteamericanos es inglés e incluso en el gullah, parecen haber sobrevivido pocos vocablos africanos. Señalan que la pronunciación de los negros sureños se rige más por la variedad geográfica que por características fonéticas de tipo suprarregional. En cuanto a los dos o tres rasgos sintácticos distintivos que se puede señalar en el habla negra, estos lingüistas alegan que no prueban necesariamente un origen criollo, puesto que existen hablantes blancos con los mismos rasgos fonéticos. Por lo tanto, este grupo de lingüistas concluye que el INN es igual, salvo en el uso de los arcaísmos británicos que subscriben al INN, que las variedades del inglés norteamericano habladas por sureños blancos de la misma clase social.

El otro grupo de lingüistas, en su mayoría sociolingüistas, o criollistas, junto con algunos antropólogos, proponía una génesis

criolla para INN. Esta teoría implicaba necesariamente que el INN todavía contenía muchas características africanas, las cuales según los antropólogos, aparecían en muchas otras facetas sociales además del habla. Para estos lingüistas, el INN no era simplemente un inglés dialectal anticuado y mal aprendido como pretendían los especialistas en dialectología geográfica, sino una lengua con un superestrato de inglés (sobre todo al nivel del léxico) y una base criolla. En este caso concreto, la base provendría de un "proto-criollo", nacido de la mezcla de distintas lenguas africanas con el portugués y/o el español (y para algunos lingüistas, el inglés) con la expansión de estas lenguas a lo largo de la costa de Africa occidental durante los siglos XV y XVI. Para este grupo de lingüistas, el INN no podría considerarse como una variedad 'dialectal' del inglés, entendiendo por 'dialecto' "una variedad lingüística que mantiene una continuidad lingüística (léxica y morfosintáctica) con otra variedad, o alguno de sus estadios diacrónicos².

Finalmente, aunque sólo sea para completar la exposición de enfoques teóricos, debemos mencionar que había un tercer grupo de lingüistas, compuesto generalmente por sociolingüistas, que no entraba en el debate sobre los orígenes del INN, sino que lo estudiaba en su etapa actual, utilizando para su descripción la comparación entre el inglés estándar norteamericano y el INN. Para estos lingüistas, el habla de la mayoría de los negros norteamericanos estaba lo suficientemente ligada al sistema lingüístico del inglés para haberse convertido en un "dialecto social" del inglés estándar, o 'sociolecto' (Véase la Nota 2).

Aunque los criollistas estaban de acuerdo con estos últimos en algunos aspectos de la situación actual del INN no podían por menos que refutar las pretensiones de algunos sociolingüistas de considerar al

INN sólo sincrónicamente. Esto implicaba, pues, la condición 'inferior' de los hablantes del 'dialecto' y no tomaba en cuenta el hecho de que la lengua constituye una manifestación cultural de un grupo étnico radicalmente distinto de grupos europeos. Por eso es necesaria aquí esta breve discusión sobre los orígenes del habla negra, para que se entienda luego en la discusión de la poesía qué es lo que la hace 'negra'. Pasemos pues a exponer a rasgos generales los argumentos principales que esgrimían los dos grupos de lingüistas en sus explicaciones sobre los orígenes del INN.

La teoría anglicista, es decir, la de la génesis desde variedades dialectales británicas (como fuente única, se entiende), puede refutarse sin demasiada dificultad, como han probado numerosas veces lingüistas como William Stewart, J.L. Dillard, John Rickford, Marvin Loflin y Frank Anshen³.

Naturalmente sería absurdo negar la influencia del inglés sobre el INN; precisamente por eso los criollistas, o lingüistas partidarios de la génesis desde una base criolla, lo denominan "English-based creole" ("English-based" no quiere decir que la lengua criolla sea "básicamente inglés", sino que el inglés constituye la lengua de superstrato [véase la Nota 1]). Pero el error de los especialistas en la lingüística geográfica reside en su insistencia durante muchos años en buscar el origen del INN en específicas variedades regionales de las Islas Británicas. Esta insistencia ha conducido a afirmaciones tan poco probables como la de asegurar, por ejemplo, que el gullah (el habla de los negros de las islas costeras de Carolina del Sur y Georgia, y considerado hoy en día como la variedad lingüística más criolla existente en los Estados Unidos) es en realidad una forma envilecida o degenerada de muchas variedades del inglés británico. Al publicar The English Language in America en 1925 (Vol. 1, pág. 252), George Krapp

afirmaba lo siguiente:

The name Gullah, which has been applied to it and to the people who speak it, is a word of unknown etymological origin, nor are the racial origins of the Gullah negroes discoverable with reference to the particular regions of Africa from which they may have come. The question of African origins is of very little importance, however, since there is practically nothing in the recorded forms of Gullah speech which cannot be derived from English. Gullah speech is merely a debased dialect of English, learned by the Negroes from the whites.

En otro estudio sobre el gullah, Gullah, Negro Life in the Carolina Sea Islands (1940), pág. 111) el profesor Mason Crum evidentemente sigue a Krapp no sólo en cuanto a su estimación lingüística del Gullah, sino también en la ausencia de evidencia que apoye sus afirmaciones:

In any discussion of Gullah speech the question of its origin immediately arises. Is it African or English? The answer is very positive: it is almost wholly English peasant English of the seventeenth and eighteenth centuries, with perhaps a score of African words remaining. Very early the slaves picked up the dialect of the illiterate indentured servants of the Colonies, the "uneducated English". As Bennett continues:..."low-bred redemptioners, humble Scotch, Scotch-Irish, and Irish English deportations, the greater part of whom were peasantry, from whose tongue it gathered a wealth of dialectal peculiarities, still traceable to their remote spring in the shires of Britain, where many of them still persist...."

Hay dos fuentes, las dos muy bien documentadas, que nos hacen considerar la hipótesis de Krapp y Crum sobre el gullah como

injustificada. La primera es Lorenzo Dow Turner, quien en su libro, Africanisms in the Gullah Dialect (1949), demostró que el habla de los isleños negros muestra una gran influencia de las distintas lenguas de la costa de Africa Occidental, tanto en características fonéticas como en rasgos sintácticos y morfológicos ⁴. Los textos del gullah recogidos por Turner confirman la existencia de características culturales africanas que había señalado en el año 1941 el gran antropólogo, Melville Herskovits en su libro The Myth of the Negro Past. Con tales rasgos culturales (música y baile, cuentos folklóricos, nombres personales y topográficos, etc.), Melville aludía no sólo a la africanidad de los negros norteamericanos sino también a los lazos culturales comunes que unen a todos los negros del Nuevo Mundo. Es obvio que tales lazos, de los cuales se hablarán más adelante, constituyen un elemento indispensable para la teoría criollista.

Las apreciaciones lingüísticas de Krapp y de Crum datan de hace bastantes años, pero no se debe pensar por eso que aquí se recurre a discusiones anticuadas, hoy en día rechazadas. Incluso bastante recientemente, Raven I. McDavid ("Go Slow in Ethnic Attributions: Geographic Mobility and Dialect Prejudices", en Varieties of Present-day English, 1973) ⁵ y Juanita Williamson ("A Look at Black English, en Crisis:78, 1971) han afirmado que las variedades del inglés hablado por los negros son iguales a las que hablan los blancos y que la diferencia en cuanto a distribución de una variedad a otra es el resultado del "sistema de castas" operante en los Estados Unidos. El lingüista James Sledd en su artículo, "A Note on Buckra Philology" (American Speech, 1973) sugiere que la existencia de un be "durativo" en anglo-irlandés significa la refutación de un origen criollo para el INN. ⁶

Monroe Spears en "Black English" (The State of the Language,

1980, págs. 174-175) enumera los rasgos lingüísticos frecuentemente citados como distintivos del habla vernácula negra (i.e., ausencia del verbo copulativo, it existencial, etc.) y llega a la siguiente conclusión:

[Upon] analyzing numerous studies of the linguistic features of black speech,....these are also to be found in white Southern speech, and those who know most about regional dialects agree in finding the differences to be statistical only.

A few words on the creolist hypothesis. Lorenzo Turnerstressed the uniqueness of Gullah and the impossibility of extrapolating from it to other black dialects. Gullah was a very special case, a language spoken by slaves who lived for centuries in almost total isolation on the Sea Island rice plantations, developing their own combination of archaic English and African languages. Only a few words of Gullah penetrated the surrounding region, and in my own experience black as well as white speakers in this region found Gullah fascinating but almost wholly unintelligible. To prove that Black English is a decreolization of Gullah would require far more evidence than has yet been forthcoming.

Carroll E. Reed, Dialects of American English (1977), ya sin intentar refutar por completo la hipótesis de una base criolla para el INN, todavía quiere sugerir que la variedad regional del inglés norteamericano ha influido mucho más en el habla de los negros que el supuesto substrato criollo:

Those who place great emphasis on the creole nature of early Black English argue that segregation developed an in-group consciousness and that, as long as negroes were movable chattel, regional or local dialects failed to gain

significance. Arguments have been raised also regarding the development of language among original field slaves and house slaves

In various literary specimens of Negro speech available to us, nevertheless, we note many similarities with the features of Black English as heard today in ghettos.there are striking systematic deviations evident in individual pieces of literature. "Decreolization" in particular ways becomes a less meaningful explanation when we consider the varying regional provenience of characters quoted in the writings of P.L. Dunbar, Stephen Foster, and Mark Twain, as compared to those of William Faulkner and Joel Chandler Harris.⁷

Finalmente, como evidencia de que existe todavía un nutrido grupo de lingüistas norteamericanos que, quizás por su formación dentro de la lingüística germánica⁸, se resiste a tomar en cuenta los orígenes criollos del INN, citamos a una de las más recientes publicaciones de McDavid, ("The Urbanization of American English", Varieties of American English, 1980, pág. 123):

There are those who would reject "standard English" altogether, as a vehicle of white oppression, and insist on the recognition of something called "Black English" as the language of Negro communities.

This is not the place to argue on the feasibility of such a gesture, or on whether there really is such a thing as "Black English" in the United States. My own suspicion is that most of its features are shared by non-standard Southern American white dialects, and are traceable to the folk speech of the British Isles.

Afirmaciones de este tipo normalmente proceden de los especialistas en lingüística geográfica, muchos de los cuales estaban

relacionados con el conocido Linguistic Atlas of the United States and Canada, (1949) (editado por Kurath, cuyos discípulos son McDavid y Sledd). Dado su renombre en el campo de la lingüística dialectal, muchos estudiosos aceptaban sus afirmaciones sin ninguna comprobación adicional, hasta que los criollistas (Stewart, 1962; Bailey, 1965) ⁹ interesados en el habla de los negros caribeños, empezaron a estudiar el habla de los negros norteamericanos para averiguar las posibles conexiones entre las distintas variedades del habla de los negros, como antes lo habían hecho antropólogos como Herskovits ¹⁰. Al mismo tiempo, algunos sociolingüistas (Shuy, 1964; Stewart, 1964; Labov, 1966, 1969) se interesaron por el habla negra a raíz de los problemas que experimentaban los niños negros al integrarse en las escuelas públicas de los Estados Unidos. Fue entonces cuando se hizo evidente, al menos a los criollistas, que algunas variedades del inglés negro norteamericano no podrían tener como lengua de substrato, como sugería Sledd, ninguna variedad del inglés británico, sobre todo en cuanto a la sintaxis y morfología. (El sistema fonológico se estudió más tarde (Véase Alleyne, 1980)).

En primer lugar, se puede demostrar sin lugar a duda que operaba en los Estados Unidos durante los años en cuestión (aproximadamente 1650 - 1850) un proceso de nivelación de variedades regionales ¹¹, esto es la tendencia de las distintas variedades a converger por efectos de la educación, de los medios de comunicación, etc. Sería extremadamente improbable, por tanto, que alguna de las variedades regionales del Reino Unido, procedentes de lugares muy dispersos, pudiese haber servido como la lengua de substrato para los esclavos africanos, también ubicados en lugares muy dispares de la costa norteamericana, mientras que el habla de la mayoría de la población blanca experimentaba un proceso de nivelación.

En segundo lugar, el INN no corresponde a ningún dialecto británico específicamente en cuanto a un número significativo de características. Es verdad que la morfología y la sintaxis del inglés negro norteamericano corresponden en algunos aspectos a ciertas variedades regionales del Reino Unido (por ejemplo, la carencia del morfema -s para marcar la tercera persona singular del tiempo presente, todavía existente en East Anglia ¹², y el empleo de be con aspecto "habitual" en angloirlandés: "Would you see does he be at himself in the evenings?" equivalente al inglés estándar: "Could you check to see that he is normally well in the evenings?" ¹³ Pero como han argüido en muchos artículos los criollistas Dillard y Stewart las palabras o estructuras aisladas carecen de importancia, pues lo principal es considerar la variedad lingüística, en este caso el INN, como sistema. Se ve que argumentos como el de Sledd no son válidos cuando se considera el sistema verbal del INN en su totalidad y se descubre la existencia de bin ("remote present perfect") además del be "distributivo" (término utilizado por Fasold, Tense Marking in Black English, págs. 150-183, para indicar aspecto iterativo), para nombrar sólo dos rasgos sintácticos distintivos del INN. La existencia de semejantes características estructurales en las lenguas criollas del Caribe, de los cuales se hablará más tarde, sirve para refutar aún más aseveraciones como las de Sledd.

En lo que atañe a la supuesta relación entre el gullah y las otras variedades del INN, a la que alude Spears, Dillard ("Introduction: History of Black English", Perspectives in Black English, 1975) presenta numerosos rasgos que el gullah comparte con otras variedades del INN: la ausencia del verbo cópula; la falta de inversión de palabras para oraciones de interrogativa, las cuales se marcan con entonación; el progresivo acercamiento al inglés estándar tanto por

parte del gullah como por las otras variedades del INN, etc. En cuanto al hecho de que la diferencia entre hablantes blancos y negros del sur es una cuestión de frecuencia de uso, tiene razón Spears. Pero, como bien ha podido probar Labov en sus estudios sobre los hablantes de Nueva York (1972a, b), el análisis cuantitativo es de máxima importancia, porque sólo a través de la utilización de las adecuadas técnicas estadísticas podemos descubrir que la variación lingüística no es "libre" (como antes se suponía), sino sistemática. Y esta variación sistemática nos indica diferencias lingüísticas entre grupos de distintos estratos sociales, generacionales, o de distintas étnias, etc. En el caso de los hablantes del INN, por ejemplo, John Baugh (1982) al distribuir los datos de distinta forma que lo hizo Labov (1972a), ha verificado que la utilización del verbo cópula (o su ausencia) en el INN corresponde a una utilización típicamente criolla. Las diferencias entre distintos hablantes del INN, a las que alude Reed, también son de esperar, suponiendo que los cambios lingüísticos se realizan según la "wave theory" (Figura 1).

Es decir, una comunidad lingüística es siempre heterogénea; algunos miembros adoptan cambios fonéticos y/o morfosintácticos mientras otros miembros mantienen las formas más antiguas, existiendo entre estos dos puntos extremos, un "continuo" a lo largo del tiempo y el espacio, como se ve en representación de la "wave theory", Figura 1 (Bailey, 1973). Como se puede observar, esta teoría confirma la posibilidad del tipo de cambio lingüístico supuesto en el proceso de descriollización del INN. Algunos hablantes, los más aislados socialmente (por ejemplo, los hablantes de gullah), se mantendrían en sus formas más criollas, mientras que otros hablantes, por su más amplio contacto con el estándar, irían adaptándose cada vez más a éste.

FIGURA 1

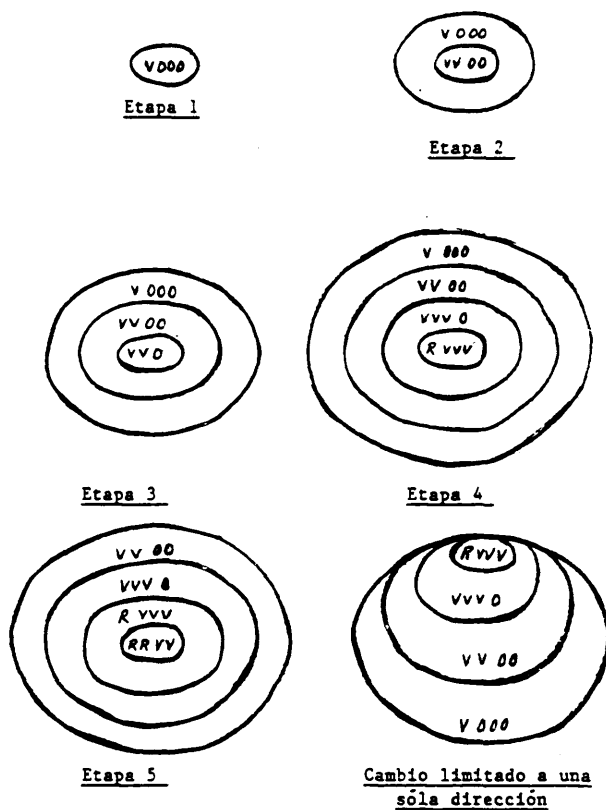


FIGURA 1: En esta Figura, O = zero 'output' (o sea, ningún cambio en cuanto a los rasgos lingüísticos). V = Variable (o sea, un rasgo lingüístico que aparece de forma variable). R = rasgo lingüístico con 'output' categórico (o sea, que ocurre siempre que se den las condiciones necesarias). Etapa 1 muestra un rasgo variable (V) y tres con zero 'output'; en la Etapa 2, hay dos rasgos variables operando en el grupo lingüístico focal, mientras que en los grupos lingüísticos más cercanos al grupo focal ya ha aparecido el primer rasgo variable. Así van apareciendo más rasgos variables dentro del grupo focal (que a la vez afectan a las regiones o grupos sociales más cercanos) hasta que un rasgo alcance un 'output' categórico (en la etapa 4), luego dos rasgos categóricos (Etapa 5) y así hasta que alcancen el estado de aparición categórica los cuatro rasgos (Etapa 7, sin figurar aquí). Con el tiempo, los cuatro rasgos acabarán apareciendo de forma categórica en las cuatro regiones o grupos sociales, étnicos, etc. La última parte de la Figura representa los mismos rasgos pero con expansión en una sola dirección debido a una barrera de tipo social, geográfica, etc.

Y finalmente, para postular o negar un estadio criollo anterior para el INN, hay que tomar en cuenta las pruebas de tipo literario. Estas indican que existía entre la población negra de los Estados Unidos (y de las Antillas también) un lenguaje radicalmente distinto del inglés estándar (o variedades británicas) de la época. Aunque hay que proceder con cautela al utilizar como pruebas sustanciales tales atestaciones, escritas por personas no entendidas en estudios lingüísticos, sería imposible afirmar que son simplemente una 'invención literaria'. Como señala Dillard, si muchos autores competentes, trabajando independientemente, representan el lenguaje de los esclavos con cierta consistencia, es imposible negar que tal tipo de lenguaje hubiese existido ¹⁴. Stewart, como el propio Dillard, destaca la gran importancia de la literatura de exploración y costumbres de los siglos XVII, XVIII y XIX respecto a la verificación de las fuentes literarias de tipo más creativo. Mientras que obras de ficción están más necesitadas de representar a sus personajes con ciertos tipos de lenguaje, no pasa lo mismo con los diarios de viajes o libros sobre costumbres. Que las anotaciones de los autores de este tipo de obra no sean del todo correctas en cuanto a la representación de las características lingüísticas no significa que hay que descontar tales testimonios. Arguye Stewart ("More on Black and White Speech Relationships: Being, Reflections on Walt Wolfram's Reply", The Florida Foreign Language Reporter, 1973, [Spring/Fall], pág. 39):

Thus, an early atestation which has a black speaker saying "Me talkee you" or perhaps "Me peakee you" or "Me speakee you", or even "Me tell you" may or may not have all the phonological and morphological details just right, but it is nevertheless clear evidence that pidgin English was being used, and it provides more than a hint as to what the

language was actually like.

Este tipo de evidencia lingüística señala la existencia de un pidgin en los Estados Unidos y satisface uno de los requisitos lingüísticos para proponer un estadio criollizado anterior para el INN (sin entrar en la discusión sobre el estadio actual del INN): este requisito es la divergencia de otras variedades 'dialectales'.

Pero antes de proseguir con la consideración de otro tipo de evidencia lingüística, debemos aclarar qué criterio se utiliza normalmente para clasificar como "criolla" a una lengua. En primer lugar, se suelen considerar factores de tipo sociohistórico como el de contacto y el de actitud (aceptación o rechazo por parte de los hablantes implicados en la "mezcla de lenguas"). Y segundo, se considera el criterio lingüístico: la simplificación; la mezcla léxica y morfosintáctica; la divergencia de otras variedades "dialectales"; y la similitud con otras lenguas criollas ¹⁵.

Empezaremos por cuestiones de tipo sociohistórico, que proporcionan al menos evidencia secundaria de la génesis criolla del INN. Para ello utilizaremos la lúcida exposición de las condiciones necesarias para que se produzca una "mezcla de lenguas", ofrecida por Keith Whinnom ("Linguistic Hybridization and the 'Special Case' of Pidgins and Creoles") ¹⁶. El primer factor esencial es el de contacto, ya que obviamente, no se pueden mezclar varias lenguas sin haber mantenido un contacto suficientemente estable. Según Whinnom, este contacto tiene que ser entre al menos tres lenguas distintas. Sabemos que este contacto tuvo lugar entre las lenguas africanas de la costa occidental, el portugués y/o el español, y el inglés. Se ha comprobado documentalmente la utilización de una lengua criolla de base portuguesa en varias zonas de la costa africana durante el siglo XVI ¹⁷. Se sabe además que existían fortalezas europeas en las costas

africanas; que los pueblos negros convivían con los portugueses¹⁸; que los negros procedentes de regiones interiores tenían la oportunidad de aprender al menos el pidgin de base portuguesa en las fortalezas portuguesas, lugares de espera para completar el cargamento de esclavos a enviar a las Américas, y en los pueblos que surgían alrededor de las fortalezas¹⁹; y, que los negreros mezclaban diversos grupos étnicos africanos para evitar motines²⁰. Basándose en estas razones, algunos criollistas (véase la nota 7) han apoyado la teoría monogenética del origen de las lenguas criollas. Según esta teoría, el origen de todos los criollos atlánticos fue un "proto-pidgin" o un "proto-criollo", que llegó al nuevo mundo con los esclavos y allí en cada área distinta, pasó por un proceso de relexificación y reestructuración²¹.

Aun suponiendo que algunos de los esclavos enviados a los Estados Unidos hubiesen tendido contacto con esta lengua pidgin o criolla africana, todavía quedaría por probar que las condiciones sociohistóricas en los Estados Unidos fuesen propicias para la sobrevivencia de dicha lengua, puesto que una vez ubicados en las colonias, los esclavos estarían expuestos a la mayor presión de un inglés estándar. Como señala Rickford²², los profesores Mintz, Grimshaw y Alleyne en sus artículos publicados en Pidginization and Creolization of Languages esbozan algunas de las importantes condiciones sociohistóricas del Caribe que acompañaron el desarrollo de lenguas criollas de la zona. Estas condiciones nos proporcionan una base útil para la comparación de las condiciones de una etapa anterior dentro de los Estados Unidos. Debido a la mezcla de muchas lenguas africanas, en los Estados Unidos al igual que en gran parte del Caribe, grandes grupos de esclavos no pudieron mantener intactas sus lenguas maternas y se vieron forzados a adquirir un cierto nivel de competencia

lingüística en la lengua de sus opresores. Pero esto deja sin aclarar la cuestión de la supervivencia de formas más criollas en la comunicación entre los esclavos mismos. La posición de los anglicistas es que cualquier lenguaje que los negros hubiesen traído a las colonias norteamericanas se extinguió en seguida ya que generalmente las plantaciones en los Estados Unidos eran mucho más pequeñas que las del Caribe y por tanto los esclavos norteamericanos tuvieron más oportunidad (y necesidad) de aprender el inglés (según ellos, variedades regionales). Por eso para los anglicistas las atestaciones literarias son producto de la "creación literaria". Pero no hay evidencia histórica contundente de que las condiciones sociales eran así; al menos se puede cuestionar la aserción sobre el tamaño de las plantaciones y el contacto de los negros con los blancos. En "Slavery and the Plantation" ²³, Henry Drewry escribe:

The total number of slaves in 1850 was 3,638,000, more than half of these existing on plantations holding twenty or more. This would suggest that 10% of the owners owned more than 50% of the slaves. The other slaves were scattered among small holdings, where they worked side by side with owners, or they were city slaves, about whom little is known....

Ya que sabemos que había grandes diferencias en el tamaño de las plantaciones y el número de esclavos, debemos ser muy cautos a la hora de afirmar la desaparición inmediata de las lenguas africanas.

Como sugiere Whinnom, también podemos añadir el factor necesario de la actitud. Si no existe ninguna resistencia emocional, los hablantes de las lenguas de substrato aceptarán los grandes cambios lingüísticos necesarios para acercarse a la lengua de prestigio. Por otra parte, si existe demasiada resistencia, la mezcla se produce

lentamente y a escala limitada (por ejemplo, a través de préstamos léxicos, etc.). Respeto a INN las mejores investigaciones en los campos de historia y antropología nos aseguran que la mayoría de los esclavos no adoptaron rápidamente las costumbres de sus opresores. Es notorio que la resistencia emocional se puede medir en la conservación de topónimos y nombres personales, esta última característica muy viva en las tradiciones negras norteamericanas (Dillard, 1963, 1971, 1972). Es notoria igualmente la utilización que hacían los esclavos norteamericanos de un lenguaje con doble significado demostrando así la falta de aceptación de la cultura de los opresores (Herskovits, 1941). Rickford (1977) sugiere que aun en el caso de que los esclavos aprendiesen suficiente inglés para comunicarse con sus amos, esto no implica necesariamente que dejaran de utilizar las formas más criollas (pág. 194):

.....extensive intragroup use of the new contact language among the slaves could have helped it develop into a markedly different "code" (perhaps affected more heavily by native African patterns) than the version used in communication with white masters. And even if opportunities for interracial contact allowed the slaves to become proficient in "higher lects" (i.e., closer to the language of their masters), there might have been sufficient motivation and opportunity for them to maintain their more "pidginized" code as a means of communicating among themselves without fear of detection or punishment.....

En este tipo de situación, señala Rickford, los hijos de los esclavos, dado su contacto aún menor con los amos, crecerían en ambientes donde oírían formas más criollizadas y por tanto estarían en la misma situación lingüística que los hijos de esclavos que sólo hablaban variedades criollas, como en las extensas plantaciones de Jamaica,

Antigua, etc.

Como se puede deducir de esta breve discusión, las condiciones socio-históricas del INN hacen al menos posible su consideración como una lengua previamente criollizada.

Pero las pruebas más concluyentes de una etapa anterior de criollización para el INN están relacionadas con el criterio lingüístico. Según los lingüistas que estudian el contacto entre lenguas, se produce en primer lugar una simplificación (léxica y morfosintáctica) al mezclarse las lenguas en cuestión. Normalmente a esta etapa se le denomina "pidgin". Una lengua "pidgin", como hemos explicado anteriormente, ejerce una función limitada (la del contacto comercial, por ejemplo), para la cual se generan sólo la terminología y las construcciones estrictamente necesarias (principalmente para funciones directivas y referenciales), sin atender a otras funciones (expresivas, fáticas o poéticas, por ejemplo) que encuentran expresión en una lengua materna. (Por esta misma razón, porque una lengua pidgin al no ser la lengua materna de ningún grupo social, y por tanto, carecer de símbolos de identidad social, el estudio de las lenguas pidgin es de gran utilidad a la lingüística.) Luego el pidgin sufre una expansión (incluyendo la llamada "relexificación", o progresiva sustitución del léxico de base por el léxico de la lengua de superestrato, con la resultante lengua criolla. Es decir, se ha producido una mezcla de estructuras y léxico de tal forma que el resultado es una lengua completamente nueva ²⁴, la cual posee suficientes funciones comunicativas para poder utilizarse como una lengua materna. Este proceso se conoce por el nombre de "criollización". A través del contacto de la lengua criolla con la lengua del superestrato (normalmente la dominante), puede ocurrir que aquélla se acerque paulatinamente a la lengua de prestigio, siempre que existan una serie

de condiciones ²⁵. Este último proceso se llama "descriollización". Se supone, por parte de los criollistas, que el INN ha seguido este proceso y ha quedado "descriollizado" hasta el punto de convertirse en un sociolecto (es decir, una variedad clasificada más por rasgos sociales que por regionales) del inglés norteamericano.

Naturalmente, lo primero que habría que probar es que hubiese existido un estado de simplificación, es decir un estado pidgín. Pero surgen dos problemas al considerar la simplificación. Uno es el interpretar el significado de "simplificación", pues las lenguas pidgín/criollas son más simples que las lenguas implicadas en la hibridación en cuanto al léxico por ejemplo, pero no necesariamente en cuanto al aspecto verbal. El otro problema surge al tener que utilizar características sincrónicas para ver si una lengua supuestamente descriollizada ha pasado por una etapa de expansión, porque al ser sustituido el pidgín mismo por una lengua criolla ya no existe en su forma primitiva para poderlo comparar a las etapas posteriores. Sin embargo, las pocas atestaciones existentes de un estadio criollo para el INN se deben más al hecho de que no se han buscado bien, que al hecho de que no existan ²⁶. Citaremos aquí brevemente algunos ejemplos de atestaciones de fuentes no novelescas que verifican la existencia de un pidgín y también demuestran algunos rasgos de evolución posterior:

(1) grandy-many / cutty-skin /
sicky, sicky (Massachusetts, 1721) / y:
(at end of proper and common nouns)
Ameriky, M'lindy, 'Tildy, sody, Georgy ²⁷

(2) me sit here, great fish jump into de
canoe, here he be, massa, fine fish; me
den very grad...., and no wake till you
come ... (North Carolina, 1775) ²⁸

(3) Tankè you whitè man, takè you, putè
some poyson and givè me... (Maryland [?],

c.1780) 29

(4) Boccarorra (una forma de "buckra": significa "white man") make de Black man workee, make de horse workee, make de ox workee... (Pennsylvania, 1782) 30

(5) ... and Aunt Patty, the negro cook would remark, "He good coolmossa that; he not like Old Hodgkinson and Old Harris, who let the boys out before twelve. He deserve good wages. (Virginia, 1798-1802) 31

(6) Best ting for do he driver/ O, gwine away! / Knock he down and spoil he labor (South Carolina, 1862) 32;

(7) Ha-a-a, boy, súpase I no be a Christian, I cuss you so! (1864) 33

(8) Buh rabbit, him say: "Hey titter, enty you guine tan one side an lemme git some water?" De Tar Baby no answer. Den Buh Rabbit say: Leely Gal, mobe, me tell you, so me kin dip some water outer de spring long me calabash..... Enty you yeddy me, tell you fuh mobe?" (Georgia, 1888) 34

(9) McDumas came 'fo'de desert, / Playin'a host uv a game uv bluff, (rima folklórica tradicional, 1923) 35

(10) I'se thankful I ain't got no memories 'bout slav'ry times an' my folks is done well.... I'se retired now 'cause dey say I too old to work any longer. (Mississippi, 1920-30) 36

Aunque estas pruebas no son concluyentes, aportan al menos evidencia secundaria de la existencia de un pidgin con las características: ee (ó y) enclítico (típico de las lenguas pidgin; aquí vemos que todavía en 1884 esta característica no había desaparecido del todo) tanto en sustantivos como en formas verbales, y en éstas sirve de simplificación de desinencias verbales; la falta de verbos modales; simplificación de formas pronominales; la forma simple (no) para la negación de verbos; sustitución de /r/ por /l/ (grad), etc. Como se ve por los lugares de

las atestaciones, a lo largo de la costa de América del Norte estaba bastante extendida un tipo de pidgin (o distintas variedades de pidgin). El ejemplo número (8) es interesante porque a pesar de ser Gullah (la forma más criolla del INN), presenta muestras de haber experimentado una expansión: existe la partícula negativa ain't (enty) además de la partícula simple no; hay existencia de un sistema verbal más complejo (modales), pero a la vez muestra rasgos de una etapa más primitiva (desde el punto de vista del inglés estándar): simplificación del pronombre (me para todos los casos); una e (o en este caso, una y enclítica en la palabra hear (yeddy) y enty). Los ejemplos (8) y (9), aparte de no ser Gullah, sino otra variedad negra del sur, demuestran un progresivo acercamiento al inglés estándar, como es lógico teniendo en cuenta la fecha: expansión de los tiempos verbales (pasado came; (10) convergencia con el pretérito perfecto del inglés estándar, is done well / I'se retired), aunque no hay verbo cópula a veces (I too old..). Encontramos más información sobre la evolución del INN, en Dil- lard 37, o Stewart 38, o Brewer 39. De todas maneras, estos pocos ejemplos sirven para demostrar que la hipótesis de un pidgin primitivo y un proceso de criollización y descriollización para el INN no está descaminada.

El segundo criterio lingüístico es el poder encontrar rasgos de las lenguas supuestamente mezcladas, pues como ya hemos dicho, al descriollizarse una lengua criolla, se va pareciendo cada vez más a la lengua de superstrato, haciéndose cada vez más difícil encontrar la influencia de las lenguas del substrato. Por ejemplo, las variedades actuales del INN, y también las del período colonial (exceptuando quizás variedades como el Gullah), se componen principalmente de un vocabulario inglés (aunque es necesario tener en cuenta el camuflaje de tipo léxico, del cual se hablará más adelante), pero muchos de sus

rasgos gramaticales más distintivos provienen de las lenguas de substrato, es decir, de las lenguas de la costa de Africa Occidental. Es un hecho lingüístico bastante conocido que la sintaxis ofrece más estabilidad (i.e., está menos abierta a cambios) que la morfología y mucho más que el léxico. Por tanto, la evidencia de un estadio criollo anterior para el INN se debería buscar en las diferencias morfosintácticas que ofrece respecto al inglés estándar. A pesar de la dificultad de obtener suficientes datos sobre las lenguas africanas durante el período en cuestión, podemos suponer una fuente africana para al menos los siguientes rasgos gramaticales: los verbos en serie ("Run go tell..."); expresión de la posesión por parataxis; utilización de se, say, o seh como indicador de oración subordinada; y, la no inversión del orden de palabras en oraciones interrogativas. Como veremos más adelante, estas tres características pertenecen hoy en día a muchas variedades del INN.

En cuanto al tercer criterio lingüístico, el del grado de divergencia de otros dialectos de las lenguas mezcladas, hemos mencionado ya el proceso de nivelación existente en los Estados Unidos durante el período colonial; el hecho de que el INN no corresponde a ninguna variedad de inglés en cuanto a número significativo de rasgos gramaticales; y, finalmente las atestaciones de tipo literario, como evidencia secundaria. A esta evidencia, podemos añadir las investigaciones de los últimos quince años, llevadas a cabo por Rickford, Loflin y Anshen, que prueban sin lugar a dudas que el INN proviene de una base gramatical no inglesa. En este sentido, el artículo de John Rickford ("Carrying the New Wave into Syntax: The Case of Black English bin", 1975) proporciona la evidencia más clara del origen criollo de INN, según Labov ⁴⁰. En él, Rickford expone irrefutables pruebas de la existencia de lo que los criollistas

denominan "remote present perfect", un tiempo verbal que no tiene paralelo en ninguna otra variedad de hablantes blancos en los Estados Unidos. Loflin, con Sobin y Dillard en el artículo "Auxiliary Structures and Time Adverbs in Black English" (American Speech: 48, 1973), demuestran que el INN tiene verbos auxiliares distintos de los del General American ya que las dos variedades lingüísticas tienen orientaciones temporales distintas. En otro estudio Loflin encuentra que el INN tiene una estructura profunda distinta del inglés estándar 41. Se tratará con más profundidad todos estos rasgos en la discusión sobre la sintaxis del INN (variedad vernácula) en el Capítulo III.

En cuanto a la cuestión de la fonética del INN, Anshen en su artículo "Some Statistical Bases for the Existence of Black English" (1972), afirma que no se debe mantener, como lo hace Williamson (1971 a), que muchas de las características del INN (como "there", pronunciado como "they [ðei]) aparecen igualmente en el inglés sureño de la población blanca y por tanto, hoy en día el INN es igual que el inglés sureño, y probablemente siempre lo ha sido, salvo en casos de extremo aislamiento geográfico como los hablantes de Gullah. Ashen cita un estudio de James Bryden (1968), en que éste probó que al escuchar grabaciones de blancos y negros de la misma clase social y de la misma zona geográfica (Charlottesville, Virginia), el 95% de los que escuchaban podían distinguir perfectamente a los hablantes blancos de los hablantes negros. Y en un estudio llevado a cabo en Hillsborough, North Carolina, por el propio Anshen, se observó que el determinante más importante en cuanto a la carencia de la pronunciación de la -r y la terminación -ing era precisamente la raza del hablante. Otros estudios parecidos han obtenido semejantes resultados (Baratz, Shuy y Wolfram, 1968; Tucker y Lambert, 1969). Asimismo, Stewart (1966) ofrece

una lista de rasgos fonéticos que sólo aparecen en el habla de los negros: a) la /l/ prevocálica pronunciada con la lengua en el cielo del paladar; b) la pronunciación de /b/, /d/, y /g/ como implosivas; c) la pronunciación de /f/ y /v/ como consonantes bilabiales y aspiradas; d) la neutralización de /m/ y /n/ , con el resultado de la nasalización de la vocal precedente (precisamente el ejemplo que ofrece Williamson en otro artículo, citado más abajo); y, e) los rasgos paralingüísticos, tono, "falsetto" ,etc. Por tanto no se puede considerar que el habla de los negros sureños sea igual al habla de los blancos hoy en día.

Aun en los casos en que el habla de los negros resulta igual que la de los blancos, no debemos considerar que la influencia sólo proviene de los blancos. Como sugiere Dillard (1972), características del habla de los negros pueden haberse extendido entre la población blanca, igual que al revés. En otro artículo, Williamson (1971b) describe la reducción de "I'm going to" [ã] [ã.m gō] o [ã.mō] en estos términos:

Professor James McMillan in "Vowel Nasality as a Sandhi Form of the Morphemes -nt and -ing in Southern American" (American Speech, April, 1939, pp. 120-123) describes the various forms of going which occur in the speech of Southerners. Like other American English speakers they can say gonna [gōnə] or [gōnə]. In addition they have a form [gō] in which the [ō] is nasalized. "I'm going to do it" may be realized as "ã.m gō do it". They have a third form [ã.mō] which occurs only with the first person singular. Thus "I'm going to do it" may also be realized as "[ã.mō] do it." Carmelita Klipple in "The Speech of Spicewood, Texas" (American Speech, October 1945, pp. 187-191) shows that this form is also found in Texas.

El hecho de que esta nasalización sea de uso extendido entre la

población blanca y la negra del sur no significa que no sea un rasgo fonológico negro. Dada la predominante nasalización de vocales presente en muchas lenguas afroamericanas (Alleyne, 1980, págs. 35 - 38), especialmente cuando van seguidas de una consonante nasal, y la reducción del grupo consonántico en posición medial (hecho que no ocurre en variedades dialectales del inglés), parece más acertado en este caso dar más crédito a la extensión de un rasgo de habla negra a la población blanca, extendida al uso generalizado en el Sur. El hecho de que esta reducción nasalizada aparezca también en Texas tampoco prueba que no sea una característica del habla negra extendida a la población blanca, dado el gran número de negros que hay en Texas. Habría que conocer la población en cuestión de Spicewood, Texas, y sobre eso, Williamson no ofrece datos. Además para probar que este rasgo, al igual que otros citados por Williamson, es una característica regional y no étnica (o inicialmente étnica), Williamson tendría que ofrecer evidencia de que sólo existe en el habla de los negros sureños, o procedentes del sur, y no en el habla de los negros de otras regiones. En vez de presentar esta evidencia, al final de su artículo (una crítica del análisis lingüístico hecho por la Profesora B. Bailey del habla de "Dude", el narrador negro de la novela The Cool World (Boston, 1959), Williamson escribe:

That the four features falta de verbo còpula; formas del pasado (been) y del futuro (gonna); la utilización de don't y ain't para la negación; y, la utilización de "they" para "there" y "their" are found in Dude's speech is no surprise, for most Negroes, wherever they might live outside the South, migrated to that place from the South. And it should be no surprise that they carried their Southern language patterns with them.

Afirmaciones como ésta no toman en cuenta que una serie de rasgos, sobre todo la nasalización de vocales y la utilización de been (krio, bin; criollo jamaicano, ben, INN bín), para indicar un aspecto imperfectivo, se encuentran en el habla de poblaciones negras que nunca han vivido en el sur. Además la pronunciación "they" y "there" como /dei/ es claramente una característica de gullah, como se ve por la transcripción day para las dos palabras (Jones, Negro Myths from the Georgia Coast, 1888), con lo cual tendríamos que suponer que la pronunciación de la población blanca había afectado a la de los gullah, de aquellas islas aisladas, y como los mismos especialistas en dialectología geográfica dicen, la población de estas islas tuvo bastante poco contacto con los blancos hasta bien entrado este siglo, manteniendo así su habla "peculiar". Es cierto que algunos de los rasgos de la población negra se han extendido al habla de los blancos sureños, pero esto no significa que no forma parte del grupo de rasgos lingüísticos que caracterizan el habla negra ⁴². Sólo un marcado eurocentrismo podría llevarnos a la conclusión de que un grupo étnico tan numeroso como el negro conviviese con grupos étnicos europeos durante tantos años (con numerosos casos de mezcla racial) sin que el primero no influyese en el habla del segundo. Finalmente, aseveraciones como ésta hacen caso omiso de las numerosos testimonios de la influencia del habla de los negros en los blancos, sobre todo en los niños blancos (en la época antes de la Emancipación) quienes tenían como modelo lingüístico a sus "mammies" y sus compañeros de juegos de raza negra, como certifican estas citas de Dillard (1972, págs. 187-200):

But the children of both classes are good specimens of dialect, as the better sort, in this country, particularly, consign their children to the care of Negroes....

Those who have black nurses..... are at much pains and cost for teachers to unlearn them what they need never have learned, had they kept illiterate people from them at first. (Mrs Anne Royall, The London Magazine, (July, 1746)

It must be confessed, to the shame of the white population of the South, that they perpetuate many of these pronunciations in common with their Negro dependents; and that, in many places, if one happened to be talking to a native with one's eyes shut, it would be impossible to say whether a Negro or a white person were responding. (James A Harrison, "Negro English", Anglia VIII, (1884)

Southern speech is clipped, softened, and broadened by the Negro admixture. The child learns its language from its Negro nurse, servants and playmates, and this not unpleasant patois is never quite eradicated. (Thomas Nichols, Forty Years of American Life, (1864)

Naturalmente, con la abolición de la esclavitud, el desmantelamiento del sistema de la plantación, y el aumento del nivel de educación de los negros, las formas criollas más antiguas (y más estigmatizadas) empezaron a desaparecer al adoptar más características de los dialectos de hablantes blancos y del inglés más estándar, por ejemplo, del inglés escrito. Pero esto no quiere decir que no se dio el inverso del proceso.

El último criterio lingüístico para probar el origen criollo de INN es el de similitud con otras lenguas criollas; es decir, si una lengua posee un número de características que son considerados por los criollistas como rasgos claramente criollos, entonces tal lengua es, o ha sido una lengua criolla, a no ser que se pueda presentar evidencia de lo contrario. Por tanto pasaremos aquí a una descripción de los rasgos

lingüísticos comunes a los criollos atlánticos de base inglesa.

Como observa David Sutcliffe en British Black English una de las razones más obvias para creer que un pidgin de la costa occidental de Africa fue efectivamente la base del lenguaje negro en el Nuevo Mundo es el núcleo de vocabulario distintivo que comparten los muchos criollos distintos ⁴³. Esta pequeña muestra sirve de evidencia: ⁴⁴

Vocabulario común entre 4 criollos de base inglesa

inglés estándar	criollo jamaicano (CJ)	krio (K)	saramaccan (SM)	gullah (G)
because	bika, ka	bikɔ s	biɣa	ka
eat	nyam	nyam	nyam	yam,nyam
if	ef,if	ɛf,if	e(f)i	ef, if
white man	bakra	bakra	bakaa	bakrə
you(pl)	unu	una,ina	ún,ún.	unə
stab	dzuk	chuk	tʃɔkɔ	dʒuk
at,in	ina, (n)a	na	(n)a	nə

Como se puede observar, estos ejemplos demuestran una mezcla léxica del inglés, portugués (o español) y lenguas africanas: nə, na, ina, de ibo ná; nyam,yam, de Níger-Congro yam; un(u), de ibo unu (44). Uno de los factores que complica el rastreo del vocabulario común es la "relexificación" que han sufrido muchas lenguas criollas en el proceso de descriollización. Todd, por ejemplo, cita el caso de krio (Sierra Leone), criollo en el que existen dobles para el verb "know", una forma más antigua sabi y otra más moderna no ⁴⁵. En gullah del siglo pasado, encontramos evidencia de que existía sabe ("You sabe huccom-so?") a la vez que know. ⁴⁶

Sin duda, el aspecto más interesante del léxico de estos criollos es la existencia de "núcleos semánticos" compartidos. Sabemos que el desarrollo histórico del léxico criollo se ha llevado a cabo por la

substitución, masiva y rápida, de lexemas africanas por inglesas (u otras lenguas dominantes en cada área geográfica) pero en el proceso, se ha dejado un residuo de lexemas africanas en los distintos dialectos afroamericanos. Cualquier lista estadística de léxico nos demostrará que incluso en saramaccan, considerada la lengua más criolla del grupo atlántico, un 50% del vocabulario consiste en palabras de derivación inglesa. Por tanto está claro que se adoptaron rápidamente étimos ingleses (la "relexificación"). Lo que ya no es tan evidente es que asimilasen con igual facilidad los mismos significados que conllevaban los étimos ingleses. Por eso sugiere Alleyne (Comparative Afro-American, pág. 109) que es igualmente interesante estudiar los campos semánticos de los étimos ingleses adoptados por los hablantes de estas lenguas criollas. Por ejemplo, hay muchas lexemas afroamericanas que demuestran un sistema de denominación de objetos en términos de una asociación monomorfémica de dos objetos. Alleyne ofrece los siguientes ejemplos (Ibid, 114) :

CJ:
ay waata "tears". literalmente "eye water";
mout waata, "saliva", lit. "mouth water"; de
klín, "dawn", lit. "day clean"; ded
ows, "mortuary", lit. "dead house"

SM:
wāta wōyo, "tears"; wāta būka, "saliva";
sinkíi tataf, "muscle", lit. "body rope";
d.d. wōsu, "mortuary"

SR:
watra ay, "tears"; dede oso. "mortuary"

K (krio):
ya wata, "tears"; dede os,

"mortuary"

G: de klin, "dawn"

Este tipo de asociación monomorfémica nos recuerda compuestos como "cut-eye" y "suck-teeth" (términos descriptivos de gestos de desdén) todavía en uso corriente entre muchos negros norteamericanos hoy en día. Rickford y Rickford ("Cut-eye and suck-teeth: African Words and Gestures in New World Guise", 1976) documentan la utilización de estos gestos despectivos y su denominación similar en muchas comunidades de distintas partes del Caribe como St. Kitts, Guyana, Jamaica, Antigua e incluso entre los hablantes del criollo de base francesa en Haití, donde se dice couper yeux, literalmente "to cut (o 'cutting') the eyes" (Ibid.: 352). Tanto "cut-eye" como "suck-teeth", según los Rickford, se usan por toda la costa occidental de África, por ejemplo en mende, igbo, yoruba, cameroon pidgin y Krio (K: saktit pan = suck one's teeth at).

Otra estructura semántica común a estos criollos afroamericanos es la fusión de opuestos semánticos de pasivas y la transitividad e intransitividad. Ejemplos son de Alleyne (1980, pág. 115):

G, CJ, K; len, que significa "lend" y "borrow"

CJ: bruid; SR: pari; SM: paí,
"conceive" y "impregnate"

CJ: kya, "bring" y "carry"

SR: leri; CJ: laan, "teach" y "learn"

Parece claro que el sistema de denominación de objetos antes mencionados procede de las lenguas de África occidental ya que, en relación con los ejemplos que acabamos de mencionar, wolof tiene br bu

stt, "day clean" e igbo, aña umiri, "eye water" (Alleyne : 115) .
 por ejemplo . En cuanto a la fusión de opuestos semánticos,
 Alleyne observa que es más difícil probar la relación con lenguas
 africanas, pero que en el mende existen: sihá, "lend/ borrow" y ga,
 "teach/learn".

También en el orden fonológico, los criollos atlánticos comparten
 los siguientes rasgos: la substitución de /v/ por /b/, de /θ/ por /t/ y
 de /ð/ por /d/ del inglés, como en "ting" o "broder, brader"; la
 carencia de /r/ ante consonante o en posición final absoluto; y la
 reducción de grupos consonánticos (de la lengua del superstrato), tanto
 al principio de palabra como en posición medial y final, siendo este
 último tipo de reducción un rasgo en común con las lenguas criollas del
 Pacífico también. Respecto a las consonantes, en varios dialectos
 afroamericanos existen grupos consonánticos nasales complejos en
 posición inicial, por otra parte, típicos también de las lenguas de la
 costa occidental de Africa, como /nd/, /mb/, /ng/, etc. En cuanto a
 estructura silábica, hay una tendencia a C + V, además de la
 nasalización de vocales, sobre todo en posición final. De nuevo esto
 nos recuerda el ejemplo ofrecido por Williamson: $\overline{[a:m\bar{o}]}$

Pero sin duda, más importante que unas cuantas morfemas libres o
 consonantes en común es el hecho de que estas lenguas criollas
 comparten un gran número de rasgos estructurales. El grupo verbal
 presenta una uniformidad considerable, pues la estructura verbal básica
 para saramaccan, sranan, krio, jamaicano (basilecto) y gullah es ⁴⁷

Grupo Modal + (partícula) + (verbo aux.) + pred. + X verbal :
 (They) (mʒs) (bin) (wan) kom (yesidie)
 (They) (must) (have wanted to) come (yesterday)

Igualmente en todas las variedades de afroamericano es obligatorio marcar el aspecto verbal, que se divide en perfectivo o imperfectivo. El perfectivo no está marcado generalmente (cero), pero en todas las variedades mencionadas arriba, existe la posibilidad de marcar el perfectivo al adjuntar una partícula verbal que significa "terminar/acabar", la cual funciona como una especie de refuerzo del aspecto perfectivo. Así en el criollo jamaicano (CJ), en el krio (K) y en el gullah (G), tenemos don o dán y en el weskos (Camerún y Nigeria), el sranan (SR) y el saramaccan (SM), encontramos kabá (Alleyne, 1980, pág. 82):

CJ: mi waak	I have walked; I (sometimes) walk
mi don waak	I have finished walking.
SM, SR: mi waka	I have walked.
mi waka kabá	I have finished walking.
G: mi sí ɔm	I have seen him.
mi dán sí ɔm	I have finished seeing him.

El último ejemplo del gullah, dán sí, recuerda su frecuente utilización en el INN de hoy, como un perfectivo inmediato. Como señala Dillard ("Non-Standard Negro Dialects: Convergence or Divergence", 1970), la forma done + verbo que se utiliza en el gullah y en el INN (y según Dillard, probablemente en dialectos sureños en general) se parece mucho a la forma /dɔn/ que existe en CJ y también en el weskos de Camerún y Nigeria. Esta forma es una relexificación del portugués kaba (forma utilizada en Sranan hoy en día), con el significado de "acabar de". El pidgin melanesio emplea la forma finish con el mismo carácter aspectual. Otras partículas perifrásticas que pueden indicar aspecto son da y de, y las variantes a y e (də / duh, en gullah):

Sr: mi e waka	I am walking; I usually walk
CJ: mi (d)a waak	I am walking
K: mi de waka	I am walking
G: mi dʒ go	I am going 48

Se ve claramente que estas partículas sirven para marcar el aspecto progresivo (o imperfectivo). Stewart ("Continuity and Change in American Dialects", 1968) piensa que la forma preverbal a del habla de los negros sureños se derivan de estas formas, como la del gullah də o duh, dialecto en el cual duh se utilizaba para indicar un aspecto progresivo 49 .

Una importante característica verbal compartida entre muchos criollos atlánticos es que los adjetivos del predicado pueden interpretarse como verbos per se, e.g.:

<u>CJ</u> : di kaafi a kūol i (b)en a kūol im a ded	The coffee is getting cold. It was getting cold. He is dying.
<u>SR</u> : a e dede	He is dying.
<u>SM</u> : a ta mangu a bi ta mangu	He is getting thin. He was getting thin.
<u>K</u> : a de fat	I am getting fat.

En estos ejemplos, vemos que a, de, e o ta funcionan como indicadores de aspecto progresivo, mientras el adjetivo asume la función semántica

del verbo, con lo que tenemos en la frase del krio en traducción literal: "I am fatting." Es significativo que en algunos cuentos folclóricos del gullah encontramos adjetivos verbales parecidos, no con las partículas progresivas, pero sí con partículas que marcan el futuro, como guine, "going": "...ef I knock you brains out, you guine dead too quick"⁵⁰.

Otros importantes rasgos verbales compartidos por las lenguas criollas del Atlántico son:

- 1) bin como indicador del pasado, a veces, un pretérito anterior = "past perfect" (bin, en CJ, SR, G y otras variedades de INN; ben en el pidgin de West Africa)
- 2) verbos dinámicos en serie: G: "Buh Wolf cant stop run..."; "wil come long knock to di do"
- 3) simplificación desinencial de los tiempos y personas verbales; en general, el verbo sin flexionar (sólo cambia el pronombre que acompaña el verbo obligatoriamente)
- 4) la expresión de la pasividad con: la tercera persona plural con significado de "indefinido" y un verbo transitivo, en voz activa: CJ: "dem ʒut im" = "they (indefinido) shot him" = He has been shot.

Pero quizás la construcción verbal que más distinga un criollo de la lengua del superstrato se trata de la cópula, que aparece de una forma u otra, según el tipo de complemento (adjetival, locativo o substantivo). Si el complemento es un adjetivo, normalmente no hay cópula; si es un locativo, la cópula aparece como una relexificación de la palabra inglesa "there" (de, da); y, si el complemento es un substantivo, la cópula es alguna forma de be o de (con variantes e ó a, o en las lenguas más descriollizadas, iz o cero ⁵¹). Ya que la

utilización de be en el INN es muy compleja, se explicará más adelante en la sección sobre la sintaxis. Aquí basta notar que en el INN se utiliza be y también iz, "is".

Aparte de estas semejanzas en la estructura de las lenguas criollas, hay rasgos compartidos entre los criollos atlánticos que afectan la morfosintaxis:

1) for, como marca de infinitivo (G: "fur show you tetter": to show you the sweet potato). Esta forma, muy estigmatizada, tiende a desaparecer en el INN, especialmente en los grandes centros urbanos. Sin embargo, McDavid (1951) cita la utilización de formas como "he come for tell you" entre negros y blancos a lo largo de la costa de Carolina del Sur. Otra función de for es la de verbo modal de obligación, rasgo típico de algunos criollos atlánticos (guyana, CJ). No se encuentra ya en uso extendido en el INN, pero aparece en textos folklóricos del gullah: "Pappy, Mammy say you is for tell we where you is goin'" (Book of Negro Folklore, 1958)

2) negación con múltiples partículas (CA, criollo de Antigua: "Me no sik no mō": I'm not sick any more). Esta es una característica muy conocida en el INN, como se verá en la sección sobre la sintaxis.

3) la colocación de la partícula negativa never ("neber/ neva") directamente detrás del sintagma nominal, antes del verbo modal. Puede indicar el futuro (CA: "I never can be tankful.") o puede funcionar como un indicador de pasado y negativo a la vez (CJ: "mi neva do it": I didn't do it.) Esta colocación es corriente no sólo en el INN sino en el inglés estándar norteamericano también, en frases como: "I never will get finished."

4) la expresión de la posesión por medio de la parataxis (G: "One claw hole Buh Turkey Buzzard foot": One claw was holding brother Turkey Buzzard's foot.)

Se da esta característica en el INN actual también: her suster dress..." (Traugott, 1976)

5) invariabilidad de elementos nominales (CA "... tie two hand up.."). Las formas nominales en el INN hoy en día toman el plural en s cuando no existe ningún otro indicador de plural "the bottles", pero se tiende a eliminar el indicador de plural en sintagmas nominales como "sixteen bottle" (Dillard, 1977)

6) unificación de formas pronominales ("undifferentiated pronoun") (G: "Me yent bring no tetter wid me cause me no want fur mek fren feel bad.") Debido al progresivo acercamiento del INN al inglés estándar norteamericano, es difícil encontrar este rasgo criollo ya. Sin embargo, Dillard (1977) ha grabado frases como: "Me help you?" entre hablantes jóvenes del INN.

7) topicalización para enfatizar tanto sintagmas nominales y como verbales con las partículas a ó iz: (CJ: "a big im big": It is big, he is big / SR: "a pley mi ben pley nang a wroko": I merely played with the work. /iz truu/, "it's the truth." En el INN, la topicalización no es muy corriente en cuanto a estructuras verbales, pero sí en cuanto a sintagmas nominales, frecuentemente indicada por "dis" o "this": "dis man, he.."; "Elain, Ardina, and Elaine West, dey in the club" (Traugott, 1976); "It's a bush grow up like that." (Smith, 1973)

8) la utilización de la partícula a como indicador de pregunta: (CJ: /a-wa a:nti sen fi mi/, "What has Auntie sent for me." (Holm, 1980). Se encuentra en forma relexificada iz en el INN: "Is dey been dere?" "Is you in Shirley's room?" (Dillard, 1977)

9) la utilización de seh, se, /se/ como indicador de oración subordinada = inglés estándar "that" (CJ: "a glad seh im gaan": I'm glad that he's gone" / G: "De gal done tell um say Buh Rabbit sisso": The gal told him that brother Rabbit said so.) Este rasgo es muy conocido en el INN de hoy. Dillard (1977) cita estos ejemplos: "He tell me say" o más cercano a inglés

estándar, "He tell me, he say..".
Rickford (1977) cita: "He told me
said..."

10) la ausencia de inversión en el orden
de palabras en oraciones interrogativas:
(G: "You know huccum dis?"). Esta
característica todavía existe en el INN
de hoy: "What your name is?" "... where
you is?" (Dillard, 1977)

11) uso enfático de wan, "one": (CA: "De
Lord, he one good Lord.") Este rasgo es
tan característico del habla de los
negros norteamericanos que ha sido
copiado por los blancos, en frases como:
"one fine lady", donde one funciona como
intensificador que todo el mundo reconoce
como negro.

12) pluralización por medio de un
indicador posnominal, dem: (CA: "de boy
dem go..") = "the boys go.."

Los rasgos citados aquí aparecen de forma variable en el INN de hoy en
día, aunque como hemos notado anteriormente, están bien documentados en
la evidencia más temprana (Véase Stewart, 1967, 1968 y Dillard, 1972).
Más adelante volveremos a citar algunas de estas características al
hablar de la fonética y la morfosintaxis del INN actual. Lo
importante a resaltar aquí es que por ser una lengua en el
proceso de descriollización, es artificial pretender que el INN cumpla
condiciones de necesidad y suficiencia ("necessary and sufficiency
condition") para probar su carácter criollo. En vez de atenernos a
categorías discretas, es más productivo considerar el INN en el marco
de prototipo como hemos hecho en este trabajo. Este planteamiento
significa que el criterio más importante para comprobar un estadio
criollo anterior para el INN es su similitud con lenguas que
constituyen un prototipo de lo que es una lengua criolla (e.g., el
sranan, el saramaccan, el jamaicano, etc.). Es decir, dado el proceso
de descriollización del INN, no sólo hay que tomar en cuenta el número

de rasgos criollos sino también la naturaleza de los rasgos, el grado en el que se asemejan al prototipo de lengua criolla (e.g., léxicos, morfosintácticos, etc.). Creemos haber presentado aquí suficientes pruebas, tanto de tipo fonológico como de tipo morfosintáctico, para fundamentar nuestra hipótesis de un origen criollo para el INN en general, no sólo para variedades atípicas como el gullah. Por tanto, la pregunta que nos hacemos ahora es qué grado de criollización se manifiesta todavía en el INN. Y esta pregunta puede y debe aplicarse no sólo a cuestiones de lingüística formal estrictamente sino al marco más amplio de la cultura negra norteamericana en general. Es decir, precisamos para el estudio de la poesía folclórica negra norteamericana un enfoque que nos permita estudiar los actos de comunicación (por ejemplo, el lenguaje ritual, cambio de código, el lenguaje no verbal, elementos paralingüísticos como tono). Como veremos más adelante, esta necesidad nos llevará a veces hacia la etnolingüística.

Se ha estimado útil el establecer en este capítulo el origen criollo del INN, puesto que algunas características de lenguas criollas proporcionan a la poesía folclórica negra elementos distintivos que aprovechan los poetas que tratamos en este estudio. Pero no todos estos poetas los aprovechan de igual manera. A medida que se iban adentrando en el siglo veinte, los poetas folclóricos negros sabían que el habla de forma muy criolla no reflejaba el habla característico de los negros en las urbes grandes, donde habían emigrado después de la Primera Guerra mundial y más aún, después de la Segunda. Como veremos en el capítulo sobre la "Fonología y Morfosintaxis", muchos rasgos criollos desaparecen del INN. Por tanto, los poetas que no deseaban reflejar los rasgos estereotipados de la literatura tradicional del sur

("plantation tradition"), sino lo característicamente negro de verdad, tenían que buscar nuevas fórmulas lingüísticas. Para familiarizarnos con tipos de comportamiento lingüístico más modernos, pasaremos a un estudio sincrónico del INN.

NOTAS . ORIGENES

(1) Entre los lingüistas hay discrepancias tanto en cuanto a la definición de una lengua "pidgin" como en cuanto a lo que constituye una lengua "criolla". La distinción pidgin/criollo no es viable para describir muchas situaciones multilingüas, notablemente en la costa occidental de África y como apunta Elizabeth Tonkin (1971), la misma variedad puede utilizarse de hecho como "primera lengua" o como "lingua franca". Como estas cuestiones no constituyen un aspecto principal del presente trabajo de investigación, aceptaremos las definiciones que presenta David Decamp en "Introduction: The Study of Pidgin and Creole Languages" (Pidginization and Creolization of Languages, 1977). Un pidgin es una lengua vernacula que surge por la necesidad de comunicación entre hablantes de distintas lenguas. Se caracteriza, según Decamp, por un léxico limitado y la eliminación de rasgos gramaticales redundantes como número, género, etc., lo que ha sido frecuentemente denominado "simplificación". El término "criollo", en un principio, fue utilizado para designar a personas de descendencia europea que nacieron en colonias tropicales. De allí, se extendió el término a incluir a gentes no europeas. Finalmente se aplicó a ciertas lenguas que se hablaban en el Caribe y por la costa occidental de África, y por extensión a otras lenguas semejantes. Cuando se habla de estas lenguas, se les denomina "de base inglesa" o "de base francesa", etc. Quizás el término "base" sea desafortunado, pues con él no se refiere a la base (si se entiende por "base" estructura gramatical), sino a la lengua de superstrato (que suele ser la de prestigio social), de dónde se recibe la mayoría del léxico.

(2) Burling, (1970 :185) : El término "dialecto" conlleva varios problemas espinosos, tales como las connotaciones sociopolíticas al denominar una variedad lingüística "dialecto", frente al "estándar", o la dificultad, en términos lingüísticos, de distinguir entre un "dialecto" y una "lengua". Actualmente, para evitar las connotaciones negativas, se utiliza "variedad" o un término aun más específico "sociolecto".

(3) A este respecto, los tres artículos más importantes de Stewart son: "Observations on the Problems of Defining Negro Dialect", y dos artículos más en los que Stewart hábilmente discute las fuentes literarias con Wolfram: una reseña del libro, Black-White Speech Relationships, editado por Wolfram, "Book Review 3", y "More on Black-White Speech Relationships: Being a Reflection on the Occasion of Walt Wolfram's Reply", en The Florida Foreign Language Reporter. Para Dillard, véase además de su trabajo Black English, "General Introduction: Perspectives on Black English" y "Black English Dialectology: Theory, Method, Introduction", ambos en Perspectives on Black English. Rickford contribuyó a la constatación de una fuente histórica no inglesa para el INN con su artículo "Carrying the New Wave into Syntax". Para Loflin, véase "Negro Nonstandard and Standard English: Same or Different Deep Structure?", Orbis, investigación que fue muy criticada en su día por la metodología (el haber utilizado a un sólo informante, de 14 años), lo cual Loflin intentó rectificar luego en su trabajo con Dillard y Sobin, "Auxiliary Structures and Time Adverbs in Black American English", American Speech. Ashen, además del artículo citado en la Bibliografía, fue el primero en señalar que las lenguas criollas sí tenían muchos verbos copulativos y luego Bickerton (The Dynamics of a Creole System, 1975) demostró que la ausencia del

copulativo, al menos en algunas lenguas criollas, era una fase intermedia hacia la descriollización total, hecho que comprobó Rickford en sus estudios de Gullah. Estos estudios permitieron situar con más seguridad el papel del verbo copulativo en el desarrollo de INN, haciendo posible avanzar los estudios sobre la convergencia de sistemas lingüísticos. Hoy en día un aspecto muy interesante de estudios criollos es precisamente la formulación y comprobación de principios generales de convergencia.

(4) En cuanto a las vocales, Turner encuentra mayor similitud entre gullah y yoruba y ewe. También menciona la casi carencia de diptongos tanto en gullah como en las lenguas africanas de la costa occidental, así como la nasalización de vocales. Su estudio minucioso de las consonantes corrobora el aserto de Stewart sobre el empleo exclusivo de /b/ y /d/ implosivas entre hablantes negros del sur al constatar estas vocales implosivas tanto en gullah como en hausa, fula, y duala. (Sin embargo no menciona la /g/ implosiva que cita Stewart. Véase la nota 39). Para otras consonantes (la /ɸ/ y la /β/ en sustitución de /f/ y la /v/ en posición intervocálica) de empleo exclusivamente entre la población negra sureña (según Stewart), encontramos que Turner constata la carencia de /f/ y /v/ en gullah y su sustitución por /ɸ/ y /β/ pero incluso en posición inicial; Turner aduce que estos rasgos fonéticos demuestran la influencia de hausa, yoruba, efik y twi (págs. 241-242). Otros rasgos africanos que caracterizan el habla de los gullah son la intercalación de vocales para evitar grupos consonánticos (como en kongo miliki, "milk"), y la tendencia a terminar cada sílaba con una vocal, rasgos claramente compartidos con las lenguas pidgin y criollas. También menciona Turner la importancia de vestigios de lenguas tonales en el gullah.

Rasgos sintácticos que demuestran influencia de lenguas africanas son: a) la ausencia de distinción de voz; b) predominia de oraciones coordinadas, en vez de subordinadas, y en general construcciones de tipo paratáctico, en vez de hipotáctico; c) el empleo de verbos en serie (bi kam nɔu si tude, "I come now see today" (pág. 212); d) la utilización de d como indicador aspectual de imperfectivo; e) el empleo de se, "say", después de verbos como tell, think, wish, know, etc. para introducir oraciones subordinadas de complemento, "complementizers"; f) la utilización de adjetivos como verbos; g) la utilización o no del verbo "be" (en gullah de) según vaya seguido de un adjetivo, un locativo, o un sintagma nominal; h) para frases enfáticas, el comenzar con el sujeto u objeto de la oración, seguido de un pronombre personal, ("topicalización") (di man en hi wɔif han tu di tri dem lik tu pisiz, "The man and his wife hanging to the tree, them (were) lick(ed) to pieces.", pág. 218.; i) la no inversión del orden de palabras en oraciones interrogativas; j) la frecuente repetición de palabras y frases durante la narración oral, véase también el tratamiento de este aspecto en la sección sobre "discurso"; y, k) la carencia de -s para marcar el plural en sustantivos. Todos estos rasgos de lenguas africanas aparecen, aunque en distintas combinaciones, en las lenguas criollas del Atlántico.

(5) En un escrito anterior (1967), McDavid propuso que cualquier diferencia entre el INN y el inglés no estándar de los sureños blancos se debía a la "diferenciación cultural selectiva", expresión que no definió claramente. Aunque diferencias culturales son viables como tema de estudio lingüístico, no se prestan fácilmente al estudio de la gramática, sino a niveles más superficiales, como el léxico utilizado específicamente como elemento de cohesión social, por ejemplo la utilización de "soul".

(6) Pero Sledd mismo, citando a P.W. Joyce, English as We Speak It, (2 ed., London, 1910) señala una diferencia entre el uso de be durativo en anglo-irlandés y en el INN. En aquel, be suele ir acompañado del auxiliar do/does: "There does be a meeting of the company every Tuesday". Joyce observa que cuando se utiliza be sólo sin do, la oración tiene el significado normal de is en inglés estándar: "My father bees always at home in the morning." En cambio, en INN, do/does no se utiliza en una frase como: "He be busy." = He is always busy.", excepto en las oraciones interrogativas: "Do he be busy?" Por tanto, el uso anglo-irlandés de be no corresponde exactamente a su uso en INN. En cualquier caso, be constituye sólo una parte del sistema verbal del INN y en el caso de este rasgo y otros, es muy probable que haya desempeñado un papel importante la convergencia.

(7) Aunque se reconozca que la correlación entre rasgos lingüísticos y los étnicos sea un factor más importante para el INN que la distribución geográfica de sus hablantes, no significa que se niegue la existencia de variedades regionales del INN. Rickford ("The Question of Prior Creolization in Black English") nos recuerda la necesidad de considerar diferencias regionales como la existencia de /r/ entre los hablantes negros de California, aunque la carencia de /r/ es precisamente lo que caracteriza todas las otras variedades del INN. Es evidente que estos hablantes de California responden, por lo menos en cuanto a este fonema, más a modelos regionales que étnicos. Alleyne ("Acculturation and the Cultural Matrix of Creolization") señala que las variedades más descriollizadas del criollo jamaicano siguen la misma tendencia, es decir, a medida que van perdiendo sus rasgos marcadamente criollos, van adquiriendo lógicamente los rasgos regionales. En cuanto a la variación dentro del INN (considerado sincronicamente) como evidencia de la predominante influencia de variedades regionales del inglés, Alleyne (Ibid.) hace hincapié en que precisamente lo que caracterizaba a las lenguas criollas desde su inserción era el alto grado de variación, en vez de la estabilidad lingüística. Luego al establecerse en una cierta localidad en el Nuevo Mundo, las variantes lingüísticas tendían a ser eliminadas. Por lo tanto, la afirmación de Reed de que los personajes de las obras citadas representan distintos dialectos del INN no invalida en absoluto la hipótesis de la descriollización del INN. Lo que es más, Reed parece confundir las distintas etapas de desarrollo, o descriollización de las variedades del INN, pues ¿cómo se puede agrupar los personajes de Faulkner (Mississippi, 1897-1962) con los de Joel Chandler Harris (Georgia, 1848-1908) cuando tanta distancia geográfica y temporal separan a estos dos autores? Finalmente Stewart, Dillard y otros han probado documentalmente que algunos tipos de variación entre variedades del habla negra se deben al grado de aculturación de los distintos esclavos, es decir según trabajasen en la mansión del amo (tendrían una variedad más cercana al inglés estándar) o no tuviesen mucho contacto con hablantes del estándar, como los braceros, etc. (en cuyo caso conservarían una variedad más marcadamente criolla).

(8) Dillard ("Non-Standard Negro Dialects: Convergence or Divergence?", 1968) comenta esta insistencia de enfocar todas las variedades del inglés norteamericano a través de un objetivo exclusivamente germánico, ignorando así variedades como American Indian pidgin English o Chinese pidgin English:

There seems to be nothing gained by
continuing the reconstructive tradition
as represented by Pederson (1968)

[Orbis]. It may be an accidental result of the format of the journal, but it may also be an unwitting indication of just what this emphasis has been that the title of this article on middle-class Negro speech in Minneapolis appears just below the section heading Domaine germanique.

(9) Stewart proponía la existencia de un "proto-criollo", de base portuguesa, desarrollado por la costa occidental de Africa. Luego, por el proceso de "relexificación", adquiriría cada lengua criolla un superstrato (predominantemente léxico) de la lengua de prestigio social. Por tanto, Stewart era uno de los pocos lingüistas norteamericanos de esta época que proponía la relación entre el gullah y formas descriollizadas del INN y las lenguas criollas del Caribe y Africa. Bailey, en su artículo "Towards a New Perspective in Negro English Dialectology" no se ocupaba de la historia más primitiva del INN, sino que ofrecía evidencia de la conexión lingüística entre el INN actual de los núcleos urbanos y las variedades criollas habladas en el Caribe, especialmente el criollo jamaicano. Whinnom (1965) proponía la existencia de un "proto-criollo" basado en el sabir medieval. Para la importancia del comercio marítimo en el desarrollo de los criollos atlánticos, véase Hancock, "A Study of the Sources and Development of the Lexicon of Sierra Leone Krio" (1971), tesis doctoral, University of London.

(10) De hecho los lingüistas llevaban un retraso considerable en cuanto a la investigación de la influencia africana en el Nuevo Mundo. Fue precisamente Herskovits que, en 1941 con su libro The Myth of the Negro Past, atrajo la atención de del mundo académico, por lo menos en cuanto a antropología. Es verdad que Herskovits se basó parcialmente en algunos artículos de Turner sobre el gullah para explicar la diferencia radical entre la cultura anglo y la negra, pero la investigación completa de Turner, Africanisms in the Gullah Dialect, no se publicó hasta 1949, e incluso después de esta obra de tanto merito académico, seguían publicándose artículos que afirmaban la igualdad entre hablantes negros y blancos.

(11) H.L. Mencken, The American Language, Sup. 2, págs 9-25.

(12) P. Trudgill, Language in the British Isles, (1984), pag. 36.

(13) L. Todd, Pidgins and Creoles, (1974), pag. 9.

(14) Para fuentes literarias, véase Dillard, Black English, págs. 77-184.

(15) Rickford, en "The Question of Prior Creolization in Black English" (artículo al cual mi exposición posterior debe mucho), desarrolla sus argumentos según las siguientes líneas: a) factores sociolingüísticos; b) criterio lingüístico : b.1. simplificación; b.2. mezcla de lenguas; b.3 divergencia de otros dialectos y b.4 semejanza a otras lenguas criollas. Véase también Alleyne, "Acculturation and the Cultural Matrix of Creolization".

(16) Whinnom, en "Linguistic Hybridization and the 'Special Case' of Pidgins and Creoles", compara la situación de mezcla de lenguas con el proceso biológico de hibridación. Toma en cuenta cuatro factores: a) ecológicos (contacto); b) etológicos (actitud); c) mecánica (estructura fonológica); y, d) genética (conceptual). Luego clasifica los tipos de mezcla lingüística que se pueden producir: la "hibridación primaria"; la integración fluida, debido a oleadas de mutación mínima, como en el contacto lingüística a lo largo de las

fronteras; 2) la "hibridación secundaria": un tipo de cambio de códigos imperfecto que produce formas poco estables pero al menos algo previsible; y, 3) la "hibridación terciaria", que es la que genera las lenguas pidgin y criollas. Explica Whinnom (pág. 106) que no es una situación bilingüe sino una que se puede formular con la siguiente esquema:

target language

substrate languages A x B (x C...)

(17) De Granda, Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos, págs. 350-361, cita las fuentes siguientes: The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, 1553; Tratado breve dos rios de Guine, 1594; Description de L'Afrique, 1668, etc. Ha encontrado además una nueva fuente importante: P. Sandoval, De Instauranda aethiopia salute, Sevilla, 1627. Para el estudio del origen de las lenguas pidgin y criollas de Africa occidental, otras fuentes más tradicionales son: Stewart, 1962 y Whinnom 1965.

(18) Hancock ("Gullah and Barbadian: Origins and Relationships", American English, Spring, 1980) resume los trabajos históricos de Hair ("An Ethnolinguistic Inventory of the Upper Guinea Coast before 1700", 1967):

..... It pidgin English is also unlikely to have been initiated in the Sierra Leone area at that time; English expeditions visited Sierra Leone for periods ranging from a couple of days to six weeks on three or four occasions in the 1560s, 1580, 1582, and 1586, but thereafter not again until 1607. Forts were not constructed there (on Bunce and York islands, near modern Freetown) until about 1650. Records indicate that, during those years, the English dealt with the Africans through the medium of local Portuguese Creole residents.

(19) Alleyne, "Acculturation and the Cultural Matrix of Creolization", pág. 175.

(20) Hancock, "English-derived Atlantic Creoles", pág. 289. Véase también E. Tonkon, (1971), "Some Coastal Pidgins of West Africa".

(21) En términos sencillos, la "relexificación" se refiere a la gradual sustitución del léxico de la lengua de sustrato por el de la lengua de superestrato, aunque como ha probado Alleyne (Comparative Afro-American), los componentes semánticos de la palabra prestada no son necesariamente los que poseía en la lengua de superestrato. Para la primera hipótesis sobre la relexificación, véase Whinnom, 1965. En cuanto a la "expansión", se refiere a la utilización del pidgin o el criollo en nuevas situaciones sociales, por lo cual sufre ciertos cambios de tipo léxico y estructural.

(22) Rickford, "The Question of Prior Creolization in Black English", pág. 193.

(23) En Black Life and Culture in the United States, R. Goldstein ed., 1971.

(24) En 1951, T. Navarro Tomás señaló que el papiamentu no era meramente una mezcla del portugués o español con una adición de unos elementos africanos, sino que procedía de una jerga comercial utilizada a

lo largo de las costas africanas para el comercio de la "trata". ("Observaciones sobre el papiamento", Nueva revista de filología hispánica, 7, págs. 183-9.

(25) Las condiciones necesarias para una descriollización son, según Whinnom (Ibid.): a) que el contacto de los hablantes de la lengua criolla tengan la oportunidad de mejorar su "realización" o competencia en la lengua del superestrato (quy no haya situaciones de acceso limitado, como en el caso de las extensas plantaciones); b) que exista una fuerte motivación para integrarse al sistema de la lengua de superestrato, tanto por áreas de interés en común como por las ventajas que pueda proporcionar una movilidad social; y, c) que no surjan impedimentos de tipo secundario (social o político)

(26) Como señala Dillard en Black English, la pobreza de fuentes de fecha primitiva podría subsanarse con una minuciosa búsqueda en los documentos civiles de los municipios costeras norteamericanas.

(27) Cotton Mather, Angel of Bethesda, citado en la referencia que Krapp, The English Language in America, hace de G. Kittredge, "Lost Works of Cotton Mather", Proceedings of the Massachusetts Historical Society XLV (1912), pág. 143.

(28) Citado en Dillard, Black English, pág. 87, quien hace referencia a J.F.D. Smyth, A Tour of the United States of America, Vol. I, (London), pág. 79.

(29) Citado en Dillard, Ibid., pág. 91, quien cita a Crèvecoeur, Letters from an American Farmer, Pag. 244. (30) Citado en Dillard, Ibid., pág. 89, refiriendo a un ensayo de Benjamín Franklin, "Information for those Who Would Remove to America".

(31) Referencia de Dillard, Ibid., pág. 88, a la obra de John Davis, Travels of Four Years and a Half in the United States of America During 1798 - 1802, pag. 407.

(32) Higginson, Army Life in a Black Regiment, pág. 219.

(33) Dillard., Ibid., pág. 79, cita a S. Drake, The Witchcraft Delusion in New England, pags. 271, 290.

(34) C. Jones, Jr., Negro Myths from the Georgia Coast, pág. 8.

(35) J. Brewer, "Subject Concord of BE in Early Black English" (American Speech, 1973, Spring-Summer), pág. 11.

(36) Brewer, Ibid., pág. 13.

(37) La mejor obra de Dillard específicamente sobre la evolución del INN es Black English, 1972.

(38) De los muchos estudios de Stewart, los mejores sobre este aspecto son 1967 y 1968.

(39) La obra ya citada de Brewer es un interesante estudio de las entrevistas con antiguos esclavos, recogidas durante trabajo del campo en los años 1930, Federal Writers' Project. Dicho proyecto consistía en entrevistar a antiguos esclavos de 17 estados, quienes narraban sus experiencias durante la esclavitud. Aunque estas narraciones no se anotaban en transcripción fonética ni eran los entrevistadores lingüistas profesionales, el hecho de que los entrevistados eran personas muy mayores y de lugares rurales hace posible tener una idea de cómo era el habla negra de distintas partes de los Estados Unidos dentro de un período desde 1850 hasta 1910-20.

(40) Comunicación personal de Labov a D. Sutcliffe.

(41) "Negro Nonstandard and Standard English; Same of Different Deep Structure?", Orbis, XVIII, págs. 74-91.

(42) Stewart, "Observations (1966) on the Problems of Defining Negro Dialect", observa que rasgos específicamente negros son: a) la pronunciación de la /l/ con la parte central de la lengua apoyada en el cielo de la boca; b) la pronunciación implosiva de la /b/, la /d/ y la

/g/: c) la pronunciación de la /f/ y la /v/ como fricativas bilabiales;
d) la neutralización de /m/ y /n/ en posición final, con la nasalización de
la vocal precedente; rasgos paralingüísticos: tono, falsetto, etc.

(43) Véase la muestra de vocabulario de distintas lenguas criollas de
Sutcliffe (1982:13).

(44) Parte de esta información proviene de Alleyne, (1980). Véase
también Sutcliffe, (1982).

(45) Todd, Pidgins and Creoles, pág. 37.

(46) Jones, Negro Myths from the Georgia Coast, pág. 15.

(47) Alleyne, Comparative Afro-American, pág. 78.

(48) Alleyne, Ibid., pág. 82.

(49) Dillard, (1970) en Afro-American Anthropology, ed. por N. Whitten
y J. Szved, págs. 119-129.

(50) Jones, Ibid., pág. 10.

(51) Alleyne, (1980), pág. 88-90.

DESCRIPCION DEL INGLÉS NEGRO NORTEAMERICANO ACTUAL

Como ya se dijo antes, no hay un único inglés negro norteamericano, igual que no hay una única variedad de inglés norteamericano general (GA, "General American"). Para simplificar, en esta sección se tratará sólo la variedad del inglés negro conocido como "black English" (INN) porque esta variedad es la que más se emplea en la poesía que luego se estudiará. Según Stewart (1966: 26), el número de hablantes de la lengua vernácula es sin duda más grande que el número de negros que hablan el inglés estándar. El hecho de que algunos elementos sintácticos se parezcan a otros del inglés estándar provoca confusión en los hablantes blancos, quienes interpretan lo que oyen o lo que leen de manera equivocada. Por ello, insistimos en la necesidad de estudiar, aunque sea de manera somera, los aspectos más relevantes de la estructura morfosintáctica del INN.

Ya hemos hecho un esbozo de la historia del INN desde la etapa "criolla", representada por el gullah, pasando por etapas menos criollas, y ahora nos centraremos en el INN actual, variedad lingüística en el que el proceso de "descriollización" ha seguido su curso hasta convertir esta variedad del inglés negro en una variedad más del inglés norteamericano.

El INN se diferencia con claridad del gullah en muchos aspectos. Esto se debe en parte a que el INN tiene su origen más bien en el lenguaje de los esclavos que trabajaban en contacto directo con los amos (criados, cocheros, etc.) y por tanto aprendían más inglés que los esclavos que trabajaban de braceros. Y por otra parte, el INN sufrió un proceso de sincretismo lingüístico más acusado que el gullah porque sus hablantes no estaban tan social y geográficamente

aislados como los del gullah. Por último, el INN es la variedad más afectada por la urbanización moderna.

Lo más significativo del INN respecto a las lenguas criollas es que es una lengua vernácula con una variedad de funciones mucho más amplia que la mayoría de las lenguas consideradas "criollas". La urbanización tiende a suavizar e incluso a eclipsar las diferencias lingüísticas debidas a la procedencia geográfica, pero al mismo tiempo, incrementa el número de variedades sociales dentro de la misma zona geográfica. Nos referimos con ello a diferencias surgidas debido a la edad, sexo, nivel social, etc., de los hablantes.

En la siguiente comparación del INN con otras variedades del inglés americano, se verá que el INN que se habla en los guetos se caracteriza por muchos de los rasgos lingüísticos que ya hemos tratado en el Capítulo II.

3.1 Morfosintaxis del inglés negro norteamericano

3.1.1 Aspecto verbal

Según ha indicado Labov (1972: 37), es absurdo afirmar que el INN es una variedad completamente diferente de las demás variedades de inglés, ya que la gran mayoría de las estructuras del INN son las mismas que se encuentran en otras variedades de inglés. Sin embargo, el INN contiene subsistemas que no se integran fácilmente en los sistemas morfosintácticos de otras variedades. Estos subsistemas son importantes porque, según el mismo Labov (1972: 53), algunos pueden encontrarse en puntos estratégicos próximos al núcleo gramatical.

El rasgo más distintivo de la estructura del INN es el predominio del aspecto sobre el tiempo en el sistema verbal. Hay

varias partículas que marcan el aspecto: done, been, be invariable (a veces pronunciado bees o escrito be's), y en oraciones negativas, ain't. Al estudiar el comportamiento de estas partículas dentro de los sintagmas verbales, observamos que es obligatorio marcar el aspecto verbal y, sin embargo, el tiempo puede marcarse opcionalmente.

El estudio del aspecto verbal en el INN debe comenzar con la negación porque ésta da una indicación muy clara de cómo el sistema verbal difiere del estándar. En el INN existen tres partículas de negación: don't, ain't y di'n't. Como vimos en el Capítulo II, los documentos más antiguos del INN muestran un sencillo subsistema de negación semejante al que hay en algunas lenguas criollas. Por lo tanto, parece probable que los subsistemas actuales se deban a la naturaleza cambiante del INN.

En el inglés estándar es obligatorio reflejar el tiempo en los sintagmas verbales, pero como ya hemos dicho, en el INN se puede omitir. Esto ocurre con más frecuencia cuando los verbos forman una secuencia, pero también ocurre en oraciones que tienen un solo verbo, siempre que las proposiciones u oraciones cercanas den las necesarias indicaciones temporales (Dillard, 1972: 41):

When the day begin to crack, the whole plantation break out with all kind of noise, and you could tell what was going on by the kind of noise you hear.

He was a leader of the Jews. This man, he come to Jesus in the night and say, "Rabbi, we know you a teacher..." (Traugott, 1976: 92).

De esta forma, la acción del pasado queda marcada sin redundancia y por tanto, se puede utilizar la base del verbo, sin flexionarla para

marcar el pasado. Sin embargo, no se puede suponer que no se marca nunca el pasado, como han hecho algunos lingüistas, porque en las oraciones negativas se puede utilizar dit'n en frases, que en el inglés estándar, corresponderían al pasado, por ejemplo: "He ditn't go yesterday".

Ditn't se comporta en muchos casos como didn't del inglés estándar, y por tanto, es difícil descubrir un sistema de negación distinto del inglés estándar. Como ya hemos aludido, es la partícula ain' que señala la existencia de otro subsistema verbal. Ain' puede funcionar como partícula de negación en oraciones de pasado, pero en éstas, indica también algún aspecto verbal, un rasgo corriente en las lenguas criollas. Por ejemplo, "He ain' go" es una oración negativa que indica acción momentánea, ya sea en el pasado o no. "He ain' goin'" niega una acción en progreso, ya sea en el pasado o no. Por tanto, observamos que mientras el inglés estándar combina los dos ejes de relación temporal (unos indicadores para marcar el tiempo, y otros, para marcar el aspecto), en el INN no es así. Es cierto que oraciones como "He ain' go" se refieren al pasado en cerca del 90% de los casos (Dillard, 1972: 43) y que "He ain' goin'" se refieren casi siempre a acciones del presente, pero con frecuencia se encuentra oraciones como "He stood there and he thinkin'", en la que la forma progresiva thinkin' no puede interpretarse como un ejemplo de tiempo presente. En efecto, con una oración como "She real skinny, an' every time you see her she eatin' Cheerios", sacada del contexto, resulta imposible descubrir a qué tiempo se refiere.

Comprobamos, por tanto, que en los sistemas verbales de al menos algunos hablantes del INN perduran rasgos de lenguas criollas. La persistencia de rasgos aspectuales puede ser más extendida que se

cree. Por ejemplo, para corroborar la idea de que el indicador de tiempo verbal -ed no tiene relevancia especial para muchos hablantes del INN, podemos citar las muchas ocasiones en que aparecen formas de "ultracorrección", es decir, "hypercorrections", felled, fiewed, frozed, etc. El hecho de que aparezcan estas formas en el infinitivo también -- to taught, to falled -- parece apoyar de igual modo nuestra tesis.

La tercera partícula de negación don', se utiliza de la siguiente manera:

The bell don' rin.
She don' be standin' with her hand in her pocket.

El primer ejemplo puede significar lo mismo que en el inglés estándar, "The bell doesn't ring / It doesn't work". Pero si don' lleva acentuación terciaria, significaría "The bell hasn't started to ring". Así pues, observamos que a veces don' marca un aspecto imperfectivo, es decir, acción sin terminar, igual que ain' marca a veces un aspecto progresivo y otras, un aspecto puntual.

A parte de las partículas de negación como indicadores aspectuales, dentro del sistema verbal del INN, existen al menos las tres partículas, que señalamos con anterioridad -- be, been y done -- que muestran el mismo comportamiento aspectual. Comenzamos ahora su estudio con los diferentes usos de be. En una secuencia como "She be standin' ", be indica que la acción se prolonga, pero además puede indicar un comportamiento habitual durativo o iterativo, según la naturaleza de la acción (Labov, 1972: 51).

Por regla general, el tiempo presente no se marca como tal, salvo cuando se usa la cópula be. Labov ha observado que, aunque el

uso de be difiere de un hablante negro a otro, todos los hablantes del INN, sea cual sea su clase social, entienden el empleo de be como indicador aspectual. Según Fasold y Wolfram (1974: 194) este be iterativo, o "distributivo", como lo denominan ellos, sólo se utiliza en contextos iterativos que se refieren a situaciones o hechos que periódicamente se interrumpen y luego se reanudan. No se utiliza cuando se refiere a cualidades inherentes. En estos casos, se construiría la oración con cópula en grado de: "She a teacher; he tall," etc. Por ejemplo, "The coffee bees cold" significa "Every day the coffee is cold" (aspecto iterativo), a diferencia de "The coffee cold", que significa "Today the coffee is cold". Otros ejemplos de la utilización de be para indicar el aspecto iterativo son (Smitherman, 1977: 19-20) :

They be slow all the time.
I see her when I bees on my way to school.
The kid always be messing up and everything.

Del mismo modo, "He be my brother" no es gramaticalmente correcto en el INN, porque se refiere a una situación permanente, no iterativa. Esta utilización de be parece reflejar el anterior uso de las partículas aspectuales de (o da, a) que todavía existen en muchos criollos "de base inglesa" (véase el Capítulo II). Dillard (1972: 100) afirma que el paso de de a be no ha concluido aun en las algunas variedades del inglés negro, puesto que se produce todavía entre los hablantes urbanas del gullah, en Charleston, por ejemplo.

Para la negación de be se usa don', y para la interrogación se emplea dc, igual que en el inglés estándar.

They don' be comin' to school every day
Do they be dancin' all day?

Además del uso de be para marcar lo habitual, be puede emplearse para indicar el futuro: "He be here soon". Pero el empleo de be con significado de futuro no es, con toda probabilidad, un rasgo propio de la estructura profunda del INN, sino más bien un ejemplo de la influencia del inglés estándar sobre el INN. Se produce por la reducción fonética de la /l/, indicador de futuro en el inglés estándar, y por regla general, se sustituye por /ah/, como en "I-ah be looking for him next week."

Otro rasgo del sistema aspectual del INN atañe el uso de been para marcar un pasado remoto. Labov (1972) observa que el estado del pretérito perfecto en el INN es confuso. Por una parte, los hablantes del INN raras veces utilizan have para marcar el pretérito perfecto, como en el inglés estándar, "I have been here before". En vez de have, la mayoría de los hablantes del INN tienen, en las oraciones afirmativas, el verbo auxiliar en grado g ("I been here before.") y en las oraciones negativas, utilizan ain' ("I ain' been here before"). No se puede aducir que la ausencia de have en las oraciones afirmativas se debe a una reducción fonológica como alega Labov (1972) porque en las ocasiones en que los hablantes de INN utilizan have, nunca sufre reducción fonológica. Lo que es más, recae sobre have el acento principal del grupo verbal (Labov, 1969): "I HAVE seen all kinds gods." Esto ha hecho que algunos estudiosos (Stewart, 1968 y Dillard, 1972) afirmen que no existe have como verbo auxiliar en el INN.

Lo que sí está claro es que existe en el INN dos usos del auxiliar been, uno de los cuales señala de forma clara un estadio

criollo anterior del INN. Rickford (1973, 1974) ha llevado a cabo una serie de investigaciones para probar la importancia del tono en cuanto a distinguir los dos sentidos de been. Sus informantes compararon oraciones como éstas:

She been married.
She been married.

Los hablantes blancos no indicaron nunca diferencia entre la primera y la segunda oración, pero los hablantes negros opinaron que la primera oración indicaba un pasado remoto, un estado perfectivo, mientras que la segunda oración indicaba un estado imperfectivo, es decir, todavía existía el matrimonio. Respecto a este segundo significado de been, John Baugh (1983: 81-82) señala que existen pautas tonales semejantes en muchas lenguas africanas y que existe un uso parecido de been en muchas lenguas criollas del Caribe. Por tanto, prueba un pasado criollo para el INN.

El tercer verbo auxiliar que examinamos es done como indicador perfectivo, es decir, indica acción terminada: "I done forget to turn off the stove" (Baugh, 1983: 76). Done existe como indicador del aspecto perfectivo en muchas lenguas criollas, pero también en muchas variedades no estándar dentro de los Estados Unidos. Por tanto, si es un rasgo de un sistema verbal criollo anterior en el INN, su conservación hoy en día se debe con toda probabilidad a la convergencia con las mismas formas existentes ya en algunas variedades del inglés. Sin embargo, hay otro uso de done que sólo existe en el INN. Nos referimos a un uso de done que señala already, como en (Baugh, 1983: 76): "... we useta get into trouble, and ... y'know ... like ... if Pop'd catch us, he say, "Boy -- you DONE done it now".

3.1.2 Otros usos del verbo 'to be'

Existen en la poesía que vamos a estudiar casos de be iterativo, como en la canción folclórica ("work song"): "I be so glad / When the sun go down". Pero vamos a encontrar con mucha más frecuencia las formas simplificadas de is y was para todos los sujetos, singulares o plurales, por ejemplo (Dillard, 1972):

"You ain't tired, is you?"
 She ain't tired, is she?
 They ain't tired, is they?"

En general, is señala el tiempo presente, y was señala el pasado, en cuyo caso, puede sufrir una reducción fonológica: "We's doin' our bookwork when she start callin' on us." A primera vista, se parece al uso de estos auxiliares en el inglés estándar, pero cuando se examina con más cuidado, se ve que no es así, pues en el INN, is se utiliza para indicar interrogación como en la oración: "Is they sick?", transformación de: "They g sick". Incluso se da: "Is I'm sick?" Según Dillard (1972: 53-54), y creemos que tiene razón, is desempeña la misma función que tiene en muchas lenguas criollas, es decir, en oraciones interrogativas, no indica en realidad tiempo verbal, sino una transformación interrogativa.

3.1.3. Verbos concatenados: "verbos en serie", "consecutivos"

Hemos afirmado en el Capítulo II que creemos que no se ha prestado bastante atención al substrato africano en el discurso afronorteamericano. Donde más se nota este substrato es en las

pautas de comportamiento verbal como los modelos de repetición, etc., (Capítulos IV y V). Pero es posible encontrar también a nivel sentencial rasgos de una herencia africana común para el INN y muchas lenguas criollas del Caribe. Uno de los rasgos africanos más claros es la utilización de verbos "en serie", es decir, concatenados. Para ser más exacto existen dos tipos de verbos concatenados en las lenguas africanas, y en algunas lenguas criollas del Caribe. Un tipo, que se denomina "serial verb" o "sequential verb" (Walmers, 1971), se refiere a una serie de acciones, todas relacionadas. Por regla general, es el primer verbo el que se marca respecto a tiempo, aspecto modalidad, etc. Un ejemplo (Sutcliffe, comunicación personal) de este tipo de verbo puede mostrarse como la unión de dos oraciones más simples:

$$\begin{array}{l} \text{SN1} + \text{V trans} + \text{SN 2} \\ \text{mi} \quad \text{tek} \quad \quad \text{i} \\ \longrightarrow \text{SN1 Vtrans1 Np2 Vtran2} \\ \text{mi} \quad \text{tek} \quad \quad \text{i} \quad \text{nyam} \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \text{SN1} + \text{V trans} + \text{SN2} \\ \text{mi} \quad \text{nyam} \quad \quad \text{i} \\ \text{Cricillo : mi tek i nyam.} \\ \text{(I took it ate = I took it and ate (it)= I ate it.} \\ \text{(Fui y lo comí / Cojí y lo comí)} \end{array}$$

Un ejemplo muy claro de este tipo de construcción en el INN es el título de una canción popular negra de los años cincuenta "Come go with me", que en realidad significa "go with me = be my girl friend". Otro ejemplo de este tipo de construcción verbal en el INN es "Tell him say..." que se encuentra con mucha frecuencia en los cuentos folclóricos afronorteamericanos, como veremos en el capítulo siguiente. Dado el acercamiento del INN al inglés estándar, a veces no se distingue bien si "say" significa "decir", como en el inglés

estándar, o si su función es la de introducir una cláusula subordinada, es decir, como "that" en el inglés estándar. Tratamos este verbo con más atención en la subsección "Say", del Capítulo IV.

El segundo tipo de verbo concatenado es el "verbo consecutivo". Se distingue de los "verbos en serie" en que el segundo verbo dentro de una construcción consecutiva puede marcarse en cuanto a aspecto y puede indicar también polaridad. Entre verbo y verbo, se puede insertar conjunciones, lo cual suele ocurrir en las lenguas descriollizadas. Stewart (1968:16) nos ofrece un ejemplo en el que compara el inglés estándar (IE) y el inglés no estándar de hablantes blancos (INB), con el INN y el gullah (G), para que se observe que la diferencia en estructura estriba en que en el INN y el gullah, se repite el pronombre con el segundo verbo y se elimina el verbo auxiliar, incluso cuando éste indica el tiempo pasado, pues en INN, "we drinkin'" puede indicar presente o pasado:

IE: We were eating -- and drinking, too.
 INB: We was eatin'an' drinkin', too.
 INN: We was eatin' -- an'we drinkin', too.
 G: We bin duh nyam - en' we duh drink, too.

3.1. 4. Pronombres

En el sistema pronominal del INN se dan algunos casos de indeterminación en cuanto a género, es decir, entre las formas masculinas y las femeninas. Esto ocurre principalmente con hablantes del INN que tienen entre cinco y seis años de edad (y por tanto, no se puede comparar con la incidencia de este rasgo en el habla de los niños blancos de clase media, que tienen entre tres y cuatro años). Algunos ejemplos proporcionados por jóvenes informantes negros son del tipo siguiente (Dillard, 1972: 56):

He a nice little girl.
I don't know her name (refiriéndose a un niño)

El uso de formas pronominales invariables con respecto al género es característico del Gullah y es normal en las variedades afonorteamericanas del Caribe. Esta indeterminación de género existe también en el sistema del pronombre posesivo, y cuando ocurre en las variedades "muy criollas", es decir, más "basilectas", la forma indeterminada me (o mi) aparece tanto para la primera persona singular del pronombre posesivo como para las formas pronominales del caso objetivo y del caso nominativo. Así pues, éste es un sistema en el que la posesión se expresa por yuxtaposición:

Gullah:- Thank God they ain't got me hand,... (Turner, 1949:260-63)
- We-uns do us washing. (Jones, 1888: 15)

Dillard (1972: 57) ofrece el siguiente esquema de los pronombres posesivos:

<u>criollos y pidgins</u>	<u>lenguas parcialmente descriollizadas</u>
me	me/my
him	he
him	she/her

La indeterminación de género afecta también el uso del genitivo en -s en el INW: "Her sister's dress", aunque como ha señalado Traugott (1976: 90) también existe la opción de marcar el genitivo: "Elaine slipped Sharon's dress out". Sin embargo, en el texto de Traugott, el uso de -s con toda probabilidad representa una instancia de "cambio de código" (en este caso de "variedad"), porque más

adelante en el texto, la misma hablante dice: "... took it over to Mary Alice en house...".

Como ya hemos indicado, el pronombre puede ser indeterminado respecto al género o respecto al caso, o las dos cosas. Así, pronombres que serían nominativos o posesivos pueden servir como sujeto de una oración. Dillard (1972: 57) ha recogido estos ejemplos de jóvenes informantes que viven en el centro de Washington, D.C.:

Me help you?
Her paintin' wif a spoon.

Una vez más, vemos que el INN tiene rasgos en común con las lenguas criollas, por ejemplo con el "pidgin" de Camerún (Todd 1974:66): "Wa im du?" = "What is he doing?"

Una de las diferencias más importantes del empleo de los pronombres en el INN se observa cuando aparece un pronombre redundante (desde el punto de vista del inglés estándar) como sustitución del predicado. Esto no es el mismo uso que se da en el inglés no estándar de hablantes blancos "My brother, he ...". En el INN el pronombre "redundante" aparece en oraciones más complejas, por ejemplo, como referencia anafórica, es decir, para volver a conectar el pronombre con el verbo de la cláusula principal después de una secuencia larga de posmodificadores:

-Ray sister go to school at Adams she got a new doll
baby.
-Ray sister seven year old go to school at Adams she
got a new doll baby.

Este rasgo del INN se encuentra también en las lenguas criollas de "base inglesa":

INN
 dat man he glad
 dis woman she tired

Pidgin de Camerún (Todd, 1974)
 dat man i glad
 dis woman i taia

3.1.5. Pluralidad

Después de un numeral o de cualquier otra expresión que denote pluralidad de forma clara por sí misma, en el INN, como en muchas lenguas criollas, encontramos un sustantivo no marcado en cuanto al número:

A whole lotta song
 three mile

Se suele marcar ("the song_s") sólo cuando otros indicadores lingüísticos de pluralidad no están presentes.

3.1.6. Estructuras proposicionales

Las oraciones subordinadas en el INN funcionan de una manera muy distinta que en el inglés estándar. Por ejemplo, encontramos oraciones como: "I don't know can he go", en vez del inglés estándar: "I don't know if he can go." Labov (1972: 223) ha llevado a cabo experimentos con el propósito de comprobar cómo realiza pruebas de tipo reiterativo un niño negro que dice "I don't know can he go", cuando la oración modelo es: "I don't know if he can go." Como era de suponer, Labov descubrió que el hablante del INN se confunde, se para y medita sobre la oración, y luego, tiende a repetirla cambiando la estructura para adaptarla a la de INN.

Esto no significa que no exista la conjunción if en el INN, como

demuestran algunas de las oraciones que ofreceremos en seguida. Lo importante es que cláusulas como (I don't know) can he go no son cláusulas adverbiales iniciadas con if sino oraciones subordinadas de sustantivo, de la misma manera en que funcionan en muchas lenguas criollas.

A pesar de los ejemplos ya mencionados, encontramos también oraciones adverbiales que empiezan con if en el INN. Una posibilidad es que este tipo de oración presente una distribución diferencial que no se descubrirá hasta que se estudie con detalle. En algunos de los ejemplos siguientes aparece una forma de conjunción iffen, también frecuente en otras variedades de inglés no estándar. Por lo que respecta a lo demás, el if adverbial funciona igual que en las oraciones adverbiales del inglés estándar:

-And, too, she would get the doctor iffen she think real bad off.
 -if my memorandum (memory) am correct, it ama about thirty four year since I come to Fort Worth.

Por tanto, observamos que a veces, hay poca semejanza entre las conjunciones del INN y las del inglés estándar, y no se puede afirmar que esto se debe sólo a que el INN tiene una estructura relacional menos compleja, por el hecho de utilizar and como conector en vez de alguna conjunción más precisa, como se hace en el inglés estándar.

A la hora de analizar las estructuras proposicionales del INN, suele surgir el problema de adoptar el punto de vista del inglés estándar, en vez de examinar al INN como si fuera una lengua descriollizada en el proceso de acercamiento al inglés estándar. Así muchos lingüistas han tratado las construcciones del INN como si fueran meras reducciones de estructuras más complejas del inglés

estándar. Por ejemplo, se pueden analizar estas oraciones como si constituyeran una reducción del relativo:

-There was one woman owns some slaves..
 -He has a uncle was one of the world's heavy-weight
 contenders.

Pero, como señala Dillard (1972: 68-69), la ausencia de that o who no se debe a una reducción fonológica del relativo, sino que corresponde, al menos para algunos hablantes, a la eliminación de se (también ie y that en otras lenguas desrictilizadas), una conjunción de raíz africana (Eze, 1980: 138):

Igbo: Nwafor kwuru si na ha g'aga iko ji echi.
Pidgin nigeriano: Nwafor talk say dem go go plant yam tomorrow.

(Nwafor said that they would plant yams tomorrow.)
 (Nwafor dijo que ellos plantarían batata mañana.)

Algunos hablantes de INN no utilizan el pronombre relativo (dependiendo de la situación), otros usan that, y otros usan what:

-Dem little bitty hat what dey wearin' em now.
 -My younger sister, what lived in Georgia, writ me about a year ago.

3.1.7. La negación

Muchas variedades del inglés utilizan la negación doble o triple -- siempre que no se niegue el verbo de la cláusula subordinada. Cualquier persona que esté familiarizada con las variedades del inglés norteamericano del sur lo reconocería: " He ain't gonna do nothin' nohow." Este tipo de negación no es exclusivo del INN, aunque los casos más extremos en cuanto a negación múltiple son más corrientes en el INN que en otras variedades del inglés no estándar:

I ain't (1) gonna sit here in no (2) chair and let no (3) crazy lawyer never (4) tell me no (5) lies about no (6) law that no (7) judge teld no (8) smart-ass clerk to look up in no (9) book that no (10) smart politician wrote or nothin' (11) like that no (12) how,

Como señala Labov (1972: 180) la característica más relevante de la negación en el INN es que es obligatorio para todos los elementos indeterminados posverbiales dentro de la misma cláusula. El artículo indefinido a no se considera un elemento indeterminado, y por tanto, no cambia necesariamente a any en una cláusula negativa, :

INN: I ain't never lost a fight.
IE: I haven't ever lost any fights / I haven't ever lost a fight.

aunque se puede utilizar no como en el ejemplo anterior a éste. Pero estos casos de negación son bastante fáciles de comprender. Para los hablantes blancos, los problemas de comprensión del INN sólo surgen cuando la oración se compone de varias cláusulas. Geneva Smitherman (1977: 30-31) ofrece el siguiente resumen:

- 1) si la oración consiste en una sola cláusula, se niega cada elemento posible, como en el ejemplo de Labov que acabamos de mencionar.
- 2) si la oración consiste en varias cláusulas:
 - a) si todos los elementos son negativos, se indica una afirmación
"Ain't nobody I can't trust" = I can trust everyone
(puedo fiarme de todos)
 - b) cuando todos los elementos son negativos menos el último, el sentido es negativo
"Ain't nobody I can trust" = I can't trust anyone.
(no puedo fiarme de nadie)

Otro aspecto de la negación en el INN que difiere de la del inglés estándar es la inversión negativa. En la inversión negativa en el inglés estándar, se coloca el adverbio negativo en posición inicial en la oración: "Hardly had they arrived when....". En el INN, la inversión negativa ocurre cuando la oración contiene alguna

forma del cuantificador any (anybody, any where, etc.) y lo que se coloca en posición inicial es el verbo auxiliar + la partícula negativa (Labov, 1972:60-61):

- Don't nobody break up a fight.
- Can't nobody tag you then.
- Doesn't nobody really know.....

3.1.8. El sintagma preposicional

Las preposiciones del INN no son como las que se emplean en el inglés estándar, pero, como en el caso de las conjunciones y los relativos, las diferencias son tan sutiles que no se reconocen a primera vista. Veamos algunos ejemplos de construcciones preposicionales del INN:

Put the cat out the house.
 She teach Francis Pool.
 .. took it over Mary Alice en house.

La no correspondencia de los sintagmas preposicionales del INN con los del inglés estándar es el resultado de una aproximación diacrónica del INN, partiendo de una base criollizada, hacia la lengua estándar. Las lenguas criollas no tienen muchas preposiciones, incluso los verbos en serie que hemos visto en la subsección 3.3 hacen las funciones preposicionales, como en este ejemplo :

cook dinner give dem = cook the dinner for them
 carry di ackee go a market = carry the ackee to the market

Existen preposiciones que se asocian con las lenguas criollas, como blong ("belong to"), blime ("by-and-by") o fo, fi ("for").

Debido a que son formas muy estigmatizadas, ya no se usan en el INN, aunque existen muchos ejemplos de hablantes negros norteamericanos que empleaban preposiciones como "for to", o "blimey" en la literatura de épocas pasadas.

3.2 La fonología del inglés negro norteamericano

Como ya se ha dicho en el capítulo sobre los "Orígenes" del inglés negro norteamericano, muchos de los rasgos que se consideran típicos del INN coinciden en algunos aspectos con los que se encuentran en el habla de los blancos del sur. Casi todas las características del INN, en cuanto a fonología se refiere, pueden encontrarse en el habla de algunos blancos del sur. La diferencia entre los dos grupos de hablantes está en la mayor frecuencia con que estos rasgos aparecen en el INN. Por ejemplo, James K. Bachman ha demostrado que los escolares blancos de Virginia eliminan la cópula is igual que los escolares negros, pero con menos frecuencia.¹ Por tanto, parece probable que la eliminación de is entre los blancos es el resultado de la influencia del habla negra sobre la blanca. La eliminación de la cópula is o la reducción de los grupos consonánticos finales (al igual que muchos otros aspectos estructurales) indican un probable origen "criollo" en el cual is y los grupos consonánticos finales no existían y el hecho de que se encuentren hoy en el INN es debido a la aproximación de éste a formas de la lengua estándar (Traugott, 1976: 90). En cualquier caso, el origen histórico más inmediato del INN es que se formó como una variante regional del sur y así se aproximó a la sintaxis y la fonología de las variedades sureñas antes de que llegara a formarse el modelo un tanto uniforme que empezó a establecerse durante el período de las grandes inmigraciones de la población negra rural a las ciudades del norte. Hoy en día, el INN que se habla en las ciudades del norte sigue, en algunos aspectos, el modelo regional. Pero el proceso no acaba aquí, porque el INN no puede describirse sólo como si fuera una "variante regional del sur". Es, más bien,

una variedad que pasa por una serie de transformaciones desde un sistema de habla regional de probable origen criollo hasta constituir un dialecto o variedad social de carácter étnico en las ciudades del norte.

Es difícil resumir mejor que Labov las razones más importantes por las cuales se puede considerar el INN como un dialecto social de carácter étnico y no como una variedad regional (Labov, 1972: 8-9).

Así pues, ofrecemos aquí su descripción:

- 1) Para la mayoría de los blancos del norte, el único ejemplo conocido de habla sureña es la que utilizan los negros que viven en el norte, y estos rasgos sureños funcionan como indicadores del grupo étnico negro, y no de hablantes del sur.
- 2) En las ciudades del norte, se han generalizado al hablar muchos de los rasgos característicos del habla sureña de acuerdo con las líneas estrictamente étnicas. Por ejemplo, la ausencia de la distinción entre /i/ y /e/ ante nasales (pín en vez de pen) se ha convertido en un indicador del grupo étnico negro en la ciudad de Nueva York, de tal manera que la mayoría de los niños pequeños negros de origen tanto norteno como sureño muestran este rasgo mientras que no se da en ningún niño blanco.
- 3) En esta convergencia de modelos fonológicos del norte y del sur en las comunidades negras del norte, muchos rasgos sureños están en proceso de eliminación. Así en Nueva York y otras ciudades del norte, encontramos que los jóvenes negros no distinguen entre four y for, witch y which; mientras que la monoptongación de high y wide es corriente; la posición frontal extrema de la vocal inicial aproximándola a la posición que se da en cat es cada vez menos frecuente; el deslizamiento de la vocal hacia una posición velar en ball y hawk, tan característico de muchas zonas del sur, rara vez se observa; los rasgos gramaticales como el auxiliar perfectivo done en he done told me, o el empleo de doble modal might could, ya no son frecuentes. Por tanto, el habla de un hablante recién llegado del sur se reconoce de inmediato y se ridiculiza en las comunidades negras del norte. De modo que el habla negra no se puede identificar con un habla regional sureña.
- 4) El habla sureña de los blancos que se observa en muchas ciudades del norte --Chicago, Detroit, Cleveland-- se encuentra dentro del sistema del habla montañesa del

- sur (Apalaches), y este sistema contiene muy pocos de los rasgos fonológicos y gramaticales del habla negra.
- 5) Muchos de los rasgos particulares del habla negra pueden encontrarse igualmente en el habla de los blancos del norte ... e incluso más en el habla de los blancos cultos del sur. Pero la frecuencia de estos rasgos, como la simplificación de grupos consonánticos y su distribución en relación con los límites gramaticales, es radicalmente diferente en el habla negra y en muchos casos nos vemos obligados a inferir la existencia de diferentes formas y reglas gramaticales subyacentes.

3.2.1 Consonantes del INN

Las fricativas dentales: /θ/ y /ð/

Una de las diferencias más notables entre el INN y el inglés estándar es el tratamiento de las fricativas dentales /θ/ y /ð/. Esta variación se puede mostrar en el siguiente diagrama (Moulton, 1976: 155):

	<u>Labial</u>	<u>Dental</u>	<u>Palatal</u>	<u>Velar</u>
<u>oclusivas</u>	/p/,/b/	/t/,/d/	/tʃ/,/dʒ/	/k/,/g/
<u>fricativas</u>	/f/,/v/	/θ/,/ð/		

1) Sordas: /θ/:

Por lo general, /θ/ en posición final se pronuncia como /f/. Moulton (1976: 155) afirma que /θ/ inicial se sustituye por la correspondiente oclusiva dental sorda /t/, pero aquí Moulton parece referirse a un rasgo fonológico más antiguo, ya que la mayoría de los negros del norte producen el sonido /θ/ en posición inicial, aunque bien es verdad que como un rasgo fonológico más antiguo lo vamos a encontrar en las poesías que estudiaremos en las siguientes secciones de este estudio. De este modo veremos toof y mouf.

2) Sonoras: /ð/:

En posición inicial, /ð/ se sustituye normalmente por la correspondiente oclusiva dental sonora /d/, como en dem (them) y, en posición final, /ð/ puede convertirse en /v/, como en breaue (breathe). Como en el caso anterior, estos rasgos se verán en las poesías que estudiaremos más adelante.

Con menos frecuencia, /θ/ y /ð/ se sustituyen por /f/ y /v/ en posición intervocálica. Se debe señalar que la sustitución de /θ/ por /t/ o /f/ y la de /ð/ por /d/ y /v/ no son exclusivas del INN. Se encuentran con frecuencia en lo que por lo general se llama "Brooklynese", cosa que con toda probabilidad justifica su existencia aun hoy en día.

Las consonantes líquidas /l/ y /r/1) Carencia de /r/

Las tres áreas dialectales del este de los Estados Unidos, donde la /r/ ante consonante no se pronuncia son: el este de Nueva Inglaterra, la ciudad de Nueva York y el sur en general. Los hablantes negros muestran un nivel aún mayor de carencia de /r/ que los neoyorquinos o los bostonianos blancos. La /r/ de los negros se convierte en semiconsonante o desaparece ante vocales así como ante consonantes o pausas (Labov, 1972: 13). En el habla de la mayoría de los neoyorquinos blancos, por ejemplo, la /r/ se pronuncia delante de vocal como en "four o'clock". De este modo el hablante blanco tiene una ayuda en la lectura y en la ortografía al ser consciente de la alternancia entre /r/ seguida de consonante y /r/ seguida de vocal. Pero el hablante negro no cuenta con ninguna ayuda parecida en cuanto a la forma subyacente. Además, a veces el hablante negro omite la /r/

incluso cuando, en posición intervocálica, aparece en medio de la palabra como en inte'ested.

Otra manifestación de la carencia de /r/ en el INN es su omisión en posición posconsonántica ante vocales posteriores redondeadas. Esta reducción de /r/ es particularmente notoria en las palabras como throw, through y throat, y a veces detrás de otras consonantes iniciales (Labov, 1972: 14). Claro está, esto produce dificultades al leer estas palabras y buscarlas en el diccionario, pero en algunas áreas como Filadelfia, como observa Labov, hay una tendencia adicional a convertir en africado el grupo /tr-/, con lo cual se funde con /tʃ/ y produce aún más homónimos para el hablante negro:

trial = child
true = chew

2) Carencia de /l/

La omisión de /l/ es similar a la de /r/, excepto que no está tan generalizada. Cuando desaparece la /l/, se sustituye a menudo por un deslizamiento posterior no redondeado (Labov, 1972: 14). En algunos casos la /l/ desaparece por completo, en especial detrás de vocales posteriores redondeadas.

3.2.2 Simplificación de grupos consonánticos

En el habla negra hay una tendencia general hacia la simplificación de grupos consonánticos en posición final, en especial los que terminan en /t/, /d/, /s/ o /z/.² En estos casos el INN parece aplicar las mismas reglas variables de simplificación de grupos

consonánticos que el inglés norteamericano estándar. Sin embargo, hay algunas diferencias importantes: 1) mientras que estas reglas variables son opcionales en el inglés estándar, son casi obligatorias en el INN, especialmente en grupos de tres elementos; 2) en el inglés estándar estas reducciones se ven afectadas por el estilo y la situación del hablante, mientras que en el INN no se ven afectadas de la misma manera; y 3) en este proceso general de reducción de la cantidad de información fonética presente detrás de vocales acentuadas, las consonantes individuales se encuentran también afectadas (Labov, 1972: 15). El resultado es una acumulación de reducciones fonéticas. Por ejemplo, tanto en el INN como en el inglés estándar puede producirse la reducción del grupo /-fts/ de la palabra lifts, convirtiéndose en /-fs/, produciendo así /lifs/. Pero sólo el INN lleva a cabo la segunda reducción, de /-fs/ a /f/, produciendo así /lif/, como en He lif it (Moulton, 1976:159).

1) Consonante sorda + consonante sorda

En el INN las oclusivas finales se eliminan por regla general. El grupo /pt/ de apt se convierte en ap'; el grupo /t/ de una palabra como reached se convierte en /t/ , reach'; el grupo /kt/ de fact se reduce a /k/, fac' 2. Esta reducción de consonantes ocurre: a) casi siempre cuando la segunda consonante no es parte de un morfema; b) es menos corriente cuando forma parte de un morfema como en he laugh'a' um; y c) sólo a veces cuando la palabra siguiente comienza con vocal.

El proceso que se observa en el apartado b) es importante en el INN porque esta reducción significa que parecería que incluso los negros cuya habla se acerca más al estándar tienen un tiempo pasado

no marcado. Si esto es cierto como afirma Labov, la carencia del morfema -ed en la mayoría de los hablantes de INN puede deberse a factores fonológicos y no a que no marquen el tiempo pasado. Pero como hemos visto en la primera sección de este capítulo, creemos que la existencia de un estadio criollo anterior está lo suficientemente comprobada como para pensar que no se trata de una reducción fonética. Creemos que al menos un número relevante de hablantes no marca el tiempo porque, como ya hemos visto, se trata de una cuestión opcional.

El proceso observado en el apartado c) es importante porque significa que mientras que los hablantes blancos simplifican la consonante final de un grupo consonántico compuesto de sorda + sorda, no lo hacen cuando sigue una vocal. Por tanto, cuentan con una ayuda respecto a la ortografía y la lectura. Como en el caso de la reducción de /r/, los hablantes negros por regla general la eliminan aun cuando vaya seguida de vocal, y por eso encuentran más dificultades en la ortografía y al reconocer la raíz de las palabras en la lectura.

Los grupos consonánticos /sp/, /sk/ y /st/ pierden la oclusiva final con mucha más frecuencia que en el habla de los blancos. Con estos grupos, la simplificación es obligatoria para los hablantes negros cuando añaden el morfema /-s/. Dado que la mayoría de los hablantes del INN no perciben la forma subyacente el plural de estos sustantivos o la tercera persona singular del tiempo presente se convierten en (Moulton, 1976: 161):

tests /tesiz/
wasps /wasiz/
lists /lisiz/

Este proceso afecta también al número de homónimos que hay en el INN (Labov, 1972: 16):

best = Bess
 guest = guess
 asks = ask = ass

2) Consonante sonora + consonante sonora

En el INN las oclusivas finales se reducen por lo general. Esto afecta principalmente a los grupos /nd/, /ld/, /zd/, /md/, /zd/ y /vd/. De esta forma finds se reduce a fin', lived a liv' y cold a col', etc. Esta reducción ocurre: a) casi siempre cuando la segunda consonante forma parte de la raíz de la palabra; b) con mucha frecuencia cuando la segunda consonante es un morfema; y c) es corriente incluso cuando la palabra siguiente empieza con una vocal (con el mismo resultado que se describió en la sección 1)).

3) Consonante sonora + consonante sorda

Como en el inglés estándar, el INN no reduce este tipo de grupo consonántico por regla general. Una palabra como lump suele aparecer lump. Sin embargo, /nt/ es una excepción porque la /t/ de dicho grupo consonántico en posición final es una de las consonantes que más reducción sufre. De tal manera, de la palabra bent tenemos ben' y de meant tenemos men'. Como se ha observado antes, esto crea muchas dificultades para la lectura y la ortografía.

4) Consonante sorda + /s/

A diferencia del inglés estándar, el INN simplifica este tipo de grupo consonántico a menudo, por ejemplo /ks/ de six da /sik/. Esto crea homónimos como los siguientes (Labov, 1972: 18):

six = sick
 box = bock
 Max = Mack

La /s/ del plural, sin embargo, no se elimina por regla general. Por ejemplo, normalmente se mantiene el grupo consonántico en palabras como boots, books y pipes, pero no siempre.

5) Consonante sorda más /z/

También el INN se diferencia del inglés estándar en que puede haber una simplificación de este tipo. Como la /z/ actúa como morfema de plural en muchas palabras, este tipo de simplificación no se produce siempre, claro está. Por tanto puede darse beds o bed, ribs o rib, etc.

6) Grupos consonánticos triples

En estos casos, las reglas de simplificación del INN se aplican acumulativamente. Como en el inglés estándar, el INN elimina la /k/ en posición medial de la palabra asked. Esto da /st/, como en he as't me to come. Una segunda regla de simplificación, que se da sólo en el INN, se aplica también a la /t/ final, produciendo he as' me to come.

Además de los problemas que surgen de la simplificación de la

/z/ después de consonantes sonoras, como ya se ha mencionado en la sección 5), también se simplifica /z/ después de vocales. Este proceso da he goin' en vez de he's go'ing. Sin embargo, como Labov hace explícito (1972: 25), "la pérdida de la /z/ final después de vocales no se produce con tanta frecuencia como para explicar la ausencia de /-s/ en tantos casos. Esta ausencia puede explicarse mejor si consideramos que el INN es de origen criollo.

3.2.3. Las vocales del INN

Existe en el INN los siguientes cambios respecto a las vocales:

- 1) /i/ y /e/ ante nasales se convergen, es decir, dan siempre /i/
- 2) el diptongo de /iə/ en palabras como beer, bajan a menudo a /eə/, produciendo así más homónimos, cheer/ chair.
- 3) los diptongos /ua/ de poor y /ai/ de time pierden su vocal de apoyo y se produce una monoptongación. Es curioso que muchas veces se representa esto en la poesía con la grafía del diptongo, es decir, para indicar una pronunciación /ta:ɪm/ se escribe taim.

Como ya se explicó al comienzo de este capítulo, no hay un único INN y en consecuencia, no existe un único sistema fonológico. Como es lógico, el INN tiene sus propias variantes de las reglas generales. Esto significa que el hablante puede variar su pronunciación según el estilo que desea adoptar en un momento determinado. Un hablante del INN tiene muchas posibilidades debido a la doble variedad, la cual mencionamos al comienzo de esta sección, la distintas variantes dentro de lo que es posible en el dialecto y las distintas variantes en su relación con el inglés estándar.

3.3 Léxico

Existen cuatro contextos culturales que conforman el léxico del inglés negro norteamericano (INN): la base lingüística heredada de África Occidental; el vocabulario propio de la etapa de esclavitud y opresión; el léxico asociado con la música y la jerga callejera; y por último, el léxico relacionado con el contexto religioso. Por lo tanto el INN presenta una doble estratificación, ya que dentro del INN, encontramos variedades que se acercan al inglés estándar a lo largo de un continuo y, por otra parte, estas variedades siempre están en contraposición con el inglés norteamericano estándar.

Como ha señalado Robert Blauner (1972) en "The Question of Black Culture" el estrato más importante ha sido siempre el segundo porque, aunque el contexto cultural afroamericano ha sido conformado por las subculturas del gueto, del sur y de la herencia africana, el racismo ha desempeñado un papel aún más importante en el proceso de sincretismo cultural de los afronorteamericanos. Ha sido la estructura social racista la que ha mantenido la experiencia propia de los negros norteamericanos con respecto a su pasado, en vez de haber fomentado la asimilación cultural que ha marcado la experiencia de los otros grupos étnicos inmigrantes.

3.3.1 Contexto léxico africano

El léxico y los conceptos verbales negros que provienen de la herencia africana son de tres tipos: préstamos, calcos y vocabulario enfático. Un ejemplo de préstamo es la palabra yam del wolof nyam. Otros ejemplos que son bastante conocidos incluso entre los blancos son: tote; gumbo; okra; jazz; oasis; luke, como en luke-box;

goober; y banjo. David Dalby (1977: 183) en su artículo, "The African Element in American English", ha afirmado que la palabra okay también es de origen africano, aunque no se ha podido demostrar de forma concluyente. Pero la contribución principal de Dalby a los orígenes africanos del léxico norteamericano ha sido su investigación sobre el significado y el uso de las palabras, derivados ambos de usos africanos. Por ejemplo, la palabra bad significa good en un contexto afroamericano, pero no creemos que constituya un caso de lo que Halliday (1978: 164-183) denomina "antilinguaje" porque este proceso de inversión del significado aparece en numerosas lenguas africanas, lo cual parece indicar que se trata de un comportamiento heredado culturalmente. Dalby nos ofrece un excelente ejemplo en la expresión de la lengua mandinga a ka nvi ko-jugu que significa "it is good badiy", es decir, "es muy bueno". Este tipo de calco ejemplifica una serie de expresiones de uso corriente en el inglés negro de hoy. Algunas de éstas son (Dalby, 1972: 170-186):

bad mouth: hablar de alguien de una manera negativa; del mandingo da-jugu, literalmente "mala boca".

dig: comprender o apreciar algo; del wolof dega, literalmente "entender".

hip: informado, enterado; del wolof hepi, hípi, literalmente "abrir los ojos".

fat mouth: hablar demasiado, especialmente acerca de algo que no se conoce bien; del mandingo da-ba, literalmente "bocazas".

skin: se refiere al conocido saludo negro que consiste en tocarse las palmas de las manos, denominado "giving skin"; de la costumbre africana de saludar de esta manera a un amigo; en la lengua mandinga i golo don m bolo, literalmente "pon tu piel en mi mano".

okay: tanto con el sentido de "de acuerdo" como con el sentido de "y luego, y después" que se usa en las narraciones; de muchas lenguas africanas kay, que significa "sí" o "desde luego", como en el wolof waw kay, o el mandingo o-ke. En el sentido de "y después" tenemos en mandingo o-ke-len, literalmente "hecho esto ya".

El tercer aspecto del léxico de origen africano antes mencionado es el vocabulario enfático. El hablante adopta una actitud verbal para la cual utiliza un léxico un tanto bravucón y agresivo. Esto ha sobrevivido en el INN en las formas exageradas del habla "rapping", "fancy talk" y "toasting". Este tipo de actitud verbal ha sobrevivido en los Estados Unidos en parte debido a la larga historia del habla exagerada que es típica de los "tall tales" americanos. El lingüista Albert Mackwardt (1958) señala que se conoce el "tall talk" americano tanto por sus extravagantes inventos, como por sus hipótesis y símiles fantásticos. Es un estilo retórico rimbombante que emplea muchas metáforas para que el oyente se quede impresionado con la capacidad física y la superioridad general del hablante. Un buen ejemplo de este tipo de habla en el contexto negro es el que ha recogido Robert Pharr en su libro Book of Numbers (pág. 169). Blueboy, un corredor de apuestas ilegales, agradece la botella de whiskey que inesperadamente el dueño del hotel sube a su habitación cuando en realidad Blueboy había pedido una jarra de agua:

Mine dearest host... it does this old heart good to meet a boniface who demands good service for his guests. My friend Emily says never to tip your wealthy host so whatever change there is (hands him two dollars) you give it to the sable child of beauty who told you we were dying of thirst.

3.3.2 Contexto léxico de la esclavitud y la opresión

La segunda tradición que conforma el léxico afronorteamericano está relacionada con la esclavitud, cuyo efecto principal fue la necesidad de codificar mensajes lingüísticos de tal forma que el hombre blanco no los pudiera entender. Muchas de las letras de las canciones seculares y religiosas tenían un doble significado. En Talkin' and

Testifin', Geneva Smitherman (1977: 47) nos ofrece la siguiente estrofa de una vieja canción folclórica negra:

You mought be Carroll from Carrollton
 Arrive here tonight afo' Lawd made Creation
 But you can't keep the World from moverin' 'round
 And not turn her back from the gaining ground.

La expresión "not turn her" del último verso alude de forma oculta al predicador revolucionario Nat Turner. De la misma manera, la letra de "Steal Away to Jesus" significaba la huida de la plantación, y "This Train Is Bound for Glory" se refería a la ruta de huida hacia el norte. No todos los "espirituales" encerraban alusiones a la huida, pero de todas maneras la letra expresaba sus sentimientos hacia la esclavitud. Debido a las crueles represalias, los esclavos tenían que encauzar sus lamentos por los canales permitidos. Uno de los "espirituales" más conmovedores a este respecto es "Nobody Knows the Trouble I've Seen".

Esta tradición de codificar un mensaje para ocultar su significado a los blancos persistió incluso después de la abolición de la esclavitud y se observa hoy en día en el "cool talk" que a veces funciona de la misma manera para excluir a los blancos.

3.3.3 Contexto léxico de la música y la tierra callejera

La importancia de la música en las pautas culturales negras es de tal magnitud que se han mantenido a través de la música negra más elementos africanos que a través de cualquier otra vía de comunicación. Como ha dicho Phyl Garland en The Sound of Soul (1971: 83): "In contrast to all the things the black man has not had in this country, he has always had "his" music."

La contribución del mundo musical al léxico negro, y de allí al léxico del inglés estándar americano, es de dos tipos: 1) expresiones que provienen de la tradición folclórica negra; y 2) expresiones acuñadas y utilizadas por los músicos, ya sea en la letra o en la conversación acerca de los arreglos musicales.

A veces los músicos negros ponen música a los giros idiomáticos y temas de la tradición oral negra. Naturalmente esto amplía el número de gente que comprende el léxico negro.

El músico negro constituye una especie héroe para algunos sectores de la comunidad negra, al igual que el predicador para otros sectores. Como ha sugerido Smitherman con tanto acierto, el hecho de que la música negra conserva lo africano a la vez que recalca lo distintivo de la sensibilidad negra, hace lógico que se eleve a los músicos al rango de héroes culturales. De hecho, el "cool talk" o jerga callejera que se asocia con el mundo de la música indica una postura de dignidad frente a la tensión creada por la discriminación racial. La misma palabra "cool" puede venir de la palabra mandinga suma, un tipo de música de ritmo lento (Smitherman, 1977: 52).

La siguiente lista de palabras se refería inicialmente al mundo de la música, pero luego se ha aplicado a situaciones análogas en otros contextos:

jazz: se refiere a la música de jazz, pero también a un tipo de circunloquio, utilizado para confundir al oyente; también quiere decir "excitar" o "actuar sin inhibiciones", posiblemente proviene del mandingo iasí, que quiere decir "actuar de una forma estafalaria".
hot: música de ritmo rápido; por extensión se ha aplicado a cualquier movimiento o acción rápido.
cool: música de ritmo lento, y por extensión significa "compostura".
boogie-woogie: "blues" de ritmo rápido; es un tipo de baile que se hace con esta música y por extensión se aplica a

todos los bailes modernos.

funky: un estado de ánimo triste que se encuentra en el jazz, los "blues" y la música "soul"; se refiere a música que expresa la solidaridad racial y por extensión cualquier cosa que expresa una solidaridad también es denominada "funky".

3.3.4 Contexto léxico religioso

Como dijimos antes, la cuarta fuente de léxico propiamente negro es la iglesia negra tradicional. Debido a la profunda influencia de la tradición religiosa en la cultura negra, muchas expresiones y conceptos del inglés negro norteamericano tienen una base religiosa, aunque a veces se usan en contextos seculares. Un buen ejemplo es la palabra soul. Esta proliferación de expresiones religiosas se debe, sin duda, al papel desempeñado por la iglesia respecto a la superación espiritual de la opresión. Las celebraciones religiosas negras constituían algo más que la mera posibilidad de organizar la resistencia. De igual forma, estas reuniones proporcionaban la posibilidad de mostrar las emociones dentro de un grupo socialmente unido, es decir, ofrecían a los esclavos el alivio a través de la catarsis. Este tipo de dualidad de función -- catártica para el individuo y de renovada resistencia para el grupo -- que proviene de la iglesia tradicional se ha extendido a otros contextos. Smitherman (1977: 56) señala que el mensaje del predicador no difiere mucho del que difundían a través de sus canciones los numerosos cantantes de "blues". La cantante de "blues clásico" Clara Ward anunciaba: "I'm climbin' high mountains tryin' to git home" e incluso hoy en día el cantante popular Curtis Mayfield canta: "keep on pushin' / cain't stop now/ move up a little higher/ someway or somehow".

Algunas de las expresiones del contexto religioso más conocidas son (Smitherman, 1977: 57-58):

sister, brother: son términos que recalcan la solidaridad racial. Como se concibe la iglesia como un microcosmos familiar, las mujeres mayores son "Mother" y los hombres, "elders". La extensión moderna de estos términos es la expresión actual "soul brother".

gittin' the spirit: se refiere a la expresión de la profunda emoción religiosa a través del movimiento corporal durante la celebración religiosa. Como se verá en el Capítulo V, la iglesia negra ha conservado la creencia africana de posesión del espíritu. Por extensión, "gittin' the spirit" puede utilizarse para referirse a la participación efusiva.

Tell the truth!: afirma de manera entusiasta lo que se acaba de decir o cantar. Por regla general, en contextos religiosos, constituye la "respuesta" de la congregación a la llamada del predicador (véase el Capítulo V). Se utiliza en contextos seculares para animar a un cantante o un "rapper".

soul shake: es una forma complicada de saludarse con las manos. Consiste en cuatro partes: se juntan los dedos pulgares de la mano derecha primero, luego los de la mano izquierda; después, se agarran los dedos del contrario en la palma de la mano, y luego, el contrario hace lo mismo. Este tipo de saludo, como explica Smithman, no proviene tal cual del contexto religioso, pero constituye una extensión de un tipo de saludo que se daban entre fieles ya "salvados" por Dios a través de la posesión del espíritu.

Para cerrar este análisis, resumiremos las características generales del léxico negro que lo distinguen del uso léxico de los blancos. Dos de los rasgos más característicos son: 1) la extensión del significado que se da a palabras de uso común, por ejemplo, ba-a-ad, que significa "muy bien"; y, 2) frecuentes juegos de palabras que tienen la función de expresar la solidaridad racial. Para ilustrar este segundo tipo de rasgo podemos examinar el significado de la palabra baby entre los hombres negros. Como se sabe, la sociedad esclavista consideraba al hombre negro infantil y retrasado y por eso era importante para el hombre negro demostrar su habilidad verbal ante el grupo, es decir, para ser respetado en las comunidades negras había que demostrar que se era un "man of words" (véase el Capítulo V). Al usar un término tan femenino para dirigirse

a otro hombre, el hablante negro estaba afirmando su masculinidad.

Claude Brown, en Manchild in the Promise Land (1966:115) explica la importancia de la palabra baby en la cultura negra:

The real hip thing about the "baby" term was that it was something that only colored cats could say the way it was supposed to be said. I'd heard gray boys trying it, but they couldn't really do it. Only colored cats could give it the meaning that we all knew it had without ever mentioning it -- the meaning of black masculinity.

NOTES . DESCRIPCION DEL INGLES NEGRO NORTEAMERICANO ACTUAL

(1) Labov (1972:6), hace referencia al trabajo de Bachman, A Comparison of the non-standard grammatical usage in some Negro and white working-class families in Alexandria, Virginia, tesis doctoral, Universidad de Georgetown, 1970, págs. 44-45.

(2) Cuando decimos que las palabras se simplifican o se reducen respecto a la cantidad de información fonética, se entiende que hablamos desde el punto de vista del inglés estandar. Desde la perspectiva de una lengua descriollizada, no se produce una reducción de grupos consonánticos, sino al contrario, se añade. Desde una perspectiva histórica ha habido una "complicación" y no una "simplificación", como ya aludimos en el Capítulo II.

DISCURSO ORAL EN LAS COMUNIDADES NEGRAS NORTEAMERICANAS

El estudio de la fonología y la morfosintaxis del INN nos ayuda, como hemos visto, a entender algunas de las posibilidades estilísticas con que cuenta la poesía folclórica negra de los Estados Unidos. Pero si contrastamos únicamente elementos distintivos observables a nivel de oración o frase, nuestro análisis no desvelará una poesía que difiere significativamente de otros tipos de poesía folclórica norteamericana. Esto es, con un análisis de estructuras estáticas no podemos llegar al meollo semántico de una poesía eminentemente oral como es la poesía objeto de nuestro estudio, poesía cuya técnica consiste, en parte, en la inserción de versos de "blues", "jazz" "spirituals" y en cierto lenguaje de tipo ritual -- sin duda proveniente de la rica herencia cultural de África Occidental -- asociado con la función social del habla. De ahí la necesidad de investigar sobre los actuales mecanismos por los cuales la comunicación, comprensión e interacción se mantienen. Esto significa atender al contexto comunicativo y al uso determinado que se hace tanto de los enunciados individuales como de las unidades más amplias de habla. Por tanto, nuestra investigación se centrará en parte sobre el análisis del discurso oral, base de la poesía folclórica negra. Por "análisis de discurso" se entiende el estudio de la organización del lenguaje por encima del nivel de cláusula u oración y por tanto el estudio de unidades lingüísticas transoracionales como pueden ser el diálogo (ritual o no), narraciones, o actos de habla de tipo más lírico como son las canciones o la poesía. La estructura del discurso, dice Fowler

(1985: 70), "frente a la estructura más limitada del texto, refleja el proceso complejo de la interacción humana en situaciones vividas y dentro de la estructura de las fuerzas sociales". En este capítulo y en el que sigue, intentamos presentar el lenguaje (INN) con la estructuración adicional que refleja la incidencia de los siguientes aspectos en la estructuración básica del lenguaje: el propósito personal de la comunicación, el papel del nivel social en las relaciones entre personas y la influencia de contexto.

Al estudiar los modelos de discurso utilizados en las comunidades negras, bien sea en el lenguaje religioso, en el de la música, o el de la calle (tanto en el "street speech" como en otros tipos de actos de habla como podrían ser las narraciones), se hace evidente inmediatamente un tipo de habla distintiva aunque los rasgos superficiales parecen acercarse a otras variedades de inglés norteamericano. Al igual que en nuestro análisis de la microfórmula del INN, en nuestro estudio de los rasgos discursivos, esta aparente similitud nos obligará a veces a apoyarnos en la explicación diacrónica para descubrir las propiedades sintácticas sincrónicas. Otras veces acudiremos a datos que nos proporcionan otras lenguas afroamericanas. Lo que es más, el no ceñirnos estrictamente a rasgos sincrónicos del INN parece especialmente importante por lo que puede aportar a nuestro estudio de la poesía folclórica negra, la cual, como recordaremos, representa un intento de mantener en la memoria las raíces culturales a través del fortalecimiento de los valores folclóricos tradicionales (algunos de los cuales son de raíz africana) en un período de adaptación de una cultura principalmente oral (la negra) a una cultura principalmente literaria (la euroamericana, "mainstream"). Para los poetas que vamos a estudiar,

era preciso transferir lo oral, las formas de sentir y de conocer plasmadas en la expresión oral del pueblo negro, a la página impresa. A este respecto, debemos tener presente durante nuestro análisis no sólo las características discursivas que definen la comunidad étnica negra sino también lo que define lo típicamente oral, frente a lo típicamente escrito.

En cuanto a distinguir el discurso oral del discurso escrito,¹ ciertamente puede sernos útil, ya que la poesía que vamos a estudiar tiene como base el habla popular. Por ejemplo, en el caso de nuestra poesía folclórica se hará uso de elementos típicamente orales, tales como la repetición, aunque este artificio tampoco falta en el discurso escrito, pues es evidente que el concepto de estrofa está basado en el principio de la repetición (métrica, léxica, etc.). De hecho no creemos que pueda trazarse una división nítida entre lo oral y lo escrito, y hasta ahora los intentos de clasificar por separadas las características orales y las escritas no han producido resultados del todo determinantes. Está claro, por ejemplo, que existen estilos literarios que se apoyan en gran medida sobre estilos de expresión oral, e.g. drama, cuentos folclóricos, poesía oral, etc. A este respecto, se puede afirmar que ciertos tipos de lenguaje escrito, entre ellos la poesía folclórica negra objeto de nuestro estudio, no se distancian mucho del lenguaje hablado; al contrario, como veremos más adelante, este tipo de literatura se fundamenta en los elementos que se dan espontáneamente en la conversación libre, sobre los cuales se elabora según unos propósitos creativos.

En cuanto a ilustrar las características que denotan un estilo discursivo diferente en las comunidades negras, nos fijaremos principalmente en: a) los elementos que ocurren con más frecuencia;

y, b) los que más se distancian de elementos discursivos de otras variedades del inglés norteamericano, todo lo cual vendrá a conformar un estilo de comunicación distinto. Examinaremos, en concreto, elementos discursivos como el empleo de distintos tipos de repetición, la utilización de "say" como verbo consecutivo, la pronominalización y la tematización. De estos rasgos discursivos se compone, como dice Gumpert, et. al. (1982b) un sistema de "estilo", que a veces implica factores extralingüísticos como: la clase de lenguaje que se considera apropiado para las distintas situaciones; rasgos que simbolizan solidaridad étnica o pertenencia a un subgrupo dentro de la comunidad; qué tipo de información o pautas culturales se dan por conocido; cómo se distingue en el discurso lo que es de principal importancia de lo que es secundario; y, especialmente la manera en que el interlocutor se relaciona con sus oyentes y qué tipo de comportamiento espera de éstos. Aquí queremos resaltar de nuevo la manera en que la lexicalización, la sintaxis y la prosodia, por una parte, y por otra, las suposiciones culturales o normas sociales interaccionan a nivel de discurso. De ahí que el propósito de este capítulo y el siguiente será ilustrar la manera en que estos aspectos gramaticales y sociales actúan recíprocamente de tal forma que, a pesar de la similitud superficial de las estructuras lingüísticas, algunos estilos de discurso negro son muy divergentes de los que se encuentran en uso entre otras étnias.

A modo de ejemplo, ya que se tratará el comportamiento de formas más global en el capítulo siguiente, nos podemos referir brevemente al aspecto de comportamiento afroamericano que, seguramente, difiere más de las expectativas culturales de la comunidad euroamericana: la destreza verbal. La importancia que se da al arte verbal en la vida

comunitaria negra (no únicamente en los Estados Unidos sino en todas las comunidades negras en el Nuevo Mundo) produce una profusión y adaptabilidad verbales por parte del interlocutor, quien a estos efectos emplea una multitud de artilugios desde la repetición hasta efectos especiales de vocalización; semejante comportamiento crea a su vez la expectación de que el interlocutor sea capaz de solicitar un alto grado de "feedback" verbal y cinético de su público. La meta final de esta destreza verbal es una perfecta interacción social, sobre lo que diremos más en el capítulo siguiente.

Aclarado el motivo de nuestra insistencia en al análisis del discurso oral del "black speech community", podemos proseguir al estudio detallado de los elementos discursivos que configuran los estilos del habla negra. Aquí volvemos a tratar un problema que hemos mencionado anteriormente: el señalar rasgos que distinguen el sistema discursivo negro (se entiende del INN) de un sistema más estándar y más euroamericano (en la medida de que se pueda generalizar estas categorías). Se da lugar a una aparente similitud entre los dos sistemas discursivos en parte, porque hay unos componentes comunes a casi cualquier producción oral. Por ejemplo, Ochs (1979) enumera las siguientes características generales del "discurso no previamente planeado" (corresponde, a rasgos generales, al discurso oral):

- a) la frecuente repetición
- b) oraciones simples con la estructura SVCA
- c) el predominio de construcciones paratácticas, sobre las hipotácticas
- d) la yuxtaposición de cláusulas sin ningún elemento gramatical de enlace
- e) la eliminación de referentes, incluyendo los sujetos
- f) la utilización de deícticos ("this", por ejemplo) más que el artículo

definido
 g) la dislocación de elementos tópicos al principio de la cláusula u oración de tal forma que el sujeto o frase nominal va seguido de un pronombre de co-referencia ("this haunted house it...")
 h) límites arbitrarios en la demarcación de las oraciones, etc.

Como muchos de estos elementos de cohesión discursiva (la repetición por ejemplo) ocurren tanto en el discurso oral negro como en el habla de otros grupos étnicos (especialmente en la poesía oral), se podría pensar que se trata de los mismos tipos de elementos textuales. Pero a pesar de la aparente similitud en niveles de superficie, las relaciones discursivas son distintas, o por su frecuencia o por su distribución (factores a tener en cuenta siempre, como vimos en el análisis de la morfosintaxis) y desde luego, la función casi siempre lo es. Esto pone de manifiesto que las divergencias no reflejan meramente diferencias a nivel gramatical, sino un sistema discursivo distinto.

La necesidad de centrarnos en estas divergencias surge a causa de las descuidadas generalizaciones aventuradas por algunos estudiosos que parecen querer ignorar fuentes africanas de comportamiento, quizás por temer que mientras el negro norteamericano se asociaba con el "primitivismo" africano, siempre sería objeto de trato discriminatorio. Las conclusiones un tanto radicales que hemos podido observar en el campo de la lingüística (véase el capítulo sobre "Los Orígenes") tienen su paralelo en tendencias similares a la hora de tratar otros aspectos de la cultura negra norteamericana, por ejemplo el negar la traslación de elementos folclóricos africanos a los Estados Unidos. En particular, se ha intentado decir que el corpus de cuentos folclóricos negros norteamericanos muestra una incidencia prácticamente nula de elementos africanos. A este respecto, es notable el paralelo entre las

palabras del lingüista George Krapp ("The Psychology of Dialect Writing", en A Various Language, J. Williams y V. Burke (eds.), 1971):

Except in the remoter regions of the South, all Negroes of the present generation have passed through the normalizing educational machine through which all other citizens of the Republic have passed. The language of the average Negro now differs from the standard of cultivated speech to no greater degree than that of the average white man.

y las opiniones del especialista en folklore norteamericano, Richard Dorson (American Folklore, 1959), que afirma:

The yeasty old traditions of the American Negro took form in the plantation culture of the Old South. Northern freedmen who settled in free states before emancipation possess none of this folklore. The Negro song and narrative lore of the West Indies, Brazil and Surinam, heavy in African elements, shows little correspondence with that of southern colored folk. Southern slave lore developed along its own lines under the particular conditions of the cotton plantation economy. Cotton cultivation from Georgia to Texas, with the growing of rice on the Carolina and Georgia coast, sugar cane in Louisiana, tobacco in Virginia and Kentucky, molded the southern slaves into homogeneity. After the importation of African slaves ceased in 1808, the Negro community in the United States grew entirely from its own procreation.

No se puede dudar de que elementos de la cultura sureña ("plantation culture") estén presentes en las narraciones folclóricas negras, para citar un caso, los cuentos sobre "Old Master". Sin embargo, en este campo, igual que en el de la lingüística, no se ha

prestado la debida atención a los elementos africanos, como dice el propio Dorson, ubicuos en el "lore" del área caribeña, a pesar de los estudios de Turner (1949) y Herskovits (1958), antes mencionados. Más recientemente, los estudios de Szwed (1970), de Courlander (1976) y de Bascom (1978) han subsanado parte de nuestro desconocimiento del legado cultural africano al Nuevo Mundo, pero todavía falta un estudio más profundo de los aspectos lingüísticos de las narraciones folclóricas afroamericanas.

Dada la importancia que puedan tener todas estas cuestiones a la hora de afirmar la existencia de una estética negra norteamericana ("Black aesthetic") hemos creído conveniente en esta sección sobre el análisis del discurso oral mostrar el modo en que varias características del discurso negro se asemejan o se diferencian de otros modos de discurso oral del "mainstream" angloeuropéo. Tanto en la forma superficial como en la función pragmática de las estrategias discursivas afroamericanas veremos que quedan todavía bastantes rasgos africanos que hasta ahora la mayoría de los lingüistas han supuesto. En definitiva, lo que pretendemos es descubrir la manera en que estos elementos discursivos se han utilizado para crear una poesía netamente negra.

4.1 La repetición

Ahora proseguimos con el análisis más específico de los elementos cohesivos antes mencionados. Comenzaremos con la repetición ya que comprende estrategias verbales comunes al discurso oral en general. En primer lugar, en cuanto a las unidades iteradas, podemos señalar, en una clasificación general, tres tipos de repetición que corrientemente se dan en el discurso oral (Ochs, 1979):

- 1) la repetición de tipo (morfo)fonológico
- 2) la de tipo léxico
- 3) la de tipo sintáctico.

En cuanto a funciones generales dentro de los dos principales géneros de discurso oral, la narración y la conversación, la repetición puede desempeñar funciones más bien de estrategia retórica (para enfatizar o dramatizar, para ocupar el tiempo mientras se inventa las líneas siguientes, etc.), o puede actuar más a nivel organización textual -- para crear cohesión entre temas o entre sucesos ("events") de una narración, para marcar distintas unidades dentro de la conversación o narración, tales como indicar el fin o marcar las intervenciones de distintos interlocutores, etc. -- aunque esto no excluye su utilización simultánea en un nivel más retórico.

Para llevar a cabo nuestro análisis más ordenadamente, dividiremos la repetición en dos amplias categorías:

- 1) la repetición por parte de un único hablante
- 2) la que se produce entre interlocutores

Tanto en una categoría como en otra, la función de la

repetición puede variar a lo largo de un continuo, desde la retórica exagerada de gran intensidad hasta las unidades repetitivas que desempeñan una función cohesiva entre grandes bloques de discurso. Utilizaremos ejemplos de una amplia variedad situaciones sociales que den lugar a comportamientos verbales características. Nos referimos a las situaciones que Hymes (1972) ha denominado "acontecimientos del habla" ("speech events"): la narración, la conversación, ceremonias religiosas, sesiones de "blues", etc.

4.1 A. La repetición realizada por un único hablante

4.1.A.1. La función de la repetición en la dinámica social

La repetición o reduplicación de sonidos (tanto fonemas como unidades suprasegmentales), palabras o incluso unidades más grandes, puede realizarse a varios niveles en los modelos de discurso negros. Por ejemplo, la repetición realizada por un único hablante/narrador puede emplearse por su efecto retórico a nivel de fonema, palabra, o frase. Quizás éste sea el tipo de repetición menos complejo, desde el punto de vista estructural de la narración o conversación -- y más parecida a lo que se podría encontrar en estilos discursivos del estándar. En los siguientes ejemplos de discurso negro (Smitherman, Talkin'and Testifvin', 1977), vemos el empleo de aliteración en el primero, y en el segundo, reiteración estructural (we + Neg. + complemento de "wh-clause"), en donde la repetición de la partícula negativa ain't que estudiamos en el anterior capítulo, (además de ser un artificio verbal particularmente negro -- o quizás precisamente por esto) aumenta el efecto dramático:

- (1) "pimp, punk, prostitute, preacher, Ph. D" (El Reverendo Jesse Jackson)
- (2) "We ain what we cught to be, and we ain what we want to be, we ain what we gon be, but thank God, we ain what we was." (El Reverendo Martin Luther King)

Otro tipo de recursividad bastante frecuente en el discurso afroamericano consiste en utilizar palabras afines ("cognate") en la misma cláusula, por ejemplo sujeto/verbo léxico o verbo léxico/complemento. Así en la poesía folclórica de Sterling Brown (Southern Road, 1932, 1980) encontramos:

- (3) "A Bad, Bad Man"
The state troops cam a-troopin'

The Last ride of Wild Bill

"II. The News"
Tailoring piaces
And beauty salons
Wondered how
They could carry on.
Till the Chamber of Commerce
Released a release:

Este último ejemplo recuerda la repetición realizada con un verbo y un complemento afín tan corriente en algunas lenguas criollas, como el jamaicano y el krio de Sierra Leone. En esta lengua, es frecuente el empleo de un "verbo de acción" y un complemento afín, cobrando así un significado aspectual (Fyle y Jones, A Krio-English Dictionary, 1980): A go tif di tif, literalmente: "I shall steal the steal"- I shall go on stealing.

La rima, estrechamente conectada con estos tipos de repetición, es

otro artificio utilizado para lograr un efecto dramático en la exhibición personal del arte verbal. En el siguiente fragmento, Elóridge Clever (*Soul on Ice*, 1968) ejemplifica la tensión dramática que se puede crear con la rima. Pero tiene quizás más importancia el hecho de que Clever englobe la rima en un marco escénico (incluso con una descripción del lenguaje corporal), en donde mejor se puede apreciar el papel que juega este artificio en el logro de una culminación emocional a través del arte verbal. Es una descripción de la reacción de un grupo de negros encarcelados en la prisión californiana de Folsom al enterarse de los destrozos producidos en los disturbios callejeros en un ghetto negro de Los Angeles llamado Watts:

- (4) As we left the Mess Hall Sunday morning and milled around in the prison yard, after four days of abortive uprising in Watts, a group of low riders ghetto youth characterized by riding in cars with specially lowered chassis from Watts assembled on the basketball court. They were wearing jubilant, triumphant smiles, animated by a vicarious spirit by which they, too, were in the thick of the uprising taking place hundreds of miles away to the south in the Watts ghetto.

"Man," said one, "what they doing out there? Break it down for me baby."

They slapped each other's outstretched palms in a cool salute and burst out laughing with joy.

"Home boy, them brothers is taking care of business!" shrieked another ecstatically.

Then one low rider, stepping into the center of the circle formed by the others, rared back on his legs and swaggered, hunching his belt up with his forearms as he'd seen James Cagney and George Raft do in too many gangster movies. I joined the circle. Sensing a creative moment in the offing, we all got very quiet, very still, and others passing by joined the circle and did likewise.

"Baby," he said, "They walking in four and kicking in doors; dropping Reds [barbiturates] and busting heads; drinking wine and committing crime, shooting and looting; high-siding [cutting up] and low-riding, setting fires and slashing tires; turning over cars and burning down bars; making Parker mad and making me glad; putting an end to that "go slow" crap and putting sweet Watts on the map -- my black ass is in Folsom this morning but my black heart is in Watts!" Tears of joy were rolling from his eyes.

Este texto indica que la rima (fragmento en negrilla) actúa no sólo en el sentido retórico de incrementar el efecto dramático (por otra parte, un lugar común en la retórica), mas juega un papel en lo que Chafe (1982) ha llamado "participación" ("involvement") -- la interacción entre el hablante/narrador y los oyentes inmediatos. Esta interacción o "feedback" que el hablante recibe de sus oyentes, le estimula y le ayuda a crear un discurso más fluido de tal forma que incluso todos los presentes se sienten participantes en los hechos acaecidos fuera de la prisión, en Watts, y el autor del lenguaje creativo siente una liberación de tipo catártico. Que esta manipulación verbal se hace de manera consciente se confirma por los comentarios de Clever (indicado con subrayado).

Dada la pobreza con que se puede representar este tipo de repetición en un medio impreso es muy posible que no se entienda bien cómo los efectos retóricos aquí descritos corresponden especialmente a modelos de discurso negros, pues, hemos presentado nuestros ejemplos de repetición dentro del contexto del sermón o de la narración, es decir, en contextos de por sí muy dados a la manipulación retórica. Tal es así que quizás sea útil contrastar los ejemplos de repetición ya presentados en los modelos de comunicación negra con el empleo de la reiteración de la siguiente narración recogida por Labov. El narrador, un cazador blanco de mediana edad, dramatiza la actitud que mostró hacia su perro, que al parecer del narrador, no seguía las instrucciones de recoger un pato que acababan de tirar (Pratt, 1977:42):

(5) And I never come nearer shootin'a dog. By

gorry, I come pretty near. "You git back there and get that duck!" And that dog went back there, and he didn't come back. And he didn't come back. Ey gorry...

En este texto la repetición ejerce la función normal de suspender la acción narrativa e intensificarla o dramatizarla, pero observamos que no tiene la misma función de "implicación del oyente", de participación comunitaria, que denotan los textos de discurso oral negro.

En el siguiente fragmento, parte de una conversación recogida por Erickson (1982:140-141), podemos comprobar que el uso retórico de la reiteración corresponde en verdad a un sentido interactivo de comunicación, casi agonístico (en el sentido de juego verbal). Los participantes son jóvenes Negros de Chicago. El interlocutor principal aquí, Joe, alude a las injusticias de la vida en el ghetto con unos comentarios sobre la supuesta expulsión del vigilante municipal del colegio electoral durante las últimas votaciones. Erickson destaca el efecto in crescendo cuando Joe reitera su comentario, que en realidad sólo constituye un apoyo al punto principal introducido por otro participante. Como Joe no recibe una respuesta lo suficientemente entusiasta por parte de los otros participantes no sólo se repite, sino que también cambia la intensidad y sobre todo el foco ("contrastive stress"), trasladándolo desde la última palabra hasta la palabra inicial de la frase. (En esta división del texto de Erickson, una línea indica un único grupo tonal; puntos suspensivos: dos indican una pausa de medio segundo, 4 indican una de un segundo.)

- (6) Joe: ... he was ..
 talkin' about how they was corruptin' the votin'.. they threw him out..
 Al: Yeah (volumen moderado)

Denise: He told us about that at B. Y.
 F. meetin' too.
 Joe: Threw him out (más alto)
 Al: Uh huh (no mucho más alto que antes)
 Jim: You know, what is this dude
 Joe: I mean (más alto aun)
threw him out. I don't mean just
 put him, I mean (más alto aun)
THREW HIM OUT! (máximo volumen)
 Group: (fuertes risas de todos)

Las continuas reiteraciones de Joe hicieron imposibles los intentos de intervención de Denise y luego de Jim y, como observa Erickson, le permitieron conseguir de los otros participantes la confirmación de su contribución al tema. A la vez, Joe, a través del empleo de la entonación enfática y pausas, lleva a los otros participantes a un nivel de repuestas cada vez más elevado. La persistencia de Joe en la realización de la comunicación interactiva recuerda el empleo de efectos retóricos, por parte de los predicadores negros, pentacostales para conseguir la participación activa de su congregación. Smitherman (1977: 96) se refiere a esta técnica, dando el ejemplo de unatípico estratagema para aumentar el interés del público. Antes de introducir una digresión en el sermón, el predicador diría por ejemplo: "Y 'all don wont to hear dat, so I'm gon leave it alone", después de lo cual, el público respondería con algo como "Naw, tell it, Reb! Tell it!" Este tipo de interacción entre el orador y el público se llama "call and response" ("llamada y respuesta") y normalmente atañe la repetición, de tipo antifonario, de algunas palabras del orador por parte del público, como veremos detalladamente más adelante. Queda claro aquí que las repeticiones de Joe se hacen para realizar una participación verbal y emocional hasta alcanzar un punto culminante. Esto recuerda en tipo de reacción que se busca en el "blues", donde la repetición de los dos primeros versos se resuelve en el punto

culminante del tercer verso.

Antes contrastamos la repetición en la narración de un interlocutor negro con la de un interlocutor blanco en un intento de demostrar la diferencia de función. Ahora comparamos el papel de la reiteración en la conversación informal para que se pueda apreciar que las diferencias de estilo no nacen de una comparación dispar de géneros discursivos. Citamos un ejemplo de Ochs (1979 : 72) que ella describe como "repetición en la cual fragmentos de actos sociales anteriormente expuestos se incorporan de nuevo en actos de habla siguientes:

- (7) "Two Girls" (Schegloff ms.)
 A: (You sounded so // far)
 B: Right!
 A: Yeah!
 B: See/ I- I'm doin' something right t'day finally
 A: Mm
 B: I finally said something right. You are home
 hh.

Creemos que este tipo de repetición no ejerce el mismo efecto acumulativo ni la función interactiva en el discurso oral euroamericano que venimos describiendo para el discurso oral negro. La transcripción de Ochs no incluye una descripción prosódica, pero a juzgar por las respuestas de B, aquí no se trata de aumentar la tensión hasta un punto culminante, como en el intercambio entre Joe y sus compañeros. Así comprobamos que incluso la repetición léxica, que aparentemente tiene la misma función en el discurso de las dos comunidades, es decir la intensificación, resulta responder a funciones más amplias en el discurso oral negro, dada la estima que se le otorga al "hombre de palabras".

De hecho, la importancia del arte verbal en las comunidades negras

se manifiesta en el gran número de términos existentes para denominar distintos tipos de acción verbal: "rappin'", "signifyin'", "jivin'", etc. Como seguramente se advierte por los nombres, muchas de estas estrategias se emplean corrientemente en intervenciones verbales callejeras, pero no por ello debemos llegar a la conclusión errónea de que su uso se limita únicamente al ambiente urbano de los ghettos. La importancia del empleo de destreza verbal con el propósito de establecer y mantener una cierta reputación de hombre de gran agudeza ("big rep") está ampliamente documentada como una característica afroamericana que se extiende desde el Caribe hasta la costa occidental de Africa². Igualmente se ha observado en pequeñas comunidades rurales.³

La utilización extendida de la rima como artificio verbal para establecer una gran reputación se ve en el "rap" empleado en la radio por el "disk jockey" Douglas 'Jocko' Henderson (también conocido como 'The Ace from Space') durante sus actuaciones radiofónicas (1940-50) tituladas "1280 Rocket Show" (Abrahams, 1970: 44):

(8) Be, bebop
 This is your Jock
 Back on the scene
 With the record machine.
 Saying "Hoo-popsie-doo,
 How do you do?"
 When you up, you up,
 And when you down, you down,
 And when you mess with Jock
 You upside down.

Aquí se hace notar, como explica Abrahams, la manipulación consciente de la rima como una demostración de masculinidad (con el mensaje "don't mess with Jock") porque él es capaz de mantener a sus enemigos bajo su control ("turn you upside down"). Este "jive" radiofónico (con sus

continuas rimas: "great gugga mugga shooga booga") fue adaptado para su utilización en Jamaica por "disk jockeys" como Sir Lord Comic, creador de "The Great Wuga Wuga", y tuvo gran importancia en general en toda la música "ska" 4. Sobre la significación de la rima en las comunidades negras, Abrahams (1970:44) añade:

Because of the constant need for such expression, the man of words, the good talker, has an important place in the social structure of the group, not only in adolescence but throughout most of his life.

En vista de la distinta función de la repetición en el discurso oral negro, debemos volver a considerar que los dos ejemplos antes mencionados, (1) y (2) de Jackson y King, tampoco constituyen casos del empleo retórico superficial de las palabras, mas ejemplifican métodos socialmente sancionados tanto para la exhibición personal de importancia o posición social como para la interacción personal con el grupo. Como señala Smitherman, el principal propósito del empleo de la reiteración por parte de los predicadores es el de conmover o incitar a los fieles. Dada la dinámica interaccional habitual de los modelos de comunicación negra -- es decir, "call and response", tratado en detalle más adelante, la afirmación y la contra-afirmación, la comprobación de la actuación a través de la reacción del público ("feedback") a medida que se avanza -- podemos decir que las repeticiones en (1) y (2) ejercen una función usual en el discurso negro: la síntesis de interlocutor y oyente en un movimiento unificado de comunicación. Y sin duda en estos dos casos los efectos prosódicos especiales (aunque no se trasluce adecuadamente en forma impresa) desempeñan una función semántica esencial para la captación del mensaje de tipo

psico-cognitivo, para conducir al oyente por el denominador común de la experiencia humana compartida.

4.1.A.2. Otros aspectos de la repetición

Antes de pasar a la repetición de frases entre interlocutores, debemos mencionar tres amplias categorías adicionales de repetición por parte de un único hablante:

- a) la repetición que da lugar a la lexicalización (función más bien gramatical)
- b) la repetición para la intensificación (función retórica)
- c) la de frases paralelas (una amplia gama de funciones)

A menudo es difícil distinguir entre los tipos de repetición a) y b), ya que se puede realizar con cualquier clase de palabra -- verbos, pronombres, adjetivos, adverbios -- para conseguir una extensión del significado de la palabra original, pero, a la vez, desempeña una función retórica, de captar la atención y participación del oyente. A este respecto, es útil guiarnos por la clasificación de los estudiosos de las lenguas criollas. Alleyne (1980:106) ofrece la siguiente clasificación al referirse al criollo jamaicano (CJ) y al saramaccan (SM):

- 1) Iterative: CJ: plve-plye, "to play constantly"
- 2) Intensive-emphatic: CJ: hwoli-hwoli, "having many holes"
- 3) Attributive CJ: red-red, "reddish"
- 4) Verb-adjective derivative: JC: libi, "to live";
SM: libi-libi, "alive"

Para nuestros propósitos, clasificaremos como tipo a), es decir, la reiteración que da lugar a la lexicalización, las reiteraciones que

cambian el significado de la palabra, por ejemplo (Alleyne, 1980:106; Todd, 1974:55):

(ben : "bend"	(wan : "one"
(ben ben : "crooked"	(wan wan: "one by one"
(beat : "beat"	
(beat beat: "continue to beat"	

Respecto al último ejemplo que acabamos de ofrecer, debemos aclarar que, aunque la reiteración de verbos indica un significado aspectual, no lo hemos considerado bajo la clasificación de "aspecto" en el análisis de verbos, puesto que las lenguas criollas tienen partículas que marcan el aspecto verbal (a; de; en INN, a y be), (véase el capítulo II).

Consideraremos representativos del tipo b), es decir, la intensificación, el tipo de reiteración cuya función gramatical y significado en inglés es el de "intensificador" ("very"), por ejemplo:

gullah: white-white = "very white"
hot-hot = "very hot"

4.1. A.2. a. Función gramatical de la repetición: la lexicalización

El primero de estos tipos de reiteración, de raíz claramente africana, señala un cambio de significado, como hemos dicho. Consiste en la reduplicación de un verbo dinámico, lo cual da lugar a la lexicalización "continuar a". Tenemos un ejemplo en este cuento folclórico de las South Sea Islands sobre animales, titulado "Terrapín" (Book of Negro Folklore, 1958: 22). El narrador explica como el rey de los antípodas regala una mágica piel curtida de vaca

al terrapin (tortuga acuática). Pero en vez de proveerle a la tortuga con lo que éste le pide, la piel comienza a golpearle:

(9) "T'appin" (Terrapin)

So T'appin went off an' he came to cross roads.
Den he said de magic:
Sheet n' oun
n-jacko
nou o quasko.

De cowhide commence to beat um. It beat, beat.
Cowhide said, "Drop, drop." So T'appin drop an'
de cowhide stop beatin'.

.....
So de cowhide beat, beat. It beat everyboda, beat
de King too. Dat cowhide beat, beat, beat right
t'roo de mortar wha' was T'appin an' beat marks on
his back, an' da's why you never fin' T'appin in a
clean place, on'y under leaves or a log.

La adición de stop beatin', con el verbo marcado respecto al aspecto "progresivo", resalta todavía más la idea de continuidad de las repeticiones de beat. En este último ejemplo la conexión con modos de discurso africanos es evidente, pues ésta es una narración contada por un tal Cugo Lewis, de Plateau, Alabama, quien fue llevado a los Estados Unidos de la costa occidental de Africa en 1859.

Esta clase de repetición lexicalizada tiene paralelos además en muchas lenguas criollas atlánticas, por ejemplo en el krio (Fyle y Jones, 1980: xxvi):

(10) "I run run = He went on running

David Sutcliffe (1977: 89) ofrece el siguiente ejemplo del criollo jamaicano, donde el adjetivo verbal, a su vez, un rasgo lingüístico africano, "blak" se reitera, como si fuera "he's blacking":

(11) "Im blak im blek im kyaan don! Im blak im

blak im blak im blak so til im kyaan blak no
 muor " = He's black until he can't be any
 more black.'(kyaan dga = can't finish').

Sobre la reiteración verbal en el criollo jamaicano, Sutcliffe explica:

The iterated verb in Jamaican Creole expresses either intensity or continuing action, but the latter reading is reinforced in this case by kvaan don (which the speaker later glosses as 'wont stop') and kyaan black no muor. This suggests an inexhaustible and active quality to the blackness...

Como hemos mencionado antes, no hemos considerado los verbos o adjetivos reiterados como en este ejemplo bajo "aspecto verbal" porque la reiteración afecta toda clase gramatical de palabras y porque creemos que un enfoque global, a lo largo de un continuo, es más acertado.

4.1. A.2.b La reduplicación con funciones retóricas: la intensificación

Es difícil encontrarse en el INN de hoy en día ejemplos de duplicación de un mismo adjetivo para expresar grado de intensidad⁵, aunque en este mismo sentido la utiliza Sterling Brown en su poema titulado "Uncle Joe", de la sección de poemas "Frilot Cove", sobre Louisiana (Southern Road, 1980:229):

(12) Unc' Joe, c'est drôle / "Hot dawg it, but
 it's hot-hot dis mawnin." (very hot)

Pero encontramos a menudo la reiteración de expresiones adverbiales, como at all, tanto en la poesía folclórica de Langston Hughes como en la de Sterling Brown. De los poemas de este autor, citamos los siguientes ejemplos (Brown, 1980: 150, 229):

(13) "Elder Mistletoe"
 And fo' de family of my church
 Done prayed down on my knees
 But I never looked at all, at all
 Fo' offerins' lak dese.

"Uncle Joe"
 He beg me, 'Joe, don't send yo' chillen to school.
 Don't luh 'em to read.' He so sad he mos' cry.
 But me? I pay Thibodesux no mind at all, at all.

Es interesante observar que la repetición de at all es frecuente en otras lenguas criollas. Por ejemplo en el pidgin English de Nigeria, se escribe con guión para indicar su carácter compuesto (S. Eze, 1980:155):

(14) E don loss all in money .. no surprise me at all-at all

Lo que no encontramos en el INN es la reiteración intensificadora de casi cualquier componente oracional, exceptuando las palabras gramaticales, recurso tan corriente en todas las lenguas criollas de base inglesa, a veces con distintos sentidos (para enfatizar la distancia, el esfuerzo, la emoción, etc.). Sin duda, constituye otro ejemplo de la conservación de rasgos lingüísticos africanos en estos criollos, como comprueban los siguientes ejemplos de Herskovits (1958):

(15) Nigerian pidgin English: "Den he say, if take
 small small gyal no be big nough"

(16) Ashanti Gold Coast (pidgin): "...dey laugh,
 laugh, laugh te" (la: partícula enfática)

(17) Twi(lengua akan):I traveled for a long time.
 "ɛ(ɪ) anan ti,anan ti, anan ti" (I walked,
 walked, walked)

El grado de intensidad observado en los dos últimos ejemplos está

relacionado tanto a un tipo de iteración que Labov ha denominado "rifting" (la repetición exagerada del contenido con un efecto retórico de gran intensidad) como a un tipo de iteración de frases paralelas.

En "Rifting", la repetición se usa para efectuar una exhibición verbal personal que combina un vocabulario altisonante (semejante a lo que se encuentra en "fancy talk", según Dillard, 1972) con efectos prosódicos especiales. Es una forma de hablar más estilizada que en el ejemplo (3) y a menudo va dirigida hacia el desafío o degradación de otro participante, acción denominada "put on the square". Abrahams (1976: 47) recoge la siguiente descripción de Labov et al. ("Study of the Non-standard English of Negro and Puerto Rican Speakers in New York City", U.S. Office of Education, Cooperative Research Project no. 3288):

... a style of speech -- an elevated high flown delivery which incorporates a great many learned Latinate words, spelling out the uncontracted form of function words with characteristic level and sustained intonation pattern that lays extra stress and length on the last stressed word. The occult knowledge which is delivered in this way is described as "heavy" -- it is heavy knowledge, heavy stuff, or heavy shit; and too heavy for outsiders to understand. Heavy or secret knowledge is learned by rote; adepts are examined in a speech event known as "putting someone on the square"....

Un joven, utilizando el mismo estilo de "rifting", lo describe así⁶:

(18) Dig it, that ain't no understandin', that ain't no understandin', that ain't nothing compared to what we know. They white people could never get it all, dig, it is of an infinite consciousness -- They could never get it all brother! Never! It goes on and on, on and on, it goes on and on, and they can't dig it, they can't dig it, 'cause it's

too heavy -- it too heavy, bro', it'too
heavy.

4.1. A.2.c. La reiteración por frases paralelas

La tercera categoría de repetición, aunque con una intención claramente distinta de lo que hemos visto en "riffing" como evidencia la prosodia, es la reiteración en forma de frases paralelas. Es una técnica ya muy conocida, pero queremos destacar aquí su uso frecuente en los "blues" y en la poesía basada en este género musical. Como ya hemos indicado, existen varios tipos de repetición por frases paralelas, tanto en cuanto a función como en cuanto a forma.

4.1. A.2.c.1. La intensificación

La estructuración de la estrofa de "blues", por lo general, es: AAB, como en esta conocida canción, hecha famosa por artistas de los años veinte y treinta, como Bessie Smith o Ma Rainey:

(19) "Backwater Blues" (versión de Bessie Smith, 1927)
When it rained five days and the skies turned dark at night,
When it rained five days and the skies turned dark at night,
There's trouble takin' place in the lowlands tonight.

Fue precisamente esta canción que Sterling Brown inserta en su poema "Ma Rainey", un bellissimo tributo a esta malograda artista, como veremos en el último capítulo de este estudio. Aquí Brown (1980:63) reduce los dos primeros versos a uno, dejando la estrofa en dos versos en vez de los tres habituales:

(20) IV
I talked to a fellow, an' the fellow say,
"She jes' catch hold of us, somekindaway.
She sang Backwater Blues one day:

'It rained fo' days an' de skies was dark as night.
 Trouble taken place in de lowlands at night.

'Thundered an' lightened an'the storm begin to roll
 Thousan's of people ain't got no place to go.

A veces en una repetición del segundo verso, se efectúa un pequeño cambio, o extensión como se puede observar en esta versión menos formalizada que la de Bessie Smith. Es una "work song" convertida en "blues", recogida de una prisión tejana por Courlander (Negro Folk Music, 1966, pág. 133):

(21) "Ain't No More Cane on the Brazos"
 I couldn't
 I just couldn't help myself.
 You know a man just can't help feelin'bad
 When he's doin' time for someone else.

Una de las funciones más conocidas de la repetición es la de proporcionar al hablante/cantante/narrador el tiempo necesario para organizar sus ideas e inventar las líneas que va a pronunciar seguidamente. Se puede observar esta última función en la lírica del "blues" por ejemplo, con la reiteración del primer verso, lo cual a su vez crea una cierta expectación para la resolución en el tercer verso. Por ejemplo, en "Low Down", un poema de estilo "blues", la mala suerte del "bluesman" (no tiene ni siquiera dinero ("jack") para pagar el pasaje al cielo), reiterada en los dos primeros versos, es explicada en el último: alguien debe haberle conjurado:

(22) "Low Down"
 Wouldn't mind dyin' but I ain't got de jack fo' toll,
 Wouldn't mind dyin' but I'd have to bum de jack fo' toll,
 Some dirty joker done put a jinx on my po' soul.

La repetición en forma de frases paralelas es frecuente en la narración también, donde parece haber básicamente tres tipos que conforman una serie de figuras iterativas cuyas funciones se manifiestan a lo largo de un continuo. Estos tipos de repetición van desde una utilización puramente retórica de frases paralelas para intensificar hasta el empleo de la repetición paralela como mecanismo cohesivo entre trozos más amplios de discurso, pasando por un nivel intermedio de repetición que incorpora ambas funciones, la intensificadora y la de cohesión discursiva.

Como ha dicho Labov (1972) el mecanismo de repetición afecta la narración en dos sentidos: "intensifica una acción en particular, y la suspende." El primer tipo de frase paralela se parece a la reiteración para la intensificación antes mencionada, pero en vez de "suspender" la acción como dice Labov, parece más bien mantener la fluidez rítmica de la narración, como en este cuento de animales (23) (Book of Negro Folklore, 1958: 25) o en este "Preacher tale" de Virginia (24) (D.Dance, Shuckin'and Jivin', 1978: 14):

(23) "Why Br'Gator's Hide is so Horny"

An' Br' Alligator 'suade an'beg, an' beg an'
suade, til at las' Br' Rabbit 'gree to show him
Trouble.

(24) "Don't Wake Em!"

Once there was a preacher and he had a dear
friend; and the friend died. And after the friend
died, he wandered about, wander about⁷. And after
a while he (the preacher) died.

Observamos un uso muy parecido en las narraciones de variedades más antiguas y más "basilectas", es decir, más criolla, como en el gullah:

(25) "The Hag" (Johns Island, South Carolina; Turner, 1949: 276)

dən, i kip s wəndərən rən, wəndərən rən fɔ tri
fo dez. aftə i fɔ:n nobəri wudn fi s nən, i tuk
sik. (Then she keep avundering around, wandering
around for three or four days. After she find
nobody wouldn't give her nothing, she took sick.)

Fue Turner (Africanisms in the Gullah Dialect, 1949) quien primero observó esta costumbre de repetir tanto palabras como frases enteras, común a los gullah y a los africanos occidentales, aunque no hizo ninguna clasificación en cuanto a los distintos tipos y de sus funciones en la narración. Los siguientes ejemplos demuestran que el discurso africano contiene el mismo tipo de repetición que hemos señalado en (23) a (24). El ejemplo (26) es del "Pidgin English" de Gold Coast (Erskovits, 1958: 286), el (27) de Nigerian Pidgin English⁸ y el (28), recogido por Turner (Op. Cit.: 222), es del yoruba:

(26) w'en you go, don' go small, small like t'ief

(27) "Papa Spider"
... na man like honí/ e too like am tóo múch. (And he was (a) man (who) liked honey, he really liked it too much.

(28) "The Farmer, the Snake, and the Thief"
Because he (the child) could eat too much, eat too much, he said, his mother, she brought meat left it with which he should eat cooked yam floor.

Aunque las frases paralelas de este tipo intensifica la acción, se enfoca más hacia el movimiento fluido de la narración que hacia la eminente realización de un punto culminante, como en el "blues". La relación de este tipo de repetición intensificadora a la progresión de la estructura narrativa subyacente puede mostrarse así:

A →

A →

4.1. A.2. c. 2 Repetición con funciones retóricas y discursivas

Antes hemos mencionado la necesidad de estudiar la repetición de frases paralelas a lo largo de un continuo de funciones y formas. Así es que el segundo tipo de repetición en forma de frases paralelas comprende no sólo la intensificación de la acción, como en (26) a (27), sino constituye igualmente un recurso discursivo que marca un suceso nuevo en la narración. Es decir, la primera parte de la segunda frase paralela (A2) es una repetición intensificadora de lo expuesto en la primera frase (A1), pero la segunda cláusula (B) de esta segunda frase paralela se compone de nueva información que expresa un paso siguiente en la acción narrativa.

(29) "Pass the Collection Plate" (Ghost story, Virginia, D. Dance, 1978)

..... He just didn't know what to do
(para espantar al fantasma). So then he
reached down here under the bed and

A1
picked up a collection plate (he was a
deacon, see), A2
picked up a collection
B
plate and started to pass it around.
The ghost left!

(30) "Frankie and Albert" (Huddie Ledbetter, "Leadbelly", The Life Treasury of American Folklore, (1961) 9).

A1 A2
One truck of policemen come down; policemen
B
come down an' held an inques over Albert.

- (31) "Food-banking operation" (Van Sertima, 1976; recogido en 1970-71, Johns Island, South Carolina (gullah))

We reduce food jes like de ants reduce dem own in^{A1}
de summer. In de summuh de ants reduce dev food^{A2}
an bak em in de urt an wen cole day come...^B

Sutcliffe (1977) cita un ejemplo parecido a las narraciones de jamaicanos británicos:

- (32) An' den we go to the river now,^{A1} go to the river and we catch^{A2} fish....^{B1}

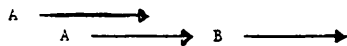
A veces la repetición no es exacta, sino una recapitulación de los elementos más importantes de la primera frase (Dance, 1978: 27):

- (33) "Ain't But Two of Us Here, Is It?" ("ghost tale", Virginia)

This man went to this house^{A1} to stay all night, and
 he was sittin' in this house all night,^{A2} reading his^{B1}
Bible. And he was reading the Bible,^{B2} reading the
Bible,^{C1} and something come in and say, "How do you
 do?"

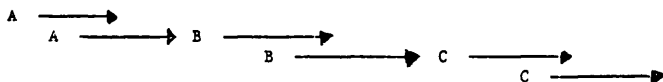
Vemos que aquí A1 intensifica o se centra en lo que se dijo en A2, pero también actúa como un marco para la adición de nueva información en B, que es a su vez una continuación de un proceso iniciado por un mismo agente en A1. De ahí que la frase reiterada funciona como señal anafórica, pero también prefigura la nueva información de B, que constituye un paso más en la narración. Por tanto, contra el fondo repetitivo de A1, A2, el oyente espera la aparición de un nuevo elemento en B, parecido a lo que ocurre con las figuras de

improvisación del jazz, que se perciben mejor debido al ritmo repetitivo de la música de fondo. La relación de este tipo de repetición a la progresión narrativa puede representarse de este modo:



4.1. A .2. c 3. Repetición de frases paralelas con funciones discursivas

Finalmente, existe un tercer tipo de frase paralela que consiste en la reiteración de A1, o sus elementos principales, pero en este caso, A2 inicia una oración nueva con lo que parece ser una cláusula temporal (más frecuentemente iniciada por "when", a veces por "after" o "then" [o "so"]). A veces estas cláusulas establecen un paralelismo "en cadena", semejante a lo que Finnegan¹⁰ ha encontrado en la poesía de elogio de los bantúes : A1 / A2-B1 / B2-C1 / C2. Otra manera en que este tipo de engarce difiere del segundo tipo de paralelismo es que se puede introducir un nuevo agente en las cláusulas B1, C1. Con respecto a la progresión narrativa, este tipo de reiteración puede mostrarse así:



(34) "I Raised Hell While I Was There" (Dance, 1978: 13; "Tales of Heaven and Hell")

So finally he kep'on and kep' on until the table
went over, and when the table went over, then
they put him out of heaven. So after they put
him out of heaven, they say he said, "Well,

they put me out," he says, "but, HEY. HEY. I raised hell while I was there."

Como en el segundo tipo de repetición, hay a veces ligeros cambios en los elementos que se utilizan para la frase del "eco":

- (35) "The Champion" (recogido por Courlander, 1976: 434; U.S.A.)
 He took a mule and drug it to a hole up there, and set it out in the hole. And when he set it in the ground he put some leaves around it to make it look like the tree grewed there.

Es más difícil observar este tipo de cohesión discursivo en la conversación informal, pero hemos podido encontrar al menos un ejemplo en la conversación entre jóvenes negros de Chicago (recogida por Erickson, 1982: 107):

- (36) They don't even sweep the street ... They swept the street for a little while after they got on the ... the GO (Garfield Organization) ... 'N then after a while ... they slacked off from tha:t 'N then ... 'n after they slacked off from that they stopped emptyin' the ga:bbage 'n that's where all the rats is done come from.....

Los ejemplos (34) a (36) demuestran que todavía se utilizan estas pautas rítmicas discursivas, claramente africanas, pero en la narración más antigua y más "basilecta", la frecuencia con que surgen resulta aún más llamativa. Dada la limitación de espacio, sírvase de ejemplo, de los muchos casos que se dan, un relato contado en el gullah, recogido de James Island, Carolina del Sur y transcrito al inglés por Turner (1949: 278-79):

(37) "The Ghost" ^{A1} One day the ghost ^{A2} was trving to scare me. And when the
ghost try to scare me, he was coming past the house, and
 there is a ^{B1} wire fence run. And after the ^{B2} wire fence run
 along like that, I get to the wire fence, I ^{C1} put my hand on
 the ^{C2} wire; and when I put my hand on the wire, he say "Booh!"

.....

And then I gone and ^{D1} I pray; and after I ^{D2} pray, then he
 come back another night and start to scare me. ^{E1} He put on a
 long, old white -- white ^{E2} gown. When he ^{E2} put on a long white
 gown -- time I get to the door, ^{F1} he say, "Meeow!"

And ^{F2} when he say, "Meeow!" ^G I say, "Oh, that ain't
 nothing but a cat." And when he try to scare me like
that, I say: "Oh, you go away from this door. I believes in
 Jesus; you can't do nothing to me. I don't afraid."

He say, "Well, that's all right; ^{H1} I come in again."

And ^{H2} when he come again, he ^{I1} come like he want to
 wrestle with me. ^{I2} When he come like he want to wrestle with
me, I say: "Oh, man, go in the creek. Don't worry around
 me. I don't want to have no part with you....."

Está claro que la utilización del sistema de enlace con "when" no es resultado de la casualidad o de una supuesta "falta de capacidad" de aprender el sistema discursivo del inglés, sino la manifestación de características discursivas de las lenguas del substrato africano, como pone en evidencia la constatación de su existencia en muchos cuentos folclóricos afroamericanos del Caribe, de los cuales citamos dos ejemplos a continuación:

- (38) "Tar Baby" (Courlander, 1966: 113; St. Croix, Virgin Islands)

He stand again, he saw a beautiful ram goat and he beg to ram goat, "Do, ram goat!" if he couldn't stand aff a little distance and bott down de board for him. And so de ram do dat. And when de ram

goat do dat, one foot loose, and de ram goat head fasten.....

.....
An'de blacksmith go right off and make Moon, Sun, Star, and hand them to him
(Nancy, la araña, famoso personaje folclórico

africano), and he was away wid it. and when he went, he hand it to de Lard, and when he hand it to de Lard, de Moon, Sun, Star commence to fight.

.....

- (39) "Spreading the Fingers" (Cuento recogido por Herskovits y Herskorvits, Suriname Folklore (sranan), 1936; publicado en Courlander, 1966: 214)

In the early times Ba Yau was a plantation overseer. He had two wives in the city. But as he found things (provisions) on the plantation, he brought them to his wives. And when he brought (the things), then he said to them

La utilización de la clausula iniciadas por "when" en estos textos se asemeja a lo que describen Grimes y Glock ¹¹ en la narración del saramaccan, dónde la clausula iniciada con di (una partícula inicial que introduce la reiteración de A2, traducible por "con referencia a")

funciona como: "a two-directional system of repetition on the one hand, and foreshadowing on the other, that marks them (the units) as divisions of the discourse". Fuentes africanas aún más directas del recurso discursivo "when" puede observarse en este cuento folclórico del Nigerian Pidgin English, en el que la araña embustera "Anansi" engaña a su adversario al aplicar miel a su propia barriga (40), y en las transcripciones de Turner (1949) de los cuentos folclóricos del yóruba, (41) y (42).

(40) "Papa Spider"

.... So, first wey go, e just go butu by di man
and de di man e start for lick di honev. So, e
start for lick dis honev, na an bra spider just
take pepper e sendan na im face. An when e send
di pepper na dis man im face, di man e no able and
de bra spider can beats di man.

(So, first way go, he just go groveling (turned over, belly up) by the man and then the man he start for lick the honev. So, he start for lick this honev while brother spider just take pepper (and) he send it into his face. And when he send the pepper into this man his face, the man he not able to see and then brother spider can beats the man.)

(41) "The Young woman, the Young Man, and Their Son"
She took her portion of the yam; she cooked her
portion of the yam; when she cook her portion ,
she cooked the yam.....

(42) "The Farmer, the Snake and the Thief"
'... perhaps it was a person the he (the snake)

swallowed... ' The farmer was suspicious; when the farmer was suspicious, he told the governor.

Que estas cláusulas iniciadas por "when" no tienen el mismo uso que los indicadores secuenciales de una variedad del inglés más estándar se hace evidente en ejemplos como "the wire fence" (37) o en el texto (43), aunque es verdad que la cláusula "when" afroamericana desempeña la misma función anafórica, al referirse a información de la cláusula precedente. De cierta manera, la frase repetida (A2) pierde su significado léxico para convertirse en signo de cohesión discursiva. Es decir, a la vez que opera un desemantización de los elementos individuales repetidos, se produce una semantización de la unidad A2 (E2. etc.), como engarce.

(43) "The Champion"
 And the other captain over here bought him 500 Negroes. And buying him the 500 Negroes, this master has a big Negro in there he said was stouter than any Negro.....

Este recurso discursivo nos brinda evidencia lingüística clarísima de que las tradiciones orales africanas sobreviven en el Nuevo Mundo, aunque se expresan a través del inglés. Es cierto que a veces las cláusulas iniciadas por "when" en el discurso afroamericano convergen con modelos lingüísticos del estándar, haciendo muy difícil darse cuenta de su presencia, como en el (36). Por tanto, en el análisis de las figuras de repetición es imprescindible una consideración de datos diacrónicos. Igualmente el estudio del sistema de nominalización y de pronominalización suele descubrir diferencias interculturales en modelos de discurso que pudieran parecer semejantes

en un principio, como veremos más adelante.

El efecto que produce la reiteración en forma de frases paralelas es el de llevar a nivel consciente la estructura narrativa, convirtiéndose la expresión rítmica (la forma) en un elemento tan necesario al mensaje total como el mismo contenido. Es parecido a lo que Suzanne Langer ha expresado en Feeling and Form(1953) acerca del lenguaje musical al afirmar que la música absorbe el sentido de las palabras. De nuevo estamos ante una utilización de la forma similar a lo que observamos en las canciones del blues, aunque de modo mucho menos fijo que en éstas. Los rasgos discursivos que surgen en estas narraciones, igual que su utilización en contextos más formalizados, demuestra hasta qué punto los modelos de expresión rítmica dramática africanos han impregnado la cultura afroamericana. El paralelismo que hemos examinado establece un fondo rítmico sobre el cual el elemento nuevo, la variación de texto, puede introducirse con más fuerza dramática, y así ser percibido más nítidamente por el público, entre otras razones, porque aparece justo en el lugar donde el oyente afroamericano lo espera.

4.1. B. La repetición entre interlocutores

Hasta este punto, hemos enfocado nuestra reflexión sobre la repetición en la iteración de fonemas, léxico o frases en forma paralela, realizada por un único hablante/ narrador. Conviene ahora abordar otro tipo de repetición, el antifonario. Esta clase de repetición se encuentra corrientemente en la poesía oral de muchas culturas (los estribillos, los versos formalizados empleados en actos

ceremoniales, etc.), pero nos interesa destacar aquí expresamente el grado de desarrollo que la repetición antifonaria alcanza en la cultura afroamericana ya que desempeña un papel esencial en muchas de las poesías que luego examinaremos.

4.1. B.1 "Call and Response"

Ya hemos aludido a la importancia del arte verbal en la cultura afroamericana y dada la ubicuidad de la repetición antifonaria, o "call and response" como se le denomina en esta cultura, la maestría en este modo de discurso es indispensable para conseguir la aprobación del grupo. Antes de entrar en el análisis explícito de tipos de "call and response", debemos señalar que esta forma de repetición surge tanto en contextos seculares como en los religiosos. Su ubicuidad se debe, según Smitherman (1977: 103), a que uno de los aspectos más relevantes del tradicional concepto africano del mundo es la realización de la síntesis de dualidades para alcanzar un equilibrio social y vivir en armonía con el universo.

Se puede definir "call and response" como un proceso comunicativo de tipo verbal y no verbal en el que las intervenciones del interlocutor encuentran una respuesta o comentario por parte del oyente u oyentes. Como han comentado numerosos estudiosos de la etnografía, "call and response" constituye un aspecto focal de comunicación afroamericana puesto que es un medio establecido para el mantenimiento de la posición social de los individuos y el control del grupo. A través de este tipo de interacción tradicional se alcanza el estado unificado y armonioso de los individuos dentro del grupo. Como la dicotomía secular/ religiosa no forma parte del tradicional concepto africano del mundo, la comunicación basada en el modelo de "call and

response" se halla tanto en interacciones verbales callejeras, como entre padres e hijos, predicadores y congregación, artista y su público.

Para exponer de modo más conciso el funcionamiento de este canal de comunicación, ofrecemos unas "respuestas" típicas, algunas de las cuales son reiteraciones exactas o repetición de los elementos principales, y otras son de tipo de validación en coro:

Contexto religioso

Respuesta a afirmaciones del predicador

Amen!
Tell it like it is, Reb!
Hallelujah!

Contexto musical (gospel song)

"Call"	"Response"
O Mary, where is your baby?	Called him to the throne.
Well, they took him from the manger	Yes, they carried him.
And they carried him to the throne.	Carried him to the throne.
	How they carried him.

Contexto secular

Respuestas de una típica interacción verbal callejera

You ba::d!
No shit!
Yeah!

De las características más salientes de la interacción "call and response", podemos mencionar (aunque a veces las "respuestas" no se ciñen a la repetición exacta): a) su empleo a modo colaborativo entre interlocutor y oyente/participante para crear el discurso conjuntamente; b) este engranaje verbal y no verbal entre el interlocutor y su público pasa por una serie de etapas que aumentan en cuanto a ritmo, volumen y intensidad emocional hasta un punto culminante; y, c) en la conversación informal, existe un aspecto casi agonístico de esfuerzo/apoyo entre el interlocutor, o interlocutores, y

oyentes/animadores que fluctúa según el poder personal de los participantes.

El mismo sentido agonístico de la interacción que notó Reisman en la isla caribeña de Antigua ha sido descrito por Erickson (1984) como aspecto de la competencia comunicativa de miembros de la comunidad negra de Chicago. Demuestra que este tipo de destreza verbal se adquiere desde muy niño a través de la interacción entre padres e hijos en lo que Erickson llama "converting routines", en los que la persona mayor podría decir algo como, "Don't touch that refrigerator", a lo que respondería el niño, "I'm gonna". Los intercambios sucesivos aumentan en intensidad, con amenazas cada vez más drásticas, hasta el punto culminante en el que el adulto, normalmente el instigador del intercambio, dice algo parecido a, "He's so ba::d!". Este enjuiciamiento del papel jugado por el niño en el intercambio suscita risas y comentarios aprobatorios en general por parte de los adultos presentes. Y es precisamente esta diferencia intercultural que provoca tantos malentendidos entre los niños negros y sus maestros blancos en las escuelas. Como diría Gumperz, los signos de contextualización son completamente divergentes para los miembros de la población negra y la población blanca norteamericanas, y por tanto las inferencias sociales también.

Como en el capítulo siguiente volveremos a examinar más concretamente la función de "call and response" dentro de los tres contextos, religioso, musical y "street language" (el tipo de INN que se suele utilizar en la interacción verbal callejera), la mayoría de los restantes ejemplos de la repetición entre interlocutores provienen de lo que se suele denominar "lenguaje natural" y en general veremos que estas repeticiones cumplen la misma función retórica que "call and

response", la de aumentar la tensión dramática y de validar los comentarios del interlocutor principal para alcanzar, de manera colaborativa, un punto de interacción culminante. En este ejemplo, de nuevo extraído de la conversación antes citada entre jóvenes de Chicago (Erickson, 1984), vemos que tanto el interlocutor principal como los participantes repiten palabras individuales y frases enteras, y según Erickson, duplican igualmente los elementos prosódicos para lograr el énfasis retórico exacto, y así mostrar que están de acuerdo con los comentarios que van surgiendo.

(44) Jim: That's all they -- because
 once they get behind the
 curtains, see... ain't nobody 'sposed to
 mess with, ain't nobody 'posed to
 be(stressed) back there with them.
 Ed: No they 'ain't 'sposed to .. be back there
 Joe: they ain't
 Al: they ain't ..
 'sposed to but they do
 Jim: 'ain't 'sposed to be there but they do

Como explica Erickson, en la reiteración sin esperar turno para la intervención, cada hablante sucesivo imita de manera exacta el ritmo prosódico del hablante previo, utilizando el mismo nivel de tono ("pitch") al pronunciar la palabra "'sposed" ("supposed"). Entonces es precisamente la reiteración, con la reproducción exacta de los elementos prosódicos, la que produce en esta secuencia la ilación semántica. La última intervención de Jim, habiendo recibido la confirmación de sus compañeros, sirve para llegar a un cierto punto culminante, desde el cual se pasa a otro aspecto, el hecho de que los jóvenes no pueden votar.

El ejemplo siguiente, también de Erickson, muestra como la repetición puede utilizarse para controvertir al hablante. En cierto

modo, la interacción que analizamos aquí se basa en un juego agonístico que se aprende desde muy joven en la comunidad negra, como ya se ha visto. En esta secuencia, Jim pretende señalar otra contradicción entre "lo que es" y "lo que debe ser" al decir que un joven ("teenager") no puede entrar a ver una película para adultos ("adult movie"). En el mismo sentido, ya había mencionado anteriormente la prohibición de entrar en las tabernas. Joe y Al intervienen, más que para desafiar a Jim, para pedirle una aclaración o profundización en el ejemplo, acción que lleva a Jim a incrementar el sentido dramático, culminando su intervención con el comentario irónico sobre la posibilidad de ser enviado a Viet Nam y sin embargo, no poder realizar una serie de cosas que exigen bastante menos responsabilidad.

(45) Jim: say you go in .. you can't .. not
 'spose to serve minors 'n all this shit
 you can't go into a .. like they have a-
dult flicks down-town .. you can't see/
 Joe: You have to be eigh-
 teen 'but if you eigh-
 Al: eighteen years old
 Joe: 'teen you can be in there
 Jim: Yeah but look .. you have to wait till you
 eigh-
 teen and sti:ll they send you over/
 sea:s 'n all this mess/

Como en el caso anterior, cada ocurrencia sucesiva de "eighteen" corresponde a la prosodia y el tono ("pitch") utilizados por él que ha iniciado la secuencia, Jim, y que Jim mismo vuelve a emplearlos para llevar la conversación a un punto más dramático, la inclusión del comentario sobre Viet Nam. Erickson igualmente señala el papel de la pronunciación enfática con alargación de sonidos vocálicos que añade, si cabe, una nota todavía más irónica.

Siendo tan ubicuo en el lenguaje natural, no sorprende que "call and response" forme parte de los rasgos estilísticos de la poesía folclórica negra. Puede utilizarse como estribillos, a modo de música de fondo, que apoyan lo que se ha expuesto en las estrofas principales, o al contrario, "la respuesta" puede constituirse por comentarios antagónicos respecto a las estrofas principales. Un ejemplo de lo primero es un poema de Langston Hughes (46) "To Midnight Nan at Leroy's", que tiene como tema la manera en que los "blues" y su ambiente desvirtúan a chicas jóvenes. Publicado en el libro Weary Blues (1927), este poema muestra "call and response" utilizado como una técnica para aumentar la increpación respecto a la conducta de "Nan", una cantante de "blues". Cada estrofa va seguida de cuatro versos (impresos en letra cursiva, aquí indicados con el subrayado), a modo de un coro de "gospel", pero en vez de ser "la respuesta" una confirmación de carácter religioso, confirma la naturaleza salvaje de "Nan", desde el punto de vista de los negros de espíritu más puritano. (véase Langston Hughes, Capítulo VII).

(46) "To Midnight Nan at Leroy's"
 Strut and wiggle,
 Shameless gal.
 Wouldn't no good fellow
 Be your pal.

Hear dat music....
Jungle night.
Hear dat music....
And the moon was white.

Sing your Blues song,
 Pretty baby.
 You want lovin'
 And you don't mean maybe.

Jungle lover...
Night black boy....
Two against the moon
And the moon was joy.

Strut and wiggle,
Shameless Nan.
Wouldn't no good fellow
Be your man.

Obviamente, la técnica de "call and response" se presta del mismo modo a comentar el contenido de las estrofas principales de forma antagónica, igual que hemos observado en el lenguaje natural (45). El poeta Langston Hughes aprovecha esta característica forma de interacción en su poema "Dream Boogie" (del libro Montage of a Dream Deferred, 1951), donde los versos en letra cursiva (aquí subrayados) constituyen el comentario sarcástico del negro sobre la opinión extendida entre los blancos que "la gente de color es tan alegre, siempre cantando y bailando", creencia fomentada por la literatura del viejo Sur ("plantation literature"). Ya en el escenario urbano del Norte, la "respuesta", que se da en forma de música "be-bop" de los años 40, cobra aquí mucho más urgencia y violencia, apenas controlada, que en un típico verso de "respuesta" utilizado en otros tipos de música, por ejemplo, en la canción "espiritual" o la "gospel".

(47) "Dream Boogie"

Good morning, daddy!
Ain't you heard
The boogie-woogie rumble
Of a dream deferred?

Listen closely:
You'll hear their feet
Beating out and beating out a--

You think
it's a happy beat?

Listen to it closely:
Ain't you heard
something underneath
like a--

What did I say?

Sure,
I'm happy!
Take it away!

Hey, pop!
Re-bop

Y-e-a-h!

Lo que tendrían que percibir los blancos en vez de los aspectos superficiales del baile ("boogie") y música negros (a la cual hay una alusión en "Take it away!", palabras con las que típicamente se señalan el comienzo de un solo de jazz), es el contenido de las "respuestas". Estas denotan la furia reprimida de la música "bop": "hey, pop!" ("¡Oye, carroza!"), la cual anunciaba los disturbios raciales que desembocaron en la fuerte agitación por parte de los líderes del Movimiento de Derechos Civiles (1950-1965). Así, "call and response", esta forma de interacción tan tradicional en las comunidades negras, agudiza la protesta reprimida, sirviendo todo el poema de espejo de la represión de la sociedad blanco norteamericana para con la negra.

Como ha observado Finnegan (1977: 224-225), la utilización de la poesía como un medio convencional para expresar lo que sería violento decir de una forma más directa es muy extendida. En cierta manera, la expresión poética disminuye la mordacidad y extrae el comentario de la esfera social "auténtica". Y sin embargo, no es totalmente así, pues la comunicación se ha realizado de todas maneras. Estamos ante una convención social: la forma de presentación afecta radicalmente la aceptación o rechazo del mensaje; lo que, en prosa, se consideraría un desafío directo, resulta aceptable en forma poética. Es interesante notar que muchos de los ejemplos de esta convención citados por Finnegan provienen de Africa. Entre los yócruba, por ejemplo, una mujer

que se siente ofendida por otra puede vengarse cantando rimas contra su enemiga en lugares públicos, donde lavan la ropa, por ejemplo. Y es más que una coincidencia que en el Sur de los Estados Unidos exista la misma convención social entre la población negra de presentar las quejas a través de la canción. De allí provienen tantísimas canciones de "blues", como el ejemplo (21), que denuncian los malos tratos, las injusticias sociales, etc.

Sí se considera que la convención social de "call and response" se realiza por regla general entre dos o más personas, el siguiente ejemplo puede parecer fuera de lugar, ya que atañe a un único interlocutor. Justificamos su inclusión aquí por los diferentes tipos de repetición que exhibe (reiteración exacta de la frase y repetición con extensión, por ejemplo). Pero lo realmente curioso de este cuento es el hecho de que un sólo narrador introduzca una secuencia repetitiva de "call and response" en medio de su narración. La importancia -- casi diríamos, la necesidad comunicativa -- de este tipo de interacción repetitiva en la cultura afronorteamericana se hace manifiesta aquí cuando incluso el personaje principal y el fantasma participan en una especie de secuencia comunicativa de "call and response". Las palabras subrayadas nos indican que el narrador modula su voz para realizar una interpretación rimada, rítmica y musical. Reproducimos el cuento entero para que se pueda observar el papel que desempeña la repetición en la narración afronorteamericana.

(48) "Ghost Tale" (D. Dance, Shuckin' and Jivin', 1978)

This man was supposed to be a Christian man, see, and he woke up one night, woke up one night in the middle of the night, and there was a ghost at the foot of the bed. He didn't know what to do -- just didn't know what to do. And he started to singing...

The ghost started to singing.

He started to singing....

The ghost started to singing.

Started to praying...

Ghost started to praying.

He just didn't know what to do. So then he reached down here under the bed and picked up a collection plate (he was a deacon, see), picked up a collection plate and started to pass it around. The ghost left! You know, like some people, he didn't want to put nothing in the collection.

Esta narración nos presenta la oportunidad de observar tres tipos distintos de repetición dentro del mismo texto: 1) la de extensión ("woke up one night..."); 2) la repetición exacta para intensificar ("he didn't know what to do"); y, 3) la antifonaria ("...started to singing/ started to praying").

4.1.B. 2. Resumen: las funciones globales de la repetición en las comunidades afonorteamericanas

A lo largo de esta sección hemos aludido a las funciones varias que puede desempeñar la repetición, tanto en la narración oral como en la poesía oral. A modo de resumen, podemos destacar tres funciones generales de la repetición. Es un mecanismo retrospectivo, es decir, sirve para recordar al público lo que se había dicho anteriormente. En un canal de comunicación tan efímero como es el oral, este recurso es no sólo útil, sino esencial. Una segunda función es la prospectiva. La reiteración de lugares comunes o formulas le permiten al artista simultanear la composición con la actuación. Al no verse obligado a pausar para formular nuevos versos, el compositor/ artista que cuenta con su "stock" de frases hechas puede realizar una actuación con más fluidez que si tuviera que recurrir a la memorización exacta del texto o a la reflexión prolongada. Y finalmente, la repetición puede desempeñar una función coadyuvante en la interacción entre el público y

el artista/narrador. Desde el punto de vista del público, la reiteración de "call and response", por ejemplo, ofrece una mayor oportunidad a participar sin previo ensayo, puesto que el artista/narrador indica los elementos que hay que repetir en la "respuesta". Esta interacción se manifiesta incluso en la narración folclórica negra, un género en el que los oyentes, por lo menos en la tradición anglo-europea, no participan activamente. En el ejemplo (49), el narrador negro rompe a cantar, haciendo intervenir así a su público, que, como se observará, no tiene dificultad en responder a la "llamada" con las "respuestas" adecuadas, ya que los topoi mencionados en la canción les deben ser sumamente familiares.

Esta narración constituye, además, otro ejemplo de la supervivencia de códigos sociales africanos en el Nuevo Mundo. La tradición africana de la colaboración del público en la narración folclórica está bien documentada. Por ejemplo, Dorson (1979: 11-12) nos dice: "African audiences, from families listening to talestellers in their hints to chiefs and their retinues hearing bards deliver praise poems, enter into the performances with laughter, group singing at choral parts, corrections, interjections and other interaction."

(49) "Look Over Yonder"

Grandma said that they (whites) used to go outside and stob the horses and put sheets over them, and that's where the people started talking about it's ghosts outside. And it frightened 'em so bad it made them afraid to go outside at night. Put sheets over 'em and tie 'em to trees at several places and look down -- there's that song. "Look over yonder, what I see--"
 "See!" (público)
 "-- white horses comin' after me."
 "Comin after me!" (público)
 Said really was horses --
 "Yeah-h-h!" (público)
 -- with sheets over 'em. I wonder 'bout that but Grandma said it was true.
 "Um-hunh!" (público)
 I wonder 'bout that. You ever heard about that?
 "Yeah. I heard 'bout that. That's where the song came from." (un miembro del público)
 "Yeah!"

La utilización de lugares comunes o topoi tiene gran importancia para cualquier tipo de comunicación oral. Su destacado papel en la poesía negra ha sido analizado por Stephen Henderson, estudio al cual volveremos en los Capítulos VI y VII. Baste aquí comentar brevemente la función pragmática que desempeña el lugar común en la participación del público. En el tipo de discurso oral que tiene el propósito de persuadir y suscitar nexos emocionales entre el narrador u orador y su público, los topoi o lugares comunes cumplen una función para el hablante, para el oyente y para la relación entre hablante/oyente. Para el narrador u orador la habilidad para invocar conocidos tópicos proporciona más fluidez a la hora de producir el discurso, ya que los tópicos ayudan la memoria. Erickson (1984:93) cita varios estudios en los que se demuestra que al recuperar un lugar común de la memoria, se recupera muchos detalles asociados con él, de tal forma que el nombrar el lugar común permite al narrador realizar más en menos tiempo. Para el oyente (o público), el lugar común o tópico permite comprender en menos tiempo; el significado del tópico y los detalles ilustrativos implicados pueden ser recobrados de la memoria rápidamente mientras habla el narrador. Y naturalmente, un rasgo esencial del arte de persuadir dentro de una comunidad lingüística dada es el valerse de tópicos que son del dominio público. Si quiere persuadir, el narrador u orador ha de suscitar la solidaridad simbólica con su público. En las comunidades afronorteamericanas, esta solidaridad se manifiesta a través de las "respuestas" del público. En su interesante estudio, Erickson (1984:90) se refiere a la importancia de estas "repuestas" a la hora de adoptar una estrategia retórica. Uno de sus informantes negros le dijo que al hablar delante de otros jóvenes, esta

"respuestas" le proporcionaban un modo empírico de saber si iba a tener éxito. Si recibía respuesta como "Yeah!", "I'm hip", "Right on", etc., seguía por las mismas líneas de persuasión; si no, variaba su táctica.

El grado de participación -- y la necesidad de ella -- en el discurso oral afroamericano contrasta vivamente con lo que algunos expertos afirman sobre la narración oral. Por ejemplo, Givón (1984: 229), al clasificar la narración oral como "one major discourse type" (el otro sería la conversación), dice:

In this type, a single speaker controls the floor for long chunks of speech time, actively producing the discourse. The role of the interlocutor(s) ("hearer(s)), while important in terms of feedback, is relatively passive and non-verbal, involving primarily gestures, facial expressions, eye contact or movement, short exclamations, etc.

Claramente la narración afroamericana no encaja con esta descripción como tampoco lo hace el estilo discursivo en la conversación informal. Generalizaciones tan radicales como ésta nos recuerdan las que han aparecido en las discusiones sobre las características que distinguen el discurso oral del discurso escrito. Aunque sin duda existen características en común entre muchos estilos orales de narración, no podemos olvidar que la utilización que se hace de estas características obedece a comportamientos específicos a cada cultura.

Los distintos tipos de repetición, como "call and response" o el que se emplea en los "blues", impregnan de tal forma la literatura afronorteamericana que sería imposible ofrecer una relación de las obras en las que actúan las formas de repetición como un armazón para la interacción entre personajes o incluso la interacción del autor con sus lectores. Y como algunas de las técnicas de reiteración abarcan estratagemas literarias que salen de la esfera de lo que es la

repetición per se, hemos decidido no incluir aquí más ejemplos de su uso en la poesía. En los Capítulos VI y VII, tendremos ocasión de analizar de nuevo algunos aspectos de la reiteración, pero dentro del significado global de las poesías en cuestión. Estrategias comunicativas como "call and response", la afirmación y su contradicción, la interacción verbal y la comprobación paulatina del éxito comunicativo son tan naturales y habituales en la dinámica comunicativa que los afroamericanos las emplean de manera casi inconsciente. Naturalmente, estos recursos discursivos no aparecen en la poesía de manera "inconsciente", como veremos más adelante. Lo esencial aquí es señalar que la repetición, como recurso comunicativo, desempeña un papel principal en el discurso oral afroamericano, y de allí, su importancia a la hora de crear una literatura negra propia.

4,2 Referencia

Estrechamente ligados a la repetición dentro del sistema de discurso hay otros mecanismos de cohesión como la pronominalización frente a su ausencia,¹² el empleo del artículo, la ausencia de anáfora ("zero anaphora") o cualquier proceso de reducción en general. En cierto modo, estos elementos de cohesión operan en sentido contrario a la repetición puesto que su función es la de volver a referirse a una unidad lingüística (sintagma nominal, verbal, etc., o a algunos de sus componentes) sin tener que enunciarla de nuevo. Normalmente se trata este tipo de mecanismo en términos de la relación semántica y pragmática, como haremos aquí, pero sin olvidar que el tipo de referencia que se permite, como dice Quirk (*et al*, 1985), es una cuestión de sintaxis, por ejemplo, la cantidad de reducción que tolera la variedad lingüística bajo estudio, etc. Hay que mediar lo que se tolera gramaticalmente con lo que se tolera textualmente. Y por otra parte, como observa Bernárdez (1982: 158-162), no es posible establecer una diferencia tajante entre pragmática, semántica y sintaxis en cuanto a su papel en la coherencia textual, pues ésta se realiza en distintos niveles de estructuración. Desde el punto de vista del oyente, estos niveles serían: el superficial, donde la coherencia textual se manifiesta con medios fónicos y sintácticos; el nivel intermedio de "subtextos", donde se manifiesta en términos semánticos; y, el nivel más profundo que podríamos llamar el "plan global" de la intención comunicativa, en donde "la comparación del texto con las condiciones situacionales y otras de tipo pragmático permitirá juzgar la "coherencia" del texto en un contexto determinado."

En esta sección compararemos las convenciones discursivas de referencia del inglés estándar norteamericano con las del INN, y una vez más, nos veremos obligados a esclarecer nuestros ejemplos haciendo referencia a datos de etapas anteriores del INN, es decir, variedades más basilectas dado el proceso de descriollización que ha sufrido éste.

De entre las posibles maneras de marcar referencia, destaca las diferencias en el uso de los artículos definido e indefinido que existen entre el inglés estándar norteamericano y el INN. Como hemos mencionado en el capítulo sobre la sintaxis, las lenguas criollas tienen en común el mismo sistema de referencia semántica en el uso de los artículos (Bickerton, 1981: 56), a saber: 1) se usa el artículo definido (duh, di en el gullah; di en muchos otros criollos) para referencia específica. Igual que the en el inglés estándar, hace referencia a lo conocido por los dos interlocutores; 2) se emplea el artículo indefinido (wan (one) en muchos criollos; a en los lectos más descriollizados de base inglesa, sin renunciar a posibles utilidades de wan, como hemos visto en el gullah) para referencia específica, pero se aplica sólo a lo no conocido por el oyente. Se usa por lo general en la primera referencia.

CJ: "Wantain, wan man im ha wan gyal-pikni nomo.
Im neim Pini."
(One time, one man him have one girl
(off-spring) no more. Her name (was) Pini.)

3) en general, para referencia no-específica no se marca (p. ej., Ø), pero tendremos que volver a mencionar anáfora Ø más adelante. Como indicamos en el Capítulo 3, este sistema de referencia contrasta con el del inglés estándar, el cual utiliza artículo Ø sólo para referencia genérica, mientras que en las lenguas criollas, artículo Ø puede

utilizarse con un sintagma nominal singular ("a book") o genérico ("books"), siempre que tenga el núcleo referencia no específica, como veremos en seguida.

En el discurso afronorteamericano, parece estar vigente todavía este sistema referencial criollo, al menos para algunos hablantes, especialmente los del INN, y aún más, naturalmente, para hablantes de las variedades más basilectas como el gullah. Existe la posibilidad gramatical de marcar el sintagma nominal singular o genérico como no-específico con ɔ, pero para entender cómo la referencia no-específica funciona dentro del sistema discursivo, hay que atender tanto a cuestiones pragmáticas como a semánticas.

Tomemos como ejemplo una narración en gullah (Van Sertima, 1976), en el que el entrevistador pregunta sobre el trato que recibió el narrador en las prisiones del sur en donde había sido asignado a trabajos forzados, encadenados por grupos. En el texto la frase "ɔ guard shoot me by duh head", la palabra "guard" tiene el mismo papel semántico de agente que "A (wan) guard shoot me by duh head", pero esta segunda frase, que no figura en el texto abajo, tendría otro significado temático. En otras palabras "wan" indicaría al oyente que se introduce un nuevo tópico, el cual sería relevante durante al menos la secuencia de proposiciones inmediatas. En la primera frase, la identidad referencial del "guarda" no tiene importancia comunicativa en el discurso, y por tanto, no se marca. O mejor dicho, el hecho de que no se marque (o sea, artículo ɔ) señala, semántica y pragmáticamente, que no es un guarda específico, no se enlaza semánticamente con un tópico mencionado antes, y que el narrador no lo ha escogido como tópico, a nivel de macroestructura.

(43) (A) Looky heah, looky heah. I kin show all dese heah (lifts pants leg to reveal shackle scars). I wasn' no Uncle Chaalie, tho'. Ain' gonna be none uh dat. I radduh, I radduh all dis leg go. (B) See... Ø shackle weah dat out, Ø shackle weah dis out. Ø Guard shoot me by duh head, try to get away, Evytime a slow train come in I try to ketch im, I have Ø shackle on, but I try to ketch im, I wudden give up! ... (C) Ah had duh shackle heah, den ah had a ball between muh leg, an den de shackle come ovuh heah, den I tote duh ball all day, walk ri' down wi' duh res' to prison. But I didden give up. I say, "I bawn a boy, Chaalie, an I suppose to catch hell, Ah reckon."

Hemos dividido esta unidad discursiva en tres subsecciones, marcados en la narración con pausa (...) y que indicamos aquí con (A), (B) y (C). El tópicosentencial al comenzar el texto es el narrador mismo ("I"), y es el tópicosentencial que se mantendrá a nivel de macrodiscurso en las tres secciones. El comentario que corresponde al tópicosentencial "I" a nivel de macroestructura es "wasn't no Uncle Chaalie" = "didn't give up" y es esta proposición la que ordena jerárquicamente las tres secciones. Esto queda establecido en la sección (A).

La subsección (B) parece, al principio, cambiar de tópicosentencial, pero como (B) termina con un comentario semánticamente relacionado con "Wasn' no Uncle Chaalie", es decir "I wudden give up!", las frases sobre el guarda y los grilletes ("shackle") tiene la función de recalcar, con información más específica, el tópicosentencial-comentario de la macroestructura: el narrador y su actitud de resistencia. Ni "shackle" ni "guard" tienen identidad referencial puesto que no se refiere a unos grilletes o un guarda en especial y consecuentemente, su carácter no específico se señala con Ø. Destaca particularmente la tercera referencia a "shackle" ("I have Ø shackle on"), donde en una variedad del inglés estándar, tendría que haber un artículo definido. Pero lo definido guarda

correlación con continuidad del tópico (en este caso, a nivel de macroestructura), el cual no corresponde al tipo de tortura en sí, sino a la actitud del narrador frente a ella.

Después de otra pausa, el narrador inicia la subsección (C) a un nivel aún más detallado que en la subsección (B). Insiste sobre "shackle", y añade la dificultad de "ball", ofreciendo más detalles específicos de los tipos de tortura. Ahora la tortura es el tópico (de esta subsección, se entiende) y no se puede emplear el artículo en grado g. Puesto que ha sido introducido "shackle" previamente en posición temática, está a la disposición del narrador para su uso como elemento temático, cambio que se marca aquí con el artículo definido, "duh" ('the'). "Ball", siendo un objeto nuevo en la narración, va calificado por el artículo indefinido "a", igual que en una variedad más estándar del inglés, y el empleo subsecuente de los artículos se conforma al uso normal de éstos en el inglés estándar.

La sección (C) tiene como (sub)-tópico el tipo de impedimentos ("shackle" y "ball") y de ahí su señalización con artículos. El (sub)-comento de esta sección sería "hicieron imposible que yo escapara" pues la proposición "walk ri' down wi' duh res' to prison" nos informa que no pudo escaparse. Pero el hecho de que este subtópico no altera el tópico-comento de la macroestructura se ve en la frase siguiente, "But I didden give up!". Acto seguido, hay una una frase en estilo directo que sirve de coda para toda la narración.

La utilización de artículo g para indicar referencia no específica se da de igual forma en la poesía. En el poema titulado "Harlem", el poeta Joe Johnson nos presenta, con referencia no específica (g), las chicas negras de los cafés y bares. Es una descripción general del comportamiento de la población negra urbana, que baila y toca música,

pues el ritmo musical siempre ha servido para la transmisión de valores culturales negras (de "old thoughts" a "new skins"):

make he say, let he good, like de God
 / brown gal struttin them stuff on / blue tablecloth, strut
 small deep purple bluer than black breasts darkness
 fight movement and hold tunes in tune's juice, tune

 tunes belch and honk whispers tune

 tunes slice grey whispers swallow all voices
 so thick and old and rest on new skin
 new skin holds old thoughts and banjos and kazoos
 held on thin string, them dance them dance

En estas estrofas primeras, que imitan el ritmo musical, la ausencia de artículos y otras palabras de conexión -conjunciones, por ejemplo- crea una yuxtaposición de componentes oracionales intolerable para el inglés estándar. La sintaxis criolla hace imposible saber sin oír la representación oral del poema qué función gramatical tienen algunos de los componentes oracionales. Por ejemplo, en el verso "tunes slice grey whispers swallow all voices", no sabemos si "tunes" es el sujeto seguido de dos verbos consecutivos (" (the) tunes slice grey whispers (and) swallow all voices"), o si hay una clausula subordinada ("tunes slice (the) grey whispers (which) swallow all voices"). Pero a medida que avanza el poema, la sintaxis se hace más estándar:

kazoos
 whisper lynch words,.....

 finding the blue girls chortle with their pink mouths,
 strut and pinch dollar bills in fine tight pussy holes
 with loud voices
 they know all the steps, bumps, grinds and
 limbo dances

El poeta habla ahora de unas chicas específicas, ya calificadas con el artículo definido, y los desastrosos efectos de este tipo de

comportamiento. Ahora nos damos cuenta que las chicas bailan porque en esta sociedad, no tienen otra posibilidad. En el caso de este poema, el empleo de artículos está relacionado con la posibilidad de cambiar de código (criollo /estándar). Así marca el poeta la diferencia entre la escena musical vista como acto comunal o vista como un acto que evidencia el aprovechamiento de las mujeres negras por parte de la sociedad blanca.

Hemos analizado brevemente la función estilística de ð al indicar lo no específico y su relación con los tópicos a nivel de macroestructura. También hemos mostrado que el signo gramatical ð puede desempeñar un papel importante en la señalización semántica y pragmática dentro de una secuencia de información que parte de lo general y va hacia lo más específico en los subtópicos. Pero sería erróneo asociar ð con el artículo indefinido a del sistema referencial del inglés estándar, pues a veces se emplea ð en el discurso afroamericano después del signo definido de, "the", si el hablante considera que el referente ya ha sido suficientemente determinado. Por ejemplo, en esta explicación que el baile negro moderno (de los años 70), "Mash Potato", es en realidad una versión más moderna del famoso Charleston, de los años 20 (Van Sertima, 1976):

(44) Is de same dance ri' now ... they jes change rung (around), ð different name ... ð Mash Potato, yes it is, das ð Charleston, ð Mash Potato das ð Charleston.

vemos que el artículo definido de se emplea al principio del discurso y en cambio, no se emplea con los substantivos siguientes porque el tópico, "Mash Potato" y su comentario, "the same dance", ya han sido introducidos en la conversación, haciendo innecesario enfatizar los nombres propios de distintos bailes en las repeticiones subsiguientes.

Con el uso del nombre propio ya se han especificado lo suficiente. Que los casos de artículo g en este texto no son solamente una consecuencia del empleo del nombre propio (la referencia más específica posible) sino también el resultado del tópico pre establecido se ve en el siguiente pasaje (Van Sertima, 1976):

(45) Das why you fren is duh one who gets you, g
 enemy who come an accosh you...

En el ejemplo (45) el tópico es "you fren (friend)" y su comento "gets you (es él que te traiciona)" ha sido introducido al principio de la frase y "enemy come an accosh you" es una repetición. Por tanto no hace falta marcar "enemy" de nuevo con un artículo definido.

Este proceso de contextualizar los referentes con el artículo "the" (o, duh, di en el gullah) al principio de un texto tiene más relieve aún en las narraciones folklóricas afro-norteamericanas. En éstas, el uso de los artículos, incluyendo artículo g, sirve para señalar distintos niveles narrativos, es decir, distintos grados de implicación narrativa. Se introduce el tópico con "a" y la segunda, y más específica referencia se efectúa con "the", igual que en un inglés más estándar. Pero en la narrativa afronorteamericana existe un paso más hacia la especificación de llegar al nombre propio, el tipo de referencia más individualizado posible. Consiste en transformar un nombre común en nombre propio al emplear artículo g. Por ejemplo, la narración siguiente, (46), tiene dos personajes principales, un niño y un predicador. El narrador utiliza "a" al presentarnos al niño y "he" en el resto del párrafo, como es normal en el tópico de un texto. Al comienzo del segundo párrafo, el protagonista (el niño) se adentra más en la narración, quedándose en el escenario principal de la narración,

la iglesia. Y es en este punto que el narrador marca un nuevo nivel de protagonismo para el niño, pues no se refiere a "the little boy", sino a "Ø lil' boy". Es una forma de individuar el tópico-protagonista al máximo, extrayéndolo de la clasificación "especie de-" que implicaría "the little boy", de igual manera que se podría hacer en un inglés más estándar al utilizar un nombre propio.

(46) "Blow Yo' Horn, Gabrul" (Dance, 1978)

One time there was a lil' boy . He liked to practice his horn, you know. His mother gave 'im a trumpet for his birthday. So he wants to be a trumpet player like Louis Armstrong. Everywhere he go, he carry the trumpet. He carry the trumpet to school, carry it to bed. When he wake up in the morning, that's the first thing he grab, the trumpet.

So then, come Sunday, Ø lil' boy tol' his mama, say, "well, I've got to go to church." So he put his trumpet under his arm, carried it to the church. Ø Lil' boy started to playin' the trumpet in the back. People tol' lil' boy, say, "You better go out o' here with that trumpet." So the lil' boy went downstairs, you know and started blowin' the trumpet.

The same day the Preacher's sermon was on Gabrul. Ø Preacher was preachin' 'bout Gabrul. Ø Tol' e-v-e-rybody, he say

Si analizamos el segundo párrafo, vemos que artículo cero que se emplea con "lil' boy" indica un nivel más profundo de implicación narrativa. No se describe aquí el apego que tiene el niño a la trompeta, como en el primer párrafo, sino la clase de acción que realiza como protagonista. Se cierra el segundo párrafo con un retorno a "the lil' boy, esto es, el artículo menos específico ("the") funciona como la coda de esta sección de la narrativa. Así se hace una transición fluida a la siguiente sección que tiene como protagonista principal el predicador. En esta sección, el narrador comienza con "the preacher", luego emplea "Ø Preacher", individualizando el protagonista al máximo,

y finalmente llega a sintagma nominal \emptyset (" \emptyset Tol' everybody.."), otra posibilidad estilística dentro de los distintos niveles de implicación narrativa. Volveremos a tratar la variación estilística de sujeto \emptyset más adelante porque su presencia está vinculada al tipo de construcción verbal utilizada.

Observamos, pues, que artículo \emptyset puede indicar o bien lo menos específico o bien lo más específico, proceso graduado que podemos ilustrar así:

Nivel de implicación narrativa
 Menos específico \longrightarrow más específico

\emptyset man	<u>a</u> man (wan)	<u>the</u> man (he)	\emptyset Man (nombre propio)
-----------------	-----------------------	---------------------	---------------------------------

En los cuentos folclóricos afro-norteamericanos sobre animales, Rabbit ("conejo"), Terrapin ("tortuga"), Partidge ("perdiz"), etc., se sigue a veces un proceso parecido. Después de haber sido introducidos con "the", se transforman en personajes con referencia única ("unique reference") al convertirse su denominación genérica en nombre propio. El ejemplo (47) es del gullah, recogido por Van Sertima (1976).

(47) Duh Rabbit and duh Partid (partridge), dey was two good fren. So one day \emptyset Patrid take her (his) head en stick he (his) head unduh he (his) wing, went (verbo consecutivo) to \emptyset Rabbit house So \emptyset Patrid had a pretty girlfren. \emptyset Rabbit had a very pretty girl ... \emptyset Patrid has a love fuh \emptyset Rabbit wife, see?

En cuentos como el (47), el uso del nombre genérico como nombre propio a veces alterna con una denominación más estándar (desde el punto de

vista del inglés), por ejemplo "Mr Rabbit" o "Brer Rabbit", pero en cualquier caso, la utilización de "Ø Rabbit" o "Mr Rabbit" es una forma de individualizar al tópic, extrayéndolo de la clasificación "genérico". De forma parecida, en un inglés más estándar se tendría que emplear primero el artículo indefinido a, luego el definido the y finalmente el nombre propio: "Once upon a time, a boy and a girl wanted to get married. The boy's name was John and the girl's name was Mary. So John went to ask for Mary's hand...". La narración (47) parece eliminar el primer paso, al empezar directamente con "Duh" Rabbit para pasar a "Rabbit", nombre propio. Un inglés más estándar podría suprimir el primer paso (el artículo indefinido, a), por lo menos en parte, si se utilizase this, e.g. "Once there was this boy, whose (his) name was John and he wanted to marry a girl, whose name was Mary." Pero el efecto de this no es el mismo, puesto que this implica una selección de entre varios, mientras que the en "Duh Rabbit" es referencia de tipo único.

Encontramos el mismo sistema de referencia en mucha otras lenguas afroamericanas, en las cuales destaca más claramente (que en el gullah y en el INN) el uso de "wan" para introducir un nuevo protagonista, por ejemplo en este cuento de un narrador jamaicano en Inglaterra (grabado por David Sutcliffe):

(48) wan donkey hear pan Ø radio hear say if yu count to six yu a go drop down dead. So im went up to wan cow and say to di cow, "Yu can count to six?" And di cow say? "Yeah". Ø se, "Go on den." An di cow say, "1,2,3,4,5,6". An im drop down dead. Ø donkey tek im up an put im ina im bag an waak an im go op to di... to wan goat and di goat
.....

Queda claro el uso de "wan" para presentar un nuevo protagonista, sobre

todo en la última línea donde el narrador se equivoca al comenzar el sintagma nominal de "goat" con "di" y en consecuencia rectifica con "wan". Observamos que sólo "donkey" se nombra sin artículo, es decir, el paso es de "wan donkey" a "∅ donkey", el personaje principal del cuento, mientras que, con "cow", el paso es de "wan" para la introducción a "di". También es notable el empleo del sintagma nominal en ∅ en "∅ se, "Go on den.", rasgo que a menudo señala el personaje principal. Sobre esto se añadirán más observaciones cuando analicemos el verbo "say".

Volviendo a la ausencia de artículo con nombres genéricos de animales, podría parecer una consecuencia de que los personajes son bastante tradicionales dentro del folclore africano y afroamericano, esto es, por tener carácter institucionalizado se dan por conocidos ya al comienzo del cuento. Sin embargo, las mismas pautas discursivas aparecen en otras historias que no son tan tradicionalmente "africanas", ni se cuenta en una variedad tan basilecta como es el gullah. Estas narraciones (Dance, 1978) comienzan sin el artículo definido que suele acompañar al sintagma nominal cuando éste tiene como núcleo un nombre común y en ninguno de los dos casos puede considerarse un personaje institucionalizado, como en el caso de "Rabbit":

(49) ∅ Man died one time. His brother goin' 'round here cryin'...

(50) ∅ Fellow say he was walkin' along one night. Now he was scared.

La omisión del artículo al comenzar un cuento folclórico no es un rasgo discursivo privativo de las narraciones afroamericanas. Generalmente, señala el comienzo de una narración igual que las

palabras iniciales "Once upon a time...", por ejemplo. Pero en los casos de elipsis inicial, como señalan Quirk et. al. (1985, págs. 896-99), puede ser más apropiado atribuir la omisión a procesos de reducción fonológica, por ejemplo, la emisión no audible del artículo (pronombre, verbo en una oración interrogativa, u otro componente inicial), y no a la elipsis gramatical. Quirk et. al. (pág. 896) puntualizan:

Whatever the correct explanation of such initial ellipsis may be, it seems unquestionable (a) that the omissions are at least in part phonologically determined; and (b) that habits of rendering such omissions in writing (e.g. in popular fiction) have helped to conventionalize them in the form of omission of certain unstressed words.

Este tipo de omisión, que denominan Quirk et. al. "situational ellipsis", es una característica del habla informal en general, y se ha institucionalizado su empleo en ciertos registros, por ejemplo la canción popular o la poesía folclórica. Así encontramos en la lírica del famoso cantante blanco, John Cougar Mellencamp, este tipo de elipsis (LP "Scarecrow", Mercury, 1985):

Educated in a small town
 Taught the fear of Jesus in a small town
 Used to daydream in that small town
 Another boring romantic that's me.

La omisión del pronombre "I" en esta canción popular tiene su paralelo en la lírica del "blues". En el siguiente poema del poeta negro, Langston Hughes, observamos la elipsis de muchos componentes distintos, del pronombre ("I"), de la sílaba inicial ("because"), del artículo ("O Black gal.."), y del sujeto y parte del verbo (" 'S got.."):

Sing a soothin' song.
 Said sing a soothin' song.
 Cause the man I love's done
 Done me wrong.

.....

Black gal like me,
 Black gal like me,
 'S got to hear a blues
 For her misery.

En este tipo de composición lírica popular, sería difícil asegurar que el tipo de elipsis es fundamentalmente distinto de la que aparece en la lírica blanca. Sin embargo, tomando en cuenta que la lírica de poetas como Hughes se basa en el habla popular negra, podríamos afirmar al menos lo siguiente: a) que la elipsis del artículo (y de otros componentes de la oración) ocurre con gran frecuencia en la poesía popular negra porque ocurre con más frecuencia en el habla popular negra que en el habla de los anglonorteamericanos; y, b) el empleo de artículo Ø es "gramatical" en algunos lectos más cercanos al criollo y por tanto, su empleo puede implicar indicaciones semánticas y/o pragmáticas. A este respecto, la diferencia entre el estilo narrativo afronorteamericano y un estilo más euroamericano es que en éste, la omisión del artículo suele darse sólo al comienzo de la narración (aunque la omisión de ambos sujeto y verbo operador es bastante corriente)¹³. En cambio, en la narración afronorteamericana, el artículo Ø además de indicar el inicio de un estilo narrativo, puede emplearse para señalar distintos grados de implicación narrativa, como se ha observado antes. De modo análogo, artículo g puede entrañar ciertos significados en la lírica, como en el poema de "blues" que acabamos de ver y por tanto volveremos a hablar de ello cuando

analicemos los poemas individualmente.

Este tipo de reducción del sintagma nominal, igual que la elipsis completa del sujeto, está relacionado con el cambio de tópico en los pasajes más descriptivos y con el cambio de turno de personaje cuando la narración incluye frases del estilo directo. Por ejemplo en esta narración (Dance, 1978), observamos que artículo Ø individualiza cada uno de los tres personajes. En la última sección (marcada B, la ausencia de artículo topicaliza a "Nigger" de tal forma que aun a pesar de la lejanía del correferente he, el pronombre sigue refiriéndose al mismo tópico-protagonista ("Nigger").

(51) "Didn't Die Right"

One time three dudes was in the graveyard cookin' steaks. So the white man told the Jew, you know, he said, "Gimme some pepper, man, gimme some pepper!"

Ø Two got to talkin' and put pepper on the steak, and so after a while the white man look around. He say, "Did you hear something?"

Ø Jew say, "Naw, I ain't hear nothin'."

Then somethin' say, "I D-I-I-I-E-D wrong!"

Ø White man say, "Hey, Jew, did you hear somethin'?"

Ø Jew say, "naw, naw, I ain't hear anything."
..... (El blanco y el judío se asustan y se van.)

(B) That left the nigger there, you know, with the steak, and the steak was almost done, you know. Ø Nigger started cooking steak, you know, stirring it up, puttin' some onions on it, you know.

So somethin' say, "I D-I-I-I--E-D wrong!"

He looked around. He say, "Yeah, motherfucker. If you fuck with this steak, you gon' die right!"

Como se puede observar, "He looked around" se refiere a "Nigger" y no al fantasma, tópico de la frase anterior, "So somethin' say...". Ya que "Nigger" está marcado con el grado máximo de topicalización, sigue siendo el referente de He, aún cuando otro tópico ("somethin'") se

entromete. En este caso naturalmente la conexión remática desempeña un papel importante al evitar la ambigüedad y facilita la recuperación del tópico después de la intromisión. Pero no siempre se da esta conexión remática. En la siguiente narración sobre una lucha callejera con piedras, el joven narrador negro dota a la piedra con el papel semántico de agente (Labov, 1974, pág. 356):

- (52) Calvin threw a rock.
 (a) I was lookin' and -- uh--
It oh -- it almost hit me.
 (b) And so I looked down to get another rock;
 Say "Ssh!"
 And it passed me.

En este pasaje, vemos que hay dos intromisiones (marcadas (a) y (b), y que después de la segunda (b), donde en una variedad más estándar del inglés el narrador tendría que volver a marcar "rock" como tópico, el narrador no utiliza ninguna anáfora en absoluto ('Say "Ssh!"). Encontramos la misma utilización del artículo en la narración (48), en donde "g" se 'Go on den"', frase que corresponde al burro, marca el cambio de turno de interlocutor (de la vaca al burro). Sin duda, la utilización de "say", tanto en el ejemplo (48) como en el (52), señala la continuidad del tópico, como tendremos ocasión de ver en seguida.

4.3 Say

Dadas las distintas funciones gramaticales/ discursivas que puede desempeñar, "say" requiere una explicación aparte. "Say" puede tener tres funciones sintácticas, que aquí esbozamos muy brevemente, ya que se han tratado las características gramaticales con más rigor en el Capítulo III. En primer lugar, puede funcionar como verbo léxico (igual que en una variedad más estándar). Segundo, puede actuar como una partícula que introduce una cláusula subordinada ("that"). Y, tercero, aparece a veces después de un verbo de movimiento (especialmente "go", e.g., "he go say"), en cuyo caso su utilización sería semejante al participio en una variedad más estándar del inglés; pero en realidad, este uso en las lenguas afroamericanas corresponde al de "verbo consecutivo" ('consecutive verb'). Precisamente la dificultad de clasificar los distintos usos de "say" en el INN (y otros lectos afroamericanos como el gullah) según las categorías gramaticales del inglés estándar nos obliga a enfocar nuestro análisis desde una perspectiva criollista. En el análisis subsiguiente, veremos que, por una parte, el elemento semántico parece operar de tal forma que une los distintos usos de "say" (y, por tanto, parece tener más importancia que la clasificación gramatical), y por otra parte, existen al menos algunos casos en que la mejor explicación gramatical del empleo de "say" sería su clasificación como verbo consecutivo, categoría verbal de raíz claramente africana.

Precisamente por ser verbo consecutivo, "say" demuestra ciertas propiedades especiales discursivas relacionadas con la continuidad del tópico, la indicación de cambio de turno de interlocutores y la variación estilística, es decir, medios alternativos para decir la

misma cosa. Y como estamos ya inmersos en cuestiones de topicalidad y opciones estilísticas, parece más adecuado tratar estas mismas cuestiones en relación con "say" y a continuación, ocuparnos de las funciones gramaticales de "say", mencionadas en el párrafo anterior (por otra parte ya examinadas en el capítulo sobre la sintaxis), que estén relacionadas con las opciones discursivas.

En primer lugar, el tipo de continuidad del tópicó vinculado al empleo de "say", ejemplificado en el (51), está relacionado, por una parte, con la continuidad de turno de los distintos interlocutores o personajes de una narración, y por otra parte, con la elipsis del sujeto. Al narrar un cuento o incluso una experiencia personal, una de las necesidades narrativas es la de comunicar al oyente qué personajes participan en un determinado momento. Tanto en el discurso narrativo afroamericano como en el poético, "say" juega un papel estilístico importante, pues una vez que el personaje principal se designa, no es obligatorio volver a nombrarlo en cada intervención sucesiva; esto es, se puede utilizar únicamente "say" sin indicar de modo manifiesto el sujeto que rige este verbo. Tenemos un ejemplo de esto en el (53), narración tradicional recitada en verso pareado, como es típico de este estilo épico folclórico llamado "toast". El nombre de esta versificación, de carácter más urbano que los cuentos rurales como "Brer Rabbit" o "High John", proviene de la apología del "Black Power", ya que es un tributo a la supervivencia del hombre negro, quien se representa en el papel del omnipotente jugador, chulo, ladrón o asesino. El héroe, como siempre, un modelo de desafío, bravura, y abierta rebelión, hace alarde de su masculinidad, potencia sexual, habilidad en la lucha y en general lo que es llamado en la comunidad negra norteamericana "ba:d" (pronunciado con estima). Tanto cantantes

como poetas negros se han basado en los "toasts" para crear una lírica en la que el negro lucha contra el racismo blanco. Uno de los "toasts" más utilizado ha sido "Frankie and Albert", que, con el título "Frankie and Johnny", fue cantado por artistas tradicionales como "Leadbelly" en los años treinta y, en los cincuenta, se hizo una versión que alcanzó el éxito popular a escala nacional. El poeta de los años treinta, Sterling Brown, también se inspiró en la misma historia, pero cambió el tema para convertirlo en un poema de protesta contra los linchamientos en el Sur. Otro "toast", "Stag-O-Lee", además de haber sido una canción popularísima en los años cincuenta, sirve de prototipo para muchos personajes narrativos negros, por ejemplo "Bigger" de la novela Native Son de Richard Wright o John Bias del poema "A Bad, Bad Man", de Sterling Brown.

El "toast" que ofrecemos en el (53), "The Signifying Monkey", también trata de un personaje extremadamente antisocial (desde el punto de vista de los blancos) que se divierte con los "dozens", un conocido juego de desafío verbal que normalmente incluye insultos a la familia del contrincante. El objeto del juego de los "dozens", igualmente pronunciado en versos pareados, es el desquite verbal, proceso que se conoce por "signifying" (véase el Capítulo V). Observamos en este "toast" (en que el mono cuenta al león una serie de supuestos insultos ("signifying") la utilización de "say" como verbo consecutivo que une las elocuciones del mono. Es decir, una vez identificado el mono como el personaje principal, el narrador elimina el sujeto-actor por completo:

(53) "The Signifying Monkey"

It was bright and early one summer day.

- a) Says the Monkey to the Lion, "There's a bad motherfucker living down your way."
 b) Say, "You take this fellow to be your friend."
 c) Say, "but the way he talks about you is a soddamn sin."

- d) Say, "Now something else I forgot to say;
He talks about your mother in a hell of a way.
e) Say your sister got the syphillis and your grandma got the pox,
And your little baby cousin on the hill fucking the old red Fox."
f) Say like a ball of fire and a streak of heat,
The old Lion went rolling down the street.
And knocked the damned Giraffe on his motherfucking knees.
g) Say now he left the jungle in a hell of a rage,

Evidentemente, el empleo de "say" en esta última narración se complica aun más que en la narración del (52), pues "say" en a), b), c) y d) se refieren a lo que dijo el mono mientras que e) se refiere al personaje que habla mal del león. Las últimas dos instancias de "say", f) y g) muestran un ardid narrativo que explicaremos en las páginas 200-202.

En (53) observamos que la elipsis del sujeto-actor puede dar lugar a la misma ambigüedad que el (52). Pero quizás convendría emplear con cautela el término "ambigüedad", puesto las diferencias entre el inglés estándar y el INN (u otras formas de afroamericano) en cuanto a la posibilidad de elipsis depende de las convenciones discursivas de cada sistema. Lo que se considera ambiguo en un sistema discursivo puede no serlo en otro. Por ejemplo en una variedad más estándar del inglés, es necesario acompañar cada verbo que introduce el habla directo con un sujeto. Si no se hace, se debe a una reducción fonológica parecida a lo que hemos observado en los artículos iniciales (véase la nota 13). Por una parte, en la narración folklórica de los blancos la omisión del sujeto delante de "say" no es un fenómeno aislado, es decir, sufre la misma reducción que otros componentes iniciales de las oraciones. Por otra parte, en el discurso afroamericano, el empleo de "say" para introducir el habla directa está relacionado con otros usos de "say", como hemos apuntado al comienzo de esta sección. Compararemos una narración relatada por un pescador blanco de Maine (54) con la narración del (53), un "toast, para mostrar la diferente utilización de "say".

(54) "Curt gets the best of Bill Case in a horse trade"
(Dorson, 1978)

Curt: ... Fact, Bill had one of them great wide long transparent noses you look right through it. He was comical, but an awfully good old fella.

Dorson: Talked funny, eh?

Curt: Yeah he talked funny. So he says to me he says, "(sucking noise) Devil," he says, "How'll we trade horses?" he says, "(sn) I like the looks of your horse." "Well," I says, "I don't know, I got a good horse." Says "(sn) I got a better one." But I said, "Before we trade I'll have to have your harness, your wagon". Well he looked at me and says, "(sn) want the ell off the end of the horse too?"

Esta narración de experiencia personal muestra algunos aspectos en común con la narración folclórica tradicional negra del (53). Lo primero que destaca quizás sea la profusión de "says", tanto para introducir el habla de nuevos personajes como para aumentar el efecto narrativo al usarlo de forma redundante ("he says to me he says"). También aparece "say" sin el sujeto, para marcar el cambio de interlocutor, pero esto ocurre sólo esporádicamente y no para distinguir claramente los interlocutores, como en la narración folclórica del gullah que veremos a continuación, en el (55). En el ejemplo (54), la elipsis del sujeto parece una instancia más de las muchas omisiones que se dan en este estilo narrativo al iniciar una oración, i.e. la elipsis de distintos elementos: delante de "fact", "talked funny", "Devil" y "want". En cambio, en la narración (55) sobre el fantasma ("the hag"), la elipsis de sujeto ocurre regularmente. Por lo general en estos casos, "say" sin sujeto indica el interlocutor principal o en el caso que existan varios personajes principales, "say" sin sujeto introduce el habla del primer interlocutor en intervenir, como en el (55), donde "they" representa la gente del pueblo que hace frente al fantasma.

(55) "The Hag" (Turner, 1949, pág. 276; la transcripción es de Turner)

dén di pipl went fəm de an aks əm, ʃ se, "luk ə hys!" se, "mɒsə, wɒts di mata wiʃu?"
 i se, "ðim tu sik."
 ʃ se: "wɒl yu plwez go rəʊn n aks dat man n dat wʊmən tu ʃi yu ə mæɪz, ə ʃi yu ə pis ə brɛd, ə ʃi yu ə pis ə fɪə, ə sʌpm lɪk ə dat? wɒl yu wɔːrɪn dat sʌtn pʌsən so fə?"
 i se, "wel"; ʃ se, "ði wɒnt sʌpm tu it."
 ʃ se: "wɛl, pɒz di nɛks neɪə ə di nɛks mæn ʃi yu sʌmtɪŋ tu it."
 i se, "no, ði mæɪn fɔːr hʌv ɪt fəw dat mæn."
 ʃ se, "nɒ, ɪf yu tɛl di trʊθ, nɒ, wi wɪl ʃi -- mɛk dat mæn ʃi yu di mæɪz ə di fɪə, wɪksəməwə yu aks əm fə, bʌt ɛcu ɪz ə hæg?"
 i se, "no!"
 ʃ se: "wɛl, ðl rɪt! yu ste rɪt de n pænɪʃ."
 an ɪ ste de fə ʌnəðə tu dez, went bæk de ɛɡən; ɪ se nt fəɾəm. ʃ se, "ði wɪlɪn tu tɛl yu, kɒz ði fɪl lɪk ði ɡɒɪn tu ðɪ" i se, "yes, ðim ə hæg ən ði raɪdz əm."

[Then the people went from there and ask 'er, ʃ say (saying), "Look a here!" ʃ say, "Master, what's the matter with you?"

She say, "I'm, too sick."

ʃ Say, "Why you always go round 'n ask that man 'n that woman to give you a matches, or give you a piece of bread, or give you a piece of fire, or something like a that? Why you worrin' that certain person so for?"

She say, "Well," say, "I want somethin'to eat."

ʃ se: "Well, 'pose the next neighbor and the next man give you somethin tu it,"

She say, "No, I much rather have it from that man."

ʃ say, "Now, if you tell the truth, now, we will give -- make that man give you the matches or the fire, whichever you ask him for, but ain't you is a hag?"

She say, "No!"

ʃ se: "Well, all right! you stay right there 'n punish (get punished)."

An'she stay there for another two days, went back there again, she sent for 'em, ʃ say, "I willin'tu tell you, 'cause I feel like I goin' to die." She say, "Yes, I'm a hag and I rides 'im."]

La narración precedente ejemplifica la utilización de "say" sin sujeto para marcar a los protagonistas principales, la gente del pueblo, a lo largo de esta unidad discursiva. Hay elipsis del sintagma nominal (ya

que éste constituye el actor principal) incluso cuando hay cambio en la intervención de los personajes. Se ha observado igualmente esta tendencia en la narración jamaicana sobre el "donkey" (48). Después de que el burro pregunta a la vaca si puede contar hasta seis, encontramos las siguientes frases: "And di cow say 'Yeah'. ' Q se, 'Go on den.', frase que constituye la intervención del burro de nuevo. En la narración en gullah (55), la intervención de la gente del pueblo, narrada en estilo directo, a veces ocurre sin frase introductoria en absoluto, es decir, sin emplear ni el nombre del actante ni "say".

Las intervenciones de "the hag" en el (55), en cambio, están marcadas generalmente con el pronombre i y "say", excepto cuando "say" es un verbo consecutivo, a saber, una acción precedida de otra sin necesidad de ninguna conjunción (véase en Capítulo 4), como en "she sent for 'em, say" ("she sent for them and said"). No se emplea "Q + say" para "hag" al cambiar de turno.

Como la poesía folclórica negra que estudiamos se basa en la lengua natural de la comunidad negra, aparecen en ella estos mismos rasgos. Los encontramos de forma rudimentaria en bastantes poemas de Sterling Brown, como en "Rent Day Blues". La primera estrofa comienza con el personaje principal, un hombre, que nos va a narrar en estilo directo lo que se dicen (él y su mujer) sobre el pago del alquiler: I say to my baby / "Baby, but de rent is due;..." Al presentar las palabras directas de la mujer ("Baby") al principio de la segunda estrofa, el poeta emplea: My baby says, "Honey,....." Después, cada estrofa en donde el personaje principal habla es introducida sólo por: 'Says to my baby,...', alternando con: 'Baby says, ...' :

(56) "Rent Day Blues"

I says to my baby

"Baby, but de rent is due;
Can't noways figger
What we ever gonna do."

My baby says, "Honey,
Dontcha worry 'bout de rent.
Looky here, daddy,
At de money what de good Lord sent."

Says to my baby,
"Baby, I been all aroun';
Never knowed de good Lord
To send no greenbacks down."

Baby says, "Dontcha
Bother none about de Lord;
Thing what I'm figgerin'
Is how to get de next month's board."

Says to my baby,
"I'd best get me on a spell;
Get your rent from heaven,
And your food from hell."

Baby says, "One old
Miracle I never see,
Dat a man lak you
Can ever get away from me."

Obviamente, el hombre ("I") es el narrador del poema y una vez indicado el comienzo del poema, no hace falta volver a indicar sus intervenciones.

Hemos observado que "say" tiene varias distintas utilidades pero como no tenemos grabados ni las poesías populares ("toasts") ni la poesía "Rent Day Blues" de Sterling Brown es imposible comprobar si hay una diferenciación fonémica entre los distintos usos, es decir /sei/ y /sɛ/. Sugerimos esto porque hay indicios de que en muchas lenguas afroamericanas existe un sistema tonal que señala distintas relaciones sintácticas de "say": "say" (/sei/) puede utilizarse como un verbo léxico corriente, sin estar en una secuencia consecutiva, en cuyo caso suele pronunciarse H (high), en tanto que "say" (/sɛ/) en una secuencia consecutiva suele pronunciarse L (low).

Ahora bien, no podemos afirmar de modo concluyente que se emplea

el tono en el habla afroamericana en general para distinguir entre verbos léxicos corrientes y verbos en serie o consecutivos. Desgraciadamente, la poca investigación hecha sobre tono en estas lenguas no nos permite presentar aquí más que sugerencias acerca del papel que desempeña el tono en la sintaxis del INN y en otras variedades afronorteamericanas (véase en Capítulo III para el empleo del tono en las cláusulas condicionales en el INN). Si nos atrevemos a avanzar alguna hipótesis en este sentido en el presente trabajo es por dos razones: 1) lo que más destaca del habla de la gran mayoría de los negros norteamericanos es la entonación tan radicalmente distinta de las pautas tonales de hablantes blancos (esto es probablemente lo que permite que se distingan en cintas magnetofónicas hablantes blancos de hablantes negros aunque hablen todos la misma variedad sureña); se supone que el tono juega un papel importante en esta distinción; y, 2) la poca investigación hecha respecto al tono demuestra de manera bastante fidedigna que el tono distingue entre una construcción sintáctica u otra en al menos algunas variedades de afroamericano, por ejemplo, en el criollo jamaicano (Sutcliffe, 1986). Pudiera ser el factor más distintivo a la hora de indicar distintos interlocutores en narraciones como la siguiente (57) de Andros Island, Bahamas (Courlander, 1976) si se marcara la intervención del personaje principal, de la mujer, con un verbo consecutivo "say" (Low) y la de los otros personajes secundarios con un verbo indicativo "say" (High):

- (57) "She Sends for Her Husband"
 Dis was a woman. She was in fam'ly way, an' her
 husban' gone. An' when he gone, he get married
 over dere. De woman call b'o' Wood-Dove an' he
 (she) say, "B'o' Wood-Dove, if I sen' you to call

my husband', what would you say?" *g* Say, "Hoom,
 hoom!" *g* Woman say, "You won' do." *g* Call
 Parakeet, say, "B'o'Parakeet, if I sen'you
?" *g* Say, "Tweet, tweet tweet!" *g*
 Woman say, "You won' do.".....

Reconocemos que nuestra hipótesis de que la función gramatical del tono se extiende a relaciones discursivas en las narraciones afroamericanas como ésta es extremadamente difícil de probar. Al no tener una grabación, no podemos verificar lo que nuestra intuición nos sugiere, y por otra parte, los narradores a veces cambian de timbre para caracterizar a cada uno de los personajes y así eliminan la ambigüedad al cambiar de actor. Sin duda un campo a estudiar en el futuro es el papel sintáctico y semántico del sistema tonal afronorteamericano.

Hasta este punto, hemos examinado el empleo de "say" principalmente en conexión con el habla directa, pero si volvemos a la narración tradicional ejemplificada en el (53), observaremos que "say" también aparece en líneas como:

Say like a ball of fire and a streak of heat
 The old Lion went rollin' down the street.

donde no precede al habla directa de ningún personaje, sino a una descripción de acción narrativa. Por tanto, say debe tener otra función discursiva en el inglés negro norteamericano que no hemos examinado todavía. Lo que hace más difícil aún determinar la función de say tanto en la poesía formularia que hemos visto en el "toast" del (53) como en cuentos folclóricos, como los que veremos en el (56) es que las demás lenguas afroamericanas no nos proporcionan ningunas pautas

diacrónicas. Parece ser un fenómeno que ocurre sólo en el inglés negro norteamericano, y aún en este caso, su frecuencia es notable sólo en ciertas variedades. Aparece predominantemente en las narraciones de Virginia (Dance, 1978), como el ejemplo (58):

- (58) "Pass the Collection Plate"
 This house was haunted. Couldn't nobody live in it. And say everybody tried to live in it, couldn't anybody stay in it overnight. So a preacher came to town, and Preacher didn't have anywhere to stay. All the places were all filled up and he couldn't stay there, so the Preacher didn't have anywhere to stay. So they told him there was one house that was vacant, but it was haunted, and couldn't anybody stay in that. Say the Preacher say, "I can stay in there." Say the Preacher took his Bible and he went on in, went on up stairs, and got ready to go to bed. And say he took out his Bible, and he read the Bible. Say then he sang a hymn; he preached a little short sermon, and say, the noise was just "rumblin'" all over the house and everything, but he say, "I'm goin' stay here tonight."

Esta narración nos permite comparar los dos usos de "say". Es evidente que a veces el narrador utiliza "say" para presentar las palabras del personaje "Preacher" en estilo directo. Pero resulta igualmente obvio que la narración está entrelazada con un tipo de "say" que no puede ser interpretado como indicador de estilo directo ni como variante de "that" que se emplea al traducir las palabras de un personaje al estilo indirecto (véase el Capítulo IV).

Anteriormente hemos argumentado que "say", como verbo consecutivo puede reaparecer a lo largo de una narración, o poema, o conversación, sin ser precedido a veces por el sujeto que indica qué personaje pronuncia las palabras de estilo directo. Se nombra el actor al comienzo y el verbo consecutivo "say" puede unir todas las siguientes elocuciones suyas. En el (58) también aparece "say" entrelazando la narración, (con lo que parece funcionar como un elemento cohesivo).

Pero a diferencia de nuestros ejemplos anteriores, no se especifica ningún hablante (¿quién dice say en: "..say everybody tried to live in it..."), ni tampoco marca frases de estilo directo, como ya hemos visto al examinar el poema "The Signifying Monkey".

Así pues, estamos ante el uso de "say" como ardid narrativo; es un modo de presentarnos la historia en el estilo indirecto libre. Es decir, es una técnica para que el narrador pueda contarnos, desde cierta distancia narrativa, una historia en la cual no participó. Así la narración comprende tres niveles de individuos; 1) el personaje del mundo de la historia (en este caso, el predicador); 2) el narrador (o narradores) que observaron los hechos que tuvieron lugar dentro del mundo de la historia (éste es el sujeto lógico de "say"); y, 3) el verdadero narrador, que está delante de nosotros. Así pues, éste tiene a la vez el papel de relatar la historia insertada (lo que ha dicho el predicador) y la historia "insertante" ("embedding"), la que fue contando al narrador por otro narrador (narradores). "Say" señala esta función "insertante". Así comienzan algunas versiones anónimas del poema folclórico sobre "John Henry", el héroe folclórico que se murió intentando competir con un martillo automático que acababan de inventar para usar en la construcción de vías férreas.

Say when John Henry was a lil' bit o' boy,
 No bigger'n a lil' bit o' baby,
 No bigger'n the palm of his hand,
 His mother took a look at him and said,
 "My baby gon' be a steel-drivin' man. Lawd! Lawd!
 My man gon' be a steel-drivin' man."

Say John Henry had a lil' woman;
 She name was Polly Ann

Say one day the boss man said to John Henry,
 He say, (nasty tone), "Look here, boy

Say John Henry looked at his boss man, and he said,
"A man ain't nothin' but a man"

NOTAS. DISCURSO ORAL EN LAS COMUNIDADES NEGRAS NORTEAMERICANAS

Repetición

- (1) Para la discusión sobre características del discurso oral/escrito, véase Tannen (1982a,b), Ochs (1979) y Chafe (1979).
- (2) Véase Whitten y Szwed, Afro-American Anthropology, 1970.
- (3) W. Ferris, "Black Prose Narrative in the Mississippi Delta: An Overview", Journal of American Folklore 85,(1972).
- (4) D. Toop, The Rap Attack, 1984, pag. 39.
- (5) De manera parecida, se efectúa una ampliación de sentido en español en frases como : "Hombre, guapo, guapo, no es, pero..." con el significado de "muy" o "enteramente".
- (6) Labov, et al, Op. Cit., (1968), citado en Sutcliffe (1977).
- (7) Mi agradecimiento a David Sutcliffe por haberme indicado que la duplicación del verbo activo en este caso puede tener el significado lexicalizado de "continuar". De hecho es muy difícil, sin las indicaciones prosódicas, saber si se produce una lexicalización, o simplemente una intensificación. Otras instancias de lo mismo son los ejemplos (20) y (21), este último pudiendo significar "gradually, little by little".
- (8) Mi agradecimiento al grupo de alumnos de 4o Curso de Filología Inglesa (1986), Universidad Complutense, y a su profesora, Da Klara Bastianon, por haberme ofrecido esta cinta de la narración de Nigerian Pidgin English grabada por los alumnos.
- (9) De nuevo agradezco a David Sutcliffe el haberme proporcionado esta narración de Leadbelly e igualmente haber sugerido que el artículo de Grimes y Glock (1970) pudiera ser una fuente interesante respecto a rasgos discursivos afroamericanos.
- (10) R. Finnegan, Oral Poetry, 1977.
- (11) J. Grimes y N. Glock, "A Saramaccan Narrative Pattern", Language 46 (1970), págs. 408-425.

Referencia

- (12) La ausencia de pronominalización implica varias posibilidades estilísticas: a) la repetición per se, o de los elementos sintagmáticos más relevantes, como hemos visto en la sección anterior; b) la utilización de un sinónimo, una palabra superordinada (Halliday y Hasan, 1976) o más específica; c) el empleo de la sinécdoque, o de la metonimia; y, finalmente, d) Ø si las reglas gramaticales lo permiten.
- (13) Es posible encontrar frases como las siguientes en la conversación informal entre blancos:

Nice boy. Not very intelligent though. Seems to have trouble keeping a job. His mother said she's going to send 'im to the Army.

En conversaciones como ésta, se omite no sólo el artículo sino todo el sintagma nominal y a veces el verbo operador también, fenómenos que se dan en la conversación informal en general. El empleo del coreferente ("his"), igual que en los ejemplos de habla negra, marca el cambio del tópico de "él" a su "madre". Pero creemos que la elipsis que vemos ejemplificada aquí no es igual que los casos de artículo Ø que

presentamos en el (43), pues en este artículo 0 no puede considerarse "elipsis" porque la forma subyacente en criollo no es igual a la forma subyacente del inglés, en donde se supone que el sintagma nominal tiene un artículo. En las lenguas criollas, puede o no tener un artículo subyacente, según el referente.

También se da la elipsis en la narración informal, como se ve cuando este narrador blanco relata sus experiencias de caza (Labov y Waletzky, 1967) :

So he shot, and this duck went for the shore.
0Went up on the shore. Well this dog never lost a
 crippled duck on shore, he'd take a track just the
 same as a hound would take a rabbit track. And I
 sent him over. I said, "Go ahead".

So he went over there. And -- 0 gone a while
 and come back and he didn't have the duck. And
 that was unusual -- I said, "You git back there
 and get that duck!"

En esta narración, se puede explicar la ausencia del sintagma nominal en el primer caso por la repetición (por otra parte, un fenómeno muy corriente en los distintos tipos de repetición en el discurso negro también), y en el segundo caso, por la reducción fonológica.

CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL DISCURSO NEGRO

En los capítulos precedentes, hemos considerado el discurso en cuanto a las estructuras lingüísticas en el plano intertextual (la relación entre un segmento dado del texto y lo que podría haber aparecido en el mismo lugar, o sea, una relación paradigmática) y en el plano intratextual (las características secuenciales, o sea una relación sintagmática). En éste, tratamos el discurso dentro del proceso social, integrando la forma discursiva con el comportamiento social. Esta dimensión extratextual hace más fácil comprender la conexión entre un texto, un poema dado por ejemplo, y "su mundo". Por "el mundo del texto" queremos decir el mundo que contiene los objetos, personas, comportamientos, convenciones culturales, e instituciones a los que se refiere el texto. Volveremos a tratar el mundo textual en el próximo capítulo.

En este capítulo, el término "texto" tendrá un marco más amplio de lo que se le suele dar. Lo definiremos aquí como una unidad comunicativa, producto de la actividad social. Pero en vez de tomar como punto de partida el "texto", para integrar la descripción lingüística con las normas socioculturales como pretendemos, empezaremos con el suceso comunicativo, y a partir de allí describiremos el tipo de lenguaje que lo caracteriza. La unidad básica de análisis es la comunidad o grupo lingüístico, no el lenguaje o variedad lingüística. Hymes (1972: 36-37) al hablar de las limitaciones de la descripción puramente gramatical destaca la importancia de distinguir entre comunidad y variedad lingüísticas y

la necesidad de estudiar el significado del lenguaje dentro del marco social de donde procede.

Recent work with Afro-American speech groups in the urban United States highlights the importance of this distinction. Linguistically, urban Afro-American dialects (at least those of urban northern United States) do not differ greatly from standard English. Yet Afro-American speakers differ radically from their white neighbors by the cultural emphasis they place on speech acts such as "signifying", "sounding", "toasts", etc. Such speech acts, until quite recently, were almost unknown to the community at large, and the average white educator's ignorance of relevant rules of speaking has been responsible for perpetuating some rather tragic misconceptions about lower-class black children's low linguistic competence.

Ahora bien, lo que nos interesa aquí no es cualquier acto comunicativo, sino específicamente el suceso comunicativo en el que el habla característica y las reglas de comportamiento verbal definen la interacción en sí, es decir, lo que Hymes (1972) denomina "speech event" (que llamaremos "acontecimiento del habla") o en un marco más limitado "speech act" (que llamaremos "acto del habla"). Como se verá tanto el acto como el acontecimiento tienen lugar dentro de una "situación del habla". Hymes distingue entre los tres términos de la siguiente manera:

.... a speech act may be the whole of a speech event, and of a speech situation (say, a rite consisting of a single prayer, itself a single invocation). More often, however, one will find a difference in magnitude: a party (speech situation), a conversation during the party (speech event), a joke within the conversation (speech act). The level of speech act mediates immediately between the usual levels of grammar and the rest of a speech event or situation in that it implicates both linguistic form and social norms.

Nuestro objetivo será entonces ampliar nuestro conocimiento de la relación de los distintos actos de habla dentro de los acontecimientos comunicativos que tienen lugar en la comunidad negra norteamericana. Examinaremos tanto las situaciones comunicativas como los componentes del acontecimiento comunicativo propuestos por Hymes, a saber: forma del mensaje, tema, propósito, participantes y normas para su interacción, lugar, secuencia en que se desarrollan los actos, etc. Este enfoque nos permitirá, en el último capítulo, hacer una tipología de la poesía folclórica negra basada al menos en parte en los modelos culturales de los que se deriva este tipo de poesía: poesía de "blues", poesía de jazz, poesía basada en el "toast" con su típico héroe folclórico, etc.

*

Como hemos visto en la sección sobre el "Léxico" del INN (pág. 114), el lenguaje que se considera propio del grupo étnico negro proviene de cuatro fuentes: antecedentes lingüísticos de África occidental; la experiencia de la esclavitud y el conflicto racial; el ambiente callejero o el musical, lenguaje a veces denominado "cool talk"; y la tradición religiosa. El sistema de comunicación afronorteamericano se realiza de manera distinta según la situación -- el "rap" (explicado más adelante) de un chulo ante un chica guapa o ante sus amigos en la calle frente a un sermón en la iglesia evangélica negra, una sesión de "blues" frente a unos "espirituales" de una ceremonia religiosa. Al hablar de los distintos acontecimientos, puede parecer que consideramos como "acontecimiento" sólo los tipos de habla ritualizados como el "rap", el "toast", "taking the text" de los

predicadores (todos explicados más adelante). Estos representan acontecimientos del habla en los cuales se emplea un lenguaje particularmente dramatizado, pero los términos para describir estos acontecimientos pueden aplicarse incluso en contextos de interacción de la vida diaria. Por ejemplo, la negociación entre un hombre y una mujer negros en una conversación informal contiene muchas de las mismas características que encontramos en los acontecimientos de lenguaje más estilizado (Abrahams, 1976: 82).

El lenguaje, según el contexto, es distinto, y sin embargo, no lo es, pues los canales de comunicación son en el fondo los mismos, todos fundados sobre el weltanschauung característico del Africano Occidental,¹ o lo que Toni Morrison ha llamado "Third World Cosmology". Geneva Smitherman (1977: 74) lo describe de la forma siguiente:

"(the West African world view) refers to underlying thought patterns, belief sets, values, ways of looking at the world and the community of men and women that are shared by all traditional Africans (that is those that haven't been westernized)."

La cultura tradicional africana se basa en unos conceptos religiosos, según los cuales el universo se compone de una estructura de fuerzas vivientes, tanto espirituales como materiales. Entre estas distintas fuerzas, el hombre tiene primacía, como "fuerza pensadora" y también por su poder a través de la palabra. Las "fuerzas pensadoras" incluyen a personas vivas, a personas muertas, y a personajes deificados (espíritus y dioses)². Aunque las personas vivas ocupen el último lugar entre las "fuerzas pensadoras", en realidad de ellos depende el universo, pues sólo a través de los vivos pueden continuar afectando al mundo material las otras "fuerzas

pensadoras".

Como el hombre africano concibe su existencia en forma cíclica, la situación única del hombre, es decir por encima de las otras fuerzas terrenales, también se deriva de que el hombre, en cierta medida, es divino, ya que la muerte nunca le afectará definitivamente.³ Aunque muere, luego volverá; de ahí la importancia de poner el nombre adecuado al recién nacido, pues a través de los parientes uno puede volver a efectuar cambios en el mundo material.

A pesar de su situación privilegiada, el hombre nunca sale de su condición humana, como en el misticismo occidental, elevándose para colocarse ante la presencia beatificante de Dios. Al contrario, es Dios el que baja a la tierra a divinizar al hombre. Así es que el lugar preferido para la visión religiosa africana es la tierra. Esto se manifiesta en los trances religiosos y bailes de posesión africanos. La tierra es para el africano un sitio sagrado con una doble significación (Zahan, 1979: 23). Por una parte, representa el medio de sustento y el lugar de entierro, unificando dentro de sí los dos polos de la existencia, la vida y la muerte. Por otra parte, la tierra simboliza el útero, pues muchas tribus tienen en común la creencia de que la tierra ha parido a los primeros seres humanos. El hombre, como una fuerza pensadora, puede actuar sobre las otras fuerzas de la tierra, pero de igual forma éstas actúan sobre él. La identidad individual del africano no se define separándose y midiéndose contra los demás como en las sociedades occidentales, sino a través de lo que recibe de su medio en un momento dado. El hombre se introduce en su entorno, y éste penetra en el ser del hombre. Para que el universo esté en armonía, tiene que haber interacción entre las fuerzas espirituales y las fuerzas materiales. Como explica

Zahan (1979: 9), existe un tipo de intercambio osmótico, debido al cual el hombre africano se encuentra en actitud de permanente escucha, para expresarlo de alguna manera, a las pulsaciones del mundo.

De ahí la importancia de la palabra: no de la palabra escrita, como en la sociedad occidental, sino de la palabra con la cual se canta y baila, la palabra que armoniza con los polirritmos de la música africana. Con la estructura de "call and response", el hombre utiliza la palabra para encontrar su lugar adecuado, en armonía con los otros hombres. Puede emplear la misma fórmula para invocar a Dios, para que baje Dios a la tierra a asumir su papel en la visión del hombre.

Aunque el hombre africano se vio forzado a adoptar una lengua extraña al ser trasladado a las Trece Colonias, moldeó su habla criolla con las mismas pautas de comunicación verbal y no verbal africanas. La armonía social se siguió realizando a imitación de los ritmos interdependientes del universo: un universo que no "progresa" de manera lineal, como en el Occidente, sino de forma rítmica y cíclica. Mejor dicho, la noción de "progreso" es la de la diferenciación dentro de la repetición (Snead, 1984: 65). Como en la música afroamericana, el cambio no se efectúa de forma lineal, sino a través de pequeñas modificaciones que se perciben, que resaltan, sobre un fondo de repetición. Sin la continuidad de las pulsaciones rítmicas, la improvisación de un artista de jazz sería imposible, pues los solos jazzísticos son improvisaciones precisamente porque destacan sobre un fondo rítmico incesante.

La unidad entre lo espiritual y lo material, una necesidad de la existencia, se logra por medio del equilibrio social representado a

través de pautas rítmicas de interacción. En el discurso afronorteamericano, hemos observado que la participación del individuo se da a través de interacción oral en la comunidad, y el equilibrio de la comunidad depende de la conservación de estas relaciones interdependientes. Y es esta armazón de pautas de comunicación la que subyace en los actos de habla afronorteamericanos, aunque los actantes sean personajes tan dispares como el poeta, el chulo, o el narrador folclórico.

La importancia de la palabra en la cultura afronorteamericana tiene en el fondo las mismas funciones sociales que tiene en el Africa occidental. El poder de la palabra oral se manifiesta tanto en los "espirituales", con sus "call and response" invocando a Dios, como en el gran prestigio que la comunidad afronorteamericana otorga a la persona con maestría en el arte verbal.

Ahora pasaremos a examinar los tres acontecimientos que han servido de "reservoir" de interacción social propia de Afroamérica: el acontecimiento religioso, en la iglesia tradicional negra; los acontecimientos musicales, en bares u otros locales públicos; y, los acontecimientos de tipo callejero ("rap", "sounding", "roast", etc). Estos tres tipos de acontecimiento no sólo han servido para la interacción comunal, sino que la referencia a ellos y el lenguaje que utilizan los personajes típicos de cada evento se han convertido en topoi, en lugares comunes, que han entrado en las corrientes principales del habla negra de cualquier tipo. Como veremos en el capítulo siguiente los personajes o actantes de estos acontecimientos, junto con su lenguaje verbal y no verbal, constituyen el tema principal del corpus poético de nuestro estudio.

5.1 Contexto de la calle: "Street Language"

Nuestra intención en esta sección estará centrada en el complejo conjunto de relaciones sociales y redes comunicativas que perpetúan el INN como una forma de lenguaje distinta del inglés estándar de los Estados Unidos. Una gran gama de variedades y registros siguen existiendo dentro del INN porque han desempeñado funciones cruciales para el mantenimiento de las identidades del grupo, subgrupo o individuo tanto dentro de la comunidad lingüística nacional como dentro de la comunidad lingüística negra. Es bastante obvio que la imagen personal guarda una estrecha relación con la forma en que el individuo decide hablar. La forma de hablar es una parte de las costumbres de presentación social ("presentational routine") del individuo y le marca de inmediato como perteneciente a un grupo o subgrupo de la sociedad.

La importancia de este hecho sociolingüístico se realza aún más en las comunidades afronorteamericanas debido a la importancia del arte verbal. Como ha notado Abrahams (1976), el estatus social del individuo se determina a menudo por los estilos de habla con los que se presenta. En las comunidades afronorteamericanas el hecho de que el arte verbal sea el foco de atención exige del actante gran copiosidad y adaptabilidad verbales ante la expectativa de que recibirá un alto grado de reacción ("feedback"), tanto de tipo verbal como de tipo cinético de su público.

En este estudio de la interrelación de lenguaje, cultura y sociedad, nos centraremos primero en los modos de discurso, o registros, que sirven para establecer segmentación intragrupal dentro de las comunidades afronorteamericanas (sección 5.1.1). A modo de

ejemplo, existen ciertas variedades de discurso afronorteamericano ("dozens", "rapping", etc.) que distinguen entre edades y sexos de los interlocutores. A la vez se utilizan para establecer una buena imagen propia, para el individuo y también cara al exterior. Estas variedades son apoyadas por una serie de movimientos corporales o gestos exclusivos de la comunidad negra.

Después pasaremos a describir la forma en que este código de comportamiento lingüístico también sirve para establecer la segmentación intergrupala (sección 5.1.2). Es decir, funciona como un mecanismo de defensa para el individuo negro en relación con su asimilación a la comunidad euroamericana. Desde la llegada del negro a las Trece Colonias ha existido la "dualidad": el estrecho contacto social con los blancos produjo en parte de la población negra el deseo de asimilar el comportamiento social, incluyendo el código lingüístico, de la sociedad blanca dominante; pero a la vez, existían movimientos de resistencia contra la opresión de los blancos y estas corrientes de oposición fomentaban el rechazo de la cultura euroamericana y con ella, su lengua. Así, desde los primeros tiempos, se ha exigido de los que quieren identificarse con la comunidad afronorteamericana la retención de la "manera negra de hablar". Para integrarse social y económicamente en la sociedad blanca es necesario la utilización del inglés estándar, pero el empleo de éste por parte de un negro en un contexto social negro se considera un "esnobismo" y un ataque a la solidaridad de la comunidad negra. La cuestión de lealtad lingüística no sólo atañe al empleo del inglés estándar, sino a todos los aspectos implicados en cierto estilo de comunicación lingüística: la interacción dinámica de "call and response", la manera de argumentar, la interacción cinética de

los interlocutores, etc. Aparte de tener la función de adhesión social, las variedades negras de hablar producen cierta satisfacción psicológica, pues es evidente que las personas se sienten más cómodas si pueden expresarse en el código lingüístico de su niñez. Así estos códigos de discurso proporcionan a la comunidad afronorteamericana unos canales comunicativos efectivos para el mantenimiento del sentido comunal.

5.1.1 Segmentación intragrupal

El tipo de lenguaje que aprende el niño afronorteamericano de su familia y el que emplea al comunicarse con sus semejantes es más cercano a las formas criollas que el lenguaje que utilizan los negros adultos (Stewart, 1968). Es decir, el habla del niño es más "negra" desde el punto de vista diacrónico. A medida que el niño crece, aprende de otros niños y de los adultos que ciertos rasgos de esta manera "negra" de expresarse producen un efecto realizado en los oyentes. Incluso cuando el efecto producido tiene connotaciones negativas, el niño aprende que este lenguaje "negro" enfoca la atención hacia él como actante o protagonista del acontecimiento comunicativo. Este aprendizaje se ve reforzado con los comentarios constantes sobre la maestría verbal de otros y con una estrategia cultural de sacar provecho de las situaciones sociales negativas, realizándolas, utilizándolas como un recurso interpretativo. Estos factores sociales estimulan el aumento de la habilidad verbal en las comunidades negras. La destreza verbal se convierte en recurso para alcanzar el éxito, acción denominada en esta cultura "making it". Esto significa que a medida que el niño va creciendo, su código coloquial o conversacional tenderá hacia el inglés norteamericano estándar, pero para su repertorio 'presentacional' o interpretativo,

tendrá un "stock" de formas muy criollas.

Este fenómeno cultural no es particular de las comunidades negras de Norteamérica. Abrahams (1976) afirma que en muchas comunidades afroamericanas del Nuevo Mundo, la categoría social no se otorga por los atributos materiales sino por la habilidad verbal que uno manifiesta en un estilo dado de lenguaje. Puesto que el inglés estándar puede proporcionar a uno movilidad social, es una variedad importante, pero su uso se limita a las situaciones retóricas formales como las bodas u otros acontecimientos religiosos. Por tanto, no es el único tipo de comportamiento verbal de prestigio. Al contrario, los hablantes afroamericanos que emplean con éxito, dentro de sus comunidades, las formas más criollas consiguen la estima de la comunidad. Se les conoce como artistas muy conseguidos y así, se les considera como modelos lingüísticos y sociales por un segmento amplio de la comunidad.

5.1.1. a: Factores sociales del habla ("code markers"): el sexo

Las formas de habla dramatizadas del INN se adoptan para asumir el papel de "hablante subestándar", es decir, el hablante afirma, de manera consciente, que es atrasado o de clase baja. Este tipo de comportamiento se da en muchas comunidades negras de América. Reisman (1970) ha observado que en el comportamiento verbal de Antigua, en las Antillas, la condición de clase social baja de los aldeanos no se adjudica por casualidad. Los aldeanos asumen y reafirman su categoría social a través de su comportamiento verbal. Existen aspectos tanto positivos como negativos en relación con la pertenencia a una clase social baja. También en Norteamérica, la aceptación, por un sector de la comunidad negra, de este papel de clase baja es uno de los ejemplos más evidentes de lo que los

sociólogos denominan la inversión cultural y la transvaluación.

La demostración de la pertenencia a la clase baja es, entonces, uno de los muchos papeles en el repertorio de actos de habla en las comunidades afroamericanas. Es un papel muy atractivo para los miembros masculinos de la comunidad porque exige el empleo de estratagemas con altas probabilidades de reacción por parte de los oyentes. Este es uno de los aspectos en que más difieren los valores afroamericanos de los valores euroamericanos. En las comunidades negras, se le concede una gran categoría social al artista, o al "ejecutante" -- en el campo verbal, en el de deportes, en el de la música. Y lo que es más, la actuación del hablante se juzga por la respuesta que le otorga su público, como hemos notado en las conversaciones entre jóvenes de Chicago (Erickson, 1982).

Además de varios tipos de artilugios verbales, el hablante hábil utilizará cierto lenguaje corporal para realzar su actuación: el "chocar" las palmas de la mano, denominado, según hemos visto en la sección de "Léxico" del Capítulo III, "giving skin"; una manera de andar denominada "cool walk", u otra, llamada "soul walk"; el inclinar hacia abajo uno de los hombros ("lowered-shoulder kineme"), la postura típica de "rapping"; o, un movimiento que significa orgullo de la raza, solidaridad, etc., y que consiste en levantar el brazo, flexionar los bíceps y cerrar el puño (véase Cook, 1977). Además del alto grado de reacción cinética que se requiere para tener éxito en este tipo de actuación improvisada, hacen falta las adecuadas respuestas verbales por parte del público, como hemos notado anteriormente ("Amen"; "Right on!"; "Get down, baby!", etc.). Si no gusta la actuación, no recibe ninguna reacción verbal y a la sesión interpretativa se la califica de "lame". Una de las cosas de más

desprestigio para la reputación de un joven negro es que se le califica de "lame performer" ("intérprete débil").

El objetivo del intérprete improvisado es, pues, mantener la atención durante un tiempo relativamente prolongado y para esto, existe un número de características comunicativas particulares de las comunidades negras. Una de estas características es que en cualquier interacción verbal, ya se espera de antemano un estilo lúdico, competitivo, de jugar con las palabras. Este tipo de diversión verbal esperada puede manifestarse en un "acontecimiento" de habla que se conoce por "sounding", por lo general, un insulto bastante directo y por tanto, que puede ocasionar consecuencias serias. Puede tomar la forma de "playing the dozens", insultos en versos rimados en los cuales, por regla general, se nombra a miembros de la familia del adversario (en las Antillas, se le conoce por "rhyming"). O bien puede revelarse de un modo más indirecto, denominado "signifying", según el ejemplo que hemos visto en "The Signifying Monkey", Capítulo IV, (53), e incluso dentro del registro o estilo discursivo de "signifying", existen subcategorías, por ejemplo "voofing" (en las Antillas denominado "giving fatigue"). En general todos estos estilos de hablar son conocidos como "bad talk" (en las Antillas, "noise").

Características paralingüísticas que suelen acompañar a estos juegos verbales son:

- 1) grandes cambios de tono ("pitch")
- 2) la manipulación de la métrica y ritmos para producir pautas de entonación poco frecuentes en el inglés estándar
- 3) acentuar una sílaba inusualmente prominente para que una palabra polisilábica destaque
- 4) emplear una gran gama de tempos o ritmos como si se

- tratará de una partitura, a veces allegro, otras veces, adagio
- 5) la utilización de palabras tabúes y de expresiones hiperbólicas
 - 6) el uso de palabras claves de sentido muy ambigüo, de tal forma que el discurso puede tener connotaciones positivas o negativas, por ejemplo, el empleo de ba:d, queriendo decir "muy bueno". Es un artilugio que resulta utilísimo en la poesía, como veremos en el Capítulo VII.

Uno de los principales tipos de segmentación social indicado por "bad talk" está relacionado con la diferenciación de los sexos. Durante la adolescencia, ambos sexos pueden emplear "bad talk" o "jive", sin notables diferencias en estilos, aunque "dozens" se encuentra más frecuentemente en el juego verbal de chicos y estilos como "stepping" (tratado más adelante) en la diversión verbal de las chicas. Sin embargo, la sociedad afronorteamericana es muy matriarcal y a la edad de diez u once años, se considera que los varones, ya bien integrados en la cultura de la calle, son incapaces de sostener responsabilidades muy grandes. Así se les exime de la mayoría de los deberes familiares. Esta emancipación del ambiente familiar significa que los varones empiezan a identificarse de todo aún más estrecho con sus semejantes y que el hecho de ser varón se asocia cada vez más con el juego verbal que los jóvenes observan entre los hombres mayores partícipes de "acontecimientos" callejeros (Hannerz, 1969). Este es el tipo de hombre que protagoniza la serie de los cinco poemas de "Slim Greer", del poeta Sterling Brown: "Slim Greer"; "Slim Lands a Job"; "Slim in Atlanta"; "Slim Hears The Call", que veremos en el Capítulo VII; and, "Slim in Hell". En los versos iniciales de estos poemas, Sterling Brown nos anuncia que Slim es "un hombre de palabras" ("man of words"):

"Slim Greer"

Listen to the tale
Of Ole Slim Greer,
Waitines' devil
Waitin' here;

Talkines' guy
An' biggest liar,
With always a new lie
On the fire.

"Slim Hears 'The Call'"

Down at the barbershop
Slim had the floor,
.....

Para las chicas, la habilidad verbal nunca cobra tanta importancia como para los varones. Cuando terminen los años de divertirse en la calle, las jóvenes tendrán que prepararse para establecer sus propios hogares y para este fin, vuelven a adoptar los valores y actitudes hogareños aprendidos anteriormente. Esta actitud por parte de las jóvenes va acompañada del rechazo de la clase de hombre que continúa los juegos verbales callejeros. Aunque, hasta cierto punto, es el tipo de comportamiento que se espera de un hombre "varonil", se considera que el "bad talk" de los varones es sólo una manifestación más de la irresponsabilidad general de los hombres. Se desarrolla un fuerte antagonismo entre los sexos, alentado de antemano por las experiencias negativas ya aprendidas por las chicas en sus hogares matriarcales. Este conflicto casi permanente entre los sexos se manifiesta a menudo en los poemas folclóricos con sus referencias a "no good man" o "do-wrong man", sobre todo en los poemas de estilo "blues". A menudo el tema de estos poemas es el sufrimiento y la paciencia de la mujer negra, condenada a la resignación frente a la actitud irresponsable del

hombre. En "Early Evening Quarrel", Langston Hughes describe, en la rima típica del blues (AAB), una situación en la que una buena mujer tiene que soportar a un marido que pierde el dinero en el juego. Desde el primero verso, captamos que el ambiente matriarcal predomina en este hogar: "... the sugar I sent you to buy". Hattie trata a Hammond como si fuera un niño a quien se le manda a hacer un recado. Pero Hammond sabe lo que tiene que decir para igualar los papeles. Antes de que ella pueda recriminarle, él le advierte que no se queje, porque podría tratarla aún peor. Las palabras de Hammond figuran en letras cursivas (aquí subrayadas) de manera que se establece la forma típica de "call and response", excepto que en este poema, los versos de "respuesta" no secundan lo que la esposa expresa en la "llamada". De todas maneras, "call and response" siguen siendo una forma de negociar la realidad de su situación.

"Early Evening Quarrel" de Langston Hughes

Where is that sugar, Hammond,
I sent you this morning to buy?
I say, where is that sugar
I sent you to buy?
Coffee without sugar
Makes a good woman cry.

I ain't got no sugar, Hattie
I gambled your dime away.
Ain't got no sugar, I
Done gambled that dime away.
If you's a wise woman, Hattie,
You ain't gonna have noddin' to say.

La última estrofa del poema manifiesta la frustración de la mujer: es inútil cambiar de hombre porque todos son iguales:

Lawd, these things ~~we~~ women
 Have to stand!
 I wonder is there ~~nowhere~~ a
 Do-right man?

Para las mujeres, existe otra escala de valores. Se juzga a una mujer, tanto por las otras mujeres como por los hombres, en términos de su habilidad para mantener la respetabilidad. Esto afecta, naturalmente, al comportamiento verbal de las mujeres. Según Hannerz (1969: 95), las mujeres tienden hacia los comentarios favorables para sus amigas, y en conversaciones informales, se utiliza un tono dulce y relajado que raya en lo empalagoso. Es el tipo de "habla femenina" que nos presenta Sterling Brown en su poema "Sister Lou", donde la descripción no se ~~ciñe~~ sólo al lenguaje que se considera adecuado para una mujer, sino que, incluye también al comportamiento apropiado en general. En este poema, Sister Lou, sin duda una anciana muy respetada en la comunidad negra, aconseja a otra mujer sobre la actitud que debe adoptar al llegar al cielo. Como siempre, la "patria celestial" se concibe en la tradición folclórica negra como un lugar concreto, lleno de puertas nacaradas o doradas y poblado por todos los personajes bíblicos, topoi de tantos "espirituales".

"Sister Lou"

Honey
 When de man
 Calls out de las' train
 You're gonna ride;
 Tell him howdy

.....

Give a good talkin' to
 To yo' favorite 'postle Peter,

An'rub the po' head
 Of mixed-up Judas,
 An' joke awhile wid Jonah.

Then, when you gets de chance,
Always rememberin' yo' raisin',
 Let 'em know youse tired
 Jest a mite tired.

Jesus will fin yo' bed fo' you
 Won't no servant evah bother wid yo' room.

An' dat will be yours
 Fo' keeps.

Den take yo' time...
 Honey, take yo' bressed time.

Vemos que algunos de los rasgos fonéticos ("fo'", "yo'", "ias'") coinciden con el lenguaje masculino urbano; en cambio, otros denotan un estilo de habla mucho más antiguo, que tiene sus raíces en un ambiente rural ("bressed" o "howdy", por ejemplo). Por lo tanto, hay dos aspectos a tomar en cuenta en este poema: el lenguaje masculino/femenino, y el lenguaje según la edad del hablante. Pero en cuanto a tipo de léxico empleado en general, el poema es bastante típico del habla femenina ("Honey", "bressed", "remember yo' raisin'"). Este tipo de conducta contrasta sobremanera con las discusiones callejeras en tono acalorado de los hombres, como hemos observado en "rifting", en la sección sobre la "Repetición", Capítulo IV, y tiende a apoyar la concepción que tienen las mujeres de sí mismas como disciplinadas e inclinadas hacia actividades decorosas y respetables.

Según Abrahams (1976: 29) esta dicotomía entre el habla masculina y la femenina es común a todas las Antillas, en donde a la mujer se le juzga por su habilidad para mantener en orden a su familia, mientras que al hombre, se le juzga por su habilidad en el habla dramatizada, denominada "flash" (en los Estados Unidos, "high

style"). La condición de estar en paro, muy frecuente entre los hombres afroamericanos, exagera este antagonismo entre los sexos. Los hombres no son capaces de mantener a una familia y a los ojos de las mujeres, son desorganizados y alborotadores (por su lenguaje en las calles). En semejante circunstancias, no es extraño que los hombres intenten afirmar su masculinidad a través de la dramatización de las formas criollas que son estigmatizadas por las mujeres. Al actuar así, los hombres emplean una técnica de transvaluación que constituye un dispositivo importante para la defensa propia.

5.1.1. b. Factores sociales del habla ("code markers"): la edad

Hemos podido apreciar que el sexo es un factor importante al determinar el tipo de habla negra a utilizar. El otro factor a considerar es el de la edad. Desde un punto de vista whorfiano⁴ podríamos decir que las fuerzas sociales influyen en el desarrollo de las distintas maneras de hablar; éstas a su vez influyen en lo que constituye la realidad social y psicológica del niño en cada edad distinta y también influyen en los papeles que sean asequibles al niño en cada etapa de su desarrollo. Abrahams (1976: 27) señala que los varones negros desarrollan una variedad de estilos de habla, cada uno apropiado para cada etapa de desarrollo social. Existen al menos cinco estadios en el desarrollo del estilo verbal:

- 1) hasta los dos años: esta variedad se aprende de los padres u otras figuras maternas (abuelas, tías, etc.). El niño, en la etapa de desarrollo denominada "de regazo", es estimulado para el habla precoz.
- 2) las edades desde los dos años hasta los cinco, en donde el niño empieza a andar: en estas edades el niño experimenta una ruptura casi total con los estrechos lazos familiares de antes. Comienza su orientación correspondiente hacia pandillas de niños, mientras que

- la interacción verbal con su familia se limita a respuestas escuetas ("Yes 'm"; "No mam")
- 3) las edades comprendidas entre los seis años y los once, en los que los jóvenes experimentan con "bad talk", con rimas simples y palabras malsónicas
 - 4) las edades entre los doce y los diecisiete años, cuando los chicos mayores comienzan a introducirse en el estilo de vida callejera de los mayores: empiezan a preocuparse del alcance de su popularidad, de su habilidad para persuadir (especialmente al sexo opuesto), de su ropa, su estilo de andar y experimentan con drogas.
 - 5) al final de la segunda etapa o al principio de la tercera: los estilos verbales de los jóvenes suelen depender de rimas formalizadas como los "dozens".

El juego verbal de "the dozens" consiste en versos pareados que insultan a la familia del adversario, sobre todo a la madre. Este juego es sólo uno de una gran variedad de concursos verbales que aprenden los jóvenes del ghetto. Pero sería erróneo pensar que este tipo de comportamiento verbal se da únicamente porque viven los jóvenes en un ghetto. Algunos psicólogos sociales han pretendido decir que este tipo de comunicación verbal es producto de un "ambiente cultural depravado". La costumbre de "mother-rhyming" (versos pareados que aluden a la madre del adversario) ha sido documentada tanto en comunidades afroamericanas, en las Antillas, por ejemplo, como en comunidades africanas como los yoruba, los dogon y los bantúes (Abrahams, 1977: 227). En todos estos contextos, la comunicación de mensajes que, de una forma más directa, pudiesen resultar impertinentes, vergonzosos o violentos, se facilitan a través de la convención común de poesía. Este tipo de comunicación no consiste sólo en el abuso verbal. Como ha observado Finnegan (1977:226), si se toma en cuenta el contexto social, y especialmente el público presente en estos acontecimientos del habla, se descubre que contienen muchos elementos de estética y de puro placer, como los que resaltan en la descripción de Green (Igbo Village Affairs, 1964)

de las mujeres ibo. Estas utilizaban versos cantados contra una mujer que se negaba a pagar una multa con la que fue sancionada por calumniar.

As for the women I never saw them so spirited. They were having a night out and they were heartily enjoying it and there was a special speed and energy about everything they did that gave a distinctive quality to the episode. It was the only occasion in the village that struck one as obscene in the intention of the people themselves. Mixed with what seemed to be genuine amusement there was much uncontrolled, abandoned laughter.

Así, lejos de ser el resultado de la "depravación cultural", el juego de los "dozens" es un tipo de competición verbal culturalmente heredada. Las costumbres como los "dozens" contribuyen a la supervivencia de códigos de habla muy criollizados.

Como hemos dicho antes, estas formas, más o menos criollizadas, se manifiestan de distinta manera, según la edad. Para ir aumentando su repertorio de respuestas, los chicos más jóvenes practican primero con insultos de un sólo verso, como éstos que fueron recogidos por Kochman (1977: 226).

- Yo mama so bowlegged, she looks like the bite out of a donut.
 - Your house is so small the roaches walk single-file.
 -Your mama sent her picture to the lonely hearts' club, and they sent it back and said, "We ain't THAT lonely."

El folclorista J. Mason Brewer (1968) ha recogido ejemplos de insultos parecidos entre los jóvenes del campo, -- y ésta es otra razón para creer que juegos competitivos como los "dozens" no son el resultado del ambiente urbano pernicioso -- sólo que entre los muchachos del campo, el temario se ciñe más a lo agrícola. Por

ejemplo, un niño podría decir a otro:

The lan' on yo' papa's farm is so po' 'til grass won' even
down-grow on it.

El juego de los "dozens" es una forma de "signifying", acontecimiento verbal que, como ya hemos visto, consiste en una serie de respuestas en verso pareado. La forma de los "dozen" que hemos mostrado aquí es bastante inofensiva, pero puede tomar un cariz mucho menos inocente, como en los "dirty dozens", por ejemplo. Estos normalmente aluden a la sexualidad de la madre del adversario, o bien a través del insulto indirecto (refiriéndose a la madre de un personaje, como en el "Signifying Monkey"), o bien refiriéndose directamente a la madre del contrincante, como en este ejemplo (Abrahams, 1962: 210):

I hate to talk about your mother,
She's a good old soul.
She's got a ten-ton pussy,
And a rubber ass-hole.
.....
.....

Las chicas adolescentes también pueden jugar a los "dozens", aunque por regla general, no participan en los "dirty dozens", dado el carácter antifeminista de éstos. Es más probable que participen las jóvenes entre los ocho a los once años en competiciones como "stepping", que consiste en deletrear palabras, mientras que el público da pasos de baile y palmadas rítmicas. Las contendientes, que no asumen papeles tan competitivos como hacen los hombres en sus juegos verbales, usan el cuerpo de manera icónica, para representar la forma de las letras. Por ejemplo, para deletrear la palabra

"Mississippi", se diría:

M I Crooked Letter Crooked Letter
 I Crooked Letter Crooked Letter
 I Hump Back Hump Back I

Como se ve, "crooked letter" significa la "s" y "hump back" simboliza la "p". Las actantes hábiles se llaman "Kookalaters" ("crooked letters") (Saville-Troike, 1984: 237). Aparentemente, este juego verbal es bastante inocente, pero como hemos observado en la sección del "Léxico", Capítulo III, en los actos verbales afronorteamericanos, muchas palabras tienen un doble significado. Por ejemplo, "hump" puede significar "joroba", pero también "montar". En estos juegos callejeros, tanto en los "dozens" como en "stepping", pueden llegar hasta tal grado de insinuaciones sexuales que se han prohibido en las zonas de recreo de las escuelas públicas.

La respuesta más corriente a todos los tipos de "signifying" es "yo' mama". Se utiliza de forma parecida a la respuesta del español peninsular: "tu padre". Por supuesto, un acontecimiento verbal tan frecuente en el lenguaje natural se manifiesta en la poesía folclórica. El título de la obra poética más extensa de Langston Hughes es Ask Your Mama. Hughes utiliza este nombre para aludir astutamente a la opresión racial, tanto dentro de los Estados Unidos como en otras partes del mundo. La respuesta de Hughes a los opresores, que por otra parte, temen llevar sangre negra en las venas, sería: "Ask yo' mama!"

A medida que los jóvenes se hacen mayores y se incorporan a la "cultura de la calle", tienden menos hacia las rimas formularias y más hacia estilos verbales más complicados que exigen más

improvisación, más agudeza mental, como "talking smart", "talking shit", "rapping", etc. En las familias del ghetto, esta forma de comportamiento es esperada, porque se asocia con lo varonil, pero también es temida, pues si un joven comienza a modelar su forma de andar, de vestir y de hablar a imitación de lo que podríamos llamar "estilos cool", significa que está al alcance de los vendedores de drogas. Parte de un comportamiento "cool" (en español, quizás la mejor traducción sería "pasar") es el haber experimentado con drogas: marihuana a los once, heroína a los dieciséis. La poetisa Gwendolyn Brooks describe las distintas facetas del comportamiento "cool" en su conocido poema de jazz, "We Real Cool":

The Pool Players.
Seven at the Golden Shovel.

We real cool. We
Left school. We

Lurk late. We
Strike straight. We

Sing sin. We
Thin gin. We

Jazz June. We
Die soon.

En la etapa de adulto, los varones pueden emplear para distinguirse en público un tipo de habla que se conoce en general como "playing". En el ambiente callejero, es importante para un hombre establecer su reputación. Si se tiene lo que se llama "big rep", se tiene muchos amigos, a los que se puede acudir tanto para favores como para bromear y charlar con ellos en la calle, a veces denominado "talking shit". De nuevo, es necesario recalcar que

estas prácticas verbales callejeras no se producen sólo como consecuencia del ambiente del ghetto. La importancia de manifestar destreza verbal para establecer y mantener la reputación es una costumbre afroamericana ampliamente documentada en comunidades negras fuera de los Estados Unidos. Igualmente, se ha observado este tipo de comportamiento entre los varones adultos de pequeñas ciudades y aldeas (Ferris, 1972: 143).

El relieve que cobra la destreza verbal en las comunidades afronorteamericanas refleja claramente en el gran número de términos que existen para describir los distintos estilos de habla. Abrahams (1977: 41-49) los clasifica según tres tipos básicos de acontecimientos callejeros:

- 1) los acontecimientos que tienen como propósito principal la transmisión de información
- 2) los que implican la manipulación interpersonal o la argumentación acompañada del ingenio
- 3) los acontecimientos en los cuales el juego en sí es el aspecto más saliente de la interacción

La clasificación de cada estilo distinto se complica porque el mismo estilo puede denominarse de diferentes maneras en diferentes sitios, pero en general se puede establecer la siguiente taxonomía:

"Running it down" (también llamado "hipping")

Este término se refiere a la conversación que tiene el propósito principal de informar.

"Signifying"

Se utiliza este término para denominar el juego verbal en el cual palabras y expresiones ingeniosas pueden emplearse con tres fines: 1) para degradar a uno; 2) para hacer a alguien sentirse mejor; o sólo, 3) para divertirse con una competición verbal. Se manifieste en la forma que sea, "signifying" siempre implica algún tipo de insulto. Pero dado que este tipo de expresión tiene la categoría de costumbre ritual, por lo general

se aceptan los insultos como juego verbal superficial.

"Rapping"

Según Kochman, este término se aplica a tres actos distintos:

- 1) Se emplea para denominar "conversación". En este caso sería un sinónimo de "running it down", o sea, transmisión de información.
- 2) Se puede utilizar para denominar la primera conversación de un hombre con una mujer, por regla general, para tantear si ella se interesa por él.
- 3) Se utiliza también para describir la acción verbal de engañar o timar al adversario, por ejemplo, a la policía. Sería entonces sinónimo de "whupping the game".

"Talking smart" y "Talking shit"

La diferencia entre estos dos términos, según Kochman, es que "talking smart" implica un intento de demarcarse socialmente, mientras que en "talking shit" (a veces conocido por "woofing") no hay intención de establecer el dominio social. Los dos tipos de habla requieren comentarios ingeniosos, los cuales suscitan comentarios aún más agudos por parte del adversario, un proceso conocido como "capping" o "topping".

"Put down" y "Put on"

Se conoce "put down" por los nombres "mounting", "downing" or "ranking", este último en Jamaica, en especial. Consiste en dirigir comentarios ingeniosos abiertamente a otro participante. En el "put on", el comentario se hace de manera encubierta, por ejemplo, al hablar en alto como si no se viera a la otra persona ("louding") o al imitar al adversario ("marking").

"Jiving" y "Shucking"

Este tipo de habla implica una pose, a saber, decir algo con la intención de faltar a la verdad. Puede ser un "tall tale", como hemos visto anteriormente en el poema, "Uncle Joe", de Sterling Brown (Capítulo IV), o puede consistir en hacer una promesa sin la menor intención de cumplirla.

Los registros o modos de discurso que acabamos de describir tienen lugar de forma bastante improvisada. Pero hay otros "acontecimientos del habla" que dependen de menos improvisación, por ejemplo, los cuentos folclóricos o los poemas épicos-folclóricos denominados "toasts", que tanto se ha utilizado en la poesía afronorteamericana escrita. El "toast" es un poema narrativo en verso

pareado cuya estructura subyacente descansa sobre el paralelismo. Son versos tradicionales que aprende el joven de chicos mayores, por regla general, en la calle, y a medida que vaya adquiriendo más destreza verbal, empieza a añadir más efectos retóricos. El tema siempre es una hazaña del héroe folclórico, como Staggolee, John Henry, o Shine, y por regla general, el que lo recita desempeña el papel del héroe, narrando la historia con la primera persona del pronombre personal. Como es la forma subyacente en muchas de las poesías que estudiaremos, volveremos a tratar este tipo de acontecimiento verbal en el Capítulo VII, Sección 7.2.3. Baste aquí dar el siguiente ejemplo de un "toast" muy antiguo y que de cuando en cuando, aparece "modernizado" en alguna canción popular. De esta manera, los blancos también conocen los héroes folclóricos negros.

"Staggolee" (Abrahams, 1970:139)

Back in '32 when times was hard
 Had a sawed-off shotgun with a crooked deck of cards.
 Had a pin-stripped suit, old fucked-up hat,
 And a T-model Ford, not a payment on that.
 I had a cute little whore, throwed me out in the cold.
 When I asked her why, she said, "Our love is growing old."
 I took a little walk down Rampart Street,
 Where all them bad-assed motherfuckers meet.
 I came to a little hole-in-the-wall called the "Bucker of
 Blood."
 I walked in, asked the man for something to eat.

Está claro que se emplea "street language" entre las clases más bajas porque es necesario para sobrevivir en la calle. Pero es difícil calcular hasta qué punto se utiliza este tipo de lenguaje hoy en día para manifestar la solidaridad. En sus estudios de comunidades negras urbanas, Claudia Mitchel-Kernan ha anotado un

número considerable de maneras de hablar en que el lenguaje se usa para separarse de los blancos (por ejemplo, el cambiar de código, a una forma mucho más criollizada cuando intenta introducirse un blanco en una conversación). También durante la lucha por los derechos civiles, los negros de clase media han utilizado formas negras de hablar para solidarizarse con las clases más bajas y a la vez confrontar a los blancos. Aunque no parece que actualmente los negros de clase media participen a menudo en estilos marcadamente negros, lo que es absolutamente patente es que el poder pasar de un código a una variedad de códigos intermedios ha proporcionado al afroamericano la posibilidad de vengarse de los blancos, al menos verbalmente, desde los días coloniales.

5.2 Contexto del acontecimiento musical

Nuestro análisis del léxico afronorteamericano mostró que la música es una fuente inagotable para la creación de nuevas palabras y expresiones. Pero no reside su importancia sólo en el nivel léxico. La música -- en todas las formas de expresión: instrumental, a través del baile o de la canción (sea en la forma de "work songs", de "blues", de jazz o de "espirituales") -- ha sido y es la dinámica cultural que más ha conservado el sentido comunal afronorteamericano. Y esto es así a pesar de la aculturación por la que pasó la música africana en los Estados Unidos.

Para comprender cómo la música ha podido desempeñar este papel capital de salvaguardar el sentido comunal, examinaremos brevemente la función que la música desempeña en las sociedades africanas y luego, en qué medida cumplía, y cumple, la misma función en el Nuevo Mundo. El conocimiento de esta función comunal nos ayudará a comprender, en el siguiente capítulo, cómo la estructura musical, principalmente de "blues", de jazz (en el plano rítmico) y de "espirituales" (en el plano léxico), sirve de armazón para una poesía netamente afronorteamericana.

5.2.1 Herencia musical africana

Hablar a grosso modo de "música africana" requiere quizás una aclaración inicial. Aunque la música del Africa negra, como se puede suponer, difiere de un lugar a otro, existe bastante homogeneidad en cuanto a las pautas rítmicas expresadas en las canciones. Esta unidad se fundamenta en un modelo complejo de canción en el que los

papeles musicales funcionan de una manera muy cohesiva e integradora. Alan Lomax ("The Homogeneity of African-Afroamerican Musical Style") ha encontrado, después de estudiar más de 2500 canciones de 233 distintas culturas, que los africanos negros sincronizan sus actos motores y vocales más estrechamente que gentes de otras culturas. Según Lomax (1970: 188), cuando cantan, los africanos negros muestran los siguientes rasgos en común:

- non-tense vocality
- quite repetitious textually
- rather slurred in enunciation
- low on exclusive leadership
- high on coral antiphony
- especially high on overlapped antiphony
- high on one-phrase melodies
- very cohesive, tonally and rhythmically in chorus
- the highest on polyrhythmic accompaniments (en el jazz, conocido como "hot")

This relaxed, repetitive, cohesive, multilayered, yet leader-oriented style is distinctively African. It dominates African song from the Cape of Good Hope to the Straights of Gibraltar and west into the American colonies. It is both a source and a symbol of African cultural homogeneity. (Lomax, 1970: 189)

La supervivencia de las características que cita Lomax se debe a que el africano, una vez en el Nuevo Mundo, seguía inmerso en una cultura principalmente oral. Es decir, la continuidad de modos de percepción orales separaba al afronorteamericano del euronorteamericano. En las culturas orales, la comunicación es inmediata. El único intermediario es la palabra -- hemos observado en la introducción a este capítulo la importancia de la palabra en las culturas africanas -- y el ritmo. Existe lo que McLuhan llamaba "direct presence". Esto quiere decir que el hombre de la cultura oral tiene que reaccionar de manera más espontánea; el oyente tiene

que captar los sonidos según se emiten. En las sociedades donde la comunicación no se realiza principalmente a través de vías orales ("literate societies"), el hombre puede distanciarse, a través del mensaje escrito. El emisor puede hablarnos incluso desde otra época. El destinatario puede leer y releer las palabras, captándolas con la rapidez o lentitud que desee el lector.

Este hecho contrasta con la manera de comunicarse y la importancia del ritmo en las comunidades afroamericanas. Como en África, la comunicación en Afroamérica se realiza a través del contenido de la palabra y del ritmo. El ritmo es indispensable para procesar el contenido, pues no sólo hace posible la aprehensión del significado de la palabra sino también la aprehensión del espíritu (denominado "getting the spirit"). Sería imposible captar el espíritu únicamente a través de las palabras en sí. De la importancia del ritmo, ha escrito Senghor:

Rhythm is the architecture of being, the inner dynamic that gives it form, the pure expression of the life force. Rhythm is the vibratory shock, the force which, through our senses, grips us at the root of our being. It is expressed through corporeal and sensual means; through lines, surfaces, colours, and volumes in architecture, sculpture and painting; through accents in poetry and music, through movements in dance. But, in doing this, rhythm turns all these concrete things towards the light of the spirit. In the degree which rhythm is sensuously embodied, it illuminates the spirit. (Jahn, 1961: 164)

Como hemos notado en la introducción a este capítulo, para el hombre de la sociedad oral africana es esencial estar sintonizado con el ritmo de la Naturaleza, con el ritmo de su comunidad, pues únicamente a través de su conocimiento con el colectivo puede dar

fruto su ritmo individual. De igual manera, sólo puede realizarse el individuo si está integrado con el espíritu colectivo. La palabra describe la experiencia en el abstracto, pero el ritmo permite que el oyente la experimente de forma directa (Sidon, 1971:8). Como el oyente participa físicamente, se recrea la experiencia en él. Como dice Smitherman (1977), para el afroamericano, la cuestión no es estar "on time" (o sea, puntual, con el concepto del tiempo medido linealmente), sino "in time" (o sea, rítmicamente conjuntado con los demás).

Dado que la música, como la poesía, transmite la palabra y el ritmo, ha funcionado a la vez como portadora de la herencia cultural africana y creadora de nuevos modos comunales de sobrevivir en el Nuevo Mundo. La música negra, además de reflejar los valores de la comunidad, sirve de base para nuevas formas de interacción porque el ritmo musical ha formado tradicionalmente parte de la vida comunal.

Si comparamos la función integral de la música en la cultura negra con su función en la cultura euroamericana veremos que en ésta, la música no desempeña el mismo papel. Por lo general, en las sociedades occidentales se divide la música en dos categorías. Si es música popular, se considera un tanto vulgar, poco "culto" ("lo que escuchan los jóvenes"); si es música clásica, se considera "arte". La música popular se tacha de insignificante, mientras que la música de "arte" se eleva por encima del dominio de las actividades diarias. En cambio, en Afronorteamérica, la música popular es la que se exalta. Es arte "vulgar" en el sentido de que es, en su creación, responsabilidad, y pertenencia, de toda la comunidad. El escritor afroamericano, Larry Neal, resume el papel de la música en la cultura negra así (Smitherman, 1977: 179-180):

Our music has always been the most dominant manifestation of what we are and feel, literature was just an afterthought, the step taken by the Negro bourgeoisie who desired acceptance on the white man's terms. And that is precisely why the literature has failed. It was the case of one elite addressing another elite.

But our music is something else. The best of it has always operated at the core of our lives, forcing itself upon us as in a ritual. It has always, somehow, represented the collective psyche. Black literature must attempt to achieve the same sense of collective ritual...

Las palabras que hemos subrayado hacen hincapié en el carácter ritual de la música. Es en esta función donde la música surge como base potencial para la actividad social. Al no tener una larga tradición de comunicarse por la palabra escrita, la cultura afronorteamericana ha empleado extensamente formas orales de comunicación. El éxito de estas formas de comunicación depende en gran medida del desarrollo superior de dos facultades: 1) la expresión vocal; y, 2) la percepción auditiva.

El elevado grado de expresión vocal se hace evidente de numerosos modos. Un ejemplo es la manera en que se manipula la voz para parecer un instrumento (por ejemplo, en el "scat singing" de Al Jarreau, o cualquier otro artista afronorteamericano) o al revés, se manipula el instrumento para asemejarse a la voz humana (por ejemplo, la trompeta a Louis Armstrong o la "voz respondiente" de la guitarra de Fats Domino). Otro buen ejemplo es la manera en que el ritmo impregna incluso las formas de hablar. Existe un tipo de habla que se llama "talk-singing", en la cual es difícil discernir si uno habla o canta. De hecho, este enfoque rítmico, totalmente improvisado, puede acompañar prácticamente cualquier actividad de la vida diaria. Por ejemplo, en una grabación hecha por Sammy Cahn y Saul Chaplain

(1936), oímos cómo un limpiabotas, al sacar brillo a los zapatos de su cliente, mueve rítmicamente el trapo con tal brío que parece un baile de claqué. El limpiabotas canturrea una rima (AbA): "Now we shine your shoe like a lookin' gloss, / When that water hit 'em / It roll right off". Esta rima, medio cantada y medio hablada, constituye la "llamada" ("call") y el golpeteo del trapo funciona, entonces, como el instrumento de "respuesta" ("response"). Este enfoque funcional de la música es, naturalmente, muy típico de las culturas africanas; es decir, muchas actividades -- como remar en canoa, sembrar y recoger la cosecha, moler el grano, o sencillamente moverse -- se realizan sobre una armazón rítmica que a menudo sirve de base para la música y la canción.

El ritmo percusivo africano puede ser o bien polimétrico (se emplean varios tipos distintos de tiempo a la vez) o bien polirrítmico (se emplea un sólo tiempo básico, pero acentuado o sincopado de maneras distintas) (Jahn, 1961: 165). A diferencia de lo que pasó en las Antillas, en América del Norte sólo sobrevivieron los aspectos polirrítmicos de la música africana. A estos aspectos, hay que añadir la costumbre de "cruzar" los ritmos, es decir se superponen varios tipos de tiempos de tal forma que no coinciden las distintas pautas rítmicas. En el proceso de aculturación, los afroamericanos incorporaron aspectos de la música europea, a saber, la melodía y la armonía, pero en la música afroamericana nunca predominan éstas sobre el ritmo. Incluso en el "blues", que se basa en parte en una estructura armónica (un acorde tónico y sus variaciones), el elemento más importante es el ritmo reiterado, pues sólo contra un fondo repetitivo puede resaltarse la variación. En el jazz, el ritmo reiterativo es aún más indispensable porque sin él no

podría haber ninguna improvisación. En su forma más moderna, en el "dub" de los jamaicanos o en el "rapping" norteamericano, la melodía desaparece y sólo queda el ritmo percusivo como fondo sobre el cual los "disc-jockeys" medio hablan, medio cantan sus versos rimados.

En los ejemplos examinados hasta ahora, hemos visto que la poesía netamente afronorteamericana también depende en gran medida del polirritmo. Su validez como configuración comunicativa se deriva del entretrejimiento del ritmo de la "llamada" con el ritmo de la "respuesta". En el "blues", por ejemplo, encontramos la exposición del tema en el A1, luego en el A2 la variación de la melodía pero con las mismas palabras y finalmente, en B, sobresale la variación de la melodía y el contenido léxico. En el jazz y en el "gospel", como en la poesía negra folclórica, existe toda una serie de ritmos secundarios establecidos a través de la aliteración o de la sincopación de ciertas sílabas. Incluso en la prosa afronorteamericana (por ejemplo, en la narración folclórica que analizamos en la sección sobre la "Repetición"), en donde el ritmo se expresa de manera más débil que en la poesía, la repetición de las pautas rítmicas sostiene el interés dramático, porque siempre aparece una variación, un elemento nuevo, que efectúa el avance dramático.

Hecha ya esta breve introducción sobre el papel esencial del ritmo para facilitar la integración del individuo con el espíritu comunal, y antes de analizar la estructura y contenido de "blues" y jazz y su relación directa con la poesía, debemos considerar la función que cumplen el espectáculo y el personaje musicales dentro de la comunidad afronorteamericana.

5.2.2 Función del artista musical

El análisis de la función de la música proporciona una valiosa ayuda en el estudio crítico de la poesía por varias razones. La más evidente es que la actuación y el intérprete musicales han sido, y siguen siendo, el motivo de muchos poemas: "Ma Rainey" de Sterling Brown; "Misery" de Langston Hughes; y más recientemente, "Paul Robeson" de Gwendolyn Brooks; "Mingus" y "Walking Parker Home" de Bob Kaufman; "Here Where Coltrane Is" de Michael Harper; "Poem for Aretha" de Nikki Giovanni, etc. La segunda razón, más fundamental, es la de comprender la función comunal de este tipo de poesía, pues en ella se exalta un tipo de comportamiento que mantiene la unidad de las comunidades afroamericanas. Más aún, sabemos que tradicionalmente, es decir, en África Occidental, la asociación de la poesía con la canción es tan íntima que no se encuentran formas poéticas divorciadas de la interpretación musical (Herskovits, 1958: 75). Por la misma razón, mucha de la poesía folclórica afroamericana está estrechamente relacionada con la música (la canción, el baile, etc.), en definitiva, con las pulsaciones rítmicas.

Como apunta Abrahams (1976: 5), todo el mundo tiene además de "una lengua", "un sistema completo de distintos comportamientos de habla". A pesar de una aparente similitud superficial, en cuanto a los comportamientos verbales esta variedad lingüística refleja profundas diferencias culturales. A modo de ejemplo, Abrahams (1976: 9) contrasta el comportamiento y las expectativas entre intérprete y público, interlocutor y oyente en los modelos de comportamiento euroamericano y afroamericano. En las comunidades euroamericanas, el

comportamiento esperado en respuesta a una intervención verbal, en conversación o en una actuación más estilizada, es el de silencio respetuoso. Se da una respuesta verbal únicamente cuando existe una indicación convenida socialmente, de tal manera que se crea una distancia considerable entre intérprete y público. Una de las consecuencias de este distanciamiento es la manipulación "en solo" que ofrece al intérprete.

Casi diametralmente opuesto a esto es el modelo de comportamiento verbal negro, en el que existe un alto grado de expectación participativa. El intérprete negro no intenta producir tanto el asombro del público como su activa participación ("to get them into it"), empleando distintas estrategias de su arsenal de ritmos y artificios convencionales. A modo de ejemplo, podemos referirnos a lo ocurrido en dos distintos conciertos de jazz que tuvieron lugar en el verano de 1985 en New Haven, Connecticut. En el primero, Herbie Mann, un conocido jazzista blanco, ofreció una actuación de virtuosismo flautístico a un público mixto (blancos y negros). Aunque el público se divirtió con sus juegos rítmicos y le aplaudió calurosamente, los blancos fueron los únicos que bailaron sobre el césped. Una semana más tarde, Lionel Hampton, el famoso xilofonista negro, ofreció otro concierto de jazz, pero éste conectó con el público, sobre todo con el público negro, de una forma que no había conseguido Mann. Es verdad que el espectáculo de Hampton incluía una vocalista negra y el de Mann no. Pero eso no fue la clave del éxito de Hampton con el público, sino su manera de tratar a los oyentes, es decir, de convertir su concierto en actuación comunal ("communal performance").

Al salir al escenario, los dos intérpretes dirigieron unas palabras al público. Mann empezó con un breve comentario personal sobre cómo empezó en el jazz con la flauta, instrumento que entonces se creía incapaz de producir los sonidos y ritmos complicados del jazz. En cambio, Hampton empezó por hacer preguntas al público, como: "¿Os gusta el buen jazz?"; el público le contestó: "Sí" ("Yeah, man", etc.). Hampton siguió con: "Eso está bien, porque ESTA NOCHE vais a oír el verdadero jazz." Después de unos cuantos intercambios más de este tipo, Hampton utilizó una estrategia tradicional en los acontecimientos musicales negros. Consiste en nombrar a los personajes que el artista considera de mérito en su campo, y de paso incluirse a sí mismo naturalmente, algo así como: "We're gonna play in that REAL jazz tradition, like "The Duke" (Duke Ellington), and ole' spellbinder "Sachmo" (Louis Armstrong)"....etc. Así Hampton contextualizaba su actuación, dentro del marco de la reafirmación de valores culturales compartidos. Que el empleo de este artilugio no es una estrategia individual, personal, sino una expresión tradicional de solidaridad se hace evidente por el gran número de veces que se utiliza en distintos tipos de actuaciones -- en las de James Brown (James Brown, Live in New York, Vol II) o incluso en la poesía de Sterling Brown ("When de Saints Go Ma'chin' Home"; véase el capítulo siguiente).

Abrahams (1976: 9) resume la manera en que estos distintos modelos de actuación y de expectación indican diferencias de weltanschauung muy profundas.

Performance to an Euro-American audience is regarded as a thing, to be judged in terms of integrity, verisimilitude,

and control over media. A work of art is developed upon, most commonly, with regard to how it will end. It is successful if it has a sense of wholeness to it, especially if it enlists our interest (quieting us), builds upon this, bringing it to a climax and providing us with a sense of relief or catharsis when the climax comes. Black performance, on the other hand, is not a thing but an aspect of an interactional process, and that process is likely to be regarded as co-terminous with life itself. Therefore, performance goes on all the time, not just in performances but in principle. The performer puts his ideal performance into action as the channel through which vitality achieves formal expression. His task is not to make a thing but to bring about an experience in which not only his creative energies but the vitality of others may find expression. Therefore his specific performances need have no sense of wholeness; they are a part of what Leroi Jones has called the ongoing "Art of Be-ing". Energy exists; it is the function of the performer to activate it and for the group to demonstrate it together, with the performer acting as leader.

De esta descripción de "performance" o actuación, se advierte la diferencia funcional de la interpretación musical entre las comunidades euronorteamericana y afronorteamericana. Mientras que en las dos comunidades el espectáculo suele denominarse "entretenimiento", para la comunidad negra el "entretenimiento" efectuado por artistas como Bessie Smith, Louis Armstrong, o Mahalia Jackson encierra un significado adicional: el de ser un ritual comunal catártico (Kail, 1973: 15). El éxito se obtiene no cuando el intérprete consigue demostrar su propio virtuosismo, sino cuando ha sido capaz de liberar las energías suyas y las del público, de tal forma que juntos ejecuten la actuación. Y los que ejecutan los encuentros rituales pueden ser cantantes o músicos de cualquier tipo, predicadores, comediantes, "disc-jockeys", atletas, y, a veces, estrellas de cine. Son representantes de una larga tradición cultural y sus actuaciones patentizan, como el jazz, un equilibrio delicado entre lo que se estima "genuino" o "autorizado"

(representativo de la tradición, de la estabilidad comunal) y lo original (la aportación nueva de cada ejecutante al espíritu comunal). Cada actuación entonces debe estar vinculada a actuaciones tradicionales, pero a la vez, ser lo suficientemente distinta como para no resultar una vulgar imitación.

5.2.3 La importancia del acontecimiento musical para la comunidad

Respecto a la unidad comunal, la importancia del componente de "actuación pública" o "entretenimiento" reside en cuatro aspectos básicos (Keil, 1973: 16):

1) Es un aspecto de la vida afronorteamericana que no desapareció o fue arrastrado por la esclavitud. No sirvió la música únicamente para preservar los valores comunales (en las canciones, proverbios rimados y juegos verbales canturreados), sino que también proporcionó al individuo la oportunidad de trascender, al menos simbólicamente, las restricciones de una sociedad esclavista, que no permitía al esclavo expresar sus sentimientos más profundos por otra vía. En Life and Times of Fredrick Douglas (1892; reeditado, 1962), el ex esclavo Douglas relata una situación en que los esclavos utilizaron la canción para expresar sus frustraciones:

We raise de wheat,
 Dey gib us de corn;
 We bake de bread,
 Dey gib us de crust;
 We sif de meal,
 Dey gib us de huss;
 We peel de meat,
 Dey gib us de skin;
 And dat's de way
 Dey take us in;
 We skim de pot,
 Dey gib us de liquor,
 And say dat's good enough for nigger.

Walk over! Walk over!
 Your butter and de fat;
 Poor nigger, you can't git over dat!

2) Al contrario de lo que ha pasado con las tradiciones de otros grupos étnicos quienes al adaptarse a la vida en los Estados Unidos, han perdido muchos de los antiguos valores culturales, las tradiciones africanas siguen constituyendo un importante legado cultural para el afronorteamericano. En particular, el período del "Harlem Renaissance" ha constituido una reserva cultural a la cual podrían tornar una y otra vez los nuevos representantes culturales en busca de los modelos que reflejan adecuadamente los valores comunales (véase el capítulo siguiente).

3) Se han transformado estas tradiciones africanas en tradiciones netamente "americanas" y concretamente, en Norteamérica, entraron en las principales corrientes culturales con las canciones "blues", con los "espirituales", con el jazz, con los numerosos bailes de raíz negra: el "charleston", el "cakewalk", el "Turkey Trot" (y muchos otros bailes basados en la imitación del movimiento animal: "Bunny Hug, "Grizzly Bear", etc.), el "Black Bottom", el "Big Apple", el "jitterbug", o el tango y la rumba (de mezcla afrohispana), o más recientemente, "rock and roll", el "twist", o "break-dancing". Fue Herskovits (1958: 76) el que primero notó la importancia del baile en la transmisión de la herencia cultural africana al Nuevo Mundo: ". . . the dance itself has in characteristic form carried over into the New World to a greater degree than almost any other trait of African culture." Esto es así porque obviamente el baile permite al oyente experimentar y reaccionar físicamente a las pulsaciones rítmicas. Levine (1978) resume elocuentemente, basándose en la historia del

baile norteamericano según Marshall y Jean Stearns (Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance, 1968), el profundo efecto que el baile africano produjo en el baile euronorteamericano:

The basic characteristics of African dance, with its gliding, dragging, shuffling steps, its flexed, fluid body position as opposed to the stiffly erect position of European dancers, its imitations of such animals as the buzzard and the eagle, its emphasis upon flexibility and improvisation, its concentration upon movement outward from the pelvic region which whites found so lewd, its tendency to eschew bodily contact, and its propulsive, swinging rhythm, were perpetuated for centuries in the dances of American slaves and ultimately affected all American dance profoundly.

4) Como los intérpretes dominan las técnicas del movimiento, de la coordinación artística, de la palabra oral, se encuentran en sus actuaciones lo esencial y lo característico de la cultura afronorteamericana en su totalidad (Keil, 1973: 16). El elemento más característico de la música afronorteamericana, y quizás el que más contextos culturales impregna, es el ritmo. Y son estas técnicas rítmicas, transformadas y adaptadas a sus necesidades por los artistas del "blues", del jazz, de los "espirituales", y hasta por los predicadores, las que permiten a los artistas convertirse en héroes culturales.

5.2.4 Estilos musicales

Terminada esta descripción de la función que cumplen el espectáculo y el artista musicales dentro de la comunidad afroamericana, podemos entrar en el análisis de lo característico de los distintos estilos musicales y examinar su relación con la poesía. En su libro Urban Blues (1973), el etnomusicólogo Charles Keil divide la música afroamericana en tres amplias categorías:

- 1) música sagrada ("espirituales", "jubilies" y "gospels"), la cual, al estar vinculada al contexto social de la iglesia, se analizará en la siguiente sección
- 2) música secular ("blues" en sus tres versiones - "country", urbano, y "soul") y el jazz anterior a la Segunda Guerra Mundial, es decir, anterior al "bop"
- 3) música "artística", el jazz desde 1945.

Aquí trataremos por encima la primera categoría, ya que forma parte del contexto social religioso, el cual se examina en la subsección siguiente (5.3), y no entraremos en absoluto en temas relacionados con el jazz de después de la Segunda Guerra Mundial, por estar fuera del período de nuestro enfoque principal, el "Harlem Renaissance". En vez de hacer un análisis general de los distintos tipos de música -- los "espirituales", los "blues", y el jazz -- creemos que es más útil examinar a fondo sólo un tipo de música. Para terminar esta subsección, nos centramos, pues, en la música de "blues" porque presenta casi todas las características existentes en los otros dos estilos de música y además, porque la mayoría de las poesías que luego estudiaremos se inspiran en formas tradicionales de "blues".

Debemos aclarar de entrada, como hacen Smitherman (1977) y

otros, que no existe ninguna división estricta entre la música secular y la religiosa, puesto que todos los tipos de música afronorteamericana parten de la misma base: las pautas de comportamiento de África Occidental. Hay muchos préstamos de una clase de música a otra: los jazzistas vuelven al "blues" para renovar su estilo, mientras que los artistas de "blues" incorporan elementos de la música religiosa en sus presentaciones. Por tanto, aunque nuestro enfoque principal en esta sección será la música secular, nos veremos obligados a referirnos de vez en cuando a aspectos de la música religiosa.

Al abordar el análisis del "blues", encontramos el obstáculo inicial de definir lo que es el estilo del "blues", puesto que la palabra estilo da lugar a muchas definiciones distintas. Dado que el enfoque de este trabajo de investigación no es el análisis de los "blues" en sí sino su aplicación a la literatura, y en concreto a la poesía negra norteamericana, es preciso optar aquí por una definición clara y simple del "blues style". La que adoptamos es la de Keil (1973), que se basa en Kroeber (Style and Civilization, 1957):

- 1) las definiciones más aceptadas de estilo se centran en la importancia de la forma sobre la substancia, el modo de presentación sobre el contenido
- 2) estas definiciones implican una consistencia de formas
- 3) las formas se integran en sistemas interrelacionados.

Por tanto, nuestro análisis se centrará en la vestimenta de los "blues", en la expresión, en la presentación más que en el contenido, el cual trataremos en más detalle al comentar los poemas. De hecho, la forma de presentación y las regularidades estructurales constituyen el baremo más utilizado para distinguir lo que es "blues"

de lo que no lo es. Debemos aclarar de entrada que la palabra "forma" en este contexto no indica sólo "lo externo", porque en el caso del "blues", en su utilización tanto en el campo de la música como en el de la poesía, la forma es al menos tan importante como el contenido. Es decir, la repetición rítmica (A1, A2, B) produce tanto efecto en el oyente como la información que comunica. Parece un perfecto ejemplo de la famosa frase de Marshall McLuhan: "el medio es el mensaje", aunque no podemos aprobar las teorías de McLuhan sobre las "culturas orales".

En cuanto a la clasificación de distintos tipos de "blues" (que representan distintas épocas), se puede utilizar de nuevo como baremo la forma, subdividida en dos aspectos: 1) el de la estructura; y, 2) el de orquestación o presentación. Como ya hemos mencionado en la sección sobre la "Repetición" algunos aspectos estructurales del "blues", daremos aquí sólo un resumen:

Estructura básica del "blues"

1. Estructura estrófica de tres versos, AAB, que corresponden a exposición, repetición, y resolución.
2. Un compás de cuatro por cuatro, a lo largo de las doce compases de cada estrofa; cuatro compases corresponden a cada uno de los tres versos yámbicos (es decir, acentuado en el segundo y cuarto tiempo del compás).
3. Se puede subdividir cada verso (dieciséis tiempos en cuatro compases) en dos secciones: una sección de "call" del cantante que ocupa ocho o nueve tiempos y una "response" realizada por el acompañamiento instrumental, que completa lo que resta de los dieciséis tiempos de cada verso.
4. Una estructura armónica desarrollada en los tres versos: acorde tónico (normalmente Do) / transición; variación (subdominante, Fa) / repetición: variación (dominante, Sol) / repetición.

En cuanto a la estructura interna, el "blues" es claramente de raíz africana ("call" y "response", y otras características que

mencionaremos más abajo), pero en cuanto a la estructura general, externa, el "blues" se conforma a las normas armónicas de la música europea. La complejidad de la combinación de estos elementos se puede representar gráficamente así:

<u>Estructura del contenido</u>	<u>Subdivisión</u>	<u>Estructura armónica</u>
A: Exposición del tema (acorde)	Call: 2 o 3 compases	Exposición
	Response: 2 o 1 "	Transición
A: Repetición (subdominante)	Call: 2 compases	Variación
	Response: 2 "	Repetición
B: Resolución (dominante)	Call: 2 compases	Variación
	Response: 2 compases	Repetición

Resumidas, las características más salientes del "blues" son:

1. El ritmo (presentado en la tabla).
2. Elementos de "cry" o "holler" (antecesor del "blues": grito o lamento medio cantado, típico de los labradores negros de algodón).
 - a) Numerosos casos de deslizamiento de una nota a otra ("glissade")
 - b) Tempo muy lento (4/4)
 - c) Tono melancólico
 - d) Vocalización:
 - 1) vibrato melífero
 - 2) bruscos cambios de tono
 - 3) efectos vocales como gemidos o quejidos hechos en una voz ronca
 - e) Uso extenso del "blue note", la tercera o séptima alterada de tal forma que no llega del todo al bemol (un semitono más bajo)

Además de estructura y variaciones textuales en la presentación, se suelen utilizar variables contextuales, por ejemplo la geografía,

como ayudas secundarias en la clasificación. Estas variables contextuales afectaron la presentación de tal forma que paulatinamente hubo una sofisticación del estilo de ejecutar el "blues". Con los distintos aspectos de este baremo, pues, se puede distinguir la progresión desde el "country blues" al "city blues" y al "urban blues" y finalmente a la música "soul". Esta progresiva sofisticación del estilo "blues", que corresponde a la progresiva urbanización de la población afronorteamericana, se manifiesta también en la poesía folclórica, como veremos en el próximo capítulo.

Como el "blues" es una creación anónima, no se puede precisar la fecha de su aparición, pero todos los etnomusicólogos están de acuerdo en que el "blues" comenzó como una forma rítmica de comunicación verbal, con al menos dos antecesores concretos: el grito cantado ("shout") y la canción de labrar ("work song"). Algunas veces los intercambios consistían más bien en un "shout", o sea, una manera de comunicarse con un compañero situado a distancia para romper la monotonía de un trabajo tedioso. Se trataba de frases completamente improvisadas, como: "So'(sure) hot-hot today", a la cual el compañero contestaría: "Oh, yes it is. Oh, yes, it is." Observamos aquí, como en tantas otras actividades afronorteamericanas, el típico modelo de interacción de "llamada" y "respuesta". Otro tipo de interacción, basado en el mismo modelo, era la canción de labrar o "work song". En esta situación, un líder cantaba una "llamada" y un grupo de diez a veinticinco labradores cantaba la "respuesta". Se cree que este tipo de comunicación verbal era corriente en las plantaciones del Sur antes de la Guerra de Secesión (1861). En estas fechas, había gran número de esclavos en

los campos de algodón, y se comunicaban entre sí con las formas tradicionales de Africa Occidental. En un estudio sobre las sociedades de Africa Occidental durante los años de captura de esclavos, Lomax (1970) señala que los componentes principales agrícolas eran la batata ("ñame") y la banana, cultivos que requerían grandes equipos de hombres para rozar los campos y equipos de mujeres para sembrar y cosechar. Este tipo de cultivo dependía de grupos altamente sincronizados que llevaban a cabo tareas sencillas pero monótonas como azadonar o sachar. Un líder medio cantaba, medio gritaba un verso y los cosechadores le contestaban o completaban el verso al unísono mientras se agachaban para sembrar o recoger, igual que lo harían en los campos del Nuevo Mundo.

Este sistema de trabajo sincronizado, basado en la "llamada" de un líder y la "respuesta" del grupo, no es típico únicamente de las plantaciones del Sur de los Estados Unidos, sino también de otras situaciones en donde los afroamericanos realizaban un trabajo físico rutinario. Por ejemplo, en los trabajos forzados de la prisión, donde los prisioneros suelen ir encadenados, es muy conocida la utilidad de la canción para coordinar los movimientos. Un líder actúa de "caller", por ejemplo, cantando: "when you a-diggin", y los encadenados responderían "uh huh", mientras metían las palas en la tierra simultáneamente. Es esta misma tradición de trabajo sincronizado, teñido por el aire de lamento y melancolía tan característico del "blues", que describe Sterling Brown en su poema "Southern Road":

Swing dat hammer -- hunh --
Steady, bo';

Swing dat hammer -- hunh --
 Steady, bo';
 Ain't no rush, bebbly,
 Long ways to go.

My ole man died -- hunh --
 Cussin' me;
 My ole man died -- hunh --
 Cussin' me;
 Ole lady rocks, bebbly,
 Huh misery.

Doubleshackled -- hunh --
 Guard behin'; (dos veces)
 Ball an' chain, bebbly,
 On my min'.

White man tells me -- hunh--
 Damm yo' soul; (dos veces)
 Got no need, bebbly,
 To be tole.

Chain gang nevah -- hunh --
 Let me go; (dos veces)
 Po' los' bcy, bebbly,
 Evahmc'....

La comunicación sincronizada era la función principal de la canción de labrar, tanto en Africa como en los Estados Unidos, pero el aspecto melancólico era fruto del trastorno social que produjo la esclavitud y esta calidad de lamento estará presente desde el "country blues" hasta la música "soul".

Antes hemos dicho que el estilo y la presentación del "blues" evolucionaron paralelamente al traslado paulatino de la población negra desde áreas rurales del Sur hasta urbes industriales del norte, proceso acelerado enormemente por las necesidades de fabricación durante la Primera Guerra Mundial. Años antes de esta fecha, se había originado un estilo "blues" rudimentario en la región del Delta del Mississippi. Este "blues" rural se caracterizaba por:

- 1) un único vocalista, sin otro acompañamiento musical que el que el mismo "bluesman" proporcionaba con guitarras rudimentarias y otros instrumentos improvisados (tablas de lavar, palos, y otros instrumentos de raspar); técnicas de "bottle-neck" utilizadas al tocar la guitarra
- 2) versos no estandarizados, en cuando a tiempo musical o a rima
- 3) muchas intervenciones habladas, sobre todo al comienzo y al final de una canción, acompañadas de vocalizaciones raras (raras desde el punto de vista de la cultura euronorteamericana): "moans", "shouts"

Se fue extendiendo la música del "blues" hacia el Norte, a Memphis, St. Louis, y más tarde a Kansas City y a Chicago. A medida que la población negra emigraba al norte, las canciones de "blues" comenzaron a reflejar las experiencias de la vida urbana. La letra del "blues" más antiguo hablaba de las supersticiones de gente rural, del "boll weevil", y de otros desastres naturales. La letra más moderna trata de los problemas con la policía, de las personas que pasan su vida viajando de un lado a otro ("travelin' man"), del alcohol, de mujeres de dudosa reputación, etc. Respecto al estilo musical, al llegar a ciudades más grandes, los viejos "bluesmen" rurales tenían la ocasión de adaptar su estilo a un acompañamiento más complicado. Al tocar con otros músicos, hubo necesidad de seguir las convenciones en cuanto a ritmo e improvisaciones.

En resumen, el "blues" se hizo convencional pero nunca perdió su importancia para el grupo. Acostumbramos a pensar que el "blues" es sólo un estilo "musical". Pero en su ambiente natural, no se considera principalmente "música", sino una forma de verbalizar profundos sentimientos personales. En efecto, entre la gente negra rural, la palabra "sing" tiene la connotación "expresarse"

(Courlander, 1966:145). En la próxima subsección, veremos cómo al exhortar a su congregación, los predicadores "cantan" su mensaje, o mejor dicho, medio cantan, medio hablan, lo cual se denomina "talk-singing".

Aunque los tiempos han cambiado, los temas expresados por los artistas de "blues" reaparecen en canciones populares de otro estilo e incluso en la música religiosa. Esto es así porque los "bluesmen" atienden a las necesidades del colectivo. El musicólogo Charles Keil (1973: 164-182) ha señalado los temas que más se tratan en las canciones de "blues":

1. "the breath of life": la naturaleza espiritual del hombre
2. "keep on pushing" y "you can make it if you try": la necesidad de supervivencia, a pesar de las dificultades de la vida
3. "talk that talk": expresa la importancia de utilizar el tipo de lenguaje que mantiene al grupo unido; tratar los temas con los topoi y formas rítmicas esperadas
4. "it don't mean a thing if it ain't got that swing": se refiere a la necesidad de la expresión rítmica en todos los aspectos de la vida
5. "that same old thing": alude al trasfondo sexual de muchos acontecimientos musicales y rítmicos
6. "this nonmachine thing": se refiere al mito folclórico de "soul", es decir, el don espiritual que el negro proporciona a Norteamérica, el cual la salvará de la destrucción espiritual del hombre
7. "tell it like it is": expresarse con sinceridad
8. "who am I?": se refiere a la aceptación de uno mismo y la necesidad de creer en lo que se hace
9. "getting it together": se refiere a la experiencia común de los negros y la fuerza que el colectivo ofrece al individuo.

Los "bluesmen" tienen la función de llamar la atención sobre los problemas del individuo y, a través de la expresión personal delante del grupo, se logra un alivio de carácter catártico. De ahí que los "bluesmen" sean figuras importantísimas para el colectivo. Cuando

cantan, vuelven a representar el viejo ritual en comunidad, transmitiendo así los valores del grupo a las nuevas generaciones. Como veremos en seguida, es la misma función que desempeña el predicador.

El acontecimiento musical encierra las características esenciales de los acontecimientos artísticos afronorteamericanos. A lo largo de su actuación, el artista se esfuerza por suscitar en el oyente una respuesta emocional, visceral, además de una reacción intelectual. Esta relación con su público permite al artista actuar a la vez por la comunidad (como representante de los valores culturales) y dentro de la misma (como expresión individual de ella). De esta forma, se desarrollan simultáneamente una interpretación pública y una privada. El acontecimiento musical, pues, constituye la reafirmación de la experiencia colectiva a través de la experiencia individual.

5.3 Contexto social de la iglesia

La iglesia afronorteamericana (generalmente de las sectas más pentecostales de los metodistas y bautistas) ha servido tradicionalmente como unidad social además de unidad religiosa, hecho que no es de extrañar, dada la importancia de "recibir el espíritu", con toda una serie de actitudes y manifestaciones culturales africanas que esto implicaba. En el weltanschauung del africano, como apuntamos al comienzo de este capítulo, el hombre mismo, como manipulador de "la palabra" que evoca el espíritu, es el ser supremo, lo cual no significa que está en oposición a los dioses. Al contrario del papel que desempeña el hombre en las religiones cristianas -- a saber, el hombre como un ser que una vez poseía un estado divino y lo perdió por apartarse de Dios -- el hombre africano ocupa una posición central en el cosmos. Es decir, dado que el ciclo pleno de la vida humana incluye la reencarnación, el hombre de las sociedades africanas tradicionales constituye el elemento central que une el cielo y la tierra. El hombre es el microcosmos en el cual las fuerzas de la Naturaleza -- tanto materiales como espirituales -- convergen (Jahn, 1969). Para este hombre, la religión es una manera de extender su mundo, tanto hacia el futuro como hacia el pasado. Los rituales le permiten "leer" o "predecir" el mundo del futuro o del más allá en los elementos materiales del presente. Sin embargo, esto es posible sólo porque el futuro es un tributario del pasado (Zahan, 1983). Los rituales proporcionan al hombre africano una manera de extenderse hacia el pasado para que la voluntad de los dioses y antepasados, manifiesta en ciertos signos y hechos, pueda volverse a representar,

siendo así recuperable indefinidamente. Pero esto no condena al hombre africano a la repetición inmutable. Lo nuevo que encierra el destino de cada ser u objeto es el resultado de las muchas posibilidades de combinar los elementos ya existentes. Así, como diría Eliade (1961: Cap. 2), al crear un tiempo y un espacio sagrados, el hombre de las sociedades tradicionales puede vivir perpetuamente en la presencia de sus dioses, puede estar seguro de tener la posibilidad constante del renacimiento, y de esta manera, puede imponer cierto orden en el caos del universo.

Una vez en el Nuevo Mundo, los esclavos, lejos de despojarse de estos elementos de las religiones de África Occidental, los adaptaron a los cánones de las principales confesiones cristianas. Las retenciones africanas en la vida religiosa del afronorteamericano han sido estudiadas a fondo por Herskovits. En The Myth of the Negro Past (1958: 207-261), este famoso antropólogo enumera los aspectos africanos más salientes de las costumbres religiosas del afronorteamericano: 1) la continuación de rituales bautismales (inmersión total); 2) movimiento rítmico del cuerpo, sobre todo dando golpecitos rítmicos tanto con las palmas como con los pies; 3) posesión por el espíritu, dando lugar a comportamiento frenético patente; 4) estilo antifonal ("call and response"), tanto en la canción como en la interacción entre el predicador y la congregación.

En realidad, el esclavo afronorteamericano encontró en la fe cristiana popular euronorteamericana suficientes costumbres religiosas en común como para facilitar el sincretismo. Sin duda, la más importante de estas creencias era la posibilidad de la salvación para cada individuo, sin tener en cuenta la raza. Además de este tipo

de doctrina más democrática, predicada sobre todo por los metodistas y bautistas, a los esclavos también les atraían los ritos de estas sectas. Apelaban a los sentidos para inducir un conocimiento místico de Dios, conocimiento que, al producirse, se revelaba en cierto tipo de signos físicos (trance, éxtasis). Estas doctrinas y prácticas religiosas se extendieron durante el movimiento evangélico, el "despertar religioso" ("the Great Awakening"). En Inglaterra, contaba con predicadores como los hermanos Wesley, y había dado lugar (1740-1742) a sectas tales como los "jumpers" de Gales, las cuales fueron dirigidas por evangelistas que, al predicar, provocaban "la histeria religiosa" (Herskovits, 1959) .

En las Colonias norteamericanas (1740-1750), también se celebraban grandes asambleas religiosas en las cuales las conversiones se caracterizaban por convulsiones y estados de éxtasis por parte de los convertidos, o "poseídos" del espíritu de Dios. Especialmente en las colonias del Sur (comparadas con el calvinismo del Norte), las ideas igualitarias de religiosos como los Wesley, que escribieron en favor del bienestar de las masas y contra la esclavitud, gozaron de gran popularidad entre las clases más humildes. Los sectas metodista y bautista, que además creían tener el "deber" de educar a los "salvajes" (tanto a los negros como a los amerindios), lograron atraer a los esclavos. Por una parte, profesaban una salvación igual para todos los hombres, y por otra parte, la posesión por el espíritu y el estado de trance de las conversiones o "despertar religioso" eran comportamientos religiosos aceptables para el esclavo africano.

Esta primera ola de religiosidad evangélica preparó el camino

para que en la segunda ola de evangelismo, más extendida, -- el período de las famosas asambleas evangelistas ("camp meetings", 1797-1859) -- se llegara a un sincretismo religioso más estrecho. Estas asambleas eran en realidad ceremonias comunales, celebradas para "recibir el espíritu", práctica muy parecida al colectivismo espiritual de los ritos africanos. Los "renacidos", blancos o negros, sufrían la posesión histérica (trances, visiones, pérdida del habla o de la capacidad motriz), como era costumbre en las sectas evangélicas europeas, pero ya había también contribuciones específicamente africanas: rodar por el suelo, brincar, chillar, y correr por entre los participantes. Son todas manifestaciones típicas de posesión por dioses africanos (Herskovits, 1958: 230). La existencia de predicadores negros, los cuales sabían inspirar de manera más eficaz a los esclavos, fue también un elemento importante en la acomodación de las costumbres religiosas africanas a las cristianas. Al estar entre los pocos negros de la época que sabían leer, cumplían la función de líder dentro de las comunidades afroamericanas. Se les proporcionaba la oportunidad, por limitada que fuera, de demostrar su maestría verbal, de asumir el papel de "men of words" y algunos de ellos alcanzaron una fama fuera de los límites estrictos de su comunidad.

Otra costumbre que facilitó el sincretismo religioso era la de los rituales de bautismo, especialmente de los bautistas y otras sectas aun más pentecostales, en donde se sumergía en ríos a los feligreses que deseaban renacer espiritualmente. Este tipo de rito bautismal no constituía una práctica religiosa ajena para el esclavo, pues en África, los manantiales, ríos, lagos, etc., son "los grandes

templos acuáticos" de las religiones africanas. En general, se considera que los dioses ancestrales ("water spirits") residen en el agua; los manantiales están relacionados con los conceptos del renacimiento del iniciado y la reencarnación; el fluir del agua de los ríos está relacionado con la fecundidad; y el agua mansa de los lagos y las lagunas se asocia con el origen y la creación del hombre y del mundo (Zahan, 1983: 20-22). También entre los amerindios, con quienes los afronorteamericanos convivían en ciertas zonas del país, los rituales de agua se asemejaban a los que el esclavo conocía ya en África.

Otra condición que facilitaba el sincretismo del comportamiento religioso era el tipo de música que se hacía en las primeras iglesias norteamericanas. Esta música religiosa, "psalmody", consistía en cantar las palabras de los salmos. Así las masas, sin posibilidad de leerlos por sí mismos, se familiarizaban con los textos bíblicos. Según Stearns (1962: 81), las principales características del "psalmody" eran:

1. Singing by ear rather than by note
2. Raising and lowering of notes at will
3. The adding of grace note, turns and other embellishments
4. The 'sliding' from one note to another ("glissade")
5. The practice of 'lining out'

En particular, la costumbre de 'lining out', que se extendió mucho con el "Great Awakening", se ajustaba perfectamente a las costumbres africanas de antifonía. Dada la condición iletrada de las masas y la falta de libros de himnos, un líder leía o cantaba uno o dos versos de los salmos y la congregación los repetía en versión cantada. Incluso cuando había libros, sólo figuraban las palabras y no la

anotación musical, situación que favorecía la improvisación, utilizando el deslizamiento ("glissade") de una nota a otra u otra forma de embellecimiento. Todos estos aspectos, como veremos más adelante, son típicos también de la música negra, tanto del "blues" y del jazz como de los "espirituales".

Por último, debemos mencionar otro conjunto de creencias que facilitaron la adaptación de las prácticas religiosas africanas en las Trece Colonias. Aunque no formaron parte de las doctrinas cristianas formales, las creencias y prácticas populares de la época no distaban radicalmente de concepciones y prácticas que el hombre africano utilizaba como modo de comprender y operar dentro de un universo percibido en términos sagrados, excepto que, en el contexto africano, sería imposible separar lo que constituye creencia popular de lo que es doctrina formal. Entre los colonos rurales todavía sobrevivían residuos de creencias populares del siglo XVII: las brujas (que, para los esclavos, eran "hags"); la magia (para los esclavos, el poder de conjurar a los espíritus empleando "mojo", distintos amuletos); los augurios y la adivinación (para los esclavos, ciertas personas en contacto con los espíritus podían adivinar tanto el pasado como el futuro), etc., (Puckett, 1926).

Del sincretismo que acabamos de describir se fraguó un contexto religioso conformado por tres factores principales: el predicador, la música, y el frenesí (DuBois, 1903, 1965). Dada la heterogeneidad de estilos religiosos de las iglesias afronorteamericanas, no es posible generalizar en cuanto al papel desempeñado por los tres factores que acabamos de nombrar. En algunas sectas, las presbiterianas o las anglicanas (de clase media o alta), por ejemplo,

sólo canta el coro y la selección musical se compone de himnos de tipo estándar o "espirituales", por regla general. De hecho, el conjunto de elementos del acontecimiento religioso refleja un desarrollo mucho más europeizado en comparación con otras sectas afronorteamericanas, como las pentecostales. En estas sectas, la congregación participa en mayor grado, tanto en las respuestas cantadas como en otras reacciones físicas (trances, hablar en lenguas, etc.).

En los acontecimientos religiosos de estas sectas, se combinan en distintos grados estos los tres elementos mencionados antes para manifestarse en las siguientes características:

- 1) un liderazgo que se basa en poderes especiales
- 2) testimoniales que constituyen la narración dramática de una experiencia personal que incluyen milagros, posesiones, curaciones, visiones, etc.
- 3) el empleo de repeticiones antifonales, con y sin solapamiento, tanto en la frecuente repetición de himnos enteros o partes de éstos, como de versos bíblicos, o de "respuestas" comunales al predicador o a los que testifican
- 4) patente expresión religiosa emocional como brincar, tener espasmos, gritar (el mismo "shout" que usaban los labradores en los campos de algodón), correr, etc.

Hace tiempo, el intelectual afronorteamericano, DuBois (1903) señaló la importancia del predicador negro en su comunidad.

A leader, a politician, an orator, a "boss", an intriguer, an idealist -- all these he is, and ever, too the centre of a group of men, now twenty, now a thousand in number. The combination of a certain adroitness with deep-seated earnestness, of tact with consummate ability, gave him his preëminence, and helps him maintain it. The type, of course, varies according to time and place, from the West Indies in the sixteenth century to New England in the nineteenth, and from the Mississippi bottoms to cities like New Orleans or New York.

Es verdad que las condiciones que describía DuBois en 1903 han cambiado substancialmente, pero todavía hoy en día el reverendo negro ejerce considerable poder sobre los fieles, y es lógico que sea así, pues uno no se convierte en predicador por deseo propio, sino porque se ha recibido la llamada del Señor ("gettín' the call"). Al decidir dedicarse a la religión, "responde" a la llamada divina (Smitherman, 1977: 110). Pero a pesar de haber sido "escogido", no dispone libremente de sus actos. Como los demás fieles, tiene que esperar la aparición del espíritu. Por eso, a través de su habilidad verbal, intenta extraer todas las energías emocionales e intelectuales de su público, igual que hace el artista en el acontecimiento musical, para que juntos, por la interacción social, puedan facilitar la presencia del espíritu.

Para "mover" a los fieles, el predicador, igual que el artista musical, tiene que poseer un dominio total de la comunicación oral directa. Entre las características sonoras más patentes de su estilo, son de destacar:

- 1) Una entonación que aprovecha el efecto dramático del crescendo y disminuyendo
- 2) El empleo de "talk-singing" (especialmente cuando comienza a sentir el espíritu, "gettín' happy"), del "moan" ("Aaaaaaah", "Ooooooh", o "Hiiiiiiiiiiiiiiii"), del "chant" (encontrados igualmente en la canción secular)
- 3) Sincopación de ciertas palabras, alargando algunas sílabas y acortando otras (también presente en el "ragtime", el "blues", y el jazz)
- 4) El empleo dramático del "break", interrupción momentánea para luego volver con la misma voz monótona como al comienzo (técnica frecuente en el "ragtime" y el jazz, llamada "cut")
- 5) La extensión de las posibilidades de la voz humana para asemejarla a los sonidos de instrumentos musicales ("glissades", staccato)

Acompañando a estos efectos sonoros, el predicador suele intercalar en su sermón movimientos que caracterizan los hechos de las Sagradas Escrituras a exponer. Por ejemplo, para representar la crucifixión, podría "echar su pañuelo sobre su hombro para simbolizar la crucifixión y luego andar encorvado de hombros por el altar para recrear para la congregación la imagen de Cristo en su camino hacia el Calvario" (Smitherman, 1977: 150). Suele gesticular mucho para representar sorpresa, disgusto, maldad, etc., o para señalar la Biblia o a los pecadores. El tipo de lenguaje ilustrado por estos efectos cinéticos es hoy día tan característico que forma parte del papel cómico de algunos humoristas, tanto en los Estados Unidos (por ejemplo, Richard Pryor) como por todo el Caribe (por ejemplo, Paul Keynes Douglas de Grenada). Los rasgos distintivos del lenguaje del predicador, aparte de los rasgos sonoros mencionados arriba, son:

1) La utilización de cambios de código para solidarizarse con su público. Por ejemplo, un reverendo aun siendo un graduado universitario puede "incurrir" en estructuras no gramaticales (desde el punto de vista del estándar) en determinado momento de su ejecución oral. Ya hemos visto el ejemplo de un sermón del Dr. Martin Luther King: "We ain what we ought to be, and we ain what we want to be, we ain what we gon be, but thank God, we ain what we was" (Smitherman, 1977: 143).

2) Extenso empleo del lenguaje metafórico. En su famoso sermón, "The Eagle Stirreth Her Nest", el Reverendo C. L. Franklin de Detroit compara el espíritu divino enjaulado en el cuerpo humano con un águila enjaulada por un granjero (Smitherman, 1977: 154-155):

..... So one day when the eagle had gotten grown, Lord God, and his wings begin to get restless in the cage, yes, he did, he begin to walk around and be uneasy, AAAA-~~mmmmmm~~, while he heard noises in the air, AAAA-~~mmmmmm~~, a flock of eagles flew over and he heard their voices and, uh, though he never been around there was something about that voice that he heard. AAAA-~~mmmmmm~~, that moved down in him, AAAA-~~mmmmmm~~, and made him dissatisfied, Oh Lord! And the man watched him, he walked around uneasy. AAA-~~mmmmmmmm~~, Oh, Locoocrd, he said, "Lord, my heart goes out to him, I believe I'll go and open the door," AAAA-~~mmmmmmmm~~, "and set the eagle free," AAAA-~~mmmmmmmm~~ the eagle flew in yonder's tree, yeeeeeeah! And then he went up a little higher, the king of the mountain, yeah, yeah, OOOOOOOh, one of these days, one of these days, my soul is an eagle in the cage that the Lord hath made for me. My soul, my soul, my soul, the man who made the cage will open the door and let my soul go free.. OOOOOOOh, yeeeeeeeah, did you hear me church, I'll fly away and be at rest.

3) La contextualización de la situación bíblica en términos de la vida afronorteamericana: a) con referencia directa a su situación socio-económica: los negros como un pueblo perseguido, como los israelitas; la condenación de los opresores (y en general, todos los pecadores) y salvación de los negros religiosos por obra de "su Cristo" ("my Jesus"), como en el Apocalipsis; o, b) a través de la mezcla de lo profano con lo sagrado, espiritualizando lo familiar o tratando de modo familiar lo espiritual, como en el famoso sermón, "De Sun Do Move", del Reverendo John J. Jasper (Virginia, 1811-1893), en el que defiende el significado literal de las palabras bíblicas de la descripción de la batalla de Gabaón ⁵:

(Josué X,12: Aquel día en que Yahvé entregó a los amorreos en las manos de los hijos de Israel, habló Josué a Yahvé, y a la vista de Israel dijo: Sol, detente sobre Gabaón; y tú, luna, sobre el valle de Ayalón; y el sol se detuvo, y se paró la luna, hasta que la gente se hubo vengado de sus enemigos.)

..... As a matter of fact, Joshua was so drunk with the

battle, so thirsty for de blood of de enemies of de Lord and so wild with de victory dat he tell de sun to stand till he could finish his job.

What did de sun do? Did he glare down in fiery wrath and say, 'What you talking bout my stoppin for Joshua? I ain't never started yet.' No, he ain't say dat. But what de Bible say? ... It say dat it was at de voice of Joshua dat it stopped. I don't say it stopped; tain't for Jasper to say dat, but de Bible, de Book of God, say so. But I say dis; nothin can stop until it first has started. So I knows what I'm talkin bout. De sun was travellin long dere through de sky when de order come. He hitched his red ponies and made quite a call on de land of Gideon. He perched up dere in de skies just as friendly as a neighbor what comes to borrow somethin and he stand up dere and he look like he enjoyed de way Joshua waxes dem wicked armies. And de moon, she wait down in de low grounds dere and pours out her light and look just as calm and happy as if she was waitin for her escort. Dey never budged, neither of 'em, long as de Lord's army needed a light to carry on de battle.

4) Otra manera de hacer el contexto bíblico más inmediato se manifiesta en el ejemplo del Reverendo Kelsey (más abajo) quien asume el papel del narrador omnisciente. Es una forma de cambiar el reparto para que la congregación esté presente en el desarrollo de los hechos. Estos cambios de papeles son muy frecuentes igualmente en los artistas de "blues".

5) El empleo de enormes exageraciones, a veces con pronunciaciones incorrectas intencionadas: ("When Jesus walked on the face of the earth, you know it upset the high ES-U-LAUENCE ("echelon"). Smitherman, 1977:94). No debemos pensar que esta clase de lenguaje es el producto de la ignorancia, sino, como ha escrito el poeta James Weldon Johnson (1927, 1984: 9), "el predicador negro de antaño se recreaba con las sonoras frases rimbombantes porque éstas satisfacían las exigencias de una percepción altamente desarrollada del sonido y el ritmo". Vemos la especial atención que se presta al ritmo, con las frecuentes repeticiones de "O Lord", "this morning",

el encabalgamiento ("knees") y en general, a la calidad del lenguaje poético salmodiado en este sermón, escrito por el propio Johnson (God's Trombones, 1927):

"Listen, Lord -- A Prayer"

O Lord, we come this morning
 Knee-bowed and body-bent
 Before they throne of grace.
 O Lord -- this morning --
 Bow our hearts beneath our knees,
 And our knees in some lonesome valley.
 We come this morning --
 Like empty pitchers to a full fountain,
 With no merits of our own.
 O Lord -- open up a window of heaven,
 And lean out far over the battlements of glory,
 And listen this morning.

5) Cierta dureza al hablar a los feligreses para que enmienden sus vidas, otra característica que los predicadores tienen en común con los "men of words", en última instancia, expresada en los "blues": "Ef you aint ready t'go t' de Debble jess yet, Ike Martin, quit youah stealin', an if you doan, de ole Dragon'll catch you in de woods some dark night." (Levine, 1978: 57) / (Blues: "Ef you don't want me baby, ain't got to carry no stall. / I can get me' women than a passenger train can haul.")

6) El empleo de circunlocución copiosa como una manera de argüir. Una vez más el conocido sermón de John J. Jasper nos ofrece un ejemplo claro de una digresión intencionada. En medio del sermón sobre la autenticidad del significado literal de la descripción de la victoria de Josué, Jasper comenzó a hablar de la recompensa que espera a los fieles. De esta forma, lograba atraer la atención de incluso los feligreses a los que no les interesaba demasiado una discusión científica sobre la posibilidad de haberse parado la luna y el sol:

Truth is mighty; it can break de heart of stone and I must fire another arrow of truth out of the quiver of de Lord. If you has a copy of God's Word about your person, please turn to dat minor prophet, Malachi, what write de last book in de whole Bible and look at chapter one, verse eleven. What do it say? I better read it for I got a good notion you critics don't carry any Bible in your pockets every day in de week. Here is what it says: 'For from de rising of de sun even unto de goin down of de same, My name shall be great among de Gentiles.. My name shall be great among de heathen, says de Lord of hosts!' How do dat suit you? It looks like dat ought to fix it! Dis time it is de Lord of Host hisself dat is doin de talkin and He is talkin on a wonderful and glorious subject. He is telling of de spreadin of His Gospel of de comin of His last victory over de Gentiles and de world-wide glories dat at last He is to get. Oh, my brothren, what a time dat will be!

But what de matter with Jasper? I most forgot my business and most got to shoutin over de far away glories of de second comin of my Lord. I beg your pardon and will try to get back to my subject.

El predicador negro ha sido y sigue siendo orador y a la vez actor, cuyo poder emana, como siempre en un contexto afronorteamericano, de la progresión rítmica de palabras y movimientos. Poco a poco va creando un clima para que la congregación le secunde con sus respuestas, dando una demostración comunal de la presencia del espíritu.

Reverendo: "Let us pray. We ask you to come an' be in the service with us, Lord!"

Congregación: "Yes! Yes!"

Reverendo: "You know who's right an' you know who's wrong; we can't fool you."

Congregación: "Amen!"

.....

Reverendo: "Have mercy tonight"

Congregación: "Yes! Yes!"

Reverendo: "We're comin' up the wrong side o' the mountain"

Congregación: "Goin'up!" etc.FT

Es cierto que las generaciones más jóvenes han tendido a despreciar estos despliegues emocionales por considerarlos un signo

del atraso social del negro en los Estados Unidos. Una ferviente espiritualidad, que estimula a los fieles a clamar al cielo y produce en ellos estados de éxtasis, no es el tipo de comportamiento que se necesita para sobrevivir en la calle. Langston Hughes, en "Ma Lord Ain't No Stuck-Up Man" (The Dream Keeper, 1932), recuerda el enfrentamiento de la actitud religiosa de una anciana pobre con unos jóvenes, mucho más interesados en el mundo material, que se reían de ella. En la versión poética de Hughes, la anciana contesta así a sus detractores:

Ma Lord ain't no stuck-up man.
 Ma Lord, he ain't proud.
 When he goes a-walkin'
 He gives me his hand.
 "You ma friend," He 'lowed.

Ma Lord knowed what it was to work.
 He knowed how to pray.
 Ma Lord's life was trouble, too.
 Trouble every day.

Ma Lord ain't no stuck-up man.
 He's a friend o' mine.
 When he went to heaben,
 His soul on fire,
 He tole me I was gwine.
 He said, "Sho you'll come wid me.
 An' be ma friend through eternity."

Es interesante notar que el "fuego" de que se habla en los sermones negros, y en los poemas del mismo estilo, no es únicamente el del castigo, el de la condenación de los calvinistas (San Lucas 17:29: "pero en cuanto Lot salió de Sodoma, llovió del cielo fuego y azufre, que los hizo perecer a todos"). Es también el fuego de la salvación, un signo de la aparición del Espíritu (Jeremías 20:9 -13: "(Yahvé) es dentro de mí como fuego abrasador encerrado dentro de mis

huesos y me he fatigado por soportarlo ... Pero Yzhvé está conmigo como fuerte guerrero; por eso mis perseguidores tropezarán y no triunfarán;..."). Es decir, el fuego simboliza tanto el abandono al fervor religioso que incita a los fieles a moverse como el castigo divino. El Señor puede venir para condenar a los pecadores, pero si uno recibe el Espíritu ("get the Spirit"), el fuego divino le convertirá en "seeker", el que busca a Dios incansablemente y de esta actitud, vendrá su salvación eterna (San Juan 3:16: "Yo os bautizo en agua, pero llegando está otro más fuerte que yo, ... El os bautizará en el Espíritu Santo y en fuego."). La poesía de Langston Hughes nos manifiesta este doble significado del fuego:

"Fire"
 Fire,
 Fire, Lord!
 Fire gonna burn ma soul!

Tell me, bother,
 Do you believe
 If you wanta go to heaben
 Got to moan an' grieve?

En estas estrofas, el lector advierte el criterio pentecostal para entrar en el paraíso celestial (o mejor dicho, para hacer que baje el Espíritu a ámbitos terrenales): "got to moan an' grieve". Pero este poema nos revela además ciertos aires de mujeriego que se asocian con los predicadores, igual que con los artistas musicales.

I been stealin',
 Been tellin' lies,
 Had more women
 Than Pharaoh had wives.

Fire
 Fire, Lord,....

De esta conexión entre el predicador y el artista musical volveremos a hablar cuando analicemos los poemas.

Todo el acontecimiento religioso está encaminado a recibir el Espíritu. Cada uno de los fieles puede empezar a responder en voz alta a las "llamadas" del reverendo, según sea "movido por el espíritu" o no.

El hecho de tener que esperar hasta que el Espíritu se presente y las numerosas respuestas antifonales superpuestas pueden dar lugar a, según el criterio de personas fuera de las tradiciones afroamericanas, un acontecimiento religioso de estructura un tanto amorfa, cada uno siguiendo su propio ritmo. En realidad no es así, pues los distintos actos dentro de cada reunión religiosa tienen un cierto orden de desarrollo. Pueden empezar con una sesión de oraciones preliminares, por ejemplo, en donde es aceptable la respuesta antifonal. Pero, cuando el reverendo "extrae el texto" ("taking the text" o "announcing the text": lee unos versos de las Sagradas Escrituras, los cuales servirán normalmente de tema principal del sermón) se exige un comportamiento silencioso, como observa Smitherman (1977:87). Después, sigue el sermón del predicador quien, elabora el texto bíblico con las figuras retóricas que antes hemos visto. A veces brota la canción espontánea (como en el ejemplo más abajo) o una canción del coro, todo entrelazado con respuestas antifonales cantadas. Como ejemplo, transcribimos el acto de "taking the text" del disco "Little Boy" del Reverendo Kelsey (Washington, D.C.). (el signo "significa pausa; y ~, una vocal

nasalizada):

Rev. K: My frien(ds), ah wanna call yō attention to de "Second Chapter, " Gospel according to St. Luke "and de FORTY "S-SEcond VERSE: "When he was twelve years ol(d),"they went up to Jerusalem, "after the CUS-tom of the fea(s)t."

(Improvisación desde este punto)

Rev. K.: This is speaking concerning of our Lord and Saviour, Jesus Christ.

Congregación: Yeah (murmurado)

Rev. K.: When he was only at the age of twelve

Una hermana ("sister"): Amen! (cantado)

Rev. K.: his parents carried him to Jerusalem

Varias hermanas: Amen! (cantado)

Rev. K.: I saw them-m

even after the feast was over

Una hermana: Amen! (cantado, superpuesto)

Rev. K.: They was on their way back to their home.

Unas hermanas: Amen! ("Shout")

Rev. K.: Supposin' him to be in their company

Una hermana: Hal-le -lu- u - ja - ah

Rev. K.: had gōn three days journey

They looked for Jesus (scñido de

trombōn, superpuesto)

-(empieza 'talk=singing') And they couldn('t) fin(d) him there

I saw them when they RETURN back to Jerusalem

Yeah!

Unas hermanas:

Rev. K.: Dere they found him-m dere

among the law-yers and doc-tors

Amen! ("shout")

Unas hermanas: -- asking them-m ques- tion (s)

Una hermana: Yeah! ("shout")

Rev. K.: -- A - men! Hallelujah!! (sonido de trombōn)

Congregación: Amen! (cantado)

Rev. K.: -- Concerning our Lord and Saviour, Jesus Christ

Unas hermanas: A - men (cantado)

Rev. K.: -- A - men! Hallelujah"

Unas hermanas: A - men!

Rev. K. -- That's where we get this sō:n(g) from

-- Little Boy, How Old Are You?

Congregación: Yeah! (trombōn)

Rev. K.: -- May I sing just a verse "of "Little Boy"

Verso- Rev. Kelsey

The Little Boy didn't remember

That it was on the 25th of December

Lawyers and Doctors true to me

What they have to give to set the Little Boy free, etc.

"Call" (Rev. K.)

"Response" (Congregación)

Oh, Little Boy

How old are you?

Now, Little Boy	" " " "
Well	Well, how they listen, Little
Boy	
Aahmm, a-Little Boy	How old are you? etc.

El reverendo no es el único responsable de promover el éxtasis espiritual. El coro también desempeña un papel muy importante. La música cantada religiosa, como hemos observado en nuestra discusión del acontecimiento musical, puede consistir en "espirituales" o en una forma más moderna, más jazzística, la canción "gospel". Como vemos en la descripción de Ruth Rogers Johnson (1958), cuando el reverendo ha llevado a sus feligreses a un clímax emocional, se extiende una invitación a todos los no salvados todavía, para que se bauticen o cuenten su experiencia personal de salvación. En este punto, el coro suele animar con una canción conocida por todos, para que la congregación pueda participar. En nuestro ejemplo, "I Feel Good", (Voces Negras) hay un líder y un coro que responde a su "llamada", pero igual que suele pasar en la canción secular, los papeles se intercambian, de tal forma que el líder a veces responde, mientras que los del coro de fondo cantan las "llamadas":

<u>Líder</u>	<u>Coro</u>
Ooohh, I feel GOOD	Good, Good, Good
I feel Go-o--od	Good, Oh my Lord
You know there's	Something about singing for Jesus
Makes me feel .. good	Good, Good, Good.
I fe-e-eel Go-o-od	Good, Good, Good,
" " " "	" " " "
You know	Oh, my Lord
Jesus	there's something about singing for
O-oh, yes	
It makes me feel good	Good, Good, Good

.....

Sometime I get discouraged	C-o-o-oh
I think ma work's in vain	(música instrumental)
But the Holy Spirit	" "
Comes along	" "
Revives ma so-c-ul again.	" "

	O-O-O-O-Ohhh!
It makes me feel good	Good, Good, Good
O-o-hh, Yeah!	

.....	
You know the-ere's	something about singing for Jesus
Something about running for Jesus	
	something about running for Jesus
Something about patting ma feet for Jesus	
	something about patting for Jesus
Screeching about singing for Jesus	
	something about singing for Jesus
Something about running for Jesus	
	something about running for Jesus
Something about patting	
(talk-singing) my feet for Jesus	something about patting for Jesus
Lord, Ah ("shout" en falsetto)	
You make me feel goo-oo-oo -ood	Goo-oo-oo-ood!

Las constantes repeticiones ofrecen a la congregación la oportunidad de participar, mientras los que desean afiliarse a la iglesia se levantan para dar su testimonio y salvarse. Después se suele dejar la reunión en manos de los diáconos o ancianas para que testifiquen la renovación de su fe (Ruth Rogers Johnson, 1958):

"I been thirty years in this church; haven't got no trouble. I've got religion. Ever'thing I do God is with me. Never die no more. You all will be settin' in the grandstand when I run in."

"Fifty-four years I been servin' God. I was only four years old, an' God took hold o' my hand an' led me. Tol' me to be a good boy. Didn't know I was livin' in a valley till God took hold o' my hand."

Todo esto puede ser acompañado por gritos de éxtasis, agitación de piernas y brazos, carreras, golpecitos con los pies u otras

manifestaciones del Espíritu, como el don carismático de "hablar en lenguas".

Así esta respuesta en masa consolida el sentido comunal afronorteamericano. El Espíritu, invocado por el predicador, se extiende a la congregación en un ritual de comunión. La propagación del Espíritu desde el predicador a los mayores de la congregación y definitivamente a los no salvados depende principalmente de las pautas interaccionales africanas como la de "call and response". La congregación no espera recibir pasivamente al Espíritu, sino que lo invoca activamente. De este modo, el comportamiento comunal configura el contexto para permitir la expresión individual dentro del ritual de comunión. Como ha explicado Toni Morrison (1984), estas ceremonias recuerdan un tiempo en el que uno podría tener una sensibilidad tribal y una expresión individual de ella, en el cual la persona podría actuar como individuo dentro del contexto de la comunidad. Esto es lo que ocurre cuando los fieles gritan en una iglesia negra pentecostal. Aunque el "shour" al Salvador es una cosa muy íntima, uno está protegido por el contexto comunal. El predicador, figura clave de este tipo de acontecimiento, juega un papel semejante al del artista musical: representa a la tribu y está a la vez dentro de ella.

NOTES : CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL DISCURSO NEGRO

- (1) De ahora en adelante, cuando se refiere a Africa, se entiende la costa occidental de Africa, de donde procedían la mayoría de los esclavos norteamericanos.
- (2) J. Jahn, NeoAfrican Literature, (1969)
- (3) En esta sección, el excelente libro de D. Zahan, The Religion Spirituality and Thought of Traditional Africa, (1979) ha sido de gran ayuda.
- (4) Véase E. Whorf, (1956). Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf. Nueva York: Wiley).
- (5) De L. Hughes y A. Bontemps (1958) . The Book of Negro Folklore, pág. 265-267.

EL UMBRAL DE LA POESIA AFRONORTEAMERICANA

One ever feels his twoness, -- an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. (W.E.B. DuBois, The Souls of Black Folk, 1903)

6.1 Dualidad de conciencia artística

Hasta este punto en nuestro análisis, hemos considerado el tipo de lenguaje que puede utilizarse en la poesía afronorteamericana basada en las tradiciones orales, tanto su conformación gramatical y discursiva, como los contextos sociales que pueden generar un cierto tipo de lenguaje. El propósito de este capítulo será el de examinar cómo las tradiciones orales forman, o mejor, conforman el discurso literario escrito.

Al comienzo de este estudio, señalamos que partimos de una concepción comunicativa de la obra literaria que nos hace buscar las relaciones entre el texto, los modelos culturales y la historia. A lo largo de nuestra exposición, hemos sugerido la necesidad de situar nuestro análisis, tanto de la variedad lingüística de INN como de los distintos hechos lingüísticos, incluyendo las poesías, dentro de dos contornos contextuales: el contexto de la situación y el contexto cultural, como postulaba Malinowski (1923). Pero en nuestro caso, este contexto cultural está configurado a su vez por una doble vertiente: el contexto cultural afronorteamericano, y el contexto cultural más extenso dominado por normas euronorteamericanas. Esta

dualidad de la existencia afronorteamericana -- que en la expresión lingüística da lugar a cambios de código, y en la literatura, a vacilaciones entre distintas representaciones del mundo -- refleja un problema de distintos valores culturales dentro de la sociedad norteamericana. Por tanto, para descubrir qué y cómo significan estas obras poéticas, tendremos que examinarlas desde la doble perspectiva en que fueron creadas: 1) a través del examen de los códigos culturales afronorteamericanos, incluyendo el código de la lengua; y, 2) a través de una perspectiva cultural nacional, euronorteamericana, que chocha frontalmente con los códigos afronorteamericanos.

El escritor y el sociólogo afronorteamericano, W.E.B. Dubois (1903: 216), fue uno de los primeros pensadores negros que interpretaron la transcendencia del dilema de la dualidad para el artista afronorteamericano, dilema al cual él denominaba "double consciousness":

The innate love of harmony and beauty that set the ruder souls of his people a-dancing and a-singing raised but confusion and doubt in the soul of the black artist; for the beauty revealed to him was the soul-beauty of a race which his larger audience despised, and he could not articulate the message of another people. (subrayado añadido)

Por una parte, el modelo de belleza artística ("soul-beauty") heredado por el escritor afronorteamericano se erige sobre las tradiciones folclóricas orales, con sus mitos e imágenes, su dicción poética, sus propias estrategias de presentación. Frente a esta tradición, está el "mensaje de otro pueblo", la literatura de la

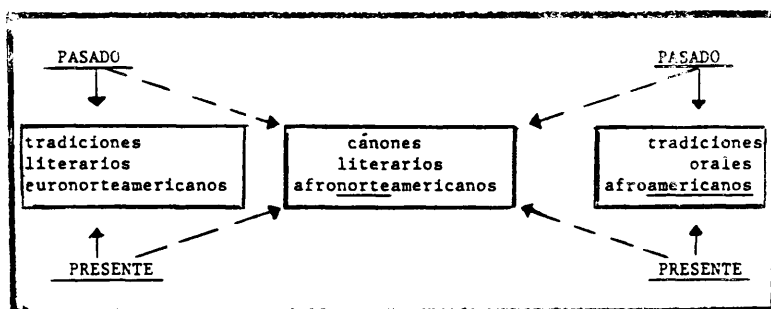
América blanca, con su herencia cultural europea y su larga tradición de literatura escrita. Así es que el poeta afronorteamericano, con esta doble red de experiencias culturales, se enfrenta con el problema de hallar una voz poética individual.

La cuestión de mediar entre el talento individual y la continuidad de la tradición no es un problema particular de los poetas afronorteamericanos, desde luego. Hace tiempo, in 1932, T.S. Eliot (Perkins, ed., American Poetic Tradition, 1972: 220) examinó la manera en que la tradición actúa como un modelo, como un poder creativo y formativo sobre el poeta:

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. ... Tradition is a matter of much wider significance. ... It involves in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to any one who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it, the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.

Siempre se ha podido perfilar con más o menos intensidad, según la época literaria, esta dialéctica entre la tradición poética y la individualidad del poeta, entre lo convencional y la originalidad. Pero en el caso de los escritores afronorteamericanos, dada la sumersión de la cultura afronorteamericana dentro de los códigos culturales euronorteamericanos dominantes, la cuestión de encontrar

una voz individual planteaba ciertos obstáculos -- y ventajas -- particulares del escritor afronorteamericano. El "sentido histórico" del escritor afronorteamericano le obligaba a retornar a fuentes orales no europeas. Es decir, al volver la mirada hacia el pasado, el artista negro no sólo sentía la presencia de Homero, sino también la presencia de una herencia cultural africana, ya transformada en el Nuevo Mundo, en contextos culturales afroamericanos. La "existencia simultánea", al que se refiere T.S. Eliot, es, en el caso del escritor afronorteamericano, no sólo doble, pasado y presente, sino cuádruple, el pasado y el presente de dos distintas tradiciones poéticas. Esta situación peculiar, casi funambulesca, este espacio retórico entre dos tradiciones, puede representarse así:



El investigador literario Pearce (1977: 11-12) ha escrito que el contexto cultural determina el estilo del poeta de la siguiente forma: 1) prescribe la dirección en que mueve la imaginación del poeta; 2) delimita las áreas de experiencia sobre las cuales la sensibilidad del poeta puede operar; y, 3) proporciona a su mente un "contenido"

(temas, concepciones, topoi, etc.). Para los escritores afronorteamericanos al comienzo del siglo XX, el contexto cultural al que alude Pearce, suponía unas circunstancias especiales: había que mediar no sólo entre la voz poética individual y la tradiciones orales afronorteamericanas, sino entre la voz individual y la tradición literaria euronorteamericana. De esta manera, las obras de nuestro corpus poético no representan únicamente la experiencia del escritor individual sino la experiencia del grupo también. Es decir, el hecho de escribir constituía un acto de autodefinición ante las tradiciones culturales afronorteamericanas, y a la vez, un acto que servía para definir al grupo, a la raza, frente a las tradiciones culturales euronorteamericanas dominantes.

Así, asumía la poesía afronorteamericana el papel que siempre ha desempeñado la poesía, según lo define Pearce (1977:12): un medio por el cual, a través del uso imaginativo del empleo del lenguaje, llegamos a tener conciencia de los valores culturales y la manera en que han hecho posible la vida comunal del individuo. Volveremos al papel innovador de la poesía más adelante. Aquí basta señalar que con esta poesía afronorteamericana se intentaba reproducir, de forma artística, modelos específicamente afronorteamericanos de comunicación de grupo. A su vez, estas creaciones artísticas se convertirían en modelos eficaces para la lectura y escritura, en modelos para una literatura propiamente afronorteamericana.

En efecto, la confrontación entre los dos modelos literarios, el euronorteamericano y el afronorteamericano, iba a efectuar, durante el período llamado "el renacimiento negro" (1920-1930), una alteración enorme en la producción artística de los afronorteamericanos. Iba a

producir lo que luego se llamaría la tradición literaria afronorteamericana, la exteriorización del ser afronorteamericano a través de sus mitos y la revaloración de su lenguaje y sus tradiciones orales.

Pero en la creación de la poesía afronorteamericana no sólo existía el problema de expresar temas e imágenes distintas de las que motivaban la producción literaria de la cultura dominante. Otro aspecto igualmente importante para la creación de una poesía afronorteamericana era cómo actualizar la tradición oral en forma escrita, cómo plasmar la fuerza de una actuación folclórica viva en la página escrita.

Es decir, era un problema de transferencia de textura estética. Como el crítico Onwuchekwa Jemie (1973: 145) observa, es una dificultad que no había de afrontar el músico negro, porque su arte siempre opera dentro del mismo medio. En cambio, para crear una poesía escrita auténticamente afronorteamericana, es decir, representativo del grupo a la vez que del individuo, los poetas afronorteamericanos tendrían que realizar muchas transformaciones técnicas para adaptar al medio escrito las tradiciones verbales que hasta entonces se habían transmitido por medio oral. No era una cuestión meramente de la adaptación artística individual sino de la adaptación del estilo del grupo étnico, de adaptación de los códigos que eran específicos del lenguaje y cultura afronorteamericanos. El etnógrafo y folclorista norteamericano Abrahams (1970:89) subraya la importancia de considerar las pautas estilísticas del grupo:

Because style has been seen as the dressing of the artist, the literary analyst has been driven to stylistic perceptions in the work of the individual artist. To unite a writer's method with his themes and central vision - his "world" - one must, I suppose, do just such an analysis. However, to do so is to ignore or at least take for granted the existence of a certain number of patterns a specific language and culture exhibits. These patterns are as truly stylistic as any individual configurations of them are. For the folklorist at least, these cultural linguistic patterns are more important than those refinements made by the individual artist, because these embody the forms accepted by the past and utilized in the present; they are the structure of tradition.

Por una parte, la transformación técnica atañe a la modificación del lenguaje utilizado en la degradada poesía dialectal sureña, renovación de la que se ocupaba Langston Hughes, entre otros. Por otra parte, habría que realizar transformaciones técnicas para adaptar distintos modelos, o registros, propios de la cultura popular negra a la página impresa: "rapping"; "signifying"; la poesía épica folclórica, "toast"; la lírica de los "blues", etc., como veremos más adelante.

Ahora, la transformación de tradiciones populares a un medio escrito suponía (y supone) dificultades no sólo para el escritor, sino también para el lector. Enfocando el problema desde el punto de vista del lector o crítico que no se ha familiarizado con la cultura afronorteamericana, es precisamente la percepción de esta estética afronorteamericana lo que resulta difícil, como ha advertido la poetisa negra Sherley Anne Williams (1979:72):

The themes of the (Afro-American) poetry are usually accessible to nonblack audiences, but the poets' attempts to own the traditions to which they are heir create technical transformations that cannot be

analyzed, much less evaluated, solely within the context of their European roots.

Nos Hemos referido al estilo del grupo étnico para situarnos ante las tradiciones populares afronorteamericanas, sin que esto implique el abandono de la otra dimensión del "estilo", la de artista individual. Como veremos, para los mejores poetas afronorteamericanos, no se trata de la mera duplicación de las formas folklóricas en sus poemas, sino lo que George Kent (1972:32) ha llamado "verdadera oportunidad" ante la cual se revela la conciencia individual frente a la conciencia colectiva del arte folklórico creando así un espacio distinto, nuevo, en el cual los principios retóricos y estéticos participan de las dos tradiciones, una europea y escrita, y otra, afroamericana y oral.

La literatura afronorteamericana se crea así dentro de un marco de relaciones múltiples que engloban la respuesta individual a selecciones de contexto, el texto, y la textura. Hemos adoptado este modelo de análisis, basado en las distinciones que establece el folclorista Alan Dundes¹, porque entendemos que la utilización de fuentes orales tradicionales exige la manipulación de la expresión popular (textos y textura) y la referencia directa a la actuación folklórica tradicional (contexto). Por tanto, los componentes principales entre los que puede escoger un poeta afronorteamericano como respuesta a su dualidad son los que figuran en esta tabla, adaptación de un esquema de Jemie (1973: 146).

Selecciones posibles

<u>contexto</u>	
lectores, oyentes implícitos	negros; blancos; bohemios y negros 'respetables' radicales blancos negros de clase media y negros
<u>texto</u>	
ética implícita: lo se considera moral, immoral; bueno, malo, etc. Temas y mitos, cosmología, personajes	comunidad negra; comunidad euro-americano cuestiones importantes cuestiones importantes para los negros para los blancos
<u>textura</u>	
estética implícita: lo que se considera bello, feo; punta de gramática y grado de formalidad en la dicción	modelos: tradiciones modelos: tradiciones orales folclóricas literarias (escritas) negras: 'toast'; 'blues' euro-americanas: 'espirituales', etc. soneto, balada, etc.

6.2 Los modelos literarios heredados

The absence of models, in literature as in life, to say nothing of painting, is an occupational hazard for the artist, simply because models in art, in behavior, in growth of spirit and intellect -- even if rejected -- enrich and enlarge one's view of existence. (Alice Walker, In Search of Our Mothers' Garden)

Además de los problemas de dualidad de conciencia artística que hemos examinado en la precedente subsección, una dificultad adicional con la que se enfrentaba el poeta afronorteamericano de la época denominada 'el renacimiento de Harlem' (1920-1930) era la falta de modelos literarios. No existía por entonces una larga tradición de poesía escrita creada por afronorteamericanos. Las creaciones poéticas que hasta entonces habían tratado temas o personajes negros pueden clasificarse en tres corrientes poéticas que se habían desarrollado simultáneamente. Según Wagner (1972: 16), dos de estas corrientes producían obras poéticas escritas que querían "probar algo", mientras que la tercera, más auténtica en cuanto a la representación de la vida negra, era de carácter totalmente oral.

Una de las corrientes poéticas que querían "probar algo", era la poesía escrita por afronorteamericanos de los siglos XVIII a XX. Estos poetas emulaban a poetas blancos del período, probando así que el negro podría ser "civilizado". La representante más frecuentemente citada de esta corriente poética es la poetisa negra Phillis Wheatley (1753?-1784), capturada en la costa de la Africa occidental y vendida a la familia Wheatley de Boston, que se ocupó de

darle una educación cristiana. En su poesía, Wheatley trataba temas supuestamente 'universales', principalmente la muerte, y cuando tenía ocasión de mencionar a los negros, lo hacía en tono peyorativo, no de protesta, como en esta líneas, "To the University of Cambridge"², en donde celebra su captura y posterior conversión al cristianismo:

'Twas no long since I left my native shore
The land of errors, and Egyptian gloom;
Father of mercy, 'twas thy gracious hand
Brought me in safety from those dark abodes..

Jupiter Hammon, también esclavo y contemporáneo de Wheatley, celebraba de igual modo su conversión al cristianismo. Era muy religioso, como Wheatley, e igualmente parecía preferir la esclavitud en América a la libertad en África. Su poesía siempre tenía un motivo religioso; por ejemplo, en cada uno de los veintiún cuartetos que escribió en honor de Wheatley, en "The Address to Phillis Wheatley", lleva una nota al margen, refiriéndose a pasajes bíblicos³:

I
O come you pious youth! Adore
The wisdom of they God,
In bringing thee from distance shore
To learn his holy word.

II
Thou mightst been left behind,
Amidst a dark abode;
God's tender mercy still combín'd,
Thou hast the holy word.

Como observamos, esta corriente poética no se conforma al marco afronorteamericano ni en cuanto al contexto, ni al texto, ni a la textura, según el esquema que aludimos al final de la subsección

anterior. Era incapaz de captar y cantar lo que el pueblo negro sentía. Y esto, por dos razones: primero, porque en esta época, la comunidad afronorteamericana no existía como entidad unificada⁴; y, segundo, porque esta poesía estaba totalmente desligada de la mitología afronorteamericana que fluía por otros cauces, como la música o el cuento popular.

La otra tendencia poética que se empleaba para justificar una actitud social era la poesía supuestamente negra, escrita principalmente por los poetas blancos sureños pero también por poetas negros de "color local" después de la Guerra de Secesión. En su gran mayoría, estos poemas constituyen una apología de las condiciones sociales sureñas antebélicas, como "Uncle Gabe's White Folks", del poeta blanco, Thomas Nelson Page (1888: 1):

"Fine ole place?" Yes, sah, 'tis so;
 An mighty fine people my white folks war -
 But you ought ter 'a' seen it years ago,
 When de Marster an' de Mistis lived up dyah;
 When de niggers 'd stan' all aroun' de do',
 Like grains o'corn on de cornhouse flo'.

Hubo escritores más hábiles para la representación del dialecto, por ejemplo, Joel Chandler Harris, el autor blanco de los famosos cuentos de Uncle Remos, pero en su mayoría, los escritores, blancos o negros, que escribían en dialecto daban la impresión de escribir para entretener a un público blanco, convirtiéndose así su poesía en una mera fórmula literaria desprovista del carácter metafórico de los "espirituales", las canciones seculares y las tradiciones populares negras. No existe mejor ejemplo de esta tendencia que el poeta negro Daniel Webster Davis (1862-?). Sin preocuparse por una

representación auténtica del habla negra, utilizaba una ortografía extravagante ("skule", school; "eerbout", about), es decir, un "eye dialect" ⁵, para describir a sus personajes, cuyos caracteres solían coincidir con los estereotipos negativos de negros, predominantes de la literatura sureña. Títulos como "Bakin an' Greens", "De Bigges' Piece ub Pie", o "Hog Meat", como observa Wagner (1972: 138), evidentemente provocaban la risa del público blanco y mantenía viva la imagen estereotipada del negro glotón, tan popular en el teatro vodevilesco. Otra imagen estereotipada de la época era la del negro supersticioso, representado por Davis en "Sarah Ann" (c. 1897) ⁶.

My Sarah Ann don' b'leve in signs,
Sense she don' bin to skule;
She say we folks ain't got no sense,
An' almos'calls us fools.
Wid all de changes she don' made,
One thing I know fur sho',
She don' bresh all de cobwebs down,
But de horseshoe's ober de do'.

An 'tother day she start to church
Wid all her fal-de-rahs,
'Long Lucy Ann an' 'Rushy Jeems,
An' lots er yuther gals;
But when she had to turn erroun'
Fur sumpin' she fergits,
She meks a cross-mark on de groun'
An' turns erroun' an' spits.

Después de ochenta años de la tradición literaria sureña ('plantation tradition'), reforzada en el teatro vodevilesco por los "minstrels", la liberación de tales estereotipos no sería fácil. En un artículo, originariamente publicado en 1933 ⁷ y titulado "Negro Characters as Seen by White Authors", el poeta Sterling Brown arremetía contra esta falsa representación de personajes literarios negros. Brown identificaba siete tipos de personajes negros:

- 1) the contented slave
- 2) the wretched freeman
- 3) the comic negro
- 4) the brute
- 5) the tragic mulatto
- 6) the local color negro
- 7) the exotic primitive

Esta segunda corriente poética tampoco se conforma al esquema que esbozamos al final del capítulo precedente. Respecto a la textura, se intenta representar el habla negra y en algunos casos, con notable éxito, por ejemplo las historias de Uncle Remos. En otros casos, el empleo de un "eye dialect" tan burdo no hace más que señalar el verdadero motivo de la poesía, el de comprobar el carácter infantil y holgazán de los negros. Además, estos rasgos sólo reflejan de manera superficial las pautas comunicativas del pueblo negro. No sondan el conjunto de significación, como veremos en páginas sucesivas, en que se reflejan todos los elementos de la cultura afronorteamericana -- pautas de repetición, fórmulas orales específicas como "toast", "rapping", etc. En cuanto al texto, estas poesías no constituyen una tentativa de reestructurar un modelo del mundo para los afronorteamericanos. Al contrario, representan una polarización hacia una interpretación del mundo del lector implícito blanco.

Finalmente, la tercera corriente poética a la que aludía Wagner estaba representada por la lírica anónima de la tradición folclórica afronorteamericana, como la poesía épica, "Toast", que hemos visto en el Capítulo IV, sobre el monólogo de los "espirituales" o de los "blues". Para contrastar estas creaciones artísticas con la degenerada poesía dialectal que acabamos de ver, observaremos con qué

éxito la lírica de los "espirituales" logra transmitir las imágenes poéticas que reflejan de manera más fiel la experiencia negra en los Estados Unidos.

Muchos estudiosos de la música negra (Courlander, 1966; Levine, 1977; Sterns, 1962) han observado que la belleza dramática de los "espirituales" estriba en su adaptación de temas bíblicos a través de imágenes concretas, aplicables a la vida negra. Señala Levine (1977:35-39) que al transfigurar temas bíblicos, los esclavos creaban imágenes impregnadas con un sentimiento de transcendencia, de cambio, de justicia final y de dignidad personal. Lejos de ser "nãive" y pueril, los símbolos como "alas", "carros y zapatos celestiales" expresaban la idea de alivio en una vida difícil e injusta (Courlander, 1966:39). Ciertas alusiones aparecían en una y otra creación artística, por ejemplo, las alusiones a las figuras del antiguo testamento, como Moisés, Josué, Jonás, y Noé, líderes y héroes libertadores. A veces, estas alusiones se fusionan en una sola canción. Así en este "espiritual", titulado "The Ol' Ark's A-Moverin'"⁸, se combinan los poderes de salvación del carro de fuego de Elías con el refugio, simbolizado por el arca de Noé. La imagen del carro que bajó del cielo para acoger a Elías, proviene de II Reyes, 2:11: "Siguieron andando y hablando, y he aquí que un carro de fuego con caballos de fuego separó a uno de otro y Elías subía al cielo en el torbellino". Esta imagen se fusiona con una alusión al arca de Noé, de Génesis, 8:1-4 : 1:" Acordóse Dios de Noe..."; 3:"y las aguas iban menguando.."; 4:"El día veintisiete del séptimo mes se asentó el arca sobre los montes de Ararat"⁹:

O, the ol' ark's a-moverin', a-moverin', a-moverin',
 The ol' ark's a-moverin', an' I'm gwine home,
 O, the ol' ark's a-moverin', an' I'm gwine home.

Estribillo

The ol'ark she reel'
 The ol'ark she rock'
 Ol'ark she land' on the mountain top.

See that sister dressed up so fine?
 She ain't got Jesus in-a her min'
 (estribillo)

See that brother dressed so gay?
 Death's a comin' for to carry him away.
 (estribillo)

See that sister comin' so slow?
 She wants to go to Heav'n 'fore the Heav'n doors close.
 (estribillo)

T'ain't but one thing that grieves ma min'
 Sister's gone to Heav'n and left-a me behin'
 (estribillo)

The ol' ark' she reel'
 The ol' ark she rock'
 Ol'ark she land' on the mountain top.

Aquí observamos la compacidad particular de las imágenes de las "espirituales", es decir, el sincretismo de las enseñanzas cristianas con las costumbres y la ontología africana. En el Capítulo titulado "Contexto sociocultural del discurso", vimos la inclinación de fusionar lo espiritual y lo material en las ceremonias religiosas afronorteamericanas, consecuencia del concepto africano de la armonía cíclica del universo, producida por la interacción de las fuerzas espirituales y las fuerzas materiales. El hombre tiene el poder de actuar recíprocamente con las fuerzas espirituales, invocándolas, no como si fuesen seres distantes y abstractos, sino como divinidades ya conocidas, amigos íntimos, y personales. Observamos en este "espiritual" que el hombre reivindica su derecho a la salvación: "I'm

gwine home".

Aquí gwine tiene más signicación que la de señalar un hablante ignorante. No es una forma degenerada de "I am going to", como lo es "fergits", utilizado por el poeta Davis en el poema "Sarah Ann". Como ha observado el crítico literario negro Henry-Louis Gates (1979:113), gwine implica no sólo devoción filial sino la reclamación del hombre de la restauración de la armonía del universo. Gwine indica la presencia de un weltanschauung africano. El hombre asume su papel de nvocar a Díos para reclamar su lugar original, en el seno divino. A través de la participación divina con Dios, el hombre alivia a Dios, dolido por su separación de los hombres (Gates, 1979: 114). El hombre puede y debe efectuar esta reordenación a través de la interacción con las fuerzas espirituales. Que el concepto afronorteamericano del papel del hombre en el universo difiere del concepto euronorteamericano de modo significante se ve en estas dos interpretaciones líricas referentes al maná prometido a los fieles.

La primera versión proviene de un himno blanco:

At his table we'll sit down,
Christ will gird himself and serve us with sweet
manna all around.

En la versión afronorteamericana, una voz resuelta anuncia "gwine to sit down". Aquí la situación no implica tanto que Cristo invita al servidor fiel como que el servidor reclama su derecho:

Gwine to sit down at the welcome table,
Gwine to feast off milk and honey.

Gwine no marca, por tanto, este "espiritual" como el mensaje del

hombre negro ignorante, pueril mentalmente e incapaz de enfrentarse con las injusticias terrestres; al contrario, indica el poder que todavía tiene el hombre negro de configurar su mundo según su propia perspectiva cultural. Por eso, en el mundo de los "espirituales", no se hace referencia a los blancos en absoluto. El grupo de referencia positivo para los esclavos se componía de sus semejantes. El mundo de los "espirituales" estaba poblado de padres, madres, "hermanas" y "hermanos" (en el sentido amplio que tienen estos términos dentro de la comunidad lingüística negra), de los pecadores ("sinnerman") y los que estaban de luto ("mourners"). Son éstos a los que los esclavos invocaban en sus cantos, a los que mandaban mensajes a través de los moribundos y con los que se reunirían con gozo en el otro mundo (Levine, 1977:37), como podemos observar en este "espiritual", "Soon A Will Be Done":¹²

estribillo

Soon-a will be done with the troubles of this world,
 Troubles of this world, troubles of this world,
 Soon-a will been done with the troubles of this world,
 Gwine home to live with God.

- 1) No more weepin'and a-wailin', no more weepin'and a-wailin',
 No more weepin'and a-wailin', I'm goin' to live with God.
- 2) I want t' meet my mother, I want t' meet my mother,
 I want t' meet my mother, I'm goin' to live with God.
- 3) I want t' meet my Jesus, I want t' meet my Jesus,
 I want t' meet my Jesus, I'm goin' to live with God.

En este sentido, los "espirituales" constituyen una de los tipos de barreras psicológicas de que disponían los esclavos para defenderse de los estereotipos negativos elaborados acerca de ellos por los amos blancos.

Pero, que el hombre negro pudiera reclamar su derecho a la salvación no implicaba que todos los negros iban a salvarse. Después de una segunda lectura del "espiritual" "The Old Ark's A-Moverin'", observamos que no entrarán en el reino celestial ni el "hermano" ni la "hermana" tan bien vestidos.¹¹ Nos recuerda el conocido aforismo negro: "ain't everbody what knocks gets in". Como veremos también en el poema "When de Saint Go Ma'chin' Home" de Sterling Brown, aquí se recalca que no es el aspecto exterior que permite la entrada al paraíso. No entrarán los "sportin' men", vestidos como "dandies", ni tampoco la burguesía, sino los que lo merecen como la "hermana" que, por su avanzada edad, suponemos, se aproxima a la arca lentamente, aunque con un deseo espiritual más auténtico que los dos personajes anteriores.

Como ejemplo final de la poeticidad de la lírica de los "espirituales", citaremos la transformación de la visión de John del Apocalipsis, 6:12-13: "12: Cuando abrió el sexto sello, oí, y hubo un gran terremoto, y el sol se volvió negro como un saco de pelo de cabra, y la luna se tornó toda como sangre. 13: y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra como la higuera deja caer sus higos sacudida por un viento fuerte,"¹². En la versión popular afronorteamericana, los versos bíblicos se transforman así:

Moon went into de poplar tree,
An' star went into blood.¹³

Los distintos "espirituales" a los que hemos aludido demuestran no sólo belleza artística sino una particular estética, una sensibilidad tradicional, que no se destruyó en el proceso de

sincretismo cultural en el Nuevo Mundo. Al estudiar las creencias de los negros de áreas rurales sureñas al principio del siglo, Newbell N. Puckett (1926:110) observó que pervivían concepciones africanas tradicionales del alma. Descubrió que, en algunos casos, persistía la creencia en kra, o "alma aletargada", la cual actúa en los sueños convirtiendo a éstos en la experiencia verdadera del alma en su caminar por otros mundos. En el Nuevo Mundo, de igual modo que en Africa, durante las ceremonias religiosas en las que se baila, se canta y se tocan instrumentos para aumentar la sensación de éxtasis, un dios toma posesión de la mente del "poseído" y éste, en estado inconsciente, se convierte en un dios, bailando o actuando de la misma manera que el espíritu poseedor (Herskovits, 1958: 215). El sincretismo entre este tipo de práctica y creencias religiosas cristianas permitía una experiencia religiosa directa, inmediata, entre los esclavos en estado de posesión y los personajes religiosos cristianas más relevantes. Levine (1977:37) cita muchos testimonios religiosos de esclavos que constatan estados de transfiguración en los que los esclavos vieron y conversaron con Dios o con Jesús: "I saw a vision a snow-white train once and it moved like lightning. Jesus was on board and He told me that He was the Conductor"; "I first came to know of God when I was a little child. He started talking to me when I was no more than nine years old." Levine (ibid.) subraya el hecho de que no se trata de una configuración simbólica de los personajes divinos, sino de su presencia misma:

For the slave, Heaven and Hell were not concepts but places which could well be experienced during one's lifetime; God and Christ and Satan were not symbols but personages with whom meetings and confrontations were quite possible.

Este mismo sentido de tiempo y espacio sagrados configuraba la lírica de los "espirituales". Estos constituían una manera de extender el mundo más allá de la existencia a que actualmente estaban confinados los esclavos. A este respecto, la lírica de estas canciones substituía el papel que, en otras sociedades, desempeñaba la literatura -- como es sabido, los esclavos tenían prohibido la lectura y escritura. Es decir, los "espirituales" representaban un uso de la lengua no sólo en cuanto a instrumento de comunicación, sino también de instauración de mundos.

6.3 Intentos de Renovación

In highly transitional eras, requiring shifts in allegiance to the symbols of authority (the rejection of an authoritative structure still largely accepted, even by its victims, who are educated in wrong meanings and values by the "priesthood" of pulpit, schools, press, radio and popular art) the problem of identity becomes crucial. (Kenneth Burke, The Philosophy of Literary Form)

Estudiadas ya de forma general las tres corrientes poéticas que heredaban los escritores negros al cambiar del siglo, nos queda considerar de manera más detallada dos poetas que representan un estadio de transición entre las convenciones literarias euronorteamericanas y las de las tradiciones orales afronorteamericanas. Estos poetas son Paul Lawrence Dunbar y James Weldon Johnson ¹⁴.

No es de extrañar, en una época de realismo literario, que los jóvenes escritores negros sufrieran de la indecisión artística producida por la dualidad cultural que hemos descrito en la primera subsección de este Capítulo. Si componían sus poesías en una variedad lingüística negra, se les asociaba con la tradición vodevilesca y los estereotipos negativos, no con la belleza artística de los "espirituales", y de todos modos, algunos musicólogos blancos afirmaban que ni siquiera los "espirituales" eran una creación negra en verdad, pues se inspiraban en los himnos cristianos europeos y euronorteamericanos. Por otra parte, si los jóvenes escritores negros se proponían trabajar dentro de las tradiciones literarias euroamericanas, tendrían que renunciar a su mejor fuente de inspiración, a la vida y la sensibilidad estética del pueblo

afronorteamericano. Por eso, el problema más acuciante para un joven escritor afronorteamericano de esta época era el de encontrar una voz poética que le representara a él como individuo y a la vez, a su grupo étnico.

La carrera literaria de Dunbar (1872-1906) constituye un caso llamativo de dualidad de conciencia artística. Intenta, como Johnson después de él, revalidar la belleza artística contenida en las creaciones tradicionales afronorteamericanas a la vez que presta su voz al "mensaje de otro pueblo". El resultado de este enfoque doble era una poesía afronorteamericana demasiado vinculada a las tradiciones costumbristas de los blancos sureños. El problema principal que confronta al lector de Dunbar, como ha escrito el crítico Dickson Bruce (1975: 94), es el de averiguar hasta qué punto se puede considerar al poeta el legítimo intérprete de la sensibilidad afronorteamericana. Al leer los poemas escritos en el inglés estándar, los cuales constituyen dos tercios de su producción poética (Simon, 1975:115), recordamos en seguida la corriente poética de Phillis Wheatley y Jupiter Hammon, excepto que Dunbar substituye los temas religiosos por los del amor y de la naturaleza. En su mayoría, es una poesía igual de mediocre que la poesía convencional escrita por blancos durante esta época ¹⁵:

Retort

"Thou art a fool," said my head to my heart,
 "Indeed, the greatest of fools thou art,
 To be led astray by the trick of a tress,
 By a smiling face or a ribbon smart;"
 And my heart was in sore distress.

En su mayoría estas composiciones no acusan la presencia de una

lírica de altura. Aunque están compuestas con cierto gusto y habilidad técnica, coincidimos con la opinión que expresó William Dean Howells en la Introducción de Lyrics of Lowly Life (Dunbar, 1898) en que no distinguen a Dunbar de otros poetas de la época:

Yet it appeared to me then, and it appears to me now, that there is a precious difference of temperament between the races which it would be a great pity to lose, and that this is best preserved and most charmingly suggested by Mr Dunbar in those pieces of his where he studies the moods and traits of his race in its own accent of our English..... it was this humorous quality which Mr Dunbar had added to our literature, and it would be this which would most distinguish him.... It is something that one feels in nearly all the dialect pieces; and I hope that in the present collection he has kept all of these (from) his earlier volume and has added to them. But the contents of this book are wholly of his own choosing, and I do not know how much or little he may have preferred the poems in literary English. Some of these I thought very good, even more than very good, but not distinctively his contribution to the body of American poetry. What I mean is that several people might have written them; but I do not know any one else at present who could have written the dialect pieces. (subrayado añadido)

Sin embargo, unas pocas composiciones de Dunbar escritas en el inglés estándar han logrado sobrevivir:

We Wear the Mask

We wear the mask that grins and lies,
It hides our cheeks and shades our eyes, --
This debt we pay to human guile;
With torn and bleeding hearts we smile,
And mouth with myriad subtleties.

La permanencia de este poema en las antologías de poesía afronorteamericana se debe a la carencia de ambivalencia respecto al problema racial que caracteriza la mayoría de sus poemas, incluso los poemas dialectales. Por ejemplo, "An Ante-Bellum Sermon", los

primeros versos comienzan con una interpretación adecuada de la costumbre de los predicadores negros de "anunciar su texto" 16.17 En este caso, el texto que anuncia el predicador es de Exodo III:4 ("Vio Yahvé que se acercó a mirar, y le llamó de en medio de la zarza: "¡Moisés! ¡Moisés! El respondió: "Heme aquí"):

```

X X | X | X | X
We is gathahed hyeah, my brothahs,
  X X | X | X X
  In dis howlin' wildaness,
X X | X | X | X
Fu'to speak some words of comfo't
  X X | X | X |
  To eách othah in distress.
X X | X | X | X
An' we choosés fu' ouah subjíc'
  | X | X | X |
  Dis - we'll 'splain it by an' by;
  X X | X | X | X
  "An' de Lawd said, 'Moses, Moses,'
  X X | X | X |
  An' de man said, 'Hyeah am I.'"

```

Aquí Dunbar combina los pies anapésticos con los yámbicos. Los versos impares quedan sueltos y los pares reiteran la rima aconsonantada. El efecto del pie quebrado de cada línea impar es el de forzar una pausa; con este artificio, se quiere imitar al ritmo del predicador negro, que después de ciertos grupos fónicos 18 efectúa por lo general una pausa marcada por una rápida aspiración y un audible expulsión de aire. Es el mismo efecto paralingüístico que James Weldon Johnson intenta indicar con un signo de puntuación, el guión, como veremos más adelante. Coincidimos con el crítico negro Darwin Turner (1975: 63) en que las sílabas iniciales acentuadas ocasionalmente y la fuerte acentuación de la sílaba final de los versos pares crea un ritmo enérgico, pero no estamos de acuerdo en que esta alternancia hace imposible su empleo como vehículo de ideas

serias, como afirma Turner. Al contrario, creemos que imita eficazmente el ritmo orat6rico de los predicadores. Pero lo que de verdad condena los poemas dunbarianos como 6ste es la ambivalencia de punto de vista. En otra estrofa del mismo poema, Dunbar pone en boca de su predicador versos como 6stos:

Now don't run an' tell yo' mastahs
Dat I's preachin' discontent.

o 6stas:

But I think it would be betteh,
Ef I'd pause agin to say,
Dat I'm talkin' 'bout ouah freedom
In a Bibleistic way.

Es la misma vacilaci6n de voz po6tica que echa a perder otros poemas dialectales de Dunbar. Por ejemplo, en "The Party", Dunbar consigue representar imag6nes fieles a la vida negra rural con mucho m6s 6xito que logra con su poemas escritas en un ingl6s m6s literario (est6ndar). Las primeras l6neas del poema nos orientan a manera del cuento folcl6rico, sobre el tipo de acontecimiento social, el lugar y tiempo:

Dey had a gread big pahty
down to Tom's de othah night;
Was I dah? You bet! I nevah
in my life see sich a sight;

Dunbar contin6a con la descripci6n de los distintos personajes t6picos y su comportamiento durante la fiesta. Dunbar describe las costumbres fielmente, hasta incluye los conocidos bailes negros en c6rculo, proveniente del baile m6s antiguo "ring shout"¹⁹:

Den dey's got a circle 'roun' you,
 an' you's got to break de line;

En cuanto a la representación gráfica del lenguaje, no presenta en los poemas de Dunbar la misma impresión negativa de "eye dialect".²⁰ que observamos en algunas poesías de la tradición sureña, como los de Davis, por ejemplo. Incluso la expresión "look out!", acentuada en "look" y no en "out", como lo diría un blanco, se puede oír en cualquier iglesia o reunión negra hoy en día. Por otra parte, hay que reconocer que Dunbar era de Dayton, Ohio, y la representación gráfica del habla negro que él utilizaba en sus poemas no podía haber representado la manera de hablar del poeta. Más bien el dialecto empleado por Dunbar era "sintético", como lo describía el crítico Saunders Redding (1939: 63), es decir, era una amalgama de características de distintas variedades de habla negra, las cuales podrían reconocer fácilmente los lectores blancos.

Si comparamos este poema con el poema de Davis, al que aludimos en la subsección anterior, observaremos que Dunbar sobrepasa a Davis en cuanto a autenticidad en la representación de las costumbres y del dialecto. Lo que de verdad degrada el poema, al menos para el lector negro si no para el blanco, es la referencia al estereotipo del negro glotón, y especialmente la mención de ciertos tipos de comida, como el zarigüeya ("possum"), el mapache y la batata, que se habían convertido en el teatro de vodevil en el símbolo de la glotonería de los negros. De hecho, la palabra "coon", derivado de mapache ("raccoon") ya significaba lo mismo que "nigger":

We had wheat bread white ez cotton
 an' a egg pone jes like gol',
 Hog jole, bilin' hot an' steamin'
 roasted shoat an' ham sliced cold --
 Look out! What's the mattah wif you?
 Don't be failin' on the flo';
 Ef it's go'n' to 'fect you dat way,
 I won't tell you nothin' mo'.

 Seed dem gread big sweet pertaters,
 layin' by de possum's side,
 Seed dat coon in all his gravy,
 reckon' den you'd up and died!

A pesar de que en estas líneas Dunbar da la impresión de constantes concesiones a la galería blanca, en otros poemas, consigue representar la cosmología negra con más exactitud. Por ejemplo en "Accountability", Dunbar capta la sabiduría del colectivo, tan frecuentemente representada en los aforismos y proverbios: cada ser tiene su lugar y los acontecimientos suceden según un plan divino. Dichos populares como: "You may know de way, but better keep you' eyes on the seven stairs" / "Blind horse don't fall when he follers de bit"²¹, etc., señalan la concepción de la intención divina, expresada también en los "espirituales" a través de la noción de "pueblo escogido". En el poema "Accountability", Dunbar retrata un mundo en que todo es parte del plan divino, y por tanto nada es intrínsecamente mejor o peor. Todo tiene su propia justificación (Bruce, 1975:106). Comienza el poema con estas líneas:

Folks ain't got no right to censuah
 othah folks about dey habits;
 Him dat giv' de squir'ls de bush tails
 made de bobtails fu' de rabbits,

En estos versos, Dunbar logra captar la actitud de relativismo de los proverbios y poesías folclóricas negras:

We cain't he'p ouah likes and dislikes,
if we'se bad we ain't to blame.

No es que no se podía establecer lo moralmente correcto o lo incorrecto, sino que estas categorías no tenían un carácter absoluto. Al contrario, el juicio sobre la justicia o injusticia tenía que hacerse dentro de un contexto y un tiempo determinados, "de tal manera que las diferencias entre individuos y los tipos de circunstancias en que estaban inmersas constituían criterios relevantes para emitir un juicio moral" (Bruce, 1975:107). En este texto tradicional, la poesía folclórica negra "I'll Eat When I'm Hungry" (Tally, 1922: 114), observamos esta actitud:

In my liddle log cabin,
Ever since I'se been born;
Dere hain't been no nothin'
'Cept dat hard salt parch corn.

But I knows whar's a henhouse,
An' de tucky he charve;
An' if ole Mosser don't kill me,
I cain't never starve.

La persona poética en "Accountability" elabora un discurso moral a la manera folk y a través de él, Dunbar refleja, en la última estrofa, este mismo relativismo moral:

When you come to think about it,
how it's all planned out it's splendid.
Nuthin's done er evah happens,
'doubt hit's somefin'dat's intended;
Don't keer whut you does, you has to,
an'hit sholy beats de dickens, --
Viney, go put on de kittle,
I got one o' mastah's chickens.

"Accountability" está dentro de la tradición afronorteamericana de "trickster stories", como los cuentos que hemos visto en el capítulo cuarto. . A veces tienen animales como personajes, como en Africa, y a veces, como en este caso, los personajes son el "viejo amo" y el negro que logra engañarle.

A pesar de que Dunbar aprovecha hábilmente motivos populares en poesías como ésta, los versos a que acabamos de aludir no bastan para revalidar a Dunbar como poeta afronorteamericano innovador. Cuando el poeta trataba temas que él consideraba más serios, como podía ser la discriminación, recurre al inglés estándar, como si fuera imposible comunicar sentimientos profundos en el dialecto negro. La fuerza de la protesta social de los versos finales de "We Wear the Mask": "But let the world dream otherwise,/ We wear the mask!", queda endeble en comparación con la carga emotivo-conceptual de estas líneas de los "espirituales" 22 :

God give Noah de rainbow sign,
No more water, de fire next time!

De hecho, parte de la dificultad en aceptar a Dunbar como verdadero intérprete del colectivo negro estriba en lo que sabemos de la opinión del propio Dunbar acerca de sus obras escritas en dialecto negro y las que interpretaba en un inglés estándar. En sus memorias, la mujer de Dunbar recuerda que Charles Dennis, editor del periódico de Chicago, News Record, había intentado convencer a Dunbar que éste debería aspirar a "ser para su raza lo que Robert Burns fue para los escoceses", pero Dunbar había contestado que lo que él quería era: "to write of higher things than dialect permitted" 23. Sabemos

también que Dunbar creía que su identificación como poeta dialectal, resultado de la famosa reseña de Howells que vimos anteriormente, le había causado "irrevocable harm"²⁴. Dunbar ya había confiado a Johnson que no quería escribir poesía dialectal pero que no tenía alternativa: "I've got to write dialect poetry, it's the only way I can get them to listen to me."²⁵. En otra carta a Johnson, Dunbar afirmó: "We must write like the white man .. Our life is now the same."²⁶.

Podemos descubrir los valores estéticos que conforman la poética de Dunbar en su poema "The Poet", en el cual lamenta que el público, el blanco se entiende, sólo acepta sus poesías escritas en dialecto:

The Poet

He sang of life, serenely sweet,
 With, now and then, a deeper note.
 From some high peak, nigh yet remote,
 He voiced the world's absorbing beat.

He sang of love when earth was young,
 And Love, itself, was in his lays.
 But ah, the world, it turned to praise
A jingle in a broken tongue. (subrayado añadido)

Aquí reside la explicación de todo. La falta de hondura psicológica que caracteriza los personajes negros en los poemas dialectales de Dunbar es el resultado del concepto del papel social del poeta. Esto, a su vez, implica la necesidad o no de usar la variedad lingüística del colectivo negro. Para Dunbar, habría que transformar el verso poético realizado por el folk a la dicción poética del inglés "literario". La sensibilidad psicológica de la persona poética ("deeper notes") solo podría realizarse en una

variedad estándar del inglés y dentro de los cánones establecidos por poetas blancos como Longfellow, Tennyson, Poe, Byron, Keats, Shelley, etc., a quienes leía con asiduidad. Cabe agregar que si Dunbar se hubiese inspirado en el verso libre y ritmos melódicos de Whitman, el bardo vanguardista de figura extravagante, podría haber sido tan innovador para la poesía afronorteamericana como lo fue Whitman para la poesía euronorteamericana. Era Whitman, buscando a tientas una nueva expresión poética norteamericana, quien había descartado las insignificantes restricciones de la métrica convencional y de lo que él llamaba "book words" para adoptar el "barbaric yawp" del pueblo llano. A este respecto, es interesante notar no sólo que Whitman concebía Leaves of Grass como un "experimento lingüístico", sino que encontró en el dialecto negro "hints of modification of all the words of the English language for musical purposes, for a native grand opera in America"²⁷. Según Matthiessen²⁸, Whitman había entendido que:

Language was not "an abstract construction" made by the learned, but that it had risen out of the work and needs, the joys and struggles and desires of long generations of humanity, and that it had "its bases broad and low, close to the ground". Words were not arbitrary inventions, but the product of human events and customs, the progeny of folkways.

A juzgar por "The Poet", Dunbar no concebía que la inspiración poética surgiese de las bases sociales "broad and low, close to the ground". Su inspiración no vendría del pueblo, sino de dentro de sí mismo; aislado del colectivo negro, crearía poesía desde "some high peak, high yet remote". Con estos supuestos artísticos, no es de extrañar que Dunbar rechazase a Whitman, como lo hizo James Weldon

Johnson también.

Ya se comprende que Dunbar no era el poeta que iba a subvertir todos los valores estéticos de los dos modelos literarios heredados del siglo XIX, descritos en la subsección anterior. Es claramente superior a poetas como Davis o Page en cuanto a la textura, pues la representación dialectal de Dunbar no pretende ser una parodia del habla negra. Pero respecto al texto, Dunbar no aprovecha la rica fuente folclórica que le brindaban los cuentos populares y sobre todo, los "espirituales", ya muy conocidos por el público blanco de la época, según señala el crítico Peter Revell (1979: 92). Estos son defectos importantes, pero sin duda lo más deficiente del verso dunbariano atañe al contexto. Como ya hemos aludido, el lector implícito ideal de Dunbar no era el negro corriente. Había que elevarse por encima del nivel popular para dirigirse a un público más selecto. Por eso, no nos extraña comprobar la falta de poesía de protesta en las obras de Dunbar. Para esto, habrá que esperar una poesía más subversiva, una poesía que empleaba hábilmente el cambio de código para tachar de falso al "sueño americano". Esta poesía sería la que nos brindarían dos poetas del "renacimiento de Harlem", Langston Hughes y Sterling Brown. Mientras tanto, otro poeta iba a efectuar ensayos poéticos encaminados hacia el establecimiento de modelos para trasladar la lírica negra tradicional a una forma escrita.

Johnson era el otro poeta que podría haber servido de modelo para un joven poeta del siglo XX que se interesara por trasladar la poesía tradicional a una forma escrita. Ya hemos examinado uno de los posibles modelos, representado por la poesía de Dunbar; el otro

modelo, representado con más acierto por James Weldon Johnson en su libro God's Trombones (1927) ²⁹, no propugnaba tanto el estandarizar del verso poético tradicional como su "dignificación" (Stepco, 1981:102). Esto consistiría en estandarizar la dicción poética, como proponía Dunbar también, pero se conservaría los rasgos estilísticos de presentación típicos de actuaciones folklóricas negras:

1. Los distintos modelos de repetición
2. La simulación de la entonación negra, en los cambios bruscos de tono, por ejemplo, o el "talk-singing" ³⁰
3. Encabalgamientos
4. Anáfora
5. El aprovechamiento de motivos de los espirituales y proverbios folklóricos
6. El empleo de expresiones grandilocuentes
7. La creación de atrevidas metáforas que asemejan cosas o conceptos completamente dispares para la mentalidad norteamericana.

Como fuente de inspiración, Johnson volvería principalmente a los sermones, las oraciones y los "testimoniales" que hemos descrito en el Capítulo V. Obviamente, la inclusión de estos rasgos aleja las poesías de God's Trombones tanto de la poesía anterior de Johnson mismo como de la anquilosada poesía de tradición sureña. Con esta obra, Johnson camina hacia el establecimiento de unas bases para una poesía verdaderamente norteamericana, aunque, como veremos en páginas sucesivas, no logrará encauzarla del todo.

En el Prólogo de God's Trombones, Johnson explica que trataba de reflejar la maestría oratoria del predicador negro de antaño que, según Johnson, desaparecería pronto, con la incorporación de las masas negras a la vida urbana:

The tempos of the preacher I have endeavored to indicate by the line arrangement of the poems, and a certain sort of pause that is marked by a quick intaking of breath and an audible expulsion of the breath I have indicated by dashes. There is a decided sincopation of speech -- crowding in of many syllables or the lengthening out of a few to fill one metrical foot, the sensing of which must be left to the reader's ear.

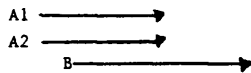
Observamos que Johnson no había encontrado ningún método de representar en un medio escrito esa sincopación particular de los predicadores (y "bluesmen") y reconoce que el lector tiene que suplir de la experiencia lo que la página escrita no es capaz de reflejar. Al fin y al cabo, esto es lo que se requiere de cualquier lector, sobre todo al leer diálogo escrito en una variedad de inglés con la que no se ha familiarizado.

En cuanto a otras estrategias de presentación literaria, Johnson ha sabido incorporar tanto los distintos tipos de repetición que se encuentran corrientemente en el cuento folclórico y en los "blues". Igualmente, sabe aprovechar los topoi religiosos que aparecían en los "espirituales" y en los sermones. Como ejemplo, citaremos aquí "Listen Lord -- A Prayer":

O Lord, we come this morning
 Knee-bowed and body-bent
 Before thy throne of grace.
 O Lord -- this morning --
 Bow our hearts beneath our knees,
 And our knees in some lonesome valley.
 We come this morning --
 Like empty pitchers to a full fountain,
 With no merits of our own.
 O Lord -- open up a window of heaven,
 And lean out far over the battlements of glory,
 And listen this morning.

En cuanto a observaciones globales, distinguimos en estos versos

las pautas iterativas típicas de los sermones y de las canciones negras que examinamos en el Capítulo V . Se puede dividir esta estrofa en tres unidades, marcadas por una combinación de las figuras retóricas: la anáfora (repetición de unidades iniciales "O Lord,") y la epístrofe (repetición de unidades finales ""this morning"). Los primeros tres versos, que comienzan con una invocación ("O Lord"), describen la actitud de los fieles ante Dios. En los seis versos siguientes, que corresponden al "restatement" del segundo verso de los "blues", se elabora esta actitud suplicante, reiterando lo mismo que se expresó en las primeras líneas, pero con la extensión que corrientemente se efectúa en el segundo verso de los "blues" o por ejemplo, de los cuentos folklóricos de Gullah que examinamos en el Capítulo cuarto . . . La tercera invocación, que corresponde a la "resolución" de la tercera línea de los "blues", convoca a Dios a aparecer entre los fieles. Esta invocación extendida se hace necesaria, como hemos podido examinar en nuestra discusión anterior, debido a la importancia de la presencia física de Dios durante las ceremonias religiosas negras. En resumen, el movimiento general de la primera estrofa, al igual que el de la segunda, es de A1, A2, B



patrón de reiteración utilizado no sólo en los "blues" sino en muchos "espirituales" también, y por tanto, es muy apropiado para este contexto.

Respecto al campo morfosemántico, observamos el empleo de neologismos típicamente negros, en, por ejemplo, los adjetivos

compuestos "knee-bowed" y "body-bent". En cambio, nos sorprende no encontrar las "hipercorrecciones", "barbismos", o las palabras afectadas por la aféresis, la síncopa o la apócope, fenómenos de uso corriente (y consciente, en la mayoría de los casos) en los sermones de los predicadores negros. Pero la carencia de estos fenómenos en la poesía de God's Trombones se debe a la concepción estética del poeta y sólo puede ser entendida si nos situamos en el contexto más amplio, como haremos más adelante.

El léxico se escoge de dos planos, como es habitual en los sermones: el de la vida diaria y el bíblico, aunque refleja también el habla popular, en la cual incluso hoy en día, se entremezclan estos dos campos léxicos, no sólo en los aforismos populares, sino en los enunciados más corrientes. Por tanto, las transcodificaciones metafóricas de lo real y lo evocado se apoyan sobre un doble campo referencial. Por ejemplo, en la tercera invocación de la estrofa que examinamos, observamos desplazamientos de calificativos humanos típicos de las metáforas antropomórficas, en los cuales objetos inanimados o conceptos abstractos, como puede ser el concepto de lo divino, se asocian con atributos o acciones humanas. Con este esquema, a partir de Leech (1969; 1983: 153-155), Ullmann (Ibid:224) y Nowotny (1962; 1981:52-54) se puede representar la metáfora "Lord, open up a window of heaven" ("And lean far out over the battlements of glory"):

a) Significado literal: Lord,Heaven
Significado figurado: open up a window of

b) Tenor ³¹: Lord, (listen to us from) Heaven.
Vehículo: (+animado) open up a window (in the dwelling)
(+humano)

c) Queda por describir el "fundamento", la naturaleza de la semejanza entre las tenor y vehículo (Ullmann, Ibid:224). Evidentemente, nuestra interpretación depende de la distancia que creemos existente entre los términos utilizados en el tenor y los que se emplean en el vehículo. En este caso, la personificación de Dios representa una actitud religiosa típica, dada la cosmología afronorteamericana.

El verso siguiente ("And lean out far over the battlements of glory,") constituye una doble extensión analógica. Por una parte, a Dios se le dan atributos humanos, en el asomarse de detrás de una almena; por otra parte, estas almenas no se refieren únicamente a las que figurativamente estarían en el cielo, sino a las almenas reales (si se acepta la historia bíblica como real) que conforman la descripción física de las batallas del "pueblo escogido", en especial la de Jérico. Como ya sabemos (Cáp.V), analogías entre el pueblo escogido de los israelitas y el pueblo negro eran, y son, frecuentes en el registro religioso afronorteamericano.

El gusto por la glosa metafórica entre los predicadores negros es bien conocido ³². En las cuatro estrofas de este poema, hay demasiadas asociaciones de este tipo para nombrar todas, pero como ejemplos, citaremos algunas que el predicador utiliza para rogar a Dios que le inspire

- keep him (el predicador) out of the gunshot of the devil
 -Wash him with hyssop inside and out
 Hang him up and drain him dry of sin.
 -Pin his ear to the wisdom-post
 -make his words sledge hammers of truth
 -turpentine his imagination

Repetidas veces hemos aludido a la importancia de la utilización de topoi en el discurso afronorteamericano (Cáp.IV) y en estos

versos observamos con qué maestría se utilizan para compilar un cuadro completo de imágenes; por ejemplo, en analogías más extendidas, como el símil: "Like empty pitchers to a full fountain". Para un pueblo tan conocedor de las Sagradas Escrituras como era (y es) el afronorteamericano, imágenes bíblicas como "empty pitchers" y "full fountain" aluden a la promesa de Dios de colmar de vida eterna a los que, como cántaros vacíos, vuelven a él. Una relación somera de los muchos versos bíblicos concernientes a la fuente como símbolo de la sabiduría, la salud, la gracia y la vida eterna bastará para informarnos del impacto que podrían tener estos dos topoi, "pitchers" y "fountain" ³³ :

Sal 36:10 ..en tí está la fuente de la vida
 Prov 13:14 La enseñanza del sabio es fuente de vida
 Ecl 12:6 (acuérdate de tu Hacedor).. antes de que .. se haga pedazos el cántaro junto a la fuente,....
 Jer 2:13 .. la fuente de aguas vivas
 17:13 ...porque dejaron la fuente de aguas vivas, a Yahvé
 Zac 13:1 Aquel día habrá una fuente abierta para la casa de David,...para la purificación del pecado y de la inmundicia

A nivel fónico, estos topoi destacan aún más por el empleo extenso de la reiteración de fonemas en sílabas tónicas, como en "empty pitchers", y la aliteración, por ejemplo, "full fountain".

En un nivel tanto sintáctico como fónico, podemos señalar varios tipos de paralelismo. En el segundo verso, la aliteración producida por la repetición de la /b/ en "knee-bowed" y "body-bent" se sigue en la primera palabra del verso siguiente, "Before". La repetición de "bow" en la segunda invocación, unidad A2, sirve para unir esta unidad a la primera unidad (A1), y además de esta palabra, y la repetición del adjetivo posesivo "our", establece un paralelismo

sintáctico entre este verso y el siguiente:

Bow our hearts beneath our knees
 And (bow) our knees in some lonesome valley.

Observamos igualmente que se establece una relación de anadiplosis, figura retórica consistente en empezar un verso con la misma palabra con que termina la anterior, que se puede formular así: (...a) (a...). En el segundo verso, se intercala la palabra "And", pero con toda seguridad, esta palabra se reduciría a 'n en una representación gráfica más fiel a la verdadera pronunciación, recayendo así el acento sobre "our knees" y estableciendo por tanto, una verdadera anadiplosis.

Cabe señalar también la manera en que los elementos fónicos apoyan la configuración rítmica y la estructuración de los enunciados. Si nos fijamos en la segunda unidad, es decir, los dos versos a los que acabamos de aludir, comprobaremos que el primero de estos versos se compone de pies yámbicos (con el primer pie fuertemente acentuado), recayendo el relieve tonal sobre vocales con una prolongación cuantitativa, como la /a:/, /i:/ o el diptongo /au/. De estas vocales, particularmente la /i:/, debido a su tono alto ("high pitch"), y el diptongo /au/, que termina con una vocal que se asocia con "lo oscuro" (Jakobson y Waugh, 1979: 184-185) y que se articula también en el cielo de la boca, tienen una apertura mínima. Estos sonidos, por tanto, son una representación mimética de gritos o aullidos, lo cual sirve para recalcar el significado de súplica expresado en estas líneas. Este primer verso yámbico contrasta con

el verso siguiente que empieza con pies anapésticos, métrica asociada con rapidez, hasta un cambio de ritmo en la palabra "lonesome". Como ya se sabe, los cambios de esquema métrica coinciden, por lo general, con palabras significativas o con cambios emocionales. En este caso, el cambio rítmico señala expresamente el topoi "lonesome valley", que se refiere tanto a la situación del alma humana como a situación concreta, física, de los negros en un mundo blanco hostil. Sin duda, la referencia bíblica es de Salmos 23:4 : "Aunque haya de pasar por un valle tenebroso, no temo mal alguno...". De ahí, la misma imagen se ha traspasado a infinidad de creaciones de carácter oral como los "espirituales", "I Must walk through my Lonesome Valley" y "We Shall Walk Through the Valley". Una vez más, observamos la honda influencia de la iglesia negra y de los cuentos bíblicos en las comunidades afronorteamericanas, las cuales interpretaban los versos bíblicos como cánones, como señales divinos enviados expresamente a su grupo étnico.

Por último, señalamos el cierre perfecto de la primera estrofa, con las palabras "this morning", repetición que refleja el comienzo y cierre del primer verso de las dos primeras unidades (A1) y (A2), "O Lordthis morning".

Antes hemos aludido a nuestra extrañeza al no encontrar en God's Trombones las "hipercorrecciones", barbismos y palabras afectadas por síncope, etc., por creer que se encuentran entre los recursos que caracterizan los grandes oradores que son los predicadores negros. Dijimos entonces que esta carencia se debía a la particular concepción estética del poeta. Mucho más que Dunbar, James Weldon Johnson, sentía la necesidad de la rehabilitación del

hombre negro frente al blanco. Para esto, era menester reflejar el "genio racial único" del negro, tema que Johnson intentó divulgar y popularizar en su autobiografía (Autobiography of an Ex-Colored Man, 1912). En esta obra, el héroe está embuido con el deseo de transformar la música folklórica de su raza en un gran arte, semejante a lo que había efectuado Dvorák con los "espirituales" en la Sinfonía del nuevo mundo. En la vida real, el poeta Johnson dedicaba mucho tiempo y esfuerzo a la creación de un arte semejante, primero en la música y luego en la poesía. En esta época, Johnson, su hermano, Rosemond, y Bob Cole componían la música y letra para dramas musicales de Broadway. Quería crear algo mejor que las "coon songs" que habían caracterizado las canciones vodevilesas. Johnson (1933:145) dijo de este esfuerzo:

I now began to grope toward a realization of the importance of the American Negro's cultural background and his creative folk art, and to speculate on the superstructure of conscious art that might be reared upon them. My first step in this general direction was taken in a song that Bob Cole, my brother and I wrote in conjunction ... It was an attempt to bring a higher degree of artistry to Negro songs, especially with regard to the text. (subrayado añadido)

Aunque Johnson y su hermano eran relativamente conocidos en el mundo teatral, Johnson no estaba satisfecho con el progreso que habían logrado hasta entonces en cuanto a crear la nueva imagen del negro. Por una parte, en algunos discursos suyos de la época, atisbamos una actitud que raya el proselitismo:

us who are warmed by the poetic blood of Africa -- old, mysterious Africa, mother of races, rhythmic-beating heart of the world ...

Pero por otra parte, participaba de esa corriente intelectual que deseaba retratar para el público blanco lo que llamaban el "high-quality negro". Por eso, estaba convencido de la "limitaciones" de la poesía escrita en dialecto. Para él, esta poesía era capaz de expresar sólo dos sentimientos -- humor y patetismo. En el Prólogo de The Book of American Negro Spirituals (1922), Johnson afirmó que la tarea más urgente del poeta afronorteamericano era la de liberarse, no del dialecto en sí, sino de las imágenes negativas ya fijadas a él por las convenciones vodevilesas. Esta actitud dió lugar a cierta contradicción en la obra poética de Johnson, pues la materia prima sería las manifestaciones populares, folclóricas, pero el medio no podría ser el dialecto en el cual el colectivo realizaba estas manifestaciones. En el Prólogo de God's Trombones(1927:7-8) Johnson vuelve a revelarnos su falta de fe en el dialecto negro como instrumento poético; ni siquiera puede ser de utilidad una vez remozado:

At first thought, the Negro dialect would appear to be the precise medium for these old-time sermons; however, as the reader will see, the poems are not written in dialect. My reason for not using the dialect is double. First, although the dialect is the exact instrument for voicing traditional phases of Negro life, it is, and perhaps by that very exactness, a quite limited instrument. Indeed, it is an instrument with but two complete stops, pathos and humor. This limitation is not due to any defect of the dialect as dialect, but to the mould of convention in which Negro dialect in the United States has been set, to the fixing effects of its long association with the Negro only as a happy-go-lucky or a forlorn figure. The Aframerican poet might in time be able to break this mould of convention and write poetry in dialect, without feeling that his first line will put the reader in a frame of mind which demand that the poem will be either funny or sad, but I doubt that he will make the effort to do it; he does not consider it worth the while. In fact, practically no poetry is being written in dialect by the colored poets of today..... in my opinion,

traditional Negro dialect as a form Aframerican poets is absolutely dead. (subrayado añadido)

Para Johnson el dialecto había quedado permanentemente descalificado como instrumento poético. Reconocía que lo que el poeta negro tenía que realizar era algo parecido a lo que había hecho Synge para la poesía irlandesa. Tenía que encontrar una manera de expresar el "espíritu racial a través de los símbolos" inherentes a los actos de habla negros, no través de los símbolos externos, como él consideraba el dialecto. En su poesía, Johnson no buscaba imbuir el dialecto con un nuevo significado, como había hecho el dramaturgo blanco Eugene O'Neill, cuyos personajes rústicos y de clase baja infundían respeto y merecían la atención del público. Johnson mantenía que, debido a las convenciones de Vodevil, "el poeta individual escribía principalmente para entretener a un público ajeno" (1922: 4) y de este modo, el poeta negro nunca había logrado moldear el dialecto para crear una dicción poética que sirviese a su raza, que permitiese al poeta desempeñar el papel de la voz de la conciencia de su pueblo.

Johnson tuvo razón al afirmar que hasta entonces, se había empleado el dialecto para entretener a un público ajeno, pero no se dio cuenta de las ramificaciones de su contención, porque la eliminación del dialecto llevaba consigo la pérdida del potencial de expresión de lo singular del hombre negro -- una sensibilidad particular para el habla negra como ritmo, música, poesía, y como forma incomparable de representación artística plasmada sobre la página impresa (Gates, 1979:103). Johnson no reconoció que el dialecto, asociado con las experiencias emocionales más tempranas del

individuo, era un vehículo de la unión racial, y por tanto, símbolo de una actitud social, como diría Sapir (1934:494).

Dado que la remodelación del dialecto "no valía" la pena, mucha de la poesía anterior a las obras de Sterling Brown y Langston Hughes caería en el olvido. Las poesías de God's Trombones captan en cierta medida el espíritu de los antiguos predicadores, pero en cuanto a su capacidad retórica, al haberse creado en el inglés estándar, estos poemas tienen un cierto aire de falsedad. Por mucho que Johnson simpatizase con el colectivo negro, por mucho que creyese en el "genio racial", no formaba él mismo parte de ese colectivo, al menos no en cuanto a su identidad personal. Sus poesías son funcionales, para él, no para el colectivo negro. En ellas se dirige al público blanco para informarlo sobre la genialidad del predicador negro y sobre la grandeza de los "espirituales". Por eso, estos poemas empalidecen en comparación con creaciones artísticas, como la música negra, que habían seguido una evolución más independiente de formas y estilos euronorteamericanos.

En definitiva, la poesía de Johnson, aunque había dado un importante paso adelante en comparación con la poesía de Dunbar, no constituía el punto focal del colectivo, como lo hacían los "espirituales" o los "blues". En Johnson, encontramos un poeta de transición que, no renuncia a su raza, como Dunbar, pero tampoco se entrega por entero. Para encontrar un credo estético más fiel al colectivo, tendremos que examinar la obra de Sterling Brown y de Langston Hughes, dos poetas del movimiento intelectual "renacimiento de Harlem", que se inspiraban en el colectivo, sin necesidad de estandarizar la expresión lingüística, a lo dunbariano, ni de

convertirla en algo clásico, bello, pero un tanto falso.

Como podremos observar en la siguiente subsección, la renovación cultural afronorteamericana tenía como punto de partida precisamente una toma de conciencia que consideraba que el modelo del mundo vigente era obsoleto y demasiado restrictivo. Los avances que promovían los literatos negros del "renacimiento" estaban orientados no sólo hacia los contenidos, sino también hacia las técnicas y el lenguaje. No pretendían producir una literatura que meramente reflejaba las profundas transformaciones sociales y psicológicas que operaban entre la población negra. Pretendían efectuar las transformaciones ellos mismos, utilizando la literatura como instrumento de cambio. Escritores negros como Langston Hughes o Sterling Brown no rompían su relación con la colectividad negra para probar su intelectualidad y respetabilidad, como lo habían hecho poetas que seguían los pasos de Phillis Wheatley. Al contrario, estos poetas del "renacimiento" se sentían unidos a las masas negras, de donde había surgido él mismo. Así es que sus innovaciones poéticas podrían efectuar un salto cualitativo en la expresión y en la convalidación del modelo del mundo afronorteamericano.

NOTAS . EL UMBRAL DE LA POESIA AFRONORTEAMERICANA

(1) EL folclorista Alan Dundes (1964: 251-65) distingue entre los términos Textura, texto y contexto de la siguiente manera: "... texture is the language, the specific phonemes and morphemes employed. linguistic features, include rhyme and alliteration ..(and) . stress, pitch, juncture, tone, onomatopoeia. The text of an item of folklore is essentially a version or a single telling of a tale, a recitation of a proverb, a singing of a folksong. For purposes of analysis, text may be considered independent of its texture. Whereas texture is, on a whole, untranslatable, text may be translated. The context of an item of folklore is the specific social situation in which that particular item is actually employed...."

La idea de aplicar el análisis folclórico a la literatura de inspiración popular es de los críticos literarios negros Robert Stepto y Robert Hemenway (1978).

(2) Phillis Wheatley, "To the University of Cambridge, in New England", Poems on Various Subjects, Religious and Moral (London: A. Bell Cox and Berry, 1773), pag. 18.

(3) Recogido por Saunders Redding, To Make a Poet Black (Chapel Hill: University of North Carolina, 1939), págs. 5-6.

(4) Véase L. Singer, "Ethnogenesis, Negro Americans Today", Journal of Social Research, Vol. 29 (1962), págs. 419-432.

(5) Sumner Ives (1971: 154), en el ya famoso artículo "A Theory of Literary Dialect", define el término "eye dialect" como "spellings that mean nothing phonetically; they are merely a sort of visual signal to the reader that the dialect speaker is not literate.". Véase también P.H. Bowdre (1971) y W.E. Farrison (1971).

(6) Daniel Webster Davis, "Sarah Ann", Weh Down Souf and other Poems, (1897), recogido en S. Redding, To Make a Poet Black, (Chapel Hill: University of North Carolina, 1939), págs. 53-54.

(7) S. Brown, "Negro Characters as Seen by White Authors", Journal of Negro Education, Abril 1933, Págs. 179-203.

(8) J. Work, American Negro Songs, (N.Y.: Howell, Soskin and Sons, 1940), pag. 175.

(9) La Sagrada Biblia, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.

(10) J. Work, Ibid., pag. 110.

(11) E. Genovese (1976: 560-61) observa que el empeño que ponían los esclavos en vestirse bien -- a menudo de rojo, color favorito en la África Occidental también -- los sábados y domingos estriba en la necesidad de demostrar su dignidad a pesar de ser esclavos: "During the week they (los esclavos) belonged to Ole Massa; what they looked like was of little importance. On Saturday night and Sunday, among themselves, they asserted themselves as proud men and women."

(12) La Sagrada Biblia, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.

(13) H. Gates, "Dis an'Dat: Dialect and Descent", Afro-American Literature, Stepto y Fisher (eds.), (N.Y.: MLA, 1979).

(14) Véase los bosquejos biográficos de Dunbar y de Johnson, Apéndice II.

(15) Todos los poemas de Dunbar son de The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar, (N.Y.: Dodd, Mead and Co., 1980)

(16) Para un ejemplo de un sermón negro, véase el Capítulo V.

(17) G. Smitherman, (1977: 150-155).

- (18) Aceptamos la definición de los Profesores Quilis y Fernández, Curso de fonética y fonología españolas, pág. 154: "la porción del discurso comprendida entre dos pausas. El grupo fónico medio oscila en español entre las ocho y las once sílabas."
- (19) El antiguo "ring shout" era un tipo de baile en el cual los participantes se colocaban hombro a hombro para formar un círculo. Al comenzar la música, empezaban a moverse el círculo, deslizando los pies por el suelo, sin levantarlos. Esto se acompañaba con palmaditas. El ritmo del comienzo era lento, pero aumentaba a medida que seguían bailando, llegando a producirse una actividad frenética con un fondo de sonsonete monótono.
- (20) Para una definición de "eye dialect", véase la nota 5 más arriba.
- (21) H. Courlander, A Treasury of Afro-American Folklore, (N.Y.: Crown publishers, 1976), pág. 443.
- (22) D. Randall, "A Living Legacy", Negro Digest, (June, 1965), pág. 41. Como señala Randall, James Baldwin emplea estas líneas como título de su conocida obra, The Fire Next Time.
- (23) "Unpublished Letters of Paul Laurence Dunbar to a Friend", Crisis 20, (1920), pág. 73.
- (24) Ibid., pág. 83.
- (25) James Weldon Johnson (ed.), Book of American Negro Poetry, (N.Y.: Harcourt, Brace and Co., 1931), págs. 35-36.
- (26) Crisis 20, (1920), pág. 52. Véase la nota (23).
- (27) G. Allen y S. Bradley (eds.), The Collected Writings of Walt Whitman, (N.Y.: New York University Press, 1961), pag. 223.
- (28) F. O. Matthiessen, American Renaissance, (N.Y.: Oxford University Press, 1941), pag. 147.
- (29) Todos los poemas de James Weldon Johnson son de la edición Penguin de God's Trombone, (1984).
- (30) Véase el análisis de la entonación del predicador negro tradicional y el empleo de "talk-singing" en el Capítulo V.
- (31) Nowotny (1962; 1981: 53) define estos términos sucintamente: "the object pointed to" = tenor; "the terms in which it is alluded" = vehicle.
- (32) Véase Levine (1977); Rosenberg (1975); Smitherman (1977).
- (33) La Sagrada Biblia, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.

EL RENACIMIENTO DE HARLEM Y LA REVITALIZACION DE LAS TRADICIONESORALES AFRONORTEAMERICANAS

But someday somebody'll
 Stand up and talk about me,
 And write about me --
 Black and beautiful--
 And sing about me,
 And put on plays about me!
 I reckon it'll be
 Me myself!

Yes, it'll be me.

(Langston Hughes, "Note on a Commercial Theatre")

La poesía escrita que vamos a examinar al final de este capítulo está impulsada, como vimos en la subsección precedente, por las tradiciones orales afronorteamericanas, pero existe también otra motivación, la lucha social. En esta subsección examinaremos cómo esta dualidad de motivaciones -- el impulso hacia la tradición oral afronorteamericana y hacia la lucha social -- se fusionan para constituir un nuevo modelo para los escritores afronorteamericanos.

La voz de la renovación poética surge de la nueva ideología afronorteamericana radical que se formula alrededor del período denominado el "renacimiento negro" o el "renacimiento de Harlem" como consecuencia de la autoconciencia de la propia peculiaridad racial¹. Este período, aproximadamente desde 1920 hasta 1930, representa el suceso más importante en la historia literaria negra desde la Emancipación hasta la lucha por los derechos humanos de los años cincuenta. Fue a la vez un movimiento literario e ideológico que intentaba adaptar o cambiar los términos de la dualidad social

afronorteamericana, concepto formulado, como ya hemos visto, por el sociólogo negro W.E.B. DuBois (1903:215)

Hay dos factores históricos importantes que dan lugar a esta toma de conciencia de los afronorteamericanos como grupo étnico. La primera es la "gran emigración" (1900-1930) y la segunda es el surgimiento de un grupo de intelectuales negros que efectuarían una redefinición de lo que significa ser afronorteamericano. Durante la gran emigración, la población negra rural se desplazó a los centros urbanos del norte. De 1900 a 1920, Harlem duplicó su población.

Con la formación de un proletariado urbano en torno a Harlem, se erigió la concienciación racial, estimulada por los intelectuales negros que proclamaron la ruptura final con la esclavitud -- en espíritu, mente y carácter. Escritores, sociólogos, antropólogos y pensadores negros se proponían crear el "negro nuevo" ('New Negro'). Rollin Harte, el escritor negro que popularizó el término ², explicaba de esta forma la significación del "nuevo negro" (Saunders 1939: 98):

That huge leaderless exodus (la gran emigración)... meant for the first time in his history the Negro had taken affairs into his own hands. Until then, things had been done to the Negro, with the Negro, and for the Negro, but never by the Negro. At last he showed initiative and self-reliance.

Uno de los conceptos impulsores del movimiento para crear el negro nuevo era el de "genio racial singular" del negro, manifiesto especialmente en su música y demás tradiciones orales. No se trataba, como habían hecho las generaciones precedentes, de eliminar las tradiciones orales negras para poder parecerse más a los blancos,

sino de descubrir en ellas modelos de comunicación acertados, logrados, que a su vez, podrían solidificarse y potenciarse como modelos comunicativos para la raza a través de la literatura escrita. El impulso cultural afronorteamericano no surgía ya del conservador e integracionista Instituto Tuskegee de Alabama³, sino de Harlem, ciudad que se convirtió en centro de reunión cultural para negros del Caribe y de África⁴.

En la literatura, la afirmación del ser afronorteamericano se manifestó en la experimentación en técnicas, con la adopción de una dicción acorde con el lenguaje real empleado por los negros, y en los temas. El autor negro estaba libre para escoger el tema que estimaba útil a sus propósitos artísticos. No reflejaría la imagen vodevilesca del negro sonriente y estúpido que ya conocía el público euronorteamericano. Esta imagen era la que habían manipulado los autores sureños blancos ("plantation tradition"), quienes representaban el carácter negro como inocente, pueril, feliz, y lleno de "instinto musical". Pero la generación de literatos negros del "renacimiento" no quería interpretar el ser afronorteamericano para un público blanco sino para el público negro, para que colectivamente pudiese redefinirse.

Naturalmente, la redefinición no se ceñía sólo al mundo representativo de la literatura. Lo que pretendían estos intelectuales negros era el cambio del gestalt total, de la imagen de su propio ser: de su lugar en la sociedad y la cultura, de su naturaleza y cuerpo, y de las formas de interacción social. Esta nueva toma de conciencia por parte del negro norteamericano fue expresada por el crítico y filósofo negro, Alan Locke, en uno de los

más famosos manifiestos artísticos del renacimiento de Harlem, titulado "Negro Youth Speaks" (1925):

It is a social disservice to blunt the fact that the Negro of the Northern centers has reached a stage where tutelage, even of the most interested and well-intentioned sort, must give place to new relationships, where positive self-direction must be reckoned with in ever increasing measure. The American mind must reckon with a fundamentally changed Negro.....

(the young writers) dig into the racy peasant undercoil of the race life, (and they will derive from it) something that is technically distinctive -- new accents and rhythms -- that will contribute to the general resources of art.

Sin duda, el movimiento del renacimiento de Harlem constituía un caso clásico de lo que el antropólogo Anthony Wallace ha denominado "movimiento de revitalización". Wallace define este tipo de movimiento como "un esfuerzo deliberado, organizado y consciente por parte de miembros de una sociedad para construir una cultura más satisfactoria." Para que el grupo pueda efectuar un movimiento de revitalización, las personas implicadas tienen que poder percibir su cultura como un sistema, cosa que hizo posible la concentración de la población negra en las grandes ciudades del Norte. Igualmente, al reconocer que el sistema cultural vigente es insatisfactorio, las personas pertenecientes a un grupo revitalizador propugnarán una renovación no solamente de elementos aislados sino del sistema cultural entero, especificando nuevas relaciones interpersonales, y en algunos casos, definiendo nuevas características. Según Wallace (1956: 274), un movimiento de revitalización debe de efectuar las siguientes tareas:

- 1) mazeway reformulation (maze way: personality-, nature-, cultural-, society system or field organized by the individual's own experience (es decir, gestalt); that is, a synthesis of new values and meanings
- 2) communication
- 3) organization: ...charismatic leadership with disciplines
- 4) adaptation:resistence both from within and without must be dealt with
- 5) cultural transformation: a group action program must be formulated and carried out
- 6) routinization: ... if the group action program in nonritual spheres is effective in reducing stress-generating situations, it becomes established as normal..... that is, a new steady state is created.

Con estas consideraciones sobre los movimientos de revitalización, pretendemos señalar la necesidad de considerar la renovación literaria del renacimiento de Harlem dentro de un contexto más amplio de innovación, el cual abarcaría la movilización de las masas negras por líderes como Marcus Garvey y la rehabilitación del negro -- tanto el del continente americano como el de Africa -- a los ojos del mundo occidental, aspectos que por falta de espacio, no se tratan aquí⁵.

Para volver a los cambios que se propugnaban para el sistema literario, consideremos de nuevo el manifiesto de Locke en el que se refiere al "nuevo negro". Locke empleaba este término para aludir a la generación de jóvenes con una "nueva psicología" de identidad racial. Como señalamos anteriormente, la renovación de la literatura según esta nueva psicología, suponía la liberación de modelos subyacentes e inadecuados del mundo. Por una parte, el escritor negro tendría que representar al negro como era realmente, no según los personajes estereotipados que hasta el renacimiento de Harlem se habían empleado para caracterizar a los negros en obras literarias.

Ya hemos aludido anteriormente a los ochenta años de la tradición literaria sureña ('plantation tradition'), reforzada en el teatro por los "minstrels". Según J.W. Johnson, estos estereotipos se mantenían vigentes, al menos en parte, a través de la representación literaria de dialectos negros.

Por otra parte, el representar al negro como era en realidad significaba la descripción de la bajeza, incluso chabacanería de la vida negra. A esta representación literaria de la llamada "Negro low-life" se oponían los negros de clase media, los que querían llevar una vida "respetable" y que emulaban a los blancos de clase media. Estos opinaban que la literatura negra debería representar lo que llamaban "finer-quality Negroes" para los blancos.

Así es que la nueva generación de escritores innovadores se esforzaba en justificar la necesidad de renovación literaria refiriéndose a las exigencias de la cultura contemporánea que el sistema vigente no satisfacía. Como réplica a los varios detractores del movimiento literario de Harlem, el poeta y dramaturgo Langston Hughes (1926) escribió este conocido manifiesto literario:

So I am ashamed for the black poet who says, "I want to be a poet, not a Negro poet," as though his own racial world were not as interesting as any other world.... An artist must be free to choose what he does, certainly, but he must never be afraid to do what he might choose.

Let the blare of Negro jazz bands and the bellowing voice of Bessie Smith singing the Blues penetrate the closed ears of the colored near-intellectuals until they listen and perhaps understand. Let Paul Robeson singing "Water Boy", and Rudolf Fisher writing about the streets of Harlem, and Jean Toomer holding the heart of Georgia in his hands, and Aaron Douglas drawing strange black fantasies cause the smug Negro middle-class to turn from their white, respectable, ordinary books and papers and catch a

glimmer of their own beauty. We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased, we are glad. If they are not, it does not matter either. We know we are beautiful. And ugly, too. The tom-tom cries and the tom-tom laughs. If colored people are pleased, we are glad. If they are not, their displeasure doesn't matter either. We build our temples for tomorrow, strong as we know now, and we stand on top of the mountain, free within ourselves.

El papel del literato en este movimiento de revitalización sería el de crear una representación imaginaria del mundo que diera nuevos valores y significado al hecho de ser afronorteamericano. El acto de escribir se convirtió en este período en un acto no sólo de autodefinición sino de definición de una raza entera. Como decía Vossler (1925: 144) sobre la necesidad de indagar sobre el "estilo de las distintas lenguas":

.....se defiende un lenguaje y se lucha por él con tanta más tenacidad cuanto más vivo es el sentimiento y más clara la conciencia de que se trata de la propia peculiaridad racial, del propio pueblo, de la propia nacionalidad.

El descubrimiento de la belleza de las tradiciones orales, como modelos comunicativos, lleva a los poetas negros de esta generación no sólo a descubrir en ellas la propia voz poética, sino que, con su síntesis de los modelos literarios norteamericanos y afronorteamericanos, abren brechas hacia el futuro que, después, podrían ensancharse ilimitadamente.

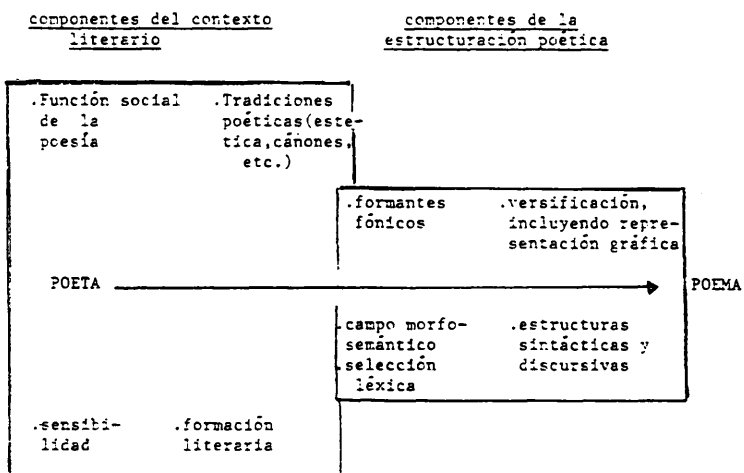
7.1 La integración de la función social, el texto folclórico y la configuración textual

Style is, above all, a system of forms with a quality and a meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of the group are visible (from outside). It is also a vehicle of expression within the group, communicating and fixing certain values of religious, social and moral life through the emotional suggestiveness of forms. It is besides, a common ground against which innovations and the individuality of particular works may be measured. (Meyer Schapiro "Style", Anthropology Today)

Cuando hablamos de adaptación de las tradiciones orales negras para su utilización en la poesía escrita, no nos referimos únicamente a los temas o a lo que en la primera parte de este capítulo denominamos "textura", sino también a la función social de la poesía, y de ahí nuestro interés en el papel social desempeñado por el poeta.

Hemos visto en la primera subsección del anterior capítulo, "Dualidad de la conciencia artística", que la creación de un poema o de toda una obra poética es un proceso complejo de por sí, y más en el caso de artistas biculturales 6. En esta subsección, indagaremos más específicamente los efectos de la dualidad cultural en la función y configuración textual, recordando que en el proceso de creación poética, influyen factores sociales muy complejos -- como la tradición literaria, la estética contemporánea, la función social de la poesía -- además de los factores personales de cada poeta, como la sensibilidad personal, la formación literaria, etc. Podemos esquematizar la complejidad del proceso de la creación poética, con

este diagrama, adaptado de Benito Varela Jácome (1985: 736):



En la subsección precedente, nos hemos centrado en la revitalización cultural que supuso el renacimiento de Harlem. En ésta, siguiendo el esquema de Jácome, queremos adelantar observaciones, a nivel de macrocontexto, sobre los componentes del contexto literario afronorteamericano que más tarde serán de utilidad para el análisis de los poemas a nivel de microcontexto (véase el Prólogo.)

7.1.1 Función social de la "etnopoésia"

La poetisa negra Sherley Anne Williams (1979: 72) define la "etnopoésia" como "formas poéticas que se desarrollan como resultado del contacto y confrontación entre distintas culturas". Esta etnopoésia, o poesía de

marcado carácter étnico, la cual surge durante el período del renacimiento Harlem, representa un "nuevo estilo frente a una nueva situación cultural como lo expresaba Vossler (Fuentes Rojo, 1959:23). Es evidente que "nuevo estilo" no se refiere a renovaciones superficiales del dialecto, como pretendía efectuar el poeta James Weldon Johnson, sino a una renovación de función social de la poesía negra. Para ser verdaderamente etnopoésí tendría que cumplir la misma función social que seguía desempeñando el folclore negro, la de solidarizar el grupo étnico. Es decir, para crear "nuevo estilo" de marcada sensibilidad étnica, el poeta tendría que desempeñar, a través de un medio escrito, el mismo papel social que hasta entonces habían desempeñado otros representantes sociales a través de medios orales, por ejemplo, el predicador, el músico (véase el Capítulo V), u otras personas que trabajaban con los géneros folclóricos.

Puesto que los poetas que estudiamos asumen en sus poesías las funciones sociales del folclore, conviene resaltar aquí las definiciones más modernas de "folclore". Ya no se considera el folclore como un texto del pasado fijado en el tiempo por los estudiosos, sino como un proceso dinámico, que tiene lugar tanto en las calles urbanas como en las destilerías clandestinas de las montañas. El folclore de un grupo es la materialización del conocimiento y sabiduría del grupo, y a la vez, el medio por el cual los valores y comportamientos culturales de la comunidad de una época pasada se ponen a disposición de la presente generación y se guardan para la posteridad. (Oyekan, 1979: 1). El folclore tiene, pues, una doble dimensión: tradición y la actuación ("performance").

A este respecto, el poeta se asemeja a los artistas populares en la manipulación de las tradiciones folclóricas del grupo, pues puede emplear los elementos folclóricos como instrumentos de continuidad o como mecanismos

cambio. Sobre la doble dimensión del folclore, ha observado el conocido folclorista norteamericano, Roger Abrahams (1971: 28):

If folklore is the embodiment of the wisdom of the group and, therefore, the key to its value system, self-conceptions, and anxieties, then the ones who know and perform items of traditional expression have the group's most powerful weapons at their disposal. The fact that the performer knows the lore, can perform it effectively, and is permitted to perform gives him a status and a power role in the community

La poesía de Sterling Brown y de Langston Hughes asumía el papel tradicional folclórico de expresar los valores del grupo, pero no por eso se convierte en folclore. La diferencia entre el folclore y la poesía basada en tradiciones orales es que el "folclore es folclore únicamente en el momento en el que se está realizando oralmente" (Abrahams, 1971:28). Tanto Abrahams como Ben-Amos (1971:13) estipulan que el folclore es la comunicación a través de formas artísticas que constituyen parte de los procesos comunicativos de pequeños grupos -- cualquier grupo pequeño, no sólo pequeños grupos rurales aislados -- pues el folclore está presente en todos los niveles de la sociedad, por ejemplo, en pequeños clubes en donde se cantan las últimas canciones de protesta o en las oficinas de las grandes ciudades 7. Para aclarar definitivamente las dudas sobre la distinción entre lo que es folclore y lo que no lo es, citaremos aquí las observaciones de Ben-Amos (1971:14):

... it is not the life history of a text that determines its folkloristic quality but its present mode of existence. On the one hand, a popular melody, a current joke, or a political anecdote that has been incorporated into the artistic process in small group situations is folklore, no matter how long it has existed in that context. On the

other hand, a song, a tale, or a riddle that is performed on television or appears in print ceases to be folklore because there is a change in its communicative context."

En realidad, este papel de "voz de la conciencia social" ya lo tenía tradicionalmente el poeta negro folclórico (anónimo) 8. Su papel había sido el de llenar el vacío en las tradiciones, el de modificar la tradición cuando las experiencias reales de la vida lo demandaban. La función social desempeñada por su poesía corresponde a lo que Kenneth Burke (1957: 7) llama "chart": "the realistic sizing-up of situations that is sometimes explicit, sometimes implicit, in poetic strategies." Es decir, el artista folclórico recrea el mundo exterior e interior en la imagen del grupo de tal forma que cualquier oposición entre estos dos mundos se resuelve.

Como hemos visto en el Capítulo V, el artista musical ha servido tradicionalmente como punto focal de la conciencia social del grupo. Su música también ha desempeñado la función mitopoética que Gates (1979:98) describe como la codificación de la experiencia del grupo en una forma artística significativa, simbólica, de tal forma que pueda incorporarse al panteón de valores sociales del grupo. La tarea primaria del poeta, o músicopoeta, ha sido la de crear, a través de las definiciones del mundo y de los significados asignados a experiencias humanas en él, la realidad para los miembros de la comunidad, para que puedan percibir su universo de manera distinta y nueva.

Al fraguar los valores sociales y codificar el sentido de la existencia humana, el poeta fragua el mito, una creencia, o red de creencias, que expresa simbólicamente el carácter o actitudes predominantes de un grupo o cultura. Naturalmente, cuando el mito

operante ya no se valora, se elimina o se modifica para reflejar más adecuadamente la realidad social del grupo. Este es el caso de los mitos operantes en la literatura sureña ("plantation tradition"). Estos reafirmaban la percepción de la bondad fundamental del sistema económico de las plantaciones y, necesariamente entonces, de la percepción del negro como un ser casi subhumano y de escaso valor.

En el período que estudiamos, las transformaciones de los valores sociales por las que pasa la comunidad afronorteamericana exigen al poeta afronorteamericano la adaptación o revitalización no sólo del lenguaje y técnica poéticos de la poesía dialectal desvalorizada del siglo XIX, sino también de los mitos del grupo. Naturalmente la revitalización de los mitos literarios establece un nuevo orden social, pero parcialmente basado en viejos valores. Lo que necesitaban los poetas del renacimiento de Harlem era un mito integrador, un mito que englobara todos los fragmentos de la identidad personal y grupal en un todo, un mito que identificase para el individuo quién era él mismo, por encima de los papeles sociales que se veía forzado a desempeñar. Frente a los mitos de la literatura sureña, denigrantes para el negro, los escritores afronorteamericanos forjan un mito de identidad racial ("kinship"), mito ya preludiado en los "blues".

No era un mito que surgía propiamente de la poesía dialectal del tipo que hemos ejemplificado con una poesía de Paul Laurence Dunbar, sino del ámbito de la música y de la iglesia. En ambos contextos sociales, observamos que tanto el artista del "blues" como el predicador proporcionan modelos y orientaciones sociales para el colectivo negro. Tanto el predicador como los "bluesmen" promueven

la catarsis a través de la actuación colectiva -- el artista de "blues", a través del baile y canción, y el predicador, a través de la canción y el trance.

La situación social que ha dado, y sigue dando, lugar a esta estrategia de solidaridad, de "kinship", hoy en día llamada "soul", no precisa de mucha elaboración por nuestra parte. Como ha observado el musicólogo Keil (1973: 165), al leer cualquier documento que trata del problema negro, el mensaje central, implícito o explícito, siempre es el mismo: "el problema de desprecio de sí mismo, la falta de estima personal" -- falta del "yo", de identidad personal. La ideología de "soul" o identidad racial contenida dentro del mito de "kinship" atiende a la necesidad de identidad personal y del colectivo.

Los poetas del renacimiento de Harlem, Sterling Brown y Langston Hughes, manipulan el mito de "kinship" dentro de formas tradicionales negras de igual manera que lo hacían algunos de los personajes que enaltecen en sus poesías, como "Ma Rainey", la famosa cantante de "blues". Hacen que la historia afronorteamericana recobre vida y la moldean en el presente según las necesidades del grupo. Estos poetas intentan recrear la misma relación dramática que existía entre el narrador o cantante y su público. No desean aislar su experiencia individual o dirigirse a los individuos, quienes pueden o no compartir las experiencias personales y sociales del poeta o sus personajes. Al contrario, con estas creaciones poéticas, nuestros poetas intentan aislar la experiencia del grupo étnico, de igual forma que lo hacen las formas tradicionales en que se basan. Sus poesías se orientan hacia los individuos como miembros de un grupo y

ocupan su lugar entre las otras historias canónicas: vuelven a contar y extienden la interpretación de las experiencias del grupo. Plasman el mito de "kinship" en forma escrita para que junto con otros mitos ya aparecidos en forma escrita, como el mito de la libertad (Steppe, 1978), constituyan una mitología completa. Según Frye (1983: 35), en esto consiste la diferencia entre los mitos y los cuentos folclóricos: los mitos se agrupan para formar una red mitológica, mientras que los cuentos folclóricos sólo intercambian temas y motivos ("motifs"). Los cuentos folclóricos desarrollan los personajes sólo de modo esquemático, pero los mitos "producen dioses o héroes culturales que logran una permanencia, junto con una personalidad suficientemente distintiva para que ... sean el objeto de himnos" y homenajes, como Ma Rainey, la que en el poema de Sterling Brown del mismo título, se convierte en heroína cultural y literaria.

Los mitos, por tanto, se integran en un conjunto más amplio de la red mitológica, la cual está arraigada dentro de una cultura específica. Mientras los motivos del cuento folclórico tienen una existencia nómada, traspasándose -- y transformándose -- de una cultura a otra, la red mitológica da lugar a efectos culturales más estables y duraderos. Y en esto estriba la diferencia entre los dos poetas del renacimiento, Brown y Hughes, y los poetas anteriores que aprovechaban motivos o temas folclóricos, como Dunbar y Johnson. Brown y Hughes se apoderan de una mitología folclórica, la manipulan y extienden sus posibilidades literarias. Cuando utilizan modelos populares como la balada, la épica folclórica ("toast"), "signifying" o la canción-sermón, lo individual se convierte en símbolo que

revalida un weltanschauung. Para ello, acuden a las raíces mitológicas contenidas en las manifestaciones artísticas populares, estableciendo así las bases para un posterior florecimiento de la literatura afonorteamericana. La importancia del logro cultural de Brown y de Hughes se resume en estas palabras de Frye (1983:35) sobre la significación de la mitología en la literatura:

.... when a mythology crystallizes in the centre of a culture, a temenos or magic circle is drawn around that culture, and a literature develops historically within a limited orbit of language, reference, allusion, belief, transmitted and shared tradition.

7.1.2 El texto folclórico

Las técnicas que codifican el mito de "kinship", como hemos expresado constantemente, se basan en las tradiciones orales negras. En el Capítulo V, "El contexto social del discurso oral en las comunidades negras norteamericanas", hablamos ya de algunos modelos de la tradición oral del folclore negro en su contexto social, "toast", "signifying", "blues", etc. No obstante, queremos presentar, de forma más esquematizada, los modelos literarios y los modelos de la cultura popular en que se basan. Para poder entender mejor la integración de la función social, el texto folclórico y la configuración textual, resumimos lo dicho en este esquema:

modelo o texto	tema/ contenido	modo de presentación	principales características estilísticas
signifying sounding	"kinship"; mestizaje; opresión racial	un participante al contrincante y/o delante del grupo ----- melopea, mímica "call and response"	repetición; rima; aliteración; onomatopeya; inversión de significado; doble entendre; braggadocio
toasting (poesía épica popular) cuento popular balada	figura del héroe, "kinship" perversidad de la vida urbana	un participante de- lante del grupo ----- recitación rítmica en verso paredado	repetición; metáfora, aliteración; onomatopeya; esquema narrativo; verso isocrónico: 4 ictus por versc; paralelismo sintáctico; "topoi"; braggadocio; repetición por incremento; aforismos

"work song"	dureza del trabajo el amor balada perdido libertad	un líder y el grupo ----- "call/response" "chant"	repetición; onomato- peya; paralelismo; <u>topoi</u> ; braggadocio <u>ictus</u> según el ritmo de trabajo
"sermonizing"	"kinship" pueblo escogido; testimoniales fidelidad; perversidad la vida urbana recibir el espíritu divino	participante al grupo ----- "call and response" "talk-singing" salmodear; "chant"; exhortación	repetición; parale- lismo; onomatopeya; "topoi" bíblico; aliteración; meta- fora; aforismos; diversos efectos prosódicos
rapping	"kinship" amor, sociedad lucha social diversidad de temas	participante a un individuo, o al grupo ----- recitación rítmica	repetición, rima; aliteración, double entendre; braggadocio metáfora; juego de pa- labras; "topoi" del mundo musical
blues jazz	"kinship" la soledad amor infiel injusticia vida ilícita (drogas, vehículos robados viajes	cantante al grupo ----- cantado, mímica canturreo, "talk- singing" "scat singing" "call and response" entre músicos	repetición incremental rima; metáfora; para- lelismo; double enten- dre; "topoi" bíblicos; de vida ilícita; onoma- peya

Como ya hemos ilustrado en otras partes de este estudio muchas de las principales características estilísticas, no volveremos a ejemplificarlas aquí. En la siguiente subsección, volveremos a ellas cuando analicemos las poesías de Brown y de Hughes en detalle.

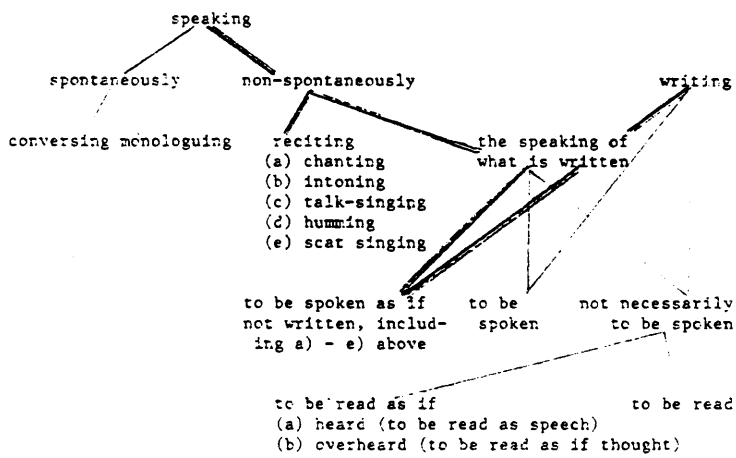
7.1.3 Configuración textual

Será de utilidad considerar aquí, aunque sea someramente, la

relación entre el medio oral y el medio escrito, si bien es verdad que los dos poetas que estudiaremos a continuación, Brown y Hughes, escriben sus poesías pensando en el medio oral. Ya hemos aludido a la dificultad que experimentó James Weldon Johnson a la hora de representar gráficamente las pautas de entonación de los predicadores negros y las pautas discursivas de interacción como "call and response". Como el objetivo de la poesía de Brown y Hughes era la expresión del ser como miembro de un grupo étnico con una mitología y un pasado particulares, no podían optar por no representar pautas discursivas tan típicamente negras. Experimentan con distintas formas de representar la estrofa de "blues". En las poesías de Hughes, por ejemplo, los "blues" se configuran de distintas formas: a veces, según la fórmula clásica de tres líneas, y otras veces, con modificaciones que reflejan la infinita variedad que emplean los artistas populares al cantar los "blues". En la balada, Sterling Brown intenta plasmar el ritmo del habla negra en sus adaptaciones del cuento folclórico, en las que alterna entre dos modalidades orales, la narración y el diálogo. Por ejemplo, en "Slim Hears 'The Call'", uno de los cuatro poemas que tratan de "Slim Greer", el "sportin' man", Brown nos presenta a este personaje típico de las comunidades negras, primero a través de la narración del poeta-narrador y luego, a través del diálogo del personaje principal:

"Slim Hears the Call"
 Down at the barbershop
 Slim had the floor.
 "Ain't never been so
 Far down before.

Al considerar las distintas posibilidades, nos ayudará este esquema adaptado de Gregory y Carroll (1978: 47).



De los medios variados que podemos encontrar en los distintos tipos de poesía, creemos que la poesía afronorteamericana de Brown y Hughes corresponde a los modos de presentación que hemos trazado con líneas en negrita.

El hecho de que se crea una poesía originariamente de carácter oral no significa que nuestros poetas desaprovechen las posibilidades que les brinda el impacto visual de la página impresa, como la señalización del patrón discursivo de "call and response" con márgenes distintos, o con letra cursiva u otros recursos gráficos. Ilustramos someramente algunas de estas posibilidades. En la poesía de jazz, por ejemplo, Hughes utiliza breves versos de ritmo alborotado y exuberante para sugerir no sólo la vida urbana ajetreada

sino también la energía frenética del jazz. En "The Cat and the Saxophone", Hughes utiliza recursos gráficos para sugerir, a través del contrapunto de las voces humanas, la interacción compleja entre los instrumentos de jazz:

EVERYBODY
 Half-pint, --
 Gin?
 No, make it
 LOVES MY BABY
 corn. You like
 liquor,
 don't you, honey?
 BUT MY BABY
 Sure. Kiss me,
 DON'T LOVE NOBODY
 caddy.
 BUT ME.

Hughes (1961: 3, 83) refleja la repetición por incremento 9, tan frecuente en los "blues" y el jazz, de esta forma en la estrofa inicial y la estrofa final de Ask Your Mama, poema basado en "signifying":

IN THE
 IN THE QUARTER
 IN THE QUARTER OF THE NEGROES

THE TV'S STILL NOT WORKING.
 SHOW FARE, MAMA, PLEASE.
 SHOW FARE, MAMA
 SHOW FARE.

La representación gráfica de "call and response" ha sido tratada de distinta manera por los dos poetas. Sterling Brown (1932, 1980:52), por ejemplo, ha empleado los siguientes recursos gráficos para representar el "work song": el líder del grupo de trabajos

forzados canta un verso, durante el cual el grupo levanta el palo o pico, y es "contestado" al unísono por los miembros del grupo, con la repetición de parte del verso inicial o con un lamento cantado, a la vez que bajan el palo o pico de golpe, consiguiendo así mantener un ritmo estable y coordinado para los trabajos físicos:

"Southern Road"

Swing dat hammer -- hunh --
 Steady, bo';
 Swing dat hammer -- hunh--
 Steady, bo';
 Ain't no rush, bebbie,
 Long ways to go.

Burner tore his -- hunh--
 Black heart away;
 Burner tore his -- hunh--
 Black heart away;
 Got me life, bebbie,
 An'a day.

Langston Hughes representa "call and response" con el estríbillo en letras cursivas, como en este poema (1925:26) sobre el "Charleston" ("de buck"):

"Negro Dancers"

Me an'ma baby's
 Got two mo' ways
 Two mo' ways to do de buck!

Da, da
Da, da, da!

Two mo' ways to do de buck!

o, a veces, emplea simplemente la estrofa de una línea, como en este poema (1927:45) en donde Hughes quiere captar la interacción entre el predicador y la congregación ("O Jesus!"; "Kind Jesus") :

"Judgment Day"

They put ma body in the ground,
Ma soul went flyin' o'the town,

Went flyin' to the stars an' moon
A-shoutin', God, I's comin' soon.

O Jesus!

Lord in heaven,

.....
.....

Kind Jesus!

Sin duda, Brown y Hughes habían aprendido muchas de estas técnicas de los poetas que formaban el movimiento "Imagist", pero éstos se centraban en lo visual y rechazaban tanto la poesía rítmica como el uso de pautas retóricas para representarla. Querían crear una poesía de imágenes visuales. En cambio, lo que Brown y Hughes intentaban mostrar con la representación gráfica era precisamente las pautas de interacción social de su grupo étnico, porque son éstas las que encarnan una manera de vivir valiosa y estimada por el colectivo negro.

A lo largo de esta subsección, hemos intentado indicar, a nivel de macrotexto, la transformación que experimenta la poesía afronorteamericana durante el período llamado el renacimiento de Harlem. Fue una transformación más profunda que la que pudieron efectuar Dunbar o Johnson. Se invierten los cánones poéticos euronorteamericanos, al crear una poesía que no pretende representar la voz individual. Como la poesía de otras épocas, ésta es una poesía estrechamente ligada al colectivo, a su música y su baile, y

por tanto, a toda una gama de instituciones sociales. Con la poesía de Brown y Hughes, está asegurada la conservación de las tradiciones orales afronorteamericanas en el medio escrito.

Sólo resta señalar, a través de la indagación de los modelos o textos populares presentados en la tabla, las innovaciones precisas realizadas por los poetas Sterling Brown y Langston Hughes -- innovaciones cuantitativas que producen, en el momento del renacimiento negro, un salto cualitativo en la poesía afronorteamericana.

7.2 Los textos folclóricos en la literatura escrita: Sterling Brown y Langston Hughes

Son, these niggers writing. Profaning our sacred words. Taking them from us and beating them on the arvil of Boogie-woogie, putting their black hands on them so that they shine like burnished amulets. Taking our words, son, these filthy niggers and using them like they were their god-given pussy. Why ... why l of them dared to interpret, critically mind you, the great Herman Melville's Moby Dick! (Ishmael Reed, Mumbo Jumbo)

Una literatura estructura textos, imita modelos, porque estas estrategias y unidades textuales comunican una experiencia o una concepción del mundo. La estructura de una obra literaria no es algo intrascendente ni algo impuesto caprichosamente por el autor. Corresponde a una manera de ver y entender la realidad, para después contarla. Si bien el valor literario de las obras poéticas que estudiamos no reside exclusivamente en sus recursos técnicos, la originalidad, coherencia o perfección de éstos contribuyen de manera decisiva a convalidar los modelos del mundo afronorteamericanos.

Como hemos observado en anteriores subsecciones de este capítulo, estos modelos se habían elaborado y conservado fieles a la experiencia afronorteamericana en los textos llamados folclore. Una de las principales funciones de las manifestaciones del folclore es la de mantener la solidaridad del grupo y a la vez identificar las fuerzas agresoras, tanto las que están dentro del grupo como las que amenazan desde fuera. La identificación de estas fuerzas amenazantes por medio de formas artificiosas y contextos preestablecidos para

este propósito crea el efecto de poder controlar la ansiedad. Es decir, en el sentido más amplio, el folclore proporciona al grupo pautas de comportamiento. El poder del folclore no estriba tanto en su control real sobre una situación problemática como en la habilidad para objetivar la situación a través de símbolos -- palabras, imágenes, representaciones -- y en la exposición del problema dentro de un contexto que no sólo proporciona una denominación o una imagen para la situación, sino que propone una solución. En el folclore, se examina la situación desde una perspectiva objetiva y se sugieren maneras de disipar la conflictividad.

Pero la creación de esta solidaridad o identificación personal de los miembros de un colectivo no es un proceso que opera en dirección única. Es decir, para ejercer su control, el folclore depende de la afinidad de respuesta del colectivo. Según el crítico literario Kenneth Burke (1950: 58), para hacer efectiva la identificación personal, el artista tiene que asumir la actitud y las opiniones del público. En las palabras de Burke, tiene que crear: "the kind of elation wherein the audience feels as though it were not merely receiving, but were creatively participating in the poet's or speaker's assertion."

Y esta función la había desempeñado eficazmente el folclore negro al proporcionar a los miembros del grupo y al colectivo entero la posibilidad de definirse a través de su propia historia y su propia ficción: "a chosen past". Sobre la significación del folclore negro, ha escrito Ralph Ellison (1966: 173):

Negro folklore, evolving within a larger culture which regarded it as inferior, was an especially courageous

expression. It announced the Negro's willingness to trust his own experience, his own sensibilities as to the definition of reality, rather than allow his masters to define these crucial matters for him.

Para lograr la misma plenitud respecto a la función social, y la configuración textual, Sterling Brown y Langston Hughes tuvieron que retornar al folclore, para inspirarse en los resortes de un arte propio. Rechazaron los cánones de la poesía dialectal anterior, en gran medida impuestos por los blancos. No se prestarían a la "estandarización" de Dunbar ni la "dignificación" de Johnson. Esta nueva poesía no estaba enclada en los pintoresquismos del pasado, sino en la vida contemporánea, el habla negra, y sobre todo en la música negra. Brown y Hughes cultivan el tipo de poesía que Johnson (1935: 70) había buscado sin éxito: "form(s) that will express the racial spirit by symbols from within rather than by symbols from without (such as mere mutilation of English spelling and pronunciation)." El trabajar con los recursos propiamente negros -- como "blues", jazz, "toasts" -- les permitía fusionar las dos motivaciones ya aludidas, es decir, el impulso hacia la tradición oral y hacia la lucha social.

Estas dos motivaciones dan lugar a los cánones que proponen, implícita o explícitamente, Brown y Hughes para un nuevo tipo de proyección literaria que representase el "nuevo negro". Fue Langston Hughes el que proporcionó el punto de partida para esta nueva toma de conciencia que supuso su ya famoso manifiesto artístico, "The Negro Artist and the Racial Mountain". Las dos ideas cardinales de dicho manifiesto eran: 1) la intención de basar la creación literaria en la vida y costumbres del colectivo y no en los sectores de la comunidad

afronorteamericana deseosos de incorporarse a la "clase media" blanca; y, 2) la de salvaguardar para la posteridad las tradiciones orales, intención que Hughes expresó en su célebre frase "we build our temples for tomorrow".

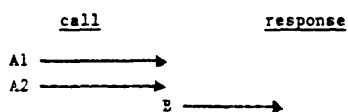
El ajuste que propugnaba Hughes tenía que ver con la adopción de los temas y la dicción poética que reflejaran las inquietudes del colectivo, pero sobre todo significaba la adopción de los modelos discursivos del colectivo. Esta actitud implicaba la aceptación de la identidad propia como negro, como miembro de una comunidad. La segunda propuesta de Hughes atañe a la conservación de un pasado escogido, el asegurar la continuidad de una visión étnica forjada a través de la experiencia compartida. Para esto, sería necesario transferir a un medio escrito la perspectiva de una cultural oral, su manera de percibir, de organizar y de transmitir la realidad de su mundo. Sólo así lograría sobrevivir para que pudiese ser, como decía Hughes, "a temple for tomorrow", para que los escritores negros del futuro pudiesen inspirarse en sus propias tradiciones y a la vez, ensanchar y fortalecerlas para futuras generaciones.

La poesía en particular era idónea para este menester, pues podría reflejar la musicalidad del habla negra. Igualmente importante, a través de ella, se podría representar la actuación del artista folclórico al cantar esa música de "soul" que servía de canal comunicativo, esa música que podría galvanizar a unos individuos para formar un colectivo solidario. En resumen, la poesía permitía la adaptación de la textura de los textos procedentes del folclore sin tener que renunciar a la incorporación del contexto folclórico original.

Como Wellek y Warren (1953,1979: 217) afirman, "el análisis estilístico parece rendir provecho máximo para los estudios literarios cuando puede establecer algún principio unificador" que penetre toda una obra. En el caso del corpus poético que estudiamos, tanto en las obras de Brown como en las de Hughes, este principio unificador es el mito de la identidad racial o de "kinship", como hemos dicho anteriormente. Ninguno de los dos poetas nombra explícitamente este mito. Más bien lo incorporan por medio de la estrategia de encarnar la comunidad negra en una sola voz poética, la cual emplea un lenguaje específico, la variedad diatípica INN, en su lucha contra una sociedad hostil.

7.2.1 El texto del "blues"

Especialmente a propósito para esta estrategia es la lírica de los "blues". Hemos examinado ya la estrofa más típica de los "blues" comerciales en el Capítulo V. Consiste en tres versos que corresponden a "exposición", "repetición", y "resolución". Cada uno de los tres versos yámbicos se subdivide en una sección de "call", realizada por el cantante, y una sección de "response", realizada por el acompañamiento instrumental. Se puede ilustrar así:



Debido a la familiaridad de la comunidad afronorteamericana con

esta lírica, la estrofa de los "blues" constituye una realidad psicológica intuitiva que divide la fluidez de las palabras en unidades de significado. El público afronorteamericano, o en este caso, el lector, sabe que en el verso A1, el cantante va a exponer el problema, elaborar sobre él en el verso A2, y terminar en el B con un comentario sobre la situación. Se afirma además que la técnica de un buen cantante de "blues" es la siguiente: 1) se crea un ambiente general de sufrimiento e infelicidad, recalcado por los "blue notes" del cantante y del acompañamiento 10; 2) se encarna al personaje que sufre, cantando como si la experiencia dolorosa fuera personal; y 3) se logra transferir este sentimiento a los oyentes. En su artículo "Soul Music and the Blues: Their Meaning and Relevance in Negro U.S. Black Ghettos", Michael Haralambos (1970: 377) señala que al "experimentar" los "blues" durante una actuación, hay entre el público la convicción de que el cantante está describiendo una situación que él mismo ha experimentado. Añade sobre el papel fundamental del cantante: "cristaliza, sintetiza y expresa un estado de ánimo o sentimiento." Al entrevistar a muchos cantantes, encuentro que el aspecto de la actuación al que daban más importancia era: "the shared experiences, their recognition, and the expression in a blues song and the implied understanding of their audience." Haralambos (Ibid.: 378) resume el efecto de la traslación del estado de ánimo con estas palabras de E.B. King sobre la dinámica de la relación público-cantante:

When I sing the blues, the whole song may not be about the person, but there are certain things in it that they will recognize, that have happened to them or, some of their friends, and when this happen, then they feel it. (subrayado)

añadido)

Si Brown y Hughes se inspiran en el texto del "blues", sus poesías realizadas en esta versificación deberían poder reproducir el mismo tipo de contexto que en la actuación. En efecto, tanto Hughes como Brown adoptan dos estrategias básicas para trabajar este tipo de texto folclórico. Una de las estrategias es la de utilizar la misma estructura estrófica de los "blues". La otra no consiste en el empleo de la estrofa típica de los "blues", sino en crear una dramatización del principio vital y del poder de los "blues" y su papel histórico como un ritual de la vida afronorteamericana.

7.2.1.a El texto de "blues" de Langston Hughes

Podemos analizar la primera estrategia en manos de Langston Hughes. En "Misery", un poema de extraordinaria sencillez, Hughes logra efectuar la misma comunión completa con el público que el cantante de "blues". Es un ejemplo de la transferencia directa de una forma oral a la literatura escrita.

Misery

- (1) Play de blues for me.
- (2) Play de blues for me.
- (3) No other music
- (4) 'Li ease ma misery.
- (5) Sing a soothin' song.
- (6) Said a soothin' song,
- (7) Cause de man I love's done
- (8) Done me wrong.
- (9) Can't you understand,
- (10) Oh, understand

- (11) A good woman's cryin'
 (12) For a no-good man?
- (13) Black gal like me,
 (14) Black gal like me
 (15) 'S got to hear a blues
 (16) For her misery. ll

Hughes emplea la típica estrofa de los "blues": A, A,B. Aunque desdobra el último verso (B) de tal forma que parece un cuarteto, cualquier lector negro lo reconocería inmediatamente como una estrofa de "blues". Precisamente la brevedad de los dos primeros versos de cada estrofa sugiere al lector el acompañamiento instrumental típico con el que se suele completar el verso de un "blues". Incorpora, además, técnicas típicas del "blues", como la que denominan los entendidos en "blues" y jazz "worrying the line". Aquí lo observamos en la elipsis de "sing" y en la adición de una exclamación "(I) said" en el verso 6 y también al final del verso 7, que se completa con una repetición en el verso siguiente. Otros efectos denominados "worrying the line" son: bruscos cambios en el tono ("pitch") y en la entonación, cambios en el orden de las palabras, repeticiones dentro de la frase e inserción de lamentos, quejidos, etc.

A nivel fónico, observamos que el primer verso presagia la historia triste que relatará la cantante. Se abre con las oclusivas bilabiales /p/ y /b/ en imitación de un trompetazo, mientras que la repetición de las /m/ en el último verso desdoblado imita un gemido nasal característico tanto del "bluesman" como del predicador, como indicamos en el Capítulo V. La segunda estrofa comienza con la repetición de la sibilante /s/ y continúa con muchos sonidos de localización posterior, los cuales también imitan quejidos. Finalmente, vuelven a aparecer en la última estrofa los mismos

sonidos que se emplearon en la primera, es decir, oclusivas (/b/, /g/) y la nasal bilabial (/m/).

A primera vista, a nivel léxico, las cuatro estrofas de este poema no revelan una imaginería compleja. Los elementos léxicos que normalmente se emplean para tales fines, es decir, los adjetivos y los adverbios, apenas aparecen. Sin embargo, estos pocos adjetivos y los núcleos con los que se colocan comienzan a indicarnos el campo de experiencia del cantante y señalan una estructuración acumulativa del weltanschauung afronorteamericano, del que hablaremos más adelante. Basta apuntar aquí que la eficacia de estos sintagmas nominales viene dada por su persistente recurrencia en las canciones de "blues": "soothin' song" / "good woman" / "no-good man". En especial, las últimas dos tienen resonancias en todo tipo de canción negra secular: "do-dirty man" / "wrong-doin' man", etc. Hay una ausencia notable aquí. No hay indicios de la intertextualidad que es tan corriente en los "blues", es decir, el empleo de trozos de texto de otros registros, por ejemplo, de frases bíblicas.

De igual importancia es la utilización de otros indicadores étnicos como "de" para "the" y "ma" para "my". Aunque no empleó el dialecto negro en God's Trombones, James Waldon Johnson (1925, 1969:43) ya había reconocido la pérdida de significación cuando se transforma un verso de los espirituales como "What kinda shoes you gwine to weah?" (cuando llegues al cielo) a "What kind of shoes are you going to wear?". De la misma manera, un verso de "blues" como "Weary, weary/ I's so weary/ I wish I never been born" de "Po' Boy Blues" de Langston Hughes no puede tener cabida en los cánones poéticos afronorteamericanos si hay que "estandarizarlo" como hizo

Dunbar en "I know what the caged bird feels,/ Alas!" 12.

Pero no es sólo a nivel léxico donde reside la "negritud" de este poema, sino en lo que llama Halliday (1973, 1981:120) la interacción de dos niveles de significado: "the immediate thesis and the underlying theme come together in the syntax; the choice of subject-matter is motivated by the deeper meaning, and the transitivity patterns realize both ". A nivel de "immediate thesis", lo que expresa este poema es bastante obvio:

- 1) pide que le toque una canción de "blues" para ella
- 2) el hombre al que ama la ha maltratado
- 3) necesita oír un "blues" para consolarse

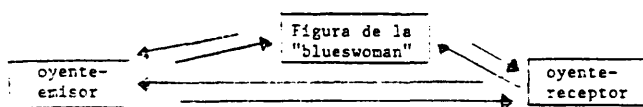
Es, desde luego, un planteamiento bastante típico de las canciones de "blues", pero lo que nos interesa de modo especial de este poema es:

- 1) el papel comunicativo adoptado por el hablante, o narrador ficcional, y la manera por la cual logra transferir su estado de ánimo al público, produciendo de este modo una catarsis
- 2) el significado subyacente, reflejado sobre todo en la estructura de las cláusulas, pero también a través de los determinantes y los pronombres. Este significado subyacente corresponde a lo que Halliday (1973:121) llama función "ideativa", es decir la estructuración de la realidad a través de la cual se interpreta el contenido.

Ambos aspectos están relacionados con el mito de "kinship", pues el papel desempeñado por el narrador aquí se reconoce como típico de una "blueswoman" y en consonancia con el aforismo negro: "Gotta pay yo' dues, To sing the blues". Significa que sólo los que han experimentado la desolación de los negros pueden saber lo que es sobreponerse a la vida, y por consiguiente, sólo este tipo de persona puede representar al colectivo en las canciones que son propiedad del

colectivo. El significado subyacente de las cláusulas, en las cuales vemos que la cantante/narradora no desempeña la función de "actor" o "agente" sino de "participante afectado" (Halliday 1970, 1975: 149-165), señala lo mismo: en virtud de su experiencia de "participante afectado" en la vida real, el cantante del "blues" puede representar la experiencia del individuo negro respecto a las relaciones con el mundo exterior y el mundo interior. Es por eso por lo que el escuchar los "blues" constituye una experiencia catártica. Sólo dentro del ritual del grupo puede lograrse la liberación. En este sentido podemos afirmar que los poemas de "blues" utilizan al personaje como medio o instrumento por el cual se logra la visión o exploración de ese mundo étnico.

Por lo general, la lírica del "blues" describe un tipo de personalidad particular, un narrador que comenta su situación desde la perspectiva subjetiva de un único personaje. No se da la alternancia de punto de vista de la balada, por ejemplo, en la que el narrador describe la situación desde la perspectiva de los distintos personajes que va presentando, o incluso hace que los distintos personajes se presenten por medio de su propio diálogo. En muchas canciones de "blues", se emplea la primera persona gramatical, pues el/la cantante nos relata su situación en directo. Pero en "Misery", Langston Hughes se vale de la óptica de otro personaje. Es un miembro del público quien asume la voz de la "blueswoman" y canta su "blues" tanto a los miembros del conjunto de "blues" como a los otros oyentes. Esto crea un bello juego de voces que señala de nuevo la ubicua pauta de comportamiento de "call and response" que puede representarse así:



De esta manera, Hughes consigue recrear el ritual, tanto en sus aspectos verbales como no verbales, para que los lectores /oyentes puedan reconocerlo y responder a él. Dentro de este marco general, veremos cómo el personaje que asume el papel de la "blueswoman" logra trasladar su estado de ánimo al colectivo.

La cantante/narradora comienza con una cláusula de imperativo, la cual constituye la "llamada" ritual, al igual que en el comienzo de la segunda estrofa. La estructura de la cláusula inicial es VOO y tanto en la primera como en la segunda estrofa, el beneficiario es "me", aunque no se expresa abiertamente "for me" en la segunda. Como observa Halliday (1970, 1975: 152), el beneficiario puede ser el que recibe un objeto o el que recibe un servicio, como en este caso. Pero en cualquier caso, la constante reiteración de "me" empieza a dirigir nuestra atención hacia el hecho de que la cantante nunca hace la función de agente. Sólo emplea "I" una vez, en una cláusula de proceso mental (Halliday 1970, 1975: 159). Tampoco aquí desempeña la cantante la función de agente, sino de "procesador". Lo que es más, "I" es el sujeto de una cláusula dependiente, insertada para describir a "su hombre", es decir, no implica que la mujer vaya a realizar ninguna acción para remediar la situación. En realidad, la función que comporta "I love" es la de definir a "man". Por medio del uso continuo de cláusulas en las que la cantante es la participante afectada, Hughes recalca la incapacidad de la persona

dramática para hacer frente a su situación.

Las primeras dos estrofas del poema son construcciones paralelas que consisten en cláusulas de "motivación y resultado" (Quirk, et al., 1985: 1104), es decir, la motivación para tocar los "blues" es el resultado, la liberación del sufrimiento. Pero en la segunda estrofa, la motivación es el maltrato que la cantante ha recibido de su amante. Y es precisamente en este punto cuando se empieza a efectuar la traslación de estado de ánimo. En los versos 7 y 8, la cantante identifica el problema. En la cláusula "the man done me wrong", "me" desempeña un papel de beneficiario distinto del que "me" desempeña en la cláusula "sing a soothin'song (for me)". En "the man done me wrong", no corresponde la preposición para, que indica "recibir un servicio", sino a ("to"), que indica recibir algo como el resultado de una acción. No es recibir un objeto como en los ejemplos de Halliday (1970, 1975: 152): "I've given Oliver a tie". Aquí el beneficiario se ve afectado de manera más íntima, como astutamente percibió Curme (1931: 108): "the person is being affected in an inner sense because there is an accusative of result". Es decir, esta frase es semejante a : "He caused me pain". Pain constituye el acusativo resultante, según Curme. Lo que es más, "wrong", substantivado en el papel de objeto directo, se coloca en posición prominente al final de la estrofa, proporcionando así un efecto negativo acumulativo a lo largo de las dos estrofas iniciales: "blues" -- "misery" -- "wrong" 13.

En la tercera estrofa, el pronombre "you" juega un papel capital, por su ambigüedad. Puesto que "you" tiene múltiples funciones en inglés (singular, plural, referencia impersonal, etc.), no sabemos a quién se dirige la cantante. Puede ser a los músicos del

conjunto de "blues", al público en general, o puede indicar un "you" más individual, el oyente que ya ha comenzado a identificarse psicológicamente con el problema.

Estas dos estrofas centrales también muestran un paralelismo superficial. Cada una comienza con un enunciado imperativo, pues "Can't you understand" tiene la misma fuerza elocutiva que cualquier mandato (Quirk, et al., 1985: 821). En cada estrofa, hay una cláusula de acción cuyo sujeto gramatical comporta la función de "actor" (versos 7,8 y 11,12). En el caso de la segunda estrofa, el hombre es el actor, y en la tercera, es la mujer. Pero, como señala Halliday (1970, 1975: 157-158), el papel del actor es distinto en cada cláusula. En los versos 7 y 8, hay dos participantes, el hombre realiza la acción (actante) y la mujer es la beneficiaria. En los versos 11 y 12, hay una sola participante porque el verbo es intransitivo: "A good woman is crying!". La intransitividad de esta frase implica la limitación que encierra la situación de la mujer. Ella realiza una acción pero no obtiene ningún resultado. Es lo que denomina Halliday (1973: 126) "non-directed action".

Una observación final, pero importante, acerca de la tercera estrofa. El significado indicado por las estructuras de las cláusulas halla su contraparte en el cambio que se efectúa en los artículos. Observamos una transición desde el artículo definido "de man" de la segunda estrofa al artículo indefinido "a" en "a good woman" y "a no-good man" en la tercera estrofa. Como se sabe, uno de los posibles significados de a es any.

El cambio de artículos nos sitúa ante la ambigüedad necesaria para efectuar la comunión de sentimiento que se da en la última

estrofa. En esta estrofa, la cantante se refiere a sí misma a la vez que proyecta el estado de ánimo conocido como "blues" a cualquier persona del público que haya experimentado una situación similar. Comienza con los versos: "I Black gal like me". Es decir, no "yo", sino alguien como yo. Además, el artículo en grado cero, que abunda en la lírica de los "blues, indica el máximo grado de indefinición, según las observaciones que hicimos sobre el discurso en el Capítulo IV. También se observa el mismo proceso en la transición de "a good woman's cryin'" de la tercera estrofa hasta los últimos versos: "has got to hear a blues for her misery". Aquí has got no indica obligación. Expresa una necesidad lógica con más intensidad que podría hacerlo must, palabra que además, no concordaría con la dicción de una "blueswoman". La inserción del pronombre her, que califica misery en el último verso, indica la presencia de una nueva persona dramática, resolviendo definitivamente la transferencia de misery a cualquier mujer del público que quiera identificarse con la cantante. Con estas palabras colocadas en posición prominente al final, el poeta enlaza el último verso con ma misery de la primera estrofa, creando así un cierre textual que recalca la traslación de estado de ánimo tan característico de los "blues".

Desde una perspectiva global, observamos que el texto dramatiza tanto la relación de la mujer con "su hombre" como la relación de identidad social ("kinship") que existe entre una cantante de "blues" y su público. En "Misery", Hughes se inspira en el texto tradicional del "blues" para presentarnos una nueva percepción de lo que significa ser negro. Por medio de un conjunto de oposiciones binarias, el poeta logra más que la supervivencia de formas

tradicionales. Hughes manipula los términos binarios, llevando al lector de un contexto más individualizado hacia el contexto del colectivo:

contexto más individualizado → contexto del colectivo, "kinship"
 "me"/"blues" → "(ma) man"/"me" → "a man"/"a woman" → "Black gal"/"a blues"

Con el gradual ensanchamiento del contexto dramático, Hughes hace resaltar el significado subyacente. El único remedio para la oyente-cantante es la solidaridad contextualizada en la actuación tradicional del "blues". El único consuelo del hombre negro es la solidaridad del colectivo. "Blues" se convierte en un término metonímico que simboliza la solidaridad étnica.

7.2.1.b La poesía de "blues" de Sterling Brown

La otra técnica para la manipulación de un texto de "blues" no consiste en la adaptación de la estrofa A1, A2, B, sino en insertar la actuación de un cantante de "blues" dentro del desarrollo dramático del poema. Por lo general, parte de la dramatización consiste en la intertextualidad, es decir la inserción de la lírica de una canción de "blues" dentro de la descripción de la actuación. Esta es la fórmula que empleó Sterling Brown en el poema "Ma Rainey" (1932), en el cual combina la balada con el tono y texto del "blues". Los críticos (Stuckey, 1974; Henderson, 1980; Harper, 1980) lo consideran la quintaesencia del poema de "blues".

En este poema, Brown se ha inspirado en el texto tradicional "Backwater Blues" y en la figura ya mítica de Ma Rainey, archifamosa cantante de "blues", malograda en un accidente de coche. Al hablar del efecto de las actuaciones de Ma Rainey, ha dicho Sterling Brown: "She wouldn't have to sing any words; she would moan, and the audience would moan with her...Ma really knew these people; she was a person of the folk; she was very simple and direct" 14. Brown ha sabido plasmar en su homenaje a Ma Rainey la manera en que la música y el mito funcionan en la vida de las comunidades negras 15.

Como quedó apuntado al aludir a los "blues" en el Capítulo V, el fracaso amoroso es un tema frecuente en este tipo de canción, pero otros temas quizás más tradicionales han sido los desastres naturales que parecían condenar al hombre negro a estar siempre a la merced del banquero blanco. En los años veinte y treinta, la lírica de los "blues" trataba a menudo la desolación que la población negra sufría

por las inundaciones, incendios, plagas de insectos, tornados, etc. Fue la misma Ma Rainey quien compuso la letra de "Backwater Blues", que trata del desastre causado por la inundación del Mississippi en 1927. Desastres de este tipo afectaban sobremedida a la población negra, ya que solía ocupar las indeseables tierras que bordean los ríos. La famosa inundación de 1927 dejó a más de 600,000 personas sin hogar y a muchos negros sin la cosecha con la que contaban para pagar la hipoteca.

En su dramatización de la función social del "blues", Sterling Brown hace honor al emotivo tratamiento que Ma Rainey dio a este tema. El poema de Brown consta de cuatro estrofas que se desarrollan a modo de movimientos musicales, hasta llegar a una culminación en la última estrofa. Brown assume la voz del narrador folclórico al exponer la historia según el desarrollo característico del cuento folclórico negro (Akinnaso y Ajírotutu, 1982):

- 1) se establece el escenario o marco
- 2) se expone el tema o problema
- 3) se resuelve el tema o problema
- 4) se marca el final con una coda de tipo tradicional

En la primera estrofa, Brown nos sitúa en la geografía de los brazos de mar del Delta del Mississippi, lugares atrasados a donde acude Ma Rainey para su actuación:

When Ma Rainey
Comes to town,
Folks from anyplaces
Miles aroun',
From Cape Girardeau, Poplar Bluff,
Flocks in to hear
Ma do her stuff;
Comes flivverin'in,

Or ridin' mules,
Or packed in trains,
Picknickin' fools...

En la segunda estrofa, Brown amplía el escenario para incluir imágenes cinésicas, permitiendo al lector oyente experimentar los sonidos, las sensaciones y los sentimientos del público que acude a la actuación. Algunos mantienen su aire festivo, pero otros aguardan la "soothin' song" de Ma Rainey:

Dez stumble in the hall, jes a-laughin' an' a-cacklin',
Cheerin' lak roarin' water, lak wind in river sawmps.

An' some jokers keeps deir laughs a-goin' in de crowded aisles,
An' some folks sits dere waitin' wid deir aches an' miseries,

Finalmente, aparece Ma, captando la atención del público con su famosa sonrisa ("a-szilin' gold-tocted sniles"), y su acompañante, "Long Boy" ("ripples minors on de black an' yellow keys."). No esperaban del público la reacción callada y respetuosa de los oyentes euroorteamericanos, sino un público participante en el tipo de experiencia catártica que describió Norman Mascn, acompañante de muchas famosas cantantes de "blues" (Levine (1977: 232):

"It (blues) do express the feeling of people and when we used to play around through the Missisepi in those cotton sections of the country we had the people with us! They hadn't much outlet for their enjoyment and they get together in those honkeytonks and you should hear them. That's where they let out their suppressed desires, and the more suppressed the better the blues they put out, seems to me."

A la "llamada" de Ma y Long Boy de la segunda estrofa, el poeta responde con el desnudo dramatismo de la voz comunal:

O Ma Rainey,
 Sing yo' song;
 Now you's back
 Whah you belong,
 Git way inside us,
 Keep us strong...

En unos pocos versos sin embellecimientos retóricos, Brown capta la esencia de lo que significaba la cantante de "blues", transmutada ya en sacerdotisa, como exégeta de los valores del colectivo negro (Harper, 1980: 11). Es la que vuelve a representar el viejo ritual en su "llamada" ("yo' song") a la cual el público responde, identificándose con ella ("Now you's back/ Whah you belong") y por la cual se mantienen unidos a pesar de sus grandes dificultades ("Sing us 'bout the lonesome road/ We mus'go..").

El poeta no termina el poema en este punto de tensión dramática. Con una vieja fórmula empleada en los cuentos folclóricos negros, Brown nos presenta a otro personaje para que, a través de su voz dramática, nos pronuncie el efecto de los "blues" sobre el colectivo negro ("catch hold of us, somekindaway"). No explica con detalle los efectos psicológicos que los "blues" obran en el colectivo. Deja que los "blues" hablen por sí mismos, a través de la inserción de unas estrofas de la canción "Backwater Blues" dentro del texto poético:

I talked to a fellow, an' the fellow say,
 "She jes' catch hold of us, somekindaway.
 Sang Backwater Blues one day:

'It rained fo' days an' de skies was dark as night,
 Trouble taken place in de lowlands at night.

'Thundered an' lightened an' the storm begin to roll
 Thousan's of people ain't got no place to go.

'Den I went an' stood upon some high ol' lonesome hill,
An' looked down on the place where I used to live.'

An' den de folks, dey natchally bowed dey heads an' cried,
Bowed dey heavy heads, shet dey moufs up tight an' cried,
An' Ma lef' de stage, an' followed some de folks outside."

Dere wasn't much more de fellow say:
She jes'gits hold of us dataway.

Aquí Brown nos presenta con un contexto tradicional en el que se resalta la actuación para que el lector/oyente le preste atención y reaccione ante ella, grabándose así en su memoria para que pueda transmitir sus valores a una nueva generación.

La canción termina y la comunión de la cantante con el público se ha efectuado. La sacerdotisa, desgastado ya su poder, se va del escenario, dejando que el espíritu comunal envuelva y fortalezca a todos. Ha comentado el crítico negro Stephen Henderson (1980: 37) a propósito de estas últimas estrofas: "It is like the end of a sermon, or a baptism."

El dístico final constituye una especie de doble coda. En la narración, la función de la coda, según Labov (1972: 365), es la de llenar el vacío temporal existente entre el momento en el que termina la narración y el momento del tiempo presente. Aquí tenemos dos codas: la primera, la efectúa el personaje que narra la canción de Ma Rainey; la segunda, la realiza el mismo poeta en el dístico final, creando así un efecto de "zoom" cinematográfico que cada vez nos aleja más de la comunión lograda por la actuación de Ma Rainey.

Nos deja el poeta con su propio comentario final sobre la consumada artista que supo manipular el mito de "kinship": She jes' gits hold of us dataway. Aquí Brown no repite "somekindaway", como el personaje-narrador insertado, sino dataway, específicamente como

"yo, el poeta, Sterling Brown" os he narrado en este poema. En efecto, la recitación dramática de este poema no constituye el mero reflejo de un acto folclórico. Brown buscaba reproducir los mismos efectos en el público que antaño había logrado Ma Rainey. Es la "llamada" de Sterling Brown a un colectivo maltratado y oprimido: a su pueblo, y como tal merece el epíteto que le han asignado los críticos afronorteamericanos "The blues poem."

7.2.2 "Signifying" en el texto poético afronorteamericano

El texto poético basado en los "blues" habla al colectivo negro para celebrar su fuerza espiritual en la confrontación con las adversidades de carácter natural. En tal función, los textos de "blues" raras veces mencionan a los blancos. Para explorar la confrontación entre blancos y negros, otro tipo de texto poético es mucho más a propósito: la poesía de carácter épico o el "toast" 17, en donde puede utilizarse el modo de discurso o el registro denominado "signifying" 18. Hemos delineado ya los distintos tipos de "signifying" que se dan en el comportamiento verbal dentro de las comunidades negras: "capping", "sounding", "the signifying dozens", etc. Como se recordará, "signifying" se refiere al arte verbal en que el hablante insulta, a menudo con humor y raras veces directamente, al oyente. Este ritual verbal, que fue estudiado por Labov (1972), se caracteriza por la réplica verbal inesperada e improvisada. Aunque en el Capítulo V, asociábamos "signifying" con contextos callejeros, se emplea con frecuencia en otros contextos,

como en el de la iglesia. Un predicador puede lanzar a ciertos sectores de su congregación correctivos como éste (Smitherman, 1977:120): "Seen some mens out drankin and gamblin last night -- I know I ain gon get no A-men!".

Nuestros poetas incorporan este modo discursivo tradicional en sus obras poéticas de dos maneras: 1) la formulación del poema entero como un texto de "signification"; o, 2) el empleo de conocidas réplicas reformuladas para su aplicación intertextual en ciertos versos de una obra poética. Por su cariz de velada inocuidad ha sido la forma tradicional en que el negro podía insinuar pensamientos o comentarios prohibidos al hombre blanco. Pero cabe añadir que se usa con mucha argucia también dentro de las comunidades negras, como hemos observado en el ejemplo del predicador antes aludido. Observamos también que es la base sobre la cual se construyen los textos rimados denominados "roasts". Basándose en la "significación", Langston Hughes construyó su conocido poema de jazz "Ask Your Mama", cuyo título mismo es un juego de palabras que se refiere al temor de "mestizaje" por parte de los blancos. En este poema, Hughes invierte las normas culturales en las pesadillas sudorosas nocturnas. Las anotaciones musicales que figuran a la derecha del texto sirven como contrapunto del significado expresado por las palabras:

AND THEY ASKED ME RIGHT AT CHRISTMAS
IF MY BLACKNESS, WOULD IT RUB OFF,
I SAID, ASK YOUR MAMA.

DREAMS AND NIGHTMARES...
NIGHTMARES ... DREAMS! OH!
DREAMING OF THAT THE NEGROES

OF THE SOUTH HAVE TAKEN OVER --
 VOTED ALL THE DIXIECRATS
 RIGHT OUT OF POWER --
 COMES THE COLORED HOUR:
 MARTIN LUTHER KING IS GOVERNOR OF GEORGIA,
 DR. RUFUS CLEMENT HIS CHIEF ADVISOR,
 ZELMA WATSON GEORGE THE HIGH GRAND WORTHY
 IN WHITE PILLARED MANSIONS
 SITTING ON THEIR WIDE VERANDAS,
 WEALTHY NEGROES HAVING WHITE SERVANTS,
 WHITE SHARECROPPERS WORK AT THE BLACK PLANTATIONS,
 AND THEIR COLORED CHILDREN HAVE WHITE MAMMIES:
 MAMMY FAUBUS
 MAMMY EASTLAND
 MAMMY PATTERSON.
 DEAR, DEAR DARLING OLD WHITE MAMMIES --
 SOMETIMES EVEN BURIED WITH OUR FAMILY!
 DEAR OLD
 MAMMY FAUBUS!
CULTURE, THEY SAY, IS A TWO-WAY STREET:
 HAND ME MY MINT JULEP, MAMMY.
 MAKE HASTE!

En el poema "Strong Men", Sterling Brown también emplea "signifying" pero en otra dimensión, a nuestro parecer, menos negativa, y por tanto más curativa. Brown utiliza el cambio de variedad lingüística para efectos metafóricos ("metaphorical style-shifting"), según lo describe Saville-Troike (1982: 61-62). Cambio de variedad lingüística o "style-shifting" según Saville-Troike es: "change in language varieties which involves changing only the code-markers; these are variable features which are associated with such social and cultural dimensions as age, sex, social class...". Cambios de tipo metafórico no se producen por el cambio de la situación de los hablantes, como cuando un hablante emplea una variedad lingüística en casa y otra en la escuela. Los cambios metafóricos ocurren dentro de un mismo marco contextual, y su eficacia en cuanto a técnica se deriva del significado adicional que se presta al factor de la relación entre participantes. En "Strong

Men", el poeta aprovecha la posibilidad de cambiar del inglés estándar al inglés negro norteamericano para señalar lo que ha significado "kinship" para la supervivencia de la raza.

Brown arranca de unos versos de Carl Sandburg, cuya poesía había leído y admirado. Con "young men" y "strong men", Sandburg, el poeta que definía a los Estados Unidos a través de la imagen de su folk, se refería a los jóvenes norteamericanos que construirían una nación fuerte con su independencia y su valor. Brown adapta estos versos al INN y en una subversión de valores, hace que simbolizen la fuerza de los jóvenes negros que acabarán por mantener su identidad como negros y como norteamericanos:

The strong men keep a-comin' on
The strong men git stronger ...

Brown describe las distintas etapas históricas de la vida del negro, desde su captura en África:

Strong Men

The young men keep coming on
The strong men keep coming on
Sandburg

They dragged you from your homeland,
They chained you in coffles,
They huddled you spoon-fashion in filthy hatches,
They sold you to give a few gentlemen ease.

They brought you in like oxen,
They scourged you,
They branded you,
They made your women breeders,
They swelled your numbers with bastards...
They taught you the religion they disgraced.

You sang:
Keep a-inchin'along

Lak a po' inch worm...

You sang:

Bye and bye
I'm gonna lay down dis heaby load...

You sang:

Walk togedder, chillen,
Dontcha git weary ...
The strong men keep a-comin' on
The strong men git stronger.

Brown escribió este poema con la intención de que los versos en el inglés estándar se recitasen con una sola voz, los versos que se indican con "You sang" se medio cantasen ("talk-singing"), y los versos referentes a "strong men" se recitasen con varias voces, a modo de coro. Este patrón de presentación se ve subrayado por los indicios clásicos de antítesis en el uso de los pronombres "they", los enemigos, y "you", el colectivo afronorteamericano que no había renegado de sus raíces culturales, salvaguardadas sobre todo en el folclore negro, en los "espirituales", en los poemas épicos "toasts", y en el baile.

Los versos cantados después de "you sang" constituyen de nuevo el uso efectivo de la intertextualidad, pues algunos provienen de los "espirituales", como los que hemos citado arriba. Otros provienen de "toasts" concernientes a héroes folclóricos negros como John Henry, "the steel-drivin'man":

You sang:

Ain't no hammah
In dis lan',
Strikes lak mine, bebby,
Strikes lak mine.

Y otros provienen del baile negro, como éstos:

Me an' muh baby gonna shine, shine
 Me an' muh baby gonna shine.

Otros indicadores de un estilo negro de presentación lo constituyen las improvisaciones que efectúa Brown con el dístico del coro, recordando las improvisaciones que realizan los artistas de "blues" y de jazz sobre un fondo rítmico repetitivo:

The strong men keep a-comin' on
 Gittin' stronger....

En los últimos versos del poema, Brown, inspirándose en técnicas de coda jazzística, utiliza la misma disminución por unidad que habíamos observado antes en la poesía de Langston Hughes:

Today they shout prohibition at you
 "thou shalt not this"
 "Thou shalt not that"
 "Reserved for whites only"
 You laugh.

One thing they cannot prohibit --
 The strong men ... coming on
 The strong men gittin' stronger.
 Strong men ...
 Stronger ...

El texto poético de "Strong men" se basa en la sucesión de tensiones, indicadas por los largos versos iniciados por "they", y distensiones, que proporcionan los versos de texto folclórico insertados. Pero hay también una tercera "voz", que es la que anuncia la oleada imparable de "strong men". Es la voz de "signification" que amenaza a los blancos. Un rasgo importante de "signification" es su carácter impersonal, como lo vemos aquí. No

señala a enemigos individuales, sino al sistema social hostil, contra el cual hay un solo remedio, la solidaridad racial.

La solidaridad racial no quiere decir que se acepte a todos los negros, por el hecho de ser negros. La "signification" puede aplicarse también a los "hermanos" que son parásitos de la sociedad negra. En "Slim Hears 'The Call'", uno de los cuatro poemas referentes a Slim Greer, "sportin' man", el blanco de Sterling Brown es el falso predicador que estafa a los fieles con promesas de vida eterna.

Brown se sirve de uno de los procedimientos clásicos para iniciar un cuento folclórico. Un narrador imparcial nos presenta a Slim que en adelante, nos relata la historia a modo de balada en cuatro secciones:

Down at the barbershop
Slim had the floor,
"Ain't never been so
Far down before.

Es muy conocido en las comunidades negras el antagonismo entre el predicador y el "dandy", en parte porque los dos comparten muchos atributos sociales: son expertos en la manipulación retórica ("men of words"); tienen mucha fama entre las mujeres; se visten bien, en calidad de representantes de ciertos sectores del pueblo; y, tienen un cierto afán por el dinero. Charles Keil (1973: 145-147) observa que la similitud en los papeles sociales desempeñados por los predicadores y los "bluesmen" proporciona a éstos la posibilidad de convertirse en predicadores, siguiendo el modelo del "hijo pródigo". Naturalmente, no todos los "convertos" desean ser de verdad hombres

de Dios, y así Slim, sin un céntimo ya, decide que él también ha recibido la llamada del Señor:

"Big holes is the onlies'
 Things in my pocket,
 So bein' a bishop'
 Is next on de docket.

"Lawd, lawd, yas, lawd,
 I hears de call.
 An' I'll answer, good Lawd,
 Don't fret none atall.

"I heard it once
 An' I hears it again
 Broadcast from the station
 W-I-N!

"Gonna be me a bishop
 That ain't no lie,
 Get my cake down here,
 An' my pie in the sky.

Slim no piensa privarse de ninguna ventaja que le puede otorgar su nuevo papel, pues "cake" es un conocido double entendre para referirse a los favores sexuales femeninos.

En la segunda sección, Slim nos relata el motivo de la decisión que ha tomado en la primera sección. Tropezó con un viejo compañero de la mala vida quien se había convertido recientemente en predicador. Brown sigue con la descripción del falso predicador en la tercera sección, en donde los insultos de "signification" se hacen aún más agudos, en parte porque Brown emplea el cambio de variedad diatípica para recalcar la falsedad del predicador:

"Little fatter an' greasier
 Than when we had been
 Side pardners together
 In de ways of sin.

"Ran a great big school,
Was de president,
'Brother Greer, jus' see
What de Lawd hath sent!"

"An he de kind of guy
Was sich a fool
Dey had to burn down de shack
To get him out of school.

"When de other pupils
Was doin' history
He was spellin' cat
With a double P.

A pesar de no haber sido un alumno muy aventajado, el predicador ahora sabía sacar dinero de la congregación para congresos religiosos inexistentes para viajar, otra característica que tenían los predicadores itinerantes en común con los cantantes de "blues". Cuando llega el tiempo frío, el predicador le dice a Slim: "Furrin' parts is callin', / Beside, I got a cravin' / fo' oranges.

En la cuarta sección, Brown nos devuelve al escenario de la barbería a través del comentario de Slim:

"I remember his words
Now the North Wind blows
Like de Memphis special
Through my holy clothes.

Enumera Slim las cualidades por las que se considera un candidato ideal para ser predicador

"I kin be a good bishop,
I got de looks,
An' I ain't spoiled myself
By readin' books.

"I kin talk out dis worl'
As you folks all know,
An' I'm good wid de women,
Dey'll tell you so...

La sección final consiste en una sola estrofa, el último y más gracioso de los ejemplos de "signification", sobre todo si se sabe como un hablante del dialecto negro que otro sentido de la palabra "cap" (o "capping") es precisamente "signifying":

v
"An' I says to all de Bishops,
What is hearin' my song --
Ef de cap fits you, brother,
Put it on."

7.2.3 La balada tradicional y el "toast"

No podemos poner fin a este capítulo sin tratar, aunque de modo somero, las innovaciones que efectuó el poeta Sterling Brown en la balada tradicional negra, fusionándola con los elementos estilísticos más notorios del modo de discurso denominado "toast". Cuando tratamos el "toast" en los Capítulos IV y V 20, lo definimos como un poema narrativo en verso pareado cuya estructura subyacente descansa sobre el paralelismo, el cual puede ser de tipo morfosintáctico o incluso de antítesis de personajes. De estructura estrófica variada, el "toast" se construye sobre la base de cláusulas rítmicas, por lo general de cuatro ictus por cláusula, con el acento incidiendo casi siempre en el mismo lugar dentro de cada cláusula, es decir, ritmo isócrono (Abrahams, 1970:104). Son versos improvisados de carácter épico que dejan lugar a tantos embellecimientos retóricos e imágenes insólitas como sea capaz de inventar el actante. Se distinguen de la balada tradicional en que no se cantan y no tienen un tono sentimental, sino agresivo. Existen muchas variantes de "toasts" en cuanto a desenvolvimiento, pero por regla general, se sigue este esquema: una introducción pintoresca, a veces fanfarrona, o emocionante; predominio de acción, pero alterna a veces con el diálogo, de carácter desafiante, mimetizando, por regla general, la lucha entre dos personajes, o dos animales; y una coda que consiste en algún elemento insospechado, un sarcasmo, una ironía, un golpe final que constituye el "cap" 21.

El "toast" coincide con el "tall tale", el cuento popular norteamericano que relata las hazañas de figuras omnipotentes como

Paul Bunyan. Por ejemplo, en cuanto a tema, el "toast" por lo general expone las hazañas del "bad nigger", el que se muestra invencible a través de sus actos. Sus atributos son la fuerza bruta, la astucia, el vigor sexual, y la vehemencia. Los personajes del "toast", como en el "tall tale", son medio ficticios. Sus vidas reflejan un agregado de proezas reales y fantásticas, pero la característica más importante de estos héroes populares es la habilidad para superar las circunstancias difíciles. En el caso del héroe popular negro, sobreponerse a veces significa recurrir al engaño, como el "trickster" de "Signifying Monkey" (ft) y otras veces, entraña la aceptación de la suerte personal con dignidad que implica la negativa de doblegarse ante la presión de los blancos.

Sterling Brown arranca de estas narraciones tradicionales que constituyen los "toasts" y las fusiona con la balada tradicional negra cantada, como "Frankie an' Johnny" y "John Henry". Sus procedimientos estilísticos incluyen distintas variantes:

- 1) verso rimado (aunque no necesariamente los versos pares como en la balada tradicional), inspirado en una sola figura popular
- 2) verso rimado o libre que aprovecha los efectos de la intertextualidad, es decir, la inserción de textos de "blues" o "espirituales" o incluso textos de otras baladas o "toasts"
- 3) una combinación de los dos tipos anteriores

Un ejemplo del primer procedimiento es la composición "The Last Ride of Wild Bill". Por su título, se podría pensar que Brown arranca de la leyenda de Wild Bill Hickok, pero en realidad Brown nos presenta la antítesis del oficial de la ley que fue Wild Bill. El personaje de Brown es una mezcla de "trickster", de raíz africana como hemos visto en muchos cuentos folclóricos afroamericanos 22, y

el héroe transfigurado del "toast". Este Wild Bill negro no sólo se burla de la justicia, sino establece una inversión de los ideales sociales de los blancos. Bill es el principal agente de la lotería ilegal, denominado "the numbers game", archipopular en los barrios negros incluso hoy en día. La falsedad de los blancos se hace aparente porque a la vez que persiguen al corredor de apuestas, a escondidas, quieren apostar.

El poema consiste en diez unidades: I. "The Challenge"; II. "The News"; III. "Civic Response"; IV. "The Day: The Chief"; V. "The Day: Wild Bill"; VII. "The Chase: First Part"; VIII. "The Chase: Second Part"; IX. "The Chase: Third Part"; X. "The Last Collect", a lo largo de las cuales, el Jefe de policía intenta capturar a Bill. En la primera estrofa se establece la alternancia en las pautas rítmicas de dos o cuatro ictus por verso. Como en numerosos "toasts", se nos presenta de inmediato a los dos personajes antitéticos, el Jefe de policía y Bill, para que la acción pueda comenzar en seguida:

The new Chief of police
Banged his desk
Called in the force, and swore
That the number-running game was done
And Wild Bill
Would ride no more.

La reacción de Wild Bill ante las amenazas se contextualiza con habilidad dentro de una breve nota descriptiva de una comunidad negra, "Darktown":

The rumor
Spread quickly

Caught up with Wild Bill,
 In Darktown
 At his rendezvous.
 It left him untouched
 Left him cool,
 He went on shooting
 His game of pool.

Esta es la actitud que se espera del héroe negro del "toast". No se altera por miedo a un enfrentamiento con la ley de los blancos. Sabe que es lo bastante astuto para aventajar a la mayoría de los "sheriffs" de cualquier condado. Brown pone en boca de Wild Bill esta réplica en el tono bravucón que siguen teniendo los "toasts" de hoy en día:

"I just heard the news
 You spread over town.
 I raise you one,
 I call your bluff.
 You cops
 Are not quite tough
 Enough.
 And you ain't so smart,
 I will be bound,
 To run the
 Great Wild Bill
 To ground.
 I'd like you to know,
 What I though you knew,
 You have bit off more
 Than you'll ever chew.
 As long as loose change
 Is in this town
 Wild Bill
 Will still
 Run the numbers down."

A pesar de lo bravo que se muestra Wild Bill, sabemos que lucha con fuerzas superiores y que puede ser el perdedor en esta confrontación. En cualquier caso, el héroe negro tradicional no vence tanto por la extensión de sus poderes (como lo hacen los héroes

folclóricos blancos) como por desinflar o anular los poderes predominantes (Levine, 1977: 401). Como veremos al final de esta balada-"toast", es Wild Bill quien tiene la última palabra.

En las unidades tercera y cuarta, "The News" y "Civic Response", aparece el tono irónico de la "signification". En primer lugar, se invierte el significado normal de "civic response", pues la misma captura de Wild Bill se convierte en motivo para apostar ("run the numbers"). La gente, tanto blanca como negra, confía su suerte o a Bill o al Chief, típicas figuras confrontadas del cuento folclórico (Propp, 1979:79-80):

On Druid Hill
 An old-stock cavalier tried to bet
 His yard-boy part of his back-pay due
 But Mose he believed in Wild Bill too.
 A U.D.C.
 Gave five to three
 To her three-in-one-mammy-laundress-cook,
 Down at Five Points
 They set up a scoreboard,
 To tell folks the newest odds
 On the book.
 Money was talking
 Five to two
 Said Wild Bill would bring
 The numbers through.

A lo largo de las unidades tituladas "chase", el jefe y sus hombres persiguen a Wild Bill, quien, con su ayudante ("jumper"), se escapa zumbando en el coche que usa para recoger las apuestas de las distintas "estaciones" que tiene establecidas para la recogida de dinero. Las descripciones de estas escenas demuestran que Brown era un gran conocedor no sólo del sur rural sino también de la forma de hablar característica del chulo negro. La profusión de siglas es un artificio retórico aún frecuente hoy en el modo de discurso

denominado como "rapping":

From Sub-Station Q
 On Auburn Avenue
 From Sub-Station L
 On the Stone Mountain Road
 From the office of the Emergency Relief --
 "Ain't missed nary one"
 The jumper told his chief.
 From the H L A, the C C C,
 The I B W O Z E,
 The branch of the N-Double O.C.P.
 The A.S.F. and the D.C.V.
 The K.K.K.
 All were registered O. K.

Parece que Wild Bill va a salirse con la suya, hasta que, ya exasperado, el jefe de policía, esconde una bomba en uno de los sacos de dinero que recoge Bill:

Bill held it to his ear,
 Heard something tick,
 Then he understood
 The Chief's last trick.

Pero incluso aquí, Brown nos cuenta la historia con ironía, pues "trick" además de "truco" significa el dinero que una prostituta cobra a su cliente, es decir, simboliza envilecimiento por dinero. De todas maneras, Bill resulta el vencedor. No puede escaparse finalmente del poder del jefe de policía blanco, pero esto no significa que esté vencido. Sale despedido el coche de Bill hacia el infierno, donde se sitúa de nuevo y vuelve a adoptar la misma actitud de calma ("cool") que había mostrado en el mundo real:

Then he heard such
 An ungodly yell,
 He knew

At last
He had gone to Hell.

Wild Bill said,
"I will be damn.
Been asked here frequent,
And here I am."

El golpe final irónico, típico del "toast", lo proporciona el poeta cuando hace que incluso los diablos participen en el "juego de los números":

They climbed all over
His running board,
"Wild Bill, Wild Bill!"
Their shouting roared
And rang through the streets of Hell:

"Give us the number,
Wild Bill,
Tell us
What fell!"

Con este desenlace, se establece definitivamente la inversión de significados que venimos observando desde la segunda unidad. Muestra la manera en que las representaciones folclóricas pueden desgastar o anular el poder del grupo social dominante. No hace falta que se presenten todos los detalles de la vida del héroe de manera realista, sino de manera ritualista. La experiencia del héroe respecto a los blancos corre parejas con la del colectivo negro y a través de representaciones folclóricas de esta clase, se le ofrece a la comunidad la posibilidad de negociar un reajuste adecuado.

La segunda manera de fusionar la balada y el "toast" es por la intertextualidad a la que ya nos hemos referido. En "Strange Legacies", Brown aprovecha los modelos heredados a través de las tradiciones orales para señalar de nuevo la determinación de ciertos

héroes folclóricos de sobreponerse a las adversidades:

You used to stand there like a man,
 Taking punishment
 With a golden, spacious grin;
 Confident.
 Inviting Big Jim Jeffries, who was boring in:
 "Heah ah is, big boy; yuh sees whah Ise at.
 Come on in..."

Thanks, Jack, for that.

John Henry, with your hammer;
 John Henry, with your steel driver's pride.
 You taught us that a man could go down like a man,
 Sticking to your hammer till you died.
 Sticking to your hammer till you died.

Brother,
 When, beneath the burning sun
 The sweat poured down and the breath came thick,
 And the loaded hammer swung like a ton
 And the heart grew sick;
 You had what we need now, John Henry.
 Help us get it.

So if we go down
Have to go down
We go like you, brother,
'Nachel' men

Old nameless couple in Red River Bottom,
 Who have seen floods gutting out your best loam,
 And the boll weevil chase you
 Out of your hard-earned home,

 Even you said
 That which we need
 Now in our time of fear, --
 Routed your own deep misery and dread,
 Muttering, beneath an unfriendly sky,
 "Guess we'll give it on mo' try."
Guess we'll give it one mo' try."

Los héroes presentados en este poema no son chulos, como Wild Bill o Stagolee, que transgreden todos los límites morales y legales que establece la sociedad blanca. Representan el otro tipo de héroe retratado con frecuencia en las tradiciones orales negras. Es decir,

este segundo tipo es el héroe que no depende de la sociedad blanca. No infringe la las leyes o los códigos morales de los blancos, sino que vulnera los papeles estereotipados que los blancos han asociado con los negros.

Cerramos este capítulo con un resumen de la renovación de los cánones poéticos que establece Brown para las futuras generaciones de escritores negros. El profesor Robert B. Stepto, en su brillante artículo, "'When de Saints Go Ma'ching Home': Sterling Brown's Blueprint for a New Negro Poetry", resume los principios de Brown en tres puntos, los cuales, creemos, se podrían aplicar por igual a Langston Hughes. En primer lugar, no se necesita renegar del habla negra para poder tratar un tema con dignidad. De hecho, algunos temas, como los que asociamos con el mito de "kinship", no podrían presentarse en un lenguaje que no fuera fiel al habla del colectivo. Como ha explicado el Profesor Stepto, un verso poético de Brown como "Trouble, trouble deep down in muh soul" no significa lo mismo si sufre la estandarización que proponía Dunbar en "I know what the caged bird feels / Alas!".

El segundo principio es que, aunque no se puede reproducir en un medio escrito todos los efectos que encierra una actuación folclórica, por ejemplo los elementos cinésicos o algunos de los efectos prosódicos, esto no significa que se tenga que adoptar una postura ajena a la actuación folclórica. Como vemos visto en numerosos poemas tanto de Hughes como de Brown, ciertos procedimientos estilísticos, como la intertextualidad, hacen posible plasmar aspectos de representaciones folclóricas en la literatura escrita.

El último principio atañe a la función social del poeta. Hemos demostrado ya el papel que desempeñaban los 'artistas verbales' como los cantantes de "blues" o el predicador. A través de la manipulación de las formas folclóricas, estos personajes pueden efectuar cambios reales, puesto que se les confiere todas las posibilidades de estructuración consentidas por las formas folclóricas. El poeta que trabaja en el medio escrito también puede asumir este papel, si se inspira en los modelos que le proporcionan las fuentes folclóricas: los "espirituales", los "blues", los "toasts", las baladas, los cuentos, etc. No tiene que romper los lazos que le unen con el colectivo para crear poesía como lo imaginó Dunbar: "from some high peak, voicing the world's absorbing beat". El poeta negro tiene un ritmo propio que expresar y puede articularlo a través de la representación de la solidaridad, del "shared moment", en el cual el público tanto como el actante participan en la creación del acto comunal.

NOTAS. EL RENACIMIENTO DE HARLEM

- (1) Véase Huggins (1976), Voices from the Harlem Renaissance.
- (2) Véase también Wagner (1972), pag. 50.
- (3) Véase DuBois (1903), The Souls of Black Folk.
- (4) En 1930, Harlem contaba con cerca de 30,000 inmigrantes de las Antillas (J.W. Johnson, Black Manhattan, 1930).
- (5) Véase Huggins (1976).
- (6) Véase las definiciones de Saville-Troike de biculturalismo y bilingüismo en la Nota (21), del Capítulo I.
- (7) Para unas interesantes observaciones acerca de las creencias folclóricas en distintos contextos, véase J. Barre Toelkin, "The Folklore of Academe", en J. Brunvald, The Study of American Folklore, (N.Y.: Norton, 1968), págs. 315-37, y A. Dundes y Pagter, Urban Folklore from the Paper Empire, (Austin, Texas: American Folklore Society, 1975).
- (8) "Incremental repetition" es el término que utilizó F.B. Gummere en 1907 para referirse a la repetición de una fórmula, una estrofa o una unidad narrativa que se repite con una adición que hace avanzar la narración.
- (9) Para la explicación del "blue note", véase "El hecho musical", Capítulo V.
- (10) En la edición de 1927 de Fine Clothes to the Jew, este poema no tiene "las correcciones" de "the" y "my" que aparecen en la edición de Vintage Books, (1974), Selected Poems: Langston Hughes.
- (11) Debemos esta puntualización al magnífico ensayo del Profesor Stepto (1981).
- (12) C. Buosoño, Teoría de la expresión poética, págs. 343-344.
- (13) Stewart-Baker, Ma Rainey, citado en Levine (1977:232).
- (14) M. Harper, "Introduction", Southern Road, de Sterling Brown (1980:11).
- (15) P. Oliver, The Meaning of the Blues, (1973:266).
- (16) Véase los Capítulos IV, V, para versiones conocidas de "toasts".
- (17) Para ejemplos de textos de "signification", véase el Capítulo V.
- (18) Véase J. Szwed, "Afro-American Muscial Adaptation", Afro-American Anthropology, (N.Y.: Free Press, 1970).
- (19) Véase el Capítulo V.
- (20) Véase el Capítulo V.
- (21) Véase el Capítulo V.
- (22) Véase el Capítulo IV.

CONCLUSION

En las diferentes secciones de este estudio estilístico hemos proporcionado unas bases para el estudio de la poesía negra norteamericana relacionada con las tradiciones orales afronorteamericanas. Entendemos que el estudio estilístico implica un diálogo interpretativo entre el lector literario y el observador lingüístico. Este proceso de diálogo, que describió con mucho acierto Spitzer, atañe más que al análisis lingüístico, pues el significado de un texto no puede deducirse sólo del significado de sus componentes lingüísticos. Como dijimos en la introducción, un texto literario refleja no sólo el código lingüístico per se, sino un conjunto complejo de conocimientos y expectativas culturales. El analista necesita tener, o adquirir a través de amplios estudios, una especie de 'competencia interpretativa', como lo describía Culler (1975: 95), que consiste en el conocimiento de los supuestos relacionados con la coherencia y los modelos de organización semántica de los textos, por una parte, y por otra, saber el tipo de interpretación que requieren los textos. Por estas razones, colocamos la obra literaria dentro de un marco comunicativo, con el propósito de estudiar las relaciones entre el texto, los modelos culturales y la historia.

Cuando se trata del estudio de un autor moderno dentro de nuestro propio contexto cultural, el análisis resulta relativamente fácil, ya que podemos confiar, hasta cierto punto, en nuestros propios conocimientos lingüísticos y culturales. Pero en el caso del presente estudio, hemos tenido que ampliar nuestros conocimientos

para poder comprender el significado de muchos aspectos del conflicto entre la cultura euronorteamericana y la afronorteamericana.

Fue con este propósito por lo que definimos la tradición oral afronorteamericana en cuanto a las normas gramaticales y pautas discursivas tradicionales que influyen en el discurso de carácter oral. Vimos la conexión del inglés negro norteamericano con otras variedades del inglés afroamericano, vínculos que luego comprobamos en otras áreas culturales, como la religión, la música, etc. Se ha presentado evidencia, a lo largo del estudio, de cómo los africanos y sus descendientes han seguido un proceso de sincretismo cultural. Respecto a la alteración lingüística, este proceso sincrético implica dos tendencias. La primera es el gradual deterioro de la lengua materna, como hemos dicho en el Capítulo II, y la segunda es el sincretismo gradual hacia la lengua de superestrato, hasta llegar al inglés negro norteamericano (INN) que analizamos en el Capítulo III. El análisis del sincretismo nos ha hecho reconsiderar la importancia que la variedad conocida como "inglés negro" encierra para su grupo étnico. No consideramos las obras de Langston Hughes y Sterling Brown como unas poesías pintorescas escritas en un dialecto negro que no tiene relación con lo que se escribe en la literatura afronorteamericana de hoy. Al contrario, la representación literaria de la vida negra a través de la lengua vernácula entraña ciertas implicaciones que no se podrían expresar en un tipo de inglés más estándar, y se sigue utilizando en la poesía afronorteamericana actual.

Por eso, hemos tratado, aunque de forma somera, las teorías más sobresalientes relativas al desarrollo del INN para probar que en el

INN existen rasgos distintivos que reflejan el sincretismo de dos culturas. A veces, ha resultado difícil clasificar con certeza elementos morfológicos o sintácticos, porque dentro del INN existen muchas variedades, según se conformen más o menos al gradual desplazamiento hacia un tipo de inglés americano más estándar. De los tres distintos estadios de lenguas criollas, "basilecto", "mesolecto", y "acrolecto", el INN de hoy en día no se conforma a ninguno, aunque en la época del Renacimiento de Harlem (1920 -1930), llegaban a Nueva York gentes sureñas del campo cuya habla sin duda se acercaba a un estadio de "acrolecto", el tipo de habla que más se acerca al estándar, pero que, a la vez, conserva bastantes rasgos de su origen criollo. Ningún lingüista diría que hoy en día el inglés negro norteamericano difiere tanto del inglés estándar como para considerarlo una lengua aparte, pero tanto en 1920 como ahora, esto no es el meollo de la cuestión. Como Mark Sebba (1986: 156-158) señala respecto al "inglés jamaicano" que hablan los negros jóvenes nacidos en Londres, se siente que el inglés negro es una lengua aparte porque existen en ella una serie de registros o modos de discurso que son particulares de las comunidades negras. La gran mayoría de los blancos no comprende estos registros, ni a nivel superficial, ni en cuanto a su significación social más profunda.

Teniendo esto en cuenta, identificamos algunas de las combinaciones de rasgos que constituyen un sistema discursivo "distintivamente negro". El uso de "say" para introducir una cláusula, por ejemplo, es frecuente no sólo en el INN, sino en muchas lenguas descriollizadas -- el jamaicano, el habla de Barbados, el inglés de las Islas Vírgenes -- lo cual prueba la existencia de

raíces lingüísticas comunes. Son estos tipos de elementos lingüísticos más "africanos" los que afloran en los registros negros, en parte porque constituyen indicadores de identidad social y en parte, porque realmente encierran un significado distinto del que se señalaría al usar una forma más estándar.

Ha sido necesario considerar, además, factores sociolingüísticos, como pueden ser la identidad étnica de los interlocutores, la edad, el sexo, el contexto social, etc., como hemos podido observar en el Capítulo V. Algunos de los registros son utilizados sólo por ciertos grupos sociales. "Rapping", por ejemplo, es un registro casi exclusivamente masculino y es más frecuente entre los jóvenes que entre los hombres mayores.

Nos extendimos en el análisis del macrocontexto en el "Contexto sociocultural del discurso" porque consideramos que cada cultura tiene un estilo propio y que la naturaleza del arte y la función del artista dentro de una cultura dada son conformadas por ese estilo. Lo ha expresado con mucho acierto el escritor negro Ralph Ellison (1964: 54): "there stands a traditional sense of style, a sense of the felt tension indicative of expressive completeness; a mode of humanizing reality and of evoking a feeling of being at home in the world. It is something which the artist shares with the group..."

Lo mismo había señalado Ullmann (1964, 1968: 163-164) respecto a las selecciones lingüísticas en las obras literarias. Muchas de las elecciones que hace un escritor se limitan a una ocasión particular y no tienen más implicaciones. Hay otras elecciones, sin embargo, que, como dice Ullmann, le "comprometerán en el sentido existencialista", es decir, la selección lingüística "determinará de

una vez para siempre" los rasgos fundamentales de su estilo y "que afectará así la contextura entera de su obra".

Esto es el caso de los dos poetas que hicieron más por representar las tradiciones orales negras a través del medio escrito, Langston Hughes y Sterling Brown. Innovadora en cuanto a la función social, la dicción y la versificación, su poesía nos demuestra cómo se pueden conservar y comunicar significados particulares del grupo étnico negro a través del texto literario escrito. Es una poesía que se configura según los modelos folclóricos y como tal, sirve la misma función social: codifica la experiencia del grupo en una forma artística simbólica, de tal modo que se pueda incorporar al panteón de valores sociales del grupo. Hemos visto cómo, al fraguar los valores sociales y al codificar el sentido de la existencia humana, estos dos poetas fraguan el mito de la identidad social, o de "kinship".

Son plenamente conscientes del momento histórico y de los imperativos de su raza y su contexto cultural. Hacen que su arte responda a estos imperativos, los cuales incluyen la toma de conciencia de un pueblo oprimido, la afirmación, conservación y transmisión de su cultura a las generaciones futuras, y la lucha contra la injusticia (Jemie, 1973: 197). Nuestros poetas descubren que el método más apropiado para estos menesteres no es el alejarse del colectivo, como Dunbar, ni tampoco, el intentar "dignificar" la dicción del colectivo para su uso en la poesía, como intentó hacer James Weldon Johnson. Al contrario, lo que hacía falta era arrancar de los modelos muy dignos que ya poseía el colectivo en sus textos folclóricos orales.

Queremos resaltar una vez más que, en el proceso de

decodificación de los textos poéticos afronorteamericanos de este tipo, el lector/crítico tendrá que situar las obras dentro del ambiente cultural en el cual fueron creadas, de igual modo que hace cuando lee un texto literario de una época pasada. El universo filosófico y social que nos presentan Hughes y Brown no es menos universal que el de Mark Twain, Joyce, o Dostoevsky. El sistema filosófico, la infraestructura subyacente de ideas y los comportamientos sociales con los cuales se forma el arte afronorteamericano son tan complejos, autónomos y válidos como los de cualquiera de estos autores mencionados.

Se franquea la entrada al mundo particular de cualquier escritor, incluyendo el de los afronorteamericanos, a través del estudio interpretativo, a través de un esfuerzo de la imaginación. Es verdad que las experiencias que Hughes y Brown reflejan en sus obras puedan parecer distantes y extrañas a los lectores blancos. Pero a este respecto, nos preguntamos lo mismo que el crítico negro Jamie (1973: 195): ¿hasta qué punto está familiarizado el lector negro con la espiritualidad o la sensibilidad de una Emily Dickinson o un Hopkins, o por extensión, con los detalles de la historia y de la mitología de Europa, a los que aluden con tanta frecuencia poetas como Pound y Eliot? Es sólo a través de un fuerozo de imaginación -- una proyección del propio ser hacia un contexto cultural ajeno -- a través de la superposición de perspectivas culturales extrañas, a través de la identificación comprensiva, como un lector negro puede entrar en mundos tan ajenos como los de la Divina Comedia o Paradise Lost. Creemos que no está de más pedir a nosotros, a los lectores blancos, el mismo esfuerzo.

APENDICEBiografía de los cuatro autores estudiadosPaul Laurence Dunbar

- 1872 - Nace en Dayton, Ohio.
- 1888 - Publica dos poemas en el periódico local
- 1891 - Se gradúa de la escuela secundaria. Al carecer de dinero para cursar estudios superiores, comienza a trabajar como ascensorista.
- 1896 - Publica su primer libro de poemas, Lyrics of Lowly Life, con una introducción de William Dean Howells
- 1898 - Entra a trabajar en la "Library of Congress"
- 1899 - Deja a biblioteca para dedicarse a escribir
- 1899 - Publica Lyrics of Hearthside
- 1900-02 - colabora como letrista en comedias musicales en Broadway
- 1903 - Publica otros libros de poemas, Lyrics of Love and Laughter, y In Old Plantation Days
- 1906 - Muere de tuberculosis

James Weldon Johnson

- 1871 - Nace en Jacksonville, Florida.
- 1887 - Tras estudiar en las universidades de Atlanta y Columbia, es el primer negro que entra a formar parte del cuerpo de abogados de Florida
- 1900-04 - Compone la música y letras para comedias de Broadway, algunas en colaboración con Dunbar
- 1906-09 - cónsul de los Estados Unidos en Venezuela
- 1909-12 - cónsul de los Estados Unidos en Nicaragua
- 1912 - Publica anónimamente la novela, Autobiography of an Ex-Colored Man
- 1916-30 - Secretario de la "National Association for the Advancement of Colored People"
- 1927 - Publica God's Trombones
- 1930 - Profesor de literatura creativa en Fisk University y profesor invitado en la Universidad de Nueva York.
- 1933 - Publica la autobiografía, Along This Way

Otros trabajos: varios libros; estudios sobre la vida del negro americano; letras de numerosas canciones populares, a las que puso música su hermano Rosamond (1873-1954), cantante y compositor.

Sterling Allen Brown (1901-)

- 1901 - Nace en Washington, D.C. Su padre era el Reverendo Sterling N. Brown, graduado por la Universidad de Fisk y de Oberlin College.
- 1918 - Se gradúa por Williams College
- 1923 - Se doctora por la Universidad de Harvard
- 1925 - Gana un premio de la revista opportunity patrocinado por la

- Urban League por su ensayo sobre Roland Hayes
- 1926-28 - Imparte clases en Virginia Seminary and College, la Universidad de Fisk, Universidad de Lincoln y Universidad de Atlanta, donde comienza a estudiar el folclore afroamericano del Sur
- 1929 - Entra a formar parte del profesorado de la Universidad de Howard Publica su primer libro, Outline for the Study of the Poetry American Negroes, como complemento del libro de James Weldon Johnson, The Book of American Negro Poetry
- 1932 - Publica su primer libro de poesía, Southern Road
- 1936-39 - Trabajo como "Editor on Negro Affairs" para el "Federal Writers Union Project"
- 1937 - Obtiene una beca Guggenheim
- 1939 - Es miembro de "Carnegie-Mydral Study of the Negro"
- 1941 - Publica su voluminosa antología, The Negro Caravan

Langston Hughes

- 1902 - Nace en Joplin, Missouri
- Después de graduarse de la escuela secundaria, pasa un año en México y después, un año como estudiante en la Universidad de Columbia
- 1921 - Publica su primer poema, "The Negro Speaks of Rivers" en la revista negra Crisis
- 1925 - La revista Opportunity le concede el Primer Premio de Poesía por el poema "Weary Blues"
- 1926 - Publica su primer libro de poesía, Weary Blues
- 1929 - Se gradúa por la Universidad Lincoln de Pennsylvania, gracias a una beca
- 1933-34 - Estudia en Rusia
- 1935 - Obtiene una beca Guggenheim
- 1940 - Obtiene una beca Rosenwald
- 1943 - Lincoln le nombra doctor "honoris causa" en literatura
- 1947 - Obtiene una beca de la Academia Americana de las Artes y las Letras
- 1958 - Se publica The Langston Hughes Reader, que recopila sus poesías, cuentos, autobiografía, ensayos y obras teatrales

BIBLIOGRAFIA

- Abad, F. (1985) "Crítica contemporánea: formalismos", en De la obra literaria, Díez Borque (ed.). Madrid: Taurus, págs. 553-599.
- Abrahams, R. (1962) "Playing the Dozens", Journal of American Folklore, 25.
- (1976). Talking Black. Rowley, Mass.: Newbury House.
- (1970a). Deep Down in the Jungle. Chicago: Aldine Pub. Co.
- (1970b). "Patterns of Performance in the British West Indies", en Afro-American Anthropology, Szwed y Whitten (eds), págs. 163-178.
- (1971). "Personal Power and Social Restraint in the Definition of Folklore", en Journal of American Folklore, Vol. 84, págs. 16-30.
- Akinnaso, F. y C. Ajirofutu (1982). "Performance and Ethnic Style in Job interviews", en Language and Social Identity, Gumperz (ed.).
- Allen, G. y S. Bradley (eds.) (1961). The Collected Writings of Walt Whitman. Nueva York: New York University Press.
- Allen, H. y G. Underwood. (1971). Readings in American Dialectology. Nueva York: Appleton, Century, Crofts.
- Alleyne, M. (1977). "Acculturation and the Cultural Matrix of Creolization", en Pidginization and Creolization of Languages, Hymes (ed.), págs. 169-187.
- (1980). Comparative Afro-American. Ann Arbor: Karoma Publishers.
- Alonso, D. (1962). Poesía española. Madrid: Editorial Gredos.
- Anshen, F. (1972). "Some Statistical Bases for the Existence of Black English", Florida Foreign Language Reporter, Vol. 10, Spring/Fall, págs. 19-20.
- Austin, J.L. (1962). How to Do Things with Words, Urmson (ed.). Londres: Oxford University Press.
- Bailey, B. (1965). "Towards a New Perspective in Negro English Dialectology", en American Speech, 40, págs. 171-77.
- Bailey, C. (1973). Variation and Linguistic Theory. Washington, D.C.: Center of Applied Linguistics.
- Baker, H. (1971). Black Literature in America. Nueva York: McGraw-Hill.
- (1983). Singers of Daybreak. Washington, D.C.: Howard University Press.
- Bascom, W. (1941). "Acculturation among the Gullahs", American Anthropology, 43, págs. 43-50.
- (1978). "African Folktales in America", en Research in African Literatures, Vol. 9, núm. 2 (Fall), Austin: University of Texas, págs. 216-255.
- Baugh, J. (1983). Black Street Speech: Its History, Structure and Survival. Austin: University of Texas Press.
- Bauman, R. (1971). "Differential Identity and the Social Base of Folklore", en Journal of American Folklore, Vol. 84, págs. 31-41.
- Ben-Amos, D. (1971) "Towards a Definition of Folklore in Context", en Journal of American Folklore, Vol. 84, págs. 3-15.

- Beran, R. (1980) "Have/ Got in the Speech of Anglo and Black Children", en Perspectives in American English, Dillard (ed.), págs. 377-393.
- Berendt, J. (1982). The Jazz Book. Westport, Conn.: Lawrence Hill Co.
- Bernárdez, E. (1982). Introducción a la lingüística del texto, Madrid: Espasa Universitaria.
- Berry, M. y J. Blassingame, (1979). "Africa, Slavery and the Roots of Contemporary Black Culture", en Chant of Saints, Stepto y Harper (eds.), págs. 241-257.
- Bhabha, H. (1984). "Representation and the Colonial Text", en The Theory of Reading, F. Gloversmith (ed), Nueva York: Barnes and Noble, págs. 93-123.
- Bickerton, D. (1975). Dynamics of a Creole System. Cambridge University Press.
- (1980). "Creolization, Linguistic Universals, Natural Syntax and the Brain", en Issues in English Creoles, R. Day (ed.). Heidelberg: Julius Groos Verlag, págs. 1-19.
- (1981). Roots of Language. Ann Arbor, Mich: Karoma Press.
- Biggers, J. (1962) Ananse, The Web of Life in American. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Blauner, R. (1972). "The Question of Black Culture", en El poder negro, J. Szved (ed.), México: Editores asociados.
- Bloom, J. Y J. Gumperz. (1972). "Social Meaning in Language Structure: Code-switching in Norway", en Directions in Sociolinguistics, Hymes y Gumperz (eds.), págs. 407-434.
- Bone, R. (1966) The Negro Novel. New Haven: Yale University Press (3ª edición).
- Bontemps, A y L. Hughes (1958). The Book of Negro Folklore. Nueva York: Dodd, Mead, Co.
- Bousoño, C. (1970). Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos.
- Bowdre, P. (1971) "Eye Dialect as a Literary Device", en A Various Language, J. Williamson y V. Burke (eds.). Nueva York: Holt, Rinehart, and Winston, págs. 178-186.
- Branford, W. (1980). Structure, Style and Communication. Capetown: Oxford University Press.
- Brewer, M. (1972). American Negro Folklore. Chicago: Quadrangle Books.
- Brewer, J. (1973). "Subject Concord of BE in Early Black English", en American Speech, (Spring/Summer), págs. 5-22.
- Brown, R. y A. Gilman. (1968). "The Pronoun of Power and Solidarity", en readings in the Sociology of Language, J. Fishman (ed), págs. 252-276.
- Brown, S. (1930). "The Blues as Folk Poetry", en Folk Say, I.B. Botkin (ed). Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, págs. 324-339.
- (1931). "Caroling Softly Souls of Slavery", Opportunity IX (Agosto, págs. 251-252
- (1931). Outline for the Study of the Poetry of American Negroes. Nueva York: Harcourt, Brace.
- (1932). Southern Road, recogido en (1980) The Collected Poems of Sterling A. Brown. Nueva York : Harper.
- (1933). "Negro Character as Seen by White Authors", en Journal of Education, II, (Abril, 1933), págs. 179-203.
- (1938). Negro Poetry and Drama. Washington, D.C.: Associates in Negro Education.
- y A. Davis (eds.) (1941). The Negro Caravan. Nueva York: Dryden

- Press.
- Bruce, D. (1975). "On Dunbar's 'Jingles in a Broken Tongue'", en A Singer in the Dawn, J. Martin (ed), págs. 94-113.
- Brunvand, J. (1968). The Study of American Folklore. Nueva York: Norton.
- Burling, R. (1970). Man's Many Voices. Nueva York: Holt, Rinehart, Winston.
- Burke, K. (1950). A Rhetoric of Motives. Los Angeles: University of California Press.
- (1957). The Philosophy of Literary Form. Nueva York: Vintage Books.
- Butcher, M. J. (1956). The Negro in American Culture. Nueva York: Mentor Books.
- Cassidy, F.G. y R. B. Page. (1980). Dictionary of American English. Cambridge University Press.
- Cassidy, F. (1980). "The Place of Gullah", en American Speech, 55, (spring) págs. 3-17.
- Cassirer, P. (1975). "On the Place of Stylists", en Style and Text, Ringbom (ed.), págs. 27-49.
- Chafe, W. (1982). "Integration and Involvement in Written and Spoken Language", en Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy, D. Tannen (ed.), págs. 35-55.
- Chapman, A. (1967). "The Harlem Renaissance in Literary History", en College Language Association Journal, Vol. XI, págs. 38-57.
- (1968). Black Voices: An Anthology of Afro-American Literature. Nueva York: Mentor Books.
- Chapman, R. (1973). Linguistics and Literature. Londres: Edward Arnold.
- Clever, E. (1968). Soul on Ice. Nueva York: Dell Publishing Co.
- Cooke, B. (1977). "Non-verbal Communication Among Afro-Americans: An Initial Classification", en Rappin' and Stylin' Out, T. Kochman (ed), págs. 32-65.
- Cooke, M. (1984). Afro-American Literature in the Twentieth Century. New Haven: Yale University Press.
- Coultard, M. (1977). Introduction to Discourse Analysis. Londres: Longman.
- Courlander, H. (1966). Negro Folk Music, USA. Nueva York: Columbia Press.
- (1976). A Treasury of Afro-American Folklore. Nueva York: Crown Publishers.
- Crum, m (1940). Gullah, Negro Life in the Carolina Sea Islands. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Crystal, D. (1980). A First Dictionary of Linguistics and Phonetics. Londres: Cambridge University Press.
- Y D. Davy. (1969). Investigating English Style. (7a edición, 1980). Londres: Longman
- Culler, J. (1975). Structuralist Poetics (3a edición, 1980). Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Cummings, M. y R. Simmons. (1983). The Language of Literature. Oxford: Pergamon Press.
- Cunningham, V. (1949). Paul Laurence Dunbar and His Song. Nueva York: Dodd, Mead, and Co.
- Curme, George, O. (1931). Syntax. Nueva York: Heath.
- Dalby, D. (1977). "The African Element in American English", en Rappin' and Stylin' Out, T. Kochman (ed), Págs. 170-189.
- Dalphinis, M. (1985). Caribbean and African Languages. Londres: Karia Press.

- Dance, D. (1976). Shuckin' and Jivin'. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Davis, A. (1974). From the Dark Tower. Washington, D.C.: Howard University Press.
- Day, R. (ed) (1980). Issues in English Creoles. Heidelberg: Groos.
- Decamp, D. y I. Hancock. (1974). Pidgins and Creoles. Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- Decamp, D. (1977) "Introduction: The Study of Pidgin and Creole Languages", en Pidginization and Creolization of Languages, D. Hymes (ed), págs. 13-43.
- Díez Borque, J.M. (ed) (1985). De la obra literaria. Madrid: Taurus.
- Dillard, J.L. (1963). Afro-American and Other Vehicle Names. Institute of Caribbean Studies, Special Study No. 1. (Marzo).
- (1968). "Non-standard Negro Dialects: Convergence or Divergence?", Florida Foreign Language Reporter (Fall), Vol. 6, No.2, págs. 9-12
- (1971). "The Creolist and the Study of Negro Non-Standard Dialects in the Continental United States", en Pidginization and Creolization of Languages, D. Hymes (ed), págs. 393-408.
- (1972). Black English. Nueva York: Vintage Books.
- , M. Loflin y N. Sobin. (1973) "Auxiliary Structures and Time Adverbs in Black American English", en American Speech, (Spring/Summer), págs. 22-28
- (1975). Black Names. The Hague: Mouton.
- (ed) (1975). Perspectives in Black English. Nueva York: Mouton.
- (1970). "Slang Words with Their Origin on the River", en Perspectives on American English, págs. 143-147.
- Dixon, M. (1979). "Toward a World Black Literature and Community", en Chant of Saints, R. Stepto y M. Harper (eds), págs. 175-195.
- Dorson, R. (1959). American Folklore. Chicago: University of Chicago Press.
- (1961) "Oral Styles of American Folk Narrators", en Style in Language, T. Sebeok (ed), págs. 25-52.
- (1979). African Folklore. Bloomington: Indiana University Press.
- Drewry, H. (1971). "Slavery and the Plantation", en Black Life and Culture, R. Goldstein (ed), Nueva York: T. Crowell.
- DuBois, W.E.B. (1903). The Souls of Black Folk, reeditado (1965) en Three Negro Classics, Nueva York: Avon Books.
- Dunbar, P. L. (1898). Lyrics of Lowly Life, with an Introduction by William D. Howells, Nueva York: Dodd, Mead, and Co.
- (1975) The Paul Laurence Dunbar Reader, J. Martin y G.H. Hudson (eds). Nueva York: Dood, Mead and Co.
- Dundes, A. (1964). "Texture, Text and Context", Folklore Quarterly, 28, págs. 251-265.
- y Pagter (1975). Urban Folklore from the Paper Work Empire. Austin: American Folklore Society.
- Eliade, M. (1961). The Sacred and the Profane. Nueva York: Viking Press.
- Eliot, T.S. (1950) "Tradition and the Individual Talent", en Selected Essays, Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Ellison, R. (1964). Shadow and Act, Nueva York: Random House.
- Enkvist, Nils. (1964). "On Defining Style", en Linguistics and Style, Londres :Oxford University Press.
- Epstein, E. L. (1978) Language and Style. Londres: Methuen.
- Erickson, F. (1982). "Rhetoric, Anecdote, and Rhapsody", en Coherence in Spoken and Written Discourse, D. Tannen (ed), Págs. 81-154.

- Ervin-Tripp, S. (1972). "On Sociolinguistic Rules", en Directions in Sociolinguistics, Hymes y Gumperz (eds), Págs. 213-250.
- Eze, S. (1980). Nigerian Pidgin English. Wein: Afro-Pub.
- Farrison, W. (1971). "Dialectology Versus Negro Dialect", en A Various Language, J. Williamson y V. Burke (eds). Nueva Yok : Holt, Rinehart, Winston, págs. 187-192.
- Ferguson, C. (1959). "Diglossia", Word, 15: 325-340, reeditado en Hymes (1964), págs. 429-437.
- Ferris, W. (1972). "Black Prose Narrative in the Mississippi Delta", en Journal of American Folklore, 85, págs. 140-51.
- Firth, J.R. (1957). Papers in Linguistics. Londres: Oxford University Press.
- Fickett, J. (1980). "Ain't, Not and Don't in Black English", en Perspectives in Black English, J.L. Dillard (ed), págs. 86-91
- Finnegan, R. (1977). Oral Poetry. Londres: Cambridge University Press.
- Fishman, J. (1969). Readings in the Sociology of Language. Nueva York: Mouton.
- (1971). "Relationship between Micro- and Macro-Sociolinguistics in the Study of Who Speaks What Language to Whom and When", en Sociolinguistics (1972) Pride y Holms (eds), págs. 15-52.
- Fowler, R. (1971). The language of Literature. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- (1977). Linguistics and the Novel. London: Methuen.
- (1981). Literature as Social Discourse. Bloomington: Indiana University Press.
- (1986). Linguistic Criticism. Oxford: Oxford University Press.
- Freeman, D. (1970). Linguistics and Literary Style. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Fyre, N. (1983). The Critical Path. Brighton, Sussex: The Harvester Press Limited.
- Fyle, C. y E. Jones (eds). (1980). A Krio-English Dictionary. Oxford: Oxford University Press.
- Garvin, Paul (1964). A Prague School Reader. WASHINGTON, D.C. : Georgetown University Press.
- Gates, H.L. (1979a). "Dis and Dat: Dialect and Discent", en Afro-American Literature, Stepo y Fisher (eds), págs. 88-121.
- (1979b) "Preface to Blackness: Text and Pretext", en Afro-American Literature, Stepto y Fisher (eds), págs 44-71.
- "Criticism in the Jungle", Black Literature and Literary Theory. Nueva York: Methuen, págs. 1-27.
- Givon, T. (ed). (1979). Syntax and Semantics. Nueva York: Academic Press.
- (1984). Syntax: A Functional-Typological Introduction. Filadelfia: J. Benjamins.
- Goines, L. (1973). "The Bluse as a Black Therapy", Black Eorld, Nov., págs.28-40.
- Goldstein, R. (ed). (1971). Black Life and Culture in the U.S.. Nueva York: T. Crowell.
- de Granda, G. (1978). Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos. Madrid: Gredos.
- Gregory, M S. Carroll. (1978). Language and Situation. London: Routledge and Kegan Paul.
- Grimes, J. y N. Glock. (1970). "A Saramaccan Narravtive Pattern", Language, Vol. 46, Núm.2, págs. 408-425.
- Grimshaw, A. (1977). "Some Social Forces and Some Socials Functions of Pidgins and Creole Languages", en Pidginization and Creolization

- of Language, Hymes (ed), págs. 427-447.
- Gumperz, J. (1970). "Verbal Strategies in Multilingual Communication", Monograph Series on Languages and Linguistics, J. Alatis (ed), Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- y D. Hymes (eds) . (1972). Directions in Sociolinguistics. Nueva York: Holt, Rinehart, and Winston.
- (1977). "Sociocultural knowledge in Conversational Inference," en Linguistics and Anthropology, M. Saviile-Troike (ed), Washington, D.C.: Georgetown University Press, págs. 191-212.
- (ed) (1982). Language and Social Identity, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, R. (1966). Pidgin and Creole Languages. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Halliday, M.A.K. (1964). "Descriptive Linguistics in Literary Studies", en Linguistics and Literary Style, D. Freeman (ed), págs. 57-73.
- (1970) . "Structure and Function in Language ", trad. esp., 1975, "Estructura y función del lenguaje", en Nuevos horizontes de la lingüística, J. Lyons (ed) . Madrid Alianza, págs. 145-175.
- (1973). Explorations in the Functions of Language. Londres: Edward Arnold.
- y R. Hasan (1976). Cohesion in English. Londres: Longman.
- (1978). Language as a Social Semiotic. Londres: Edward Arnold.
- (1983) "Forward", en The Language of Literature. M. Cummings y R. Simmons. Oxford: Pergamon Press, págs. vii-xvii.
- Hancock, I. (1971). "A Provisional Comparison of English-Derived Atlantic Creoles", en Pidginization and Creolization of Languages, D. Hymes (ed), págs. 287-291.
- (1980). "Gullah and Barbadian -- Origins and Relationships", en American Speech (Spring), págs. 17-36.
- (1980). "Texan Gullah: The Creole English of the Brackettville Afro-Seminole", en Perspectives on American English, J.L. Dillard (ed), págs. 305-335.
- Hannerz, U. (1969). Soulside. Nueva York: Columbia University Press.
- (1970). "What Ghetto Males are Like: Another Look", en Afro-American Anthropology, Whitten y Szwed (eds), págs. 313-327.
- Haralambos, M. (1970). "Soul Music and Blues: Their Meaning and Relevance in Northern U.S. Black Ghettos", en Afro-American Anthropology, Whitten y Szwed (eds), págs. 367-384.
- Harrison, J.A. (1884). "Negro English", Anglia, reeditado en Perspectives on Black English, J.L. Dillard (ed), págs. 143-196.
- Hasan, R. (1975). "The Place of Stylistics in the Study of Verbal Art", en Style and Text, Ringbom (ed), págs. 49-63.
- Heath, S.B. (1982). "Protean Shapes in Literacy Events: Ever-shifting Oral and Literate Traditions", en Spoken and Written Language, D. Tannen (ed), págs. 91-117.
- Hemenway, R. (1979). "Are you a Flying Lark or a Setting Dove?", en Afro-American Literature, R. Stepto y D. Fisher (eds), págs. 122-153.
- Henderson, S. (1973). Understanding the New Black Poetry. Nueva York: William Morrow.
- (1980). ""The Heavy Blues of Sterling Brown : a Study of Craft and Tradition", Black American Literary Forum, Vol. 14, Núm.1, págs. 32-44.

- Herskovits, M. (1958). The Myth of the Negro Past. Boston: Beacon Press.
- Higginson, T. (1870). Army Life in a Black Regiment. Boston: Fields, Osgood, Co.
- Holm, J. (1980). "The Creole Copula that Highlighted the World", en Perspectives in Black English, J.L. Dillard (ed), págs. 366-375.
- y A.W. Schilling, (1982). Dictionary of Bahaman English, Cold Springs, Nueva York: Lexik House.
- Hopper, P. (1979). "Aspect and Foregrounding in Discourse", en Syntax and Semantics, T. Givón (ed), págs. 213-241.
- Hough, G. (1969). Style and Stylistics. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Howard, O. (1978). "The Paragraph in Gagou(Gban) Narrative", en Papers on Discourse, J. Grimes (ed), Dallas: The Summer Institute of Linguistics, págs. 273-282.
- Hudson, G.H. (1973) . "Paul Laurence Dunbar: Dialect et Negritud", en Phylon, Vol. 34, Núm. 3, (spet.), págs. 37-46.
- Huggins, N. (ed). (1976). Voices from the Negro Renaissance Nueva York: Oxford University Press.
- Hudson, R.A. (1980). Sociolinguistics. Londres: Cambridge Univerity Press.
- Hughes, L. "The Negro Artist and the Racial Mountain", Nation, CXXII (junio) , págs. 692-694.
- (1927). Weary Blues. Nueva York: Alfred Knopf.
- (1927) . Fine Clothes to the Jew. Nueva York: Alfred Knopf.
- (1932). Dream Keeper and Other Poems. Nueva York: Alfred Knopf.
- (1940). "Harlem Literati in the Twenties", Saturday Review of Literature, XX (junio 22), pág. 13-14.
- (1942) .Shakespeare in Harlem. Nueva York: Alfred Knopf.
- (1951). Montage of a Dream Deferred. Nueva York: Henry Holt.
- (1958). Langston Hughes Reader. Nueva York: G. Braziller.
- y A. Bonetemps. (1958). The Book of Negro Folklore. Nueva York: Dodd, Mead, Co.
- (1959). Selected Poems of Langston Hughes. Nueva York: Alfred Knopf.
- (1961). Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz, Nueva York: Alfred Knopf.
- (1965). "The Task of the Negro Writer as an Artist", Negro Digest, Vol. 15, (abril), págs. 14-16.
- Hurston, Z.N. (1978). Theirs Eyes Were Watching God. Chicago: University of Illinois Press. (la edición, Lippincott, 1937)
- Hymes, D. (1962). "Ethnography of Speaking", en Anthropology and Education. F.C. Grubers (ed), Washington, D.C.: Anthropological Society of Washington. (reeditado en Readings in the Sociology of Language, J. Fishman (ed), 1968).
- (1964a). "The Ethnography of Communication", en American Anthropologist, Vol. 66, Núm. 6, 2a parte, págs. 103-114.
- (ed). (1964b). Language in Culture and Society. Nueva York: Harper and Row.
- (1966). "On Communicative Competence", Yeshiva University Publications, (reeditado en Sociolinguistics, Holmes y Pride (eds), págs. 269-294.
- (1972). "Models of Interaction of Language and Social Life", en Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication, Gumperz y Hymes (eds).
- (ed). (1977). Pidginization and Creolization of Languages. Nueva

- Issacs, H. (1960). "Five Writers and Their African Ancestors", Phylon, 21 (Fall), pág. 247-54.
- Ives, S. (1971). "A Theory of Literary Dialect", en A Various Language, J. Williamson y V. Burke (eds). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, págs. 145-178.
- Jahn, J. (1961). Muntu. Nueva York: Grove Press.
- (1969). Neo-African Literature. Nueva York: Grove Press
- Jakobson, R (1960). "Linguistics and Poetics", en Style in Language, T. Sebeok (ed), (7ª edición, 1978), págs. 350-378.
- (1985) "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", en Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time, K. Pomorska y S. Rudy (ed), págs. 37-47.
- (1985). "Subliminal Verbal Patterning in Poetry", en Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time, K. Pomorska y S. Rudy (ed), págs. 59-69.
- Jakobson, R y L. Waugh (1979) The Sound Shape of Language. Bloomington: Indiana University.
- Jarrett, Dennis (1982). "Pragmatic Coherence in an Oral Formulaic Tradition", en Coherence in Spoken and Written Discourse, D. Tannen (ed), págs. 155-173.
- Jemie, O. (1973). Langston Hughes: An Introduction to the Poetry. Nueva York: Columbia University Press.
- Johnson, J.W. (1912). The Autobiography of an Ex-Colored Man, Nueva York: Sherman French, (reeditado, 1960, Nueva York: Hill and Wang)
- (1917) . Fifty Years and Others Poems. Boston: Cornhill.
- (1925). The Book of American Negro Spirituals, Vol. I y II, (reeditado, 1969) Nueva York: Viking Press.
- (1927). God's Trombones. Nueva York: Viking.
- (1930). Black Manhattan. Nueva York: Knopf.
- (1930). St. Peter Relates an Incident of the Resurrection Day. Nueva York: Viking.
- (1931) . The Book of American Negro Poetry. Nueva York: Harper, Brace. (reeditado, 1968, Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich).
- (1933). Along This Way: The Autobiography of James Weldon Johnson . Nueva York : Viking. (Viking paperback, 1968).
- Jones, C. (1888). Negro Myths from the Georgia Coast. Boston: Cambridge University Press.
- Kent, G. (1972). Blackness and the Adventure of Western Culture. Chicago: The Third World Press.
- Kochman, T. (ed). (1977). "The Kinetic Element in Black Idoma", en Rappin' and Stylin' Out, págs. 160-170.
- Rappin' and Stylin' Out. Chicago: University of Chicago Press.
- (1977). "Towards an ethnography of Black American Speech Behavior", en Rappin' and Stylin' Out, T. Kichman (ed), pág. 241-265.
- Krapp, Heorge. (1925). The English Language in American. Nueva York: F. Ungar Publishing Co.
- Kress, G and Hodge, R. (1979). Language and Ideology. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Kurath, H. (1964). "Interrelation between Regional and Socila Dialects", (reeditado en Readings in American Dialectology, H. Kurath (ed), 1980), págs. 365-375.
- Labov, W. (1964). "Stages in the Acquisition of Standard English",

- (reeditado en Readings in American Dialectology, Allen and Underwood (eds), 1980), págs. 437-500.
- y Waletzky. (1967). "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experiences", en Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society. Seattle: University of Washington Press, págs. 12-45.
- (1970) "The Study of Language in its Social Context", Reeditado en Sociolinguistics, 1972, Pride Y Holmes (ed), págs. 180-202
- (1972). Language in the Inner City, Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- (1972). Sociolinguistic Patterns. Filadelfia: University of Pennsylvania.
- (1980). "The Social Origins of Sound Change", en Locating Language in Time and Space. Nueva York: Academic Press.
- (1983).
- Langer, S (1953). Feeling and Form. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Lawton, D. (1980). "Code-shifting in Jamaican Creole: A Caribbean Context", en Orbis, XXIX, págs. 1-2.
- Lázaro Carreter, F. (1980). Estudios de la lingüística, (2ª edición) Barcelona: Editorial Crítica.
- Lee, D. (1969). Don't Cry! Scream!. Detroit: Broadside Press.
- Leech, G. (1964). "This Bread I Break. Language and Interpretation", en Linguistics and Literary Style, D. Freeman (ed), Nueva York: Holt, Rinehart, Winston., págs. 119-128.
- (1966). English in Advertising. Londres: Longman.
- (1983). A Linguistic Guide to English Poetry. (9ª edición). Londres: Longman
- y M. Short. Style in Fiction. (2ª edición). Londres: Longman.
- Lévi-Strauss. (1967). Structural Anthropology, trad. espa: Antropología estructural, 1979. Madrid: Siglo Veintiuno, págs. 113-242.
- Levin, S. (1962). Linguistic Structures in Poetry, trad. espa, 1977: Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid: Cátedra.
- Levine, L. (1977). Black Culture and Black Consciousness. (2ª edición, 1978), Nueva York: Oxford University Press.
- Levy, E. (1973). James Weldon Johnson: Black Leader, Black Voice. Chicago: University of Chicago Press.
- Locke, A. (1925). The New Negro: An Interpretation. Nueva York: Alfred Knopf.
- (1925). "Negro Youth Speaks", en Black Aesthetics, A. Gayle (ed)., Nueva York: Doubleday, 1971, págs. 17-24.
- Loflin, M. (1969). "Negro Nonstandard and Standard English", Orbis, XVIII, págs. 74-91.
- (1975). "Black American English and Syntactic Dialectology", en Perspectives in Black English, J.L. Dillard (ed), pág. 65-74.
- Loman, B. (1975). "Prosodic Patterns in a Negro American Dialect", en Ringbom (ed), págs 219-243.
- Lomax, A. (1936). Negro Folk Songs as Sung by Leadbelly. Nueva York: Macmillan Co.
- (1970). "The Homogeneity of African-Afro-American Musical Style", en Afro-American Anthropology, Whitten y Szwed (eds), págs. 181-201.
- Lorenzo, E. (1980). El español de hoy. Lengua en ebullición. Madrid: Gredos.
- Lyons, J. (1970). New Horizons in Linguistics. Harmondsworth: Penguin.

- (1979). Introduction to Theoretical Linguistics, Londres: Cambridge University Press.
- Malinowski, B. (1923). "The Problem of Meaning in Primitive Languages", en The Meaning of Meaning. Londres: Routledge and Kegan Paul (10a edición, 1972).
- Martin, J. (ed). (1975). A Singer in the Dawn, Reinterpretations of Paul Laurence Dunbar. Nueva York: Dodd, Mead, Co.
- Matthiessen, F.O. (1941). American Renaissance. Nueva York: Oxford University Press.
- McDavid, R.I. y V. G. McDavid. (1951). "The Relationship of the Speech of the American Negro to the Speech of Whites", en American Speech, Vol. XXVI, (febrero), págs. 3-17.
- (1972). "The Dialects of Negro Americans", (reeditado en Varieties of American English, 1980, McDavid (ed)), págs. 78-92.
- (1973). "Go Slow in Ethnic Attributions: Geographic Mobility and Dialect Prejudices", en Varieties of Present-day English, R. Bailey y J. Robinson (eds) Nueva York: MacMillan, págs. 258-273.
- Mencken, H.L. (1948). The American Language, Vol. I, II, Nueva York: Knopf, págs. 9-25.
- Mintz, S. (1977). "The Socio-historical Background to Pidginization and Creolization", en Pidginization and Creolization of Languages, D. Hymes (ed), págs. 481-499.
- Mitchel-Kernan, C (1971). "language Behaviour in a Black Urban Community", Working Paper No. 23, Berkeley, California.
- Mukarovsky, J. (1932). "Standard Language and Poetic Language", (reeditado en Linguistics and Literary Style, 1970, Freeman(ed), trad. de P.L. Garvin, págs. 40-56.
- Navarro Tomás, T. (1951). "Observaciones sobre el papiamento", Nueva Revista de filología hispánica, 7, págs. 183-9.
- Neal, L. (1971). "Some Reflections on the Black Aesthetic", en Black Aesthetic, A. Gayle (ed . Nueva York :Doubleday, págs. 13-17.
- Nichols, P. (1978) "Black Women in The Rural South", en International Journal of Sociology of Language, 17, págs. 45-54.
- Niles, A. (1972). "The Story of the Bluse", en Blues, an Anthology, W.C. Handy (ed), Nueva York: MacMillan, págs. 1-52.
- Nowotny, W. (1981). The Language Poets Use .(6a edición). Londres: The Athlone Press.
- Ochs, E. (1979). "Planned and Unplanned Discourse", en Syntax and Semantics, T. Givón (ed), Nueva York: Academic Press, págs. 51-78.
- Oliver, P. (1963). The Meaning of the Blues Nueva York: Collier Books.
- (1970). Savannah Syncopators. Nueva York: Stern and Day.
- Ong, D. (1967). The Presence of the Word, New Haven: Yale University Press.
- Oyekan, O. (1979). African Literatures. Nueva York: Crossroads.
- Page, T.N. y A. C. Gordon. (1888). Befo' de War: Echoes in Negro Dialect. Nueva York: C. Scribner's Sons. (reeditado, Freeport, Nueva York: Books for Libraries Press, 1971).
- Perace, R.H. (1977). The Continuity of American Poetry. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- Perderson, L. (1964). "Some Structural Differences in the Speech of Chicago Negroes", reeditado en Readings in American Dialectology, Allen y Underwood (eds), 1980, págs. 401-420.
- Pfaff, C. (1980). "Lexicalization in Black English", en Issues in English Creoles, R. Day (ed), págs. 163-181
- Pickford, G. (1956). "American Linguistic Geography: A Sociological Appraisal", en Word, 12, (reeditado en Perspectives in Black

- English, Dillard (ed), págs. 211-29).
- Pomorsky K. y S. Rudy (eds) (1985). Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pratt, M. L' (1977). Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. Bloomington: Indiana University.
- Pride, J.B. y J. Holmes (1972). Sociolinguistics, Harmondsworth: Penguin.
- (1979). Introduction to Theoretical Linguistics. Londres: Cambridge University Press.
- Propp, V. (1979). Morphology of the Folktale. (reeditado por Folklore Society of America) Austin: University of Texas.
- Puckett, N. (1926). Folk Beliefs of the Southern Negro. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Quarles, B. (1971). The Negro in the Making of America. Nueva York: Collier Books.
- Quirk, R. et al. (1985). A Comprehensive Grammar of the English Language. Londres: Longman.
- Randall, D. (1965). "Words of the Poets", Negro Digest, págs. 40-45.
- Redding, S. (1939). To Make a Poet Black. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Reisman, K. (1970). "Cultural and Linguistics Ambiguity in a West Indian Village", en Afro-American Anthropology, Whitten y Szwed (eds), págs. 129-145.
- Revel, P. (1979). Paul Laurence Dunbar. Boston: Twayne Publishing Co.
- Rickford, J. (1973). "Carrying the New Wave into Syntax": The Case of Black English BIN", en Analyzing Variation in Language, Fasold y Shuy (eds). Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- (1974). "The Insight of the Mesolect", en Pidgins and Creoles: Current Trends and Prospects, D. Decamp y Hancock (eds).
- (1975). "Cut-Eye and Suck-Teeth: African Words and Gestures in New World Guise", en Perspectives in Black English, Dillard (ed). págs. 347-367.
- (1980). "How does DOES Disappear?", en Issues in English Creoles. Day (ed). págs. 77-97.
- Riffatere, M. (1959). "Criteria for Style Analysis", Word, 15, págs. 154-174.
- (1960). "Stylistic Context", Word, 16, págs. 207-218.
- Ringbom, H. et al. (1975). Style and Text. Stockholm: Sprakförlaget Skriptor.
- Rosenberg, B. (1975). "Oral Sermons and Oral Narratives", en Folklore: Performance Communication, D. Ben-Amos y K. Goldstein (eds). La Haya: Mouton.
- Sapir, E. (1960). Culture, Language and Personality. Berkeley: University of California.
- Saville-Troike, M. (1982). The Ethnography of Communication, Londres: Basil Blackwell.
- Searle, J. (1969). Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sebeok, T. (ed). (1961). Style in Language. Cambridge, Mass.: MIT.
- Segre, C. (1985). Principios de análisis del texto literario, Barcelona: Editorial Crítica.
- Shuy, R. , J. Baratz, y W. Wolfram. (1969). Sociolinguistic Factors in Speech Identification. Washington, D.C.: Center for Applied Linguistics.
- Sidon, B. (1971). Black Talk. Nueva York: Holt, Rinehart, Winston.
- Simon, M. (1975). "Dunbar and Dialect Poetry", J. Martin (ed), A Singer in the Dawn, págs. 114-126.
- Sledd, J. (1973). "A Note on Buckra Philology", en American Speech, 48, (Spring/Summer), págs. 144-146.
- Smith, R. (1980). "Interrelatedness of Certain Deviant Grammatical Structures en Negro Nonstandard Dialects", en Perspectives in American English, págs. 393-403.
- Smitherman, G. (1977). Talkin' and Testifyin'. Boston: Houghton Mifflin.
- Snead, J. (1984). "Repetition as a Figure of Black Culture", en Black Literature and Literary Theory, H.L.Gates (ed), págs. 59-81
- Soutern, E. (1971) The Music of Black America. Nueva York: Norton.
- Spencer J. y M. Gregory. (1964). "An Approach to the Study of Style", en Linguistics and Literary Style, Freeman (ed)., págs. 73-95.
- Spitzer, L. (1948). "Linguistics and Literary History", (reeditado en Linguistics and Literary Style, Freeman (ed)., págs. 21-39.
- Stankiewicz, E. (1961). "Linguistics and th Study of Poetic Language", en Style in Language, T. Sebeok (ed), págs. 69-82.
- Stearns, A. (1958). The Story of Jazz. Nueva York: Oxford University Press.
- Stepo, R. y D. Fisher. (1979). Afro-American Literature. Nueva York: MLA.
- y M. Harper. (1979). Chant of Saints. Nueva York: Harper and Row.
- (1981). "When de Saints Go Ma'chin'Hone': Sterling Brown's Blueprint for a New Negro Poetry", Sterling Brown Festival, Brown University, May 1.
- Stewart, W. (1962) "Creole Language in the Caribbean", en Study of the Role of Second Languages in Asia, Africa and Latin America, Washington, D.C. : Center for Applied Linguistics, págs. 34-53.
- (1967). "Sociolinguistic Factors in the History of American Negro Dialects", en Florida Foreign Language Reporter, Vol. 5, Núm.2, Págs. 11-29.
- (1968). "Continuity and Change in American Negro Dialects", en Florida Foreign Language Reporter, Vol 5, Núm., 2, págs. 3-14.
- (1972). "Book Review 3: Black-White Speech Relationships, ed. by Walt Wolfram and N. Clark", en Florida Foreign Language Reporter, Vol. 10, (Spring/Fall), , págs 25, 26,55,56.
- (1973). "More on Black-White Relationships", en Florida Foreign Language Reporter, Vol 11., (Spring/Fall), págs. 35-40.
- (1966). "Observations on the Problems of Defining Negro Dialect", en Perspectives on Black English, Dillard (ed) 1975, págs. 57-65.
- Stucky, S. (1974). "Introduction", Southern Road, de Sterling Brown.
- Sutcliffe, D. (1977). The Language of the First and Second Generation West Indian Children in Bedfordshire (Eng.). M.A. Thesis. University of Leicester.
- (1982). British Black English. Oxford: Basil Blackwell.
- (1984). "British Black English and West Indian Creoles", en The English Language in the British Isles, Trugill (ed). Londres: Cambridge University Press.
- y A. Wong (eds). (1986). The Language of the Black Experience. Londres: Basil Blackwell.

- Szwed, J. (1970). "Afro-American Musical Adaptation," en Afro-American Anthropology, Whitten y Szwed (eds), págs. 219-231.
- Talley, T. (1922). Negro Folk Rhymes, Nueva York: MacMillan.
- Tannen, D. (1982a). "Oral and Literate Strategies", en Language, Vol. 58, núm. 1, págs. 1-21.
- (ed). (1982b). Spoken and Written Language. Norwood, NJ.: Ablex.
- (ed). (1984). Coherence in Spoken and Written Discourse. Norwood, NJ: Ablex.
- Taylor, T. (1980). Linguistic Theory and Structural Stylistics. Oxford: Pergamon Press.
- Tarlone, E. (1973). "Aspects of Intonation in Black English", en American Speech, (Spring/Summer), págs. 29-36.
- Todd, L. (1974). Pidgins and Creoles. Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Tonkin, E. (1971). "Some Coastal Pidgins of West Africa", en Social Anthropology and Language, Ardener (ed). Londres; Tavistock., págs. 129-157.
- Toop, D. (1984). The Rap Attack. Boston: South End Press.
- Traugott, E. (1976). "Origins of Black English", en Black English: A Seminar, Trabasso y Sears (eds). Hillsdale, NJ.: Erlbaum Páb., págs. 57-95.
- Turner, D. (1975). "Paul Laurence Dunbar: the Poet and the Myths", en A Singer in the Dawn, J. Martin (ed), págs. 59-74.
- Turner, G.W. (1973) Stylistics. Harmondsworth: Penguin.
- Turner, L.D. (1949). Africanisms in the Gullah Dialect, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan (reeditado, 1974, University of Chicago).
- Ullmann, S. (1964) Language and Style Londres: Basil Blackwell, (trad. espa: Lenguaje y estilo, 1968, Madrid: Aguilar).
- Utti, K. (1969). Teoría Literaria y Lingüística, Madrid: Cátedra.
- Van Sertima, I (1976). "My Gullah Brother and I", en Black English, Trabasso y Sears (eds), págs. 123-149.
- Vossler, K. (1925). Espíritu y cultura en el lenguaje, trad. de Fuentes Rojo, (1959). Madrid: Cultura hispanica.
- Wagner, J. (1974). Black Poets of the US. Chicago: University of Chicago Press.
- Wallace, A. (1956). "Revitalization Movements", en American Anthropologist, 58, págs. 264-81.
- Waugh, L. (1985). "The Poetic Function and Nature of Language" en Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time, Pomorska y Rudy (eds), págs. 143-169.
- Welmers. (1971). African Language Structures. Berkeley: University of California.
- Weinreich, U. (1953). Languages in Contact. Nueva York: Linguistic Circle of N.Y.
- Wellek, R. y Warren, A. (1953) Theory of Literature, trad. espa J.M. Gimeno, Madrid: Editorial Gredos (1979).
- Wheatley, P. (1773). Poems on Various Subjects, Religious and Moral. Londres: Bell, Cox and Berry.
- Whinnom, K. (1977). "Linguistic Hybridization and the "special case" of Pidgins and Creoles", en Pidginization and Creolization of Languages, Hymes (ed), Págs. 91-117.
- Whorf, B. (1956). Language, Thought and Reality: Selected Writings of B.L. Whorf. J.B. Carroll (ed). Nueva York: Wiley.
- Widdowson, H. (1975). Stylistics and the Teaching of Literature. Londres: Longman.
- Williams, S. (1979). "The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry", en Chants of Saints, Stepto y Harper (eds), págs. 123-136.
- Williamson, J. (1971a) "A Look at Black English", en Crisis, 78, Págs. 169-185.
- (1971b) "Selected Features of Speech: Black and White", en A Various

DISCOGRAFIA

- Hughes, L. (1954). The Story of Jazz. Folkways Records FP 90.
----- (1955). The Dream Keeper and Other Poems. Folkways Records FP 100.
----- y A. Bon Temps. Anthology of Negro Poetry, Folkways Records, FP 91.
----- y S. Brown. Sterling Brown and Langston Hughes, Folkways Records
9790.