

Breve historia de la narrativa afroamericana¹

Cualquier cosa que pueda decirse de ella, la escritura de los afroamericanos en los Estados Unidos ha sido desde el comienzo hasta el final, como Saunders Redding una vez observó, una “literatura por necesidad”. No es necesario que nos detengamos aquí en qué sentido y hasta qué punto lo mismo podría aplicarse a toda la escritura estadounidense. Es útil recordar, no obstante, que la causa del esclavo, su necesidad de libertad humana, se volvió parte entrañable del movimiento romántico tal y como lo fuera el surgimiento de los ideales democráticos en la nación y la convicción creciente de la perfectibilidad del individuo.

Los relatos de esclavos, un cuerpo de literatura muy significativo, ofrecen un punto de arranque y una clave. Así como un tipo de tradición poética provino de las letras de los *Negro spirituals*, las canciones de trabajo y las rimas durante las horas de descanso y juego de los esclavos, también una tradición en prosa influyente en escritores posteriores parece haberse originado con los relatos de esclavo.

El primero del género, *El relato de los singulares sufrimientos y la sorprendente liberación de Briton Hammon: Un hombre negro*, apareció en Boston en 1760. Otro, un trabajo de escritura más notable, y todavía digno de lectura, se publicó primero en Londres en 1789. Su autor era Olaudah Equiano; su título, *El interesante relato de la vida de Gustavus Vassa, el africano*. Otra edición, publicada en Leeds en 1814, se llamó *El interesante relato de la vida de Olaudah Equiano, o Gustavus Vassa, El africano, Escrito por él mismo*.

Entretanto, en los Estados Unidos la necesidad del esclavo provocó otra expresión. El esclavo, poeta y predicador Jupiter Hammon había publicado y hecho circular un escrito en prosa llamado *Un llamamiento a los negros del estado de Nueva York*. El punto de vista que reflejó estaba en pronunciado contraste con el tenor de los relatos de esclavo y puede leerse como un comentario acerca de su propia posición favorecida como esclavo instruido de un amo de Long Island. En contraste con “la espléndida locura,” como Redding lo describe, de los autores que “se consumieron en el fuego de la revuelta,” Jupiter Hammon se resignó a una vida de servidumbre. Éstas son sus palabras:

Con respecto a la obediencia a los amos. Ahora bien, sea o no correcto y legal a los ojos de Dios que ellos nos hagan esclavos a nosotros, estoy seguro de que mientras nosotros seamos los esclavos, es nuestro deber obedecer a nuestros amos en todas sus órdenes legales, y cuidarlos.... En tanto dependemos de nuestros amos en lo que comemos y bebemos y llevamos puesto, no podemos estar contentos a menos que los obedezcamos.

Antes de condenarlo de plano, es necesario recordar que Hammon probablemente no hubiera podido conseguir que un ataque más fuerte a la esclavitud fuera publicado, y, de hecho, agregó lo siguiente:

Reconozco que la libertad es una gran cosa, y que vale la pena buscarla, si podemos conseguirla honestamente; y por nuestra buena conducta triunfar sobre nuestros amos para que nos pongan en libertad: aunque por mi parte no deseo ser libre, debo sin embargo alegrarme si otros, sobre todo los negros jóvenes, son liberados;

¹ Selección y traducción de Gabriel Matelo para la cátedra de Literatura Norteamericana, Depto. de Letras, FaHCE, UNLP. Bibliografía utilizada: “The Negro Contribution to American Letters” En Davis, John P. (editor) *The American Negro Reference Book*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1969. “Black Literature” En Hoffman, Daniel (editor) *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. The Belknap Press of Harvard University press. Cambridge Mass., 1979. Gates Jr., Henry Louis and McKay, Nellie Y. (editors) *The Norton Anthology of African American Literature*. W.W. Norton & Co., 1996.

Literatura Norteamericana

porque muchos de nosotros que hemos crecido esclavos, y que siempre hemos tenido amos que cuidaran de nosotros, apenas sabríamos cómo cuidarnos solos... Que la libertad es una gran cosa lo podemos saber por nuestros propios sentimientos, e igualmente podemos juzgar así por la conducta de las personas blancas en la última guerra². ¡Cuánto dinero se ha gastado y cuántas vidas se han perdido para defender esa libertad! Debo decir que he esperado que Dios abriera sus ojos, cuando ellos estaban tan comprometidos con la libertad, para que pensara en el estado de los pobres negros, y para que tuviera piedad de ellos.

Es más, su “Llamamiento” no pertenece al gran periodo del florecimiento y realización de la narrativa de esclavos. Este coincidió con la campaña abolicionista, de 1830 a 1861.

Algunos de estos relatos se presentaron como autobiografías. *Escenas en la Vida de Harriet Tubman*, 1869, y *Memorias de Elleanor Eldridge*, 1838, pertenecen a esta categoría. *La Esclavitud en los Estados Unidos*, 1836, de Charles Ball y otros por el estilo se han considerado verdad ficcionalizada, mientras que otros como *El Fugitivo* de Emily Pierson y *Autobiografía de una Esclava* de Mattie Griffith son totalmente ficción. Muchos eran relatos transcritos por otros, y éstos incluyen *La Confesión de Nat Turner*, 1831, *El relato de Solomon Northrup*, 1857, y *El relato de James Williams*, 1838, dictado a John Greenleaf Whittier³. Es interesante observar que el relato de Williams fue considerado un fraude por el editor del *Alabama Beacon*, después de lo cual la Sociedad Antiesclavista, sus editores, lo suprimieron. *Incidentes en la Vida de una Muchacha Esclava* de Harriet Jacobs se presentó como revisada y “arreglada” por Lydia Maria Child.

Sin embargo relatos genuinos de esclavos, autobiografías auténticas que recuerdan la esclavitud y la libertad de talentosos hombres afroamericanos y mulatos que nacieron bajo esta ‘peculiar institución’⁴, es lo que da importancia a este cuerpo de escritura y justifica su lugar en la historia literaria y cultural estadounidense. *El relato de la Vida de Frederick Douglass, un Esclavo estadounidense, escrito por él mismo*, Boston, 1845, es uno de éstos. *El relato de la Vida de William W. Brown, un Esclavo Fugitivo, Escrito por Él mismo*, Boston, 1848, es otro. Incluso otros como *El Herrero Fugitivo, o Eventos en la Historia de James W. C. Pennington, Pastor de una Iglesia presbiteriana, Nueva York, Anteriormente un Esclavo en el Estado de Maryland, Estados Unidos*, Londres, 1849, *La Autobiografía de un Negro Fugitivo: Su trabajos antiesclavistas en los Estados Unidos, Canadá, y Inglaterra*, de Samuel Ringgold Ward, Londres, 1855; y *Correr mil Millas por la Libertad; o El Escape de la Esclavitud de William y Ellen Craft*, Londres, 1860.

Un pasaje del relato de Douglass es quizás suficiente para sugerir el sabor y la calidad de esta escritura así como la capacidad intelectual de los fugitivos mismos. Douglass escribió su libro durante el verano de 1844, menos de cinco años después de su huida, y lo que sigue condice con la calidad del todo:

Los desgarradores incidentes, contados en el capítulo anterior, me llevaron muy temprano a preguntar sobre la naturaleza y la historia de esclavitud. ¿Por qué soy yo un esclavo? ¿Por qué son algunos esclavos de las personas, y otros amos? ¿Hubo un tiempo en que esto no fuera así? ¿Cómo comenzó la relación? Éstas eran las preguntas que me dejaban perplejo y que ahora empezaban a preocupar mis pensamientos, y ejercer los poderes débiles de mi mente, porque yo todavía no era sino un niño, y sabía menos que los niños de mi misma edad en los estados libres. Como mis preguntas concernientes a

² La guerra de Secesión.

³ John Greenleaf Whittier, el poeta más activo de la era, tuvo un background muy similar al de Walt Whitman. Nació y creció en una granja cuáquera modesta de Massachusetts, tuvo poca educación formal, y trabajó como periodista. Durante décadas antes de que se hiciera popular, fue un ardiente abolicionista

⁴ Así llamaban eufemísticamente los blancos sureños a la esclavitud en el S. XIX.

Literatura Norteamericana

estas cosas sólo eran hechas a los niños un poco más grandes, y un poco mejor informados que yo, no alcancé con rapidez un fundamento sólido. Por algunos medios aprendí de estas preguntas que “Dios arriba en el cielo,” hizo a todos; y que hizo a las personas blancas amos y amas, y a las personas negras esclavos. Esto no me satisfizo, ni disminuyó mi interés en el asunto. Me dijeron, también, que Dios era bueno, y que sabía lo que era mejor para mí, y mejor para todos. Esto era menos satisfactorio que la primera declaración; porque iba en contra de todas mis nociones de bondad. No era bueno permitir que el amo viejo cortara la carne de Esther, y la hiciera llorar así. ¿Además, cómo sabía la gente que Dios hizo esclavos a las personas negras? ¿Subieron ellos al cielo y lo aprendieron? o, ¿bajó Él y les dijo eso?. Todo era oscuro al respecto. Daba algún alivio a mis duras nociones acerca de la bondad de Dios que, aunque él hizo a los hombres blancos dueños de esclavos, no les hizo ser malos dueños, y que, a su debido tiempo, él castigaría al dueño malo; que lo enviaría, cuando ellos se murieran, al lugar malo, donde ellos serían “consumidos por las llamas”. No obstante, yo no podía reconciliar la relación de esclavitud la con mis crudas nociones de bondad.

Por entonces, también, encontré que había confusas excepciones a esta teoría de esclavitud (...). Yo conocía negros que no eran esclavos; conocía blancos que no era dueños de esclavos; y conocía personas que eran casi blancos, y que eran esclavos. El color, por consiguiente, era una base muy poco satisfactoria para la esclavitud.

Sin embargo, una vez, comprometido en la búsqueda, no tardé en averiguar la verdadera solución del asunto. No era el color, sino el crimen, no Dios, sino el hombre, lo que permitía la verdadera explicación de la existencia de la esclavitud; tampoco tardé en averiguar otra verdad importante, esto es: que lo que hombre hace, el hombre puede deshacerlo. La oscuridad espantosa se desvaneció, y yo era ahora amo del tema.

Una segunda versión actualizada del *Relato* de Douglass se publicó diez años después bajo el título *Mi Esclavitud y Mi Libertad* y se subdividía en Parte I, “*La vida como Esclavo*” y Parte II, “*La Vida como Hombre libre*”. Años más tarde Douglass sacó una tercera versión, de nuevo revisada, puesta al día y aumentada, y con un título biográfico más regularizado: *La vida y los tiempos de Frederick Douglass, Escrita por Él mismo*, 1882.

Especial interés tiene *La Vida de Josiah Henson, Anteriormente un Esclavo Ahora un Habitante de Canadá, Narrado por Él mismo a Samuel Eliot*, Boston, 1849, porque Henson llegó a ser considerado como el original del personaje del Tío Tom de la novela *La cabaña del Tío Tom* de Harriet Beecher Stowe. Las ediciones estadounidense y británica del relato tuvieron desde el comienzo ventas satisfactorias, aunque no espectaculares, pero una versión posterior, de 1858, con una introducción de la señora Stowe, y retitulada *Verdad más Extraña que la Ficción, la Historia del Padre Henson acerca de Su Propia Vida*, tuvo una venta previa de cinco mil copias y incluso más. El libro todavía vendía bien en 1879 cuando fue publicado de nuevo como *Una Autobiografía del Rev. Josiah Henson (el “Tío Tom” de la Señora Harriet Beecher Stowe)*. Por entonces notas introductorias por Wendell Philips y John Greenleaf Whittier se habían agregado al prólogo de la Señora Stowe, y los editores declararon que previamente a su salida se habían vendido 100.000 copias del libro. Hubo traducciones francesas y holandesas.

De hecho, las ventas buenas se habían vuelto la regla para los relatos de esclavo. Por ejemplo, *Doce Años Esclavo: el relato de Solomon Northup*, 1853, vendió 27.000 copias en sus primeros dos años. *El relato de William Wells Brown* pasó por cuatro ediciones en su primer año. Según un artículo de Ephraim Peabody en el *Christian Examiner* de julio de 1849, el libro de Frederick Douglass logró siete ediciones solo en los Estados Unidos. Entretanto, los relatos más tempranos, como aquéllos de Gustavus Vassa y Moses Roper, continuaron vendiendo, alcanzando

Literatura Norteamericana

diez y once ediciones en inglés respectivamente, sin mencionar las traducciones. El relato de esclavo definitivamente había tenido éxito como moda de lectura. El número publicado de ellos llegó a centenares.

Su popularidad en el siglo XIX, considerado en su conjunto, no fue diferente de la moda de los relatos del Oeste en el XX. Las narrativas evocaban la escena y las condiciones de esclavitud, por supuesto, pero también creaban una parábola de la condición humana, los grillos que apresan la humanidad y el anhelo de libertad. Los peligros de la huida y la larga jornada hacia la Estrella Norte no disminuyeron su fuerza con la repetición hasta que los tiempos cambiaron y una nueva parábola, o mito, el del Oeste, reemplazó al anterior.

El periodo en el cual la narrativa de esclavos floreció fue, por supuesto, el periodo en el que el *Negro spiritual* alcanzó su florecimiento. Éste era poesía; el otro, prosa. De hecho, se citan a menudo palabras de los *spirituals* en los relatos. Pero la conexión entre estos relatos y la subsecuente expresión literaria que estimularon es más directa y inmediata que entre los *spirituals* y la música en que éstos influirían en el futuro.

William Wells Brown es el eslabón. Uno de los tres hombres que, según el juicio de Saunders Redding, reflejó mejor “el temple y la opinión del Negro por esos años,” Brown es elegido como “el Negro más representativo de la época”. De los otros dos, Charles Remond y Frederick Douglass, la por otra parte brillante carrera de Remond como exponente de la oposición a la esclavitud fue estropeada por celos de Douglass, y Douglass parecía demasiado excepcional para aparecer como “representativo”. Los tres consagraron sus vidas a la causa de la abolición, y sólo Remond no dejó una autobiografía. Los tres pudieron escribir eficazmente cuando surgió la necesidad, pero sólo la escritura de Brown evolucionó en lo que podría llamarse una carrera literaria. Así su lugar entre los afroamericanos está asegurado.

Como muchos afroamericanos antes y después, de hecho como muchos escritores, Brown hizo máximo uso de su historia personal como material literario. A veces esto sólo puede llevar a la confusión si se busca la verdad, ya que produjo tres versiones de su origen y niñez temprana. En versiones sucesivas los detalles que él dio se hacían cada vez más emocionantes. Sea esto un reflejo de su creciente profesionalismo en las letras o meramente el abandono de su temprana reticencia al desarrollarse como escritor, las opiniones encontradas persisten.

Primero, él registra que nació de padres esclavos en Kentucky y que creció como un niño esclavo que trabajaba en los campos y la casa. Su segunda versión introduce un poco de drama que reaparece, interesantemente, en todas las biografías ficcionales de George Washington Carver. Cuenta haber sido robado por un comerciante de esclavos poco después de su nacimiento. Entonces, en la segunda edición revisada de su *Relato*, él realmente se vuelve ríspido. Nació, declara, de padre blanco, vástago de una familia que era dueña de su madre mulata en Lexington, Kentucky. Según su relato, el padre de su madre esclava, “era el renombrado Daniel Boone”.

Las referencias frecuentes a la paternidad blanca en los relatos autobiográficos como el de Brown así como en las historias de ficción de esclavos de ese periodo, se las ha rotulado a veces como dispositivos de la propaganda abolicionista deseando estigmatizar la esclavitud al mostrar el efecto desmoralizante de la institución en la clase de los amos. Evidencia fotográfica, en el caso de Brown, como en muchos otros, parecería apoyar la declaración por lo menos en lo relativo al linaje mixto, y al parecer nadie se ofreció a disputarlo mientras él vivía.

Brown consiguió el nombre por el que se lo conoció de la familia cuáquera Wells Brown que fueron sus primeros amigos en Ohio después de su huida de la esclavitud. Recapturado y pasando de dueño en dueño, sirvió a su vez como ayuda de cámara en botes de río, ayudante de un comerciante de esclavos, y eventualmente en la oficina de noticias de Elijah P. Lovejoy. Estas

Literatura Norteamericana

actividades no están documentadas, pero el propio relato de Brown dice que aprendió a leer mientras trabajaba en St. Louis en una imprenta de un periodista abolicionista que más tarde fuera asaltado y asesinado por apoyar la causa de la libertad.

Constantemente en movimiento como todo esclavo prófugo, se sostenía a sí mismo como podía mientras aplicaba la mayor parte de sus energías en estudiar y lograr llegar al Canadá. Después, declara, “comencé a disertar como agente de la Sociedad Antiesclavista de Nueva York, y he consagrado mi tiempo desde entonces a la causa de mis compatriotas esclavizados”. Su trabajo antiesclavista cubrió un periodo de aproximadamente quince años, incluyendo cinco años en Inglaterra entre 1849 y 1854, y puede haber presentado como tres mil discursos públicos, juzgando por una estimación del número que él hizo en el extranjero. Hay indicaciones de que la mayoría, si no todos, de sus discursos eran improvisados y no sobrevivían a las ocasiones en que ellos fueron enunciados, pero hay evidencia de que escritos de otro tipo ya se habían vuelto un interés más serio para él. William Wells Brown fue el primer escritor creativo en prosa de importancia producido por la raza negra en los Estados Unidos.

Además de tres versiones exitosas del *Relato de William Wells Brown*, sus años como abolicionista produjeron también para la causa los libros *Tres Años en Europa: o, Lugares que he Visto y Personas que He conocido*, Londres, 1852; y *Santo Domingo: Sus Revoluciones y Sus Patriotas*, Boston, 1855. Pero en este periodo él también escribió y publicó dos novelas y una obra de teatro, las primeras piezas de ficción y el primer drama de un afroamericano. Así, ellos pueden leerse como piezas del periodo de la epopeya literaria estadounidense o como antecedentes lineales de los trabajos de Richard Wright y Lorraine Hansberry.

La primera novela, cuando apareció en Londres en 1853, se llamó *Clotelle; o, la Hija del Presidente*. Su heroína era una bonita muchacha casi blanca, y se insinuaba que se basaba en hechos verdaderos, haciéndose eco de la chismografía que era entonces corriente. Esto se restringió un poco en la edición de Boston publicada casi una década después con un nuevo subtítulo: *Un Cuento de los Estados Del sur*. Según Saunders Redding, “Brown se dejó llevar por la necesidad de producir propaganda en una causa demasiado íntima para mantener la objetividad emocional y una razonable perspectiva. Tenía poder sin el control del artista, pero a pesar de esto sus éxitos son considerables y de gran importancia en la historia de la literatura creativa negra. Primer novelista, primer dramaturgo, primer historiador: la lista sostiene su lugar⁵. “

Una cita de *Clotelle* sugiere esa mezcla. Siguiendo una descripción de un mercado de esclavos en Richmond, Virginia, donde una bonita muchacha cuarterona se ofrece a los postores, Brown resume:

Fue una subasta de esclavos en Virginia en la cual los huesos, los tendones, la sangre y los nervios de una muchacha joven de dieciocho se vendieron por \$500: su carácter moral por \$200; su intelecto superior por \$100; los beneficios aumentaban porque ella habido sido rociada y sumergida en las aguas, junto con una garantía de su devota Cristiandad, \$300; su habilidad de hacer un buen rezo, \$200; y su castidad, \$700 más. Esto, además, en una ciudad atestada de iglesias cuyas espirales altas parecen signos que apuntan al cielo, pero cuyos ministros predicán que la esclavitud es una institución ordenada por Dios.

La segunda novela parece haber sido editada en el periódico *Anglo-African* de Nueva York en formato de folletín entre 1860-61. Sus títulos parecen suficientemente descriptivos: *Miralda o la Bonita Cuarterona. Un Romance de la Esclavitud estadounidense, relato Fundado en Hechos*.

⁵ J. Saunders Redding, *To Make a Poet Black* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1939), p.

Literatura Norteamericana

Entretanto, *El escape: o, un salto hacia la libertad. Drama en Cinco Actos* fue publicado en Boston en 1858. Los escritos de Brown después de la Guerra Civil han sido descritos como “más razonables”. Con la campaña concluida y las tensiones relajadas, él se estableció y empezó a producir historias y ensayos sobre narrativa que todavía le dan crédito, casi cien años después. *El Negro en la Rebelión estadounidense*, 1868, *El Hijo Insurrecto*, 1874, y *Mi casa del sur*, 1880, son representativos.

Otro inicio, posiblemente tan significativo como aquéllos que estableciera en la ficción, el drama y la escritura histórica, también fue registrado por William Wells Brown. Fue el primer afroamericano en los Estados Unidos en ganarse la vida escribiendo.

Una novela de Martin R. Delany, un contemporáneo de Brown y como él una persona valiente en la campaña antiesclavista, fue anunciada en la primera entrega de la *Revista anglo-africana*, enero de 1859, como “Un Cuento del Valle del Mississippi, los Estados Unidos del sur y Cuba”. El héroe era descrito como “un educado indio negro del oeste quien privado de su libertad por fraude cuando joven y traído a los Estados Unidos, en edad madura, ante la situación de que su esposa iba a ser vendida apartándola de él, buscó venganza a través de una organización secreta y confidencial”. El título era *Blake; o, Las Chozas de América*, y la nota editorial prometía que la historia tendría aproximadamente ochenta capítulos o seiscientas páginas. Al parecer no fue así. Sólo siete entregas aparecieron en la *Anglo-africana*, de enero a agosto, 1859, y tuvieron que transcurrir décadas antes de que Paul Laurence Dunbar y Charles Waddell Chesnutt rompieran el silencio en el cual la escritura de ficción en prosa por afroamericanos pareció sumergirse.

Entretanto, sin embargo, la tradición, o la moda, del relato de esclavos no acabó abruptamente con la conclusión de la guerra de liberación. Además de aquellos relatos que se habían establecido y habían continuado siendo reeditados (como los relatos de Douglass y Henson), nuevos continuaron apareciendo. Representantes de éstos fueron *Incidentes en la Vida de una Muchacha Esclava* de Harriet Jacobs, *Detrás de las Escenas por Elizabeth Keckley*, *Anteriormente una Esclava, pero más Recientemente Modista* y *Amiga de la Señora de Abraham Lincoln; o Treinta Años de Esclavo* y *Cuatro Años en la Casa Blanca*, 1868, *Escenas en la Vida de Harriet Tubman, como fuera contada por Sarah Bradford*, 1869, *Harriet, Moisés de su gente*, por la misma autora, 1886, y finalmente *Saliendo de la Esclavitud, Una Autobiografía*, de Booker T. Washington, 1900.

De hecho una conclusión más perfecta a esta larga sucesión escasamente podría imaginarse. *Saliendo de la Esclavitud* se estableció rápidamente como un ejemplo clásico de la historia de éxito estadounidense, pero era más que eso. Era el último de los grandes relatos de esclavos que por más de un siglo habían perturbado la conciencia estadounidense, mientras extendía su influencia mediante libros inspiradores como *La Cabaña del Tío Tom* y obras como *El ochavón*. Con este género fuera de su propio sistema, la escritura negra por fin se purgó de manera de permitir una salida fresca, un giro hacia otras cosas. Dunbar y Chesnutt, ambos amigos personales de Booker T. Washington, pero ninguno simpatizante de su filosofía, estaban a la espera, preparados.

La prosa de Dunbar surgió a la sombra de su popularidad como poeta. Muchos de sus cuentos y bocetos hacen uso del mismo cuerpo de material folk. Aparecían en el *Saturday Evening Post* y otras revistas y como consecuencia en tales colecciones como *Gentes del Dixie*, 1898, *La Fuerza de Gideon*, 1900, *En los Viejos Días de la Plantación*, 1903, y *El Corazón de Hondonada Feliz*, 1904. Las frases siguientes del último es una indicación justa de la substancia de los cuatro:

Dondequiera que los negros colonizan las ciudades o pueblos, Norte o Sur, dondequiera que el peón de albañil, el portero, y el mozo sean los hombres del pueblo; dondequiera que el pic-nic y la excursión sean las principales diversiones del verano; y el renacimiento, el invierno del arrepentimiento... Dondequiera que la risa y las lágrimas

Literatura Norteamericana

se refrieguen los codos de día, y el espíritu del trabajo y la pereza se estrechen las manos, allí, allí, es la Hondonada Feliz.

Al menos uno de los relatos, sin embargo, se destaca por sobre los otros. “La confianza de Polly” es notable al menos por tres razones. Dunbar maneja la forma del cuento corto con mayor convicción técnica aquí que en otra parte. Se aventura en los estratos más bajos de vida de los afroamericanos en Nueva York para su material. En esto, y en su trato con el juego de la política, él anticipa veinticinco de los años escenas y temas que más tarde llegaron a fascinar a casi una generación entera de escritores afroamericanos en Harlem.

Charles Waddell Chesnutt ganó cierto dominio de los materiales. Mientras las historias dialectales de Dunbar estaban apareciendo en *The Saturday Evening Post* alrededor del cambio del siglo, Chesnutt estaba siendo publicado en *Atlantic Monthly*. Un hombre cultivado, abogado en Cleveland, logró una objetividad de visión pareja a sus habilidades técnicas, mientras al mismo tiempo enfrentaba las realidades sociológicas. Ha sido llamado pionero en la estirpe de color.

La esposa de su juventud y otras historias de la estirpe de color y *La conjuradora*, sus dos colecciones de cuentos, fueron ambos publicados por Houghton-Mifflin en 1899. Su primera novela, *La Casa Detrás de los Cedros*, se publicó en 1900. *La Médula de la Tradición* salió al año siguiente, todos por el mismo editor. Su novela final, *El Sueño del Coronel*, fue publicada por Doubleday-Page en 1905.

Mientras Chesnutt siempre escribió como un artista de prosa, atento a los valores estéticos, sus novelas deben considerarse como novelas problema, y los problemas reaparecen en un buen número de sus historias. Él fue el primero de su raza en lograr un claro reconocimiento al respecto.

Resulta interesante que, del punto de vista de sus editores y sus lectores, él no fuera reconocido al principio como “Negro”. Éste es principalmente un comentario acerca de la objetividad de su escritura, pero Chesnutt hombre era similarmente irreconocible como negro. Al respecto él fue, como Jean Toomer y Walter White después de él, lo que a veces se ha llamado un negro voluntario. Sólo en los Estados Unidos habría él de ser clasificado de esa manera, ya que la mezcla racial real en su caso era preponderantemente caucásica.

Contemporáneo de Chesnutt, Dunbar y Booker T. Washington hubo un escritor afroamericano joven algo más difícil de clasificar en un contexto puramente literario, pero cuya variada escritura en ese mismo periodo resultaría ser aun más influyente. Estimado principalmente como un brillante académico, William Edward Burkhardt Du Bois fue el primer afroamericano en obtener un doctorado en Harvard en 1894. En 1897 estaba contribuyendo con ensayos al *Atlantic Monthly* y otras revistas estadounidenses, ensayos que todavía pueden leerse con asombro por su calidad literaria así como por su visión penetrante. Éstos fueron reunido, con otros agregados, y publicados en 1903 como *Las Almas de la Gente Negra*, que continúa sosteniéndose como la respuesta definitiva a *Saliendo de la Esclavitud* e igualmente como prólogo (más de medio siglo más temprano) y primera proyección de algunas de las ideas y ángulos de visión más notables de la escritura de ensayistas y novelistas como Ralph Ellison y James Baldwin.

La escritura de Du Bois tomó muchos giros después de *Las Almas de la Gente Negra*, mucho de su mejor obra fue editada en *La Crisis*, una revista que él fundó y editó de 1911 a 1933, y otras colecciones de sus piezas cortas, novelas, historias, biografías y el autobiográfico *Crepúsculo de Alba*, de 1942. El debido reconocimiento a veces llegaba tarde, pero vivió lo suficiente como para cosecharlo y eventualmente disfrutarlo.

Por entonces, también, el cuerpo de escritura negra en prosa alcanzó un punto donde algunas observaciones generales pudieran permitirse, aunque debería pasar una generación para llegar a los estudios críticos. ¿Cuáles eran los temas adecuados a los escritores afroamericanos? ¿Era apropiado

Literatura Norteamericana

buscar su material en la vida 'marginal'? "Excepto ahora (y sólo bastante recientemente) los rusos y los alemanes, ningún grupo impone sobre sus artistas demandas tan grandes como hacen los afroamericanos," suspiraba Saunders Redding con desaliento. ¿Deben usar los escritores afroamericanos el dialecto? ¿Deben concentrarse en personajes afroamericanos o blancos? A todas estas preguntas el grupo de Harlem formuló sus propias vivaces respuestas. En un artículo llamado "El artista negro y la montaña racial," publicado en *La Nación* en 1926, escribió:

Nosotros, los artistas negros más jóvenes que crean ahora intentamos expresar nuestra identidad individual de piel oscura sin miedo ni vergüenza. Si las personas blancas están contentas nosotros nos alegramos. Si ellos no lo están, no nos importa. Nosotros sabemos que somos hermosos. Y feos también. El tom-tom llora y el tom-tom ríe. Si las personas de color están contentas, nos alegramos. Si ellos no lo están, su descontento tampoco nos importa. Nosotros construimos nuestros templos para mañana, tan fuertes como sepamos hacerlo, y nos paramos encima de la montaña libre que hay dentro de nosotros.

La explosión de expresión creativa que ocasionó este manifiesto fue llamado por Alain Locke y otros participantes o observadores cercanos el Renacimiento de Harlem⁶ y la llegada de la madurez de la escritura negra. Según Charles S. Johnson, sociólogo y editor de la influyente *Oportunidad: un periódico de la vida de los negros*, de la Liga Urbana, "un período breve de diez años han desarrollado (para el negro estadounidense) una autoexpresión más segura, unos más esfuerzos más amplios en dirección del arte que los dos largos y tristes siglos anteriores."

Muchos otros resultados positivos siguieron a ese despertar feliz. De repente Roland Hayes estaba cantando en el Carnegie Hall, el primer artista del concierto de su raza en recibir aceptación popular en los Estados Unidos de su generación. Duke Ellington comenzó a tocar sus índigos en el Cotton Club. Tarde por la noche y en lugares subterráneos pequeños se oían las voces de Bessie Smith y Ethel Waters. W. C. Handy llegó de Memphis, y en poco tiempo los poetas captaron el ritmo.

Las obras de ficción tomaron un poco más de tiempo, y cuando finalmente aparecieron, la primera de ellas fue saludada con una fanfarria casi embarazosa. En perspectiva los cuentos de Jean Toomer recopilados junto con sus poemas tempranos en *Cane*, 1923, no parece haber sido sobreestimada. Las cuatro novelas de Jessie Fauset y las dos de Walter White, uno sospecha, pertenecen exclusivamente al periodo en el que ellas fueron escritas. Sin embargo, la contribución de libros como *Hay Confusión*, 1924, y *El Fuego en el Pedernal*, 1924, al impulso de la escritura entre los afroamericanos jóvenes por esos años no fue despreciable. *Hacia casa en Harlem* de Claude McKay, 1928, se volvió un best-seller. *Muerte Tropical* de Erie Walrond, 1926, parecía más que prometedor, como *Cuanto más negra la baya*, 1929, de Wallace Thurman. Rudolph Fisher

⁶ Renacimiento de Harlem (HR) es el nombre dado al periodo que va desde fines de la Primera Guerra Mundial hasta mediados de la Depresión de la década de los 1930s, durante el cual un grupo de escritores afroamericanos talentosos produjo un cuerpo regular de literatura en los cuatro géneros prominentes de poesía, ficción, drama, y ensayo.

La noción de "twoness" [neologismo que podría sólo traducirse al castellano por 'dualidad'], la conciencia dividida de la propia identidad, fue introducida por W.E.B. Du Bois, uno de los fundadores de la Asociación Nacional para el Avance de Personas de Color (NAACP) y el autor del influyente libro *Las Almas de Gentes Negras* (1903): "Uno alguna vez se siente su dualidad —estadounidense, negro—; dos almas, dos pensamientos, dos agitaciones irreconciliables: dos ideales en guerra en un cuerpo oscuro solo cuya obstinada fuerza lo preserva de partirse en dos."

Temas comunes: alienación, marginalidad, el uso de material folclórico, el uso de la tradición del Blues, los problemas de escritura para un público de elite.

HR fue más que sólo un movimiento literario: incluyó la conciencia racial, el movimiento "vuelta a Africa" liderado por Marcus Garvey, la integración racial, la explosión de la música, particularmente el jazz, los *spirituals* y el Blues, la pintura, los análisis dramáticos, etc.

Literatura Norteamericana

mostró talento en sus cuentos en *Atlantic Monthly* y otras revistas lo cual realmente no se sostuvo en su novela *Los muros de Jericho*, 1928. En 1930 se publicó la primera novela de Langston Hughes. *No Sin Risas* fue seguida cuatro años después por una colección de sus cuentos, *Las Maneras de la Gente Blanca*, 1934. Los dos sobrevivirían al periodo del Renacimiento, como lo hizo su poesía.

La Gran Depresión esparció el grupo de escritores de Harlem. Fue como si un terremoto hubiera golpeado, y el efecto se intensificó cuando Thurman y Fisher, ambos de menos de treinta años de edad, murieron aproximadamente al mismo tiempo, como para señalar el fin de una era. Zora Neale Hurston cuyos relatos orales se habían vuelto una leyenda, volvió a su Florida nativa y empezó a producir libros como *La Vid de Jonah*, 1934, *Hombres y Mulas*, 1935, y *Sus Ojos estaban Mirando a Dios*, 1937. El autor de la novela liviana *Dios envía el domingo*, 1931, encontró un lugar donde ocultarse en Alabama y empezó a escribir, miedosamente, *Trueno Negro*, 1936, un relato trágico de la insurrección de los esclavo en otro siglo.

Cualquier cosa que pueda decirse de sus logros, los escritores del Renacimiento habían por este tiempo logrado el éxito poniendo fin a la novedad del afroamericano como escritor en los Estados Unidos. Ficciones de George Wylie Henderson, George W. Lee, Mercedes Gilbert, Waters Edward Turpin, William Attaway y Dorothy West, así como el trabajo subsiguiente del grupo original de Harlem, que aparecieron en la década que siguió, empezó a sufrir las desventajas de esta necesaria etapa, al mismo tiempo que empezaron a aprovecharse de sus ventajas.

Pero la Gran Depresión que hizo huir a los escritores de Harlem más que compensó por este daño con las oportunidades que dio a la próxima ola de expresión literaria negra. A los Writers Projects de la WPA⁷ llegaron los viejos escritores derrotados como el poeta Fenton Johnson, pero de esos proyectos también surgieron escritores de la talla de Richard Wright, Ralph Ellison, Frank Yerby y Willard Motley, y empezó a crearse un ambiente en el que el escritor afroamericano pudiera por fin estirarse en toda su longitud. Wright ascendió rápidamente a los primeros puestos entre los escritores estadounidenses, sin que nada tuviera que ver ello con la raza.

He aquí un novelista lo suficientemente poderoso como para evadirse del estrecho compartimento previamente ocupado por escritores afroamericanos. En primer lugar, Wright era agudamente consciente de su prisión, y no le tomó mucho tiempo concluir, como algunos críticos lo han hecho, que la novela tal cual él la conocía era y había sido por generaciones una proyección del sistema de valores de la clase dominante en la sociedad. Tomando ventaja del pánico en el cual esa sociedad había sido empujada por la Depresión, se alió con los que criticaban las asunciones básicas de esa crisis y exigió ser escuchado. El consenso general de lectores inteligentes fue que lo que él planteaba tenía sentido, que manejaba sus temas con autoridad, se expresaba con poder y elocuencia, y que tenía derecho al lugar que se había ganado en el firmamento literario de los años de la Depresión.

Los hijos del Tío Tom, la primera en la secuencia de las obras mayores de Wright, era una colección de cuatro novelas cortas escritas mientras fuera empleado por el Illinois Writers Project. Tomadas de los recuerdos de su niñez en Mississippi, las historias eran evocaciones casi insoportables de realidades crueles que la nación y el mundo habían sido en el pasado incapaces o reacias a enfrentar. El propósito de Wright, su determinación como escritor de prosa era forzar a abrir los ojos cerrados, compeler a los Estados Unidos a mirar lo que le había hecho al campesinado negro en el que él nació. En una competición ofrecida por un editor para el mejor libro de ficción

⁷ *Work Projects Administration*, organismo gubernamental que administraba la obra pública para aliviar el desempleo masivo durante la Gran Depresión. Incluía también proyectos artísticos.

Literatura Norteamericana

presentado por un escritor en la WPA en 1938, *Los hijos del Tío Tom* se la juzgó ganadora. La recepción crítica fue entusiástica, y su autor fue lanzado a la carrera profesional.

Los mismos críticos estaban más que sorprendido, de hecho fue una conmoción para ellos cuando *Hijo Nativo* apareció dos años después como una selección de *Club del libro del mes* y realmente, como uno de ellos dijo, "empequeñeció" a su poderoso predecesor. Desde Mississippi Wright había llevado su escena a Chicago, y el vigor narrativo que había impresionado a los lectores de los cuatro *novellas* que conformaban su obra anterior se había intensificado por un sondeo más profundo de la sociedad que generara esos personajes y produjera esa austera tragedia. El autor había confirmado sus propias visiones mediante un nuevo acercamiento a la disciplina de la sociología.

Que el de Wright fuera el talento literario más impresionante alguna vez producido por los Estados Unidos negros sólo fue raramente disputado por entonces, y esta estimación de su estatura era compartida tanto por críticos como por lectores en el extranjero. Aparecieron casi cincuenta traducciones y ediciones extranjeras de sus libros en la próxima década y la mitad de sus escritos se hicieron conocidos en los países más importantes alrededor del mundo. Se puso su nombre junto al pequeño manojito de escritores estadounidenses de primera línea, y el interés en él como personalidad empezó a extenderse.

Su posterior desarrollo fue ayudado, sin ninguna duda, por su tercer libro, el autobiográfico *Muchacho Negro*, de 1945, el cual no sólo repitió el éxito de *Hijo Nativo* cuando también se volvió una selección del *Club del libro del mes* sino también impresionó a varios críticos como un logro aun más notable. Ciertamente *Muchacho Negro* dio evidencias de que tanto el rango de su autor como su lugar entre sus contemporáneos todavía se estaba extendiendo. Relacionando la historia personal de Wright con las búsquedas de su mente, el libro mostró la influencia de otro descubrimiento intelectual. Mientras que su primer libro estaba influenciado por la conversión de Wright al Comunismo, y su segundo por su abrazo a la sociología, *Muchacho Negro* reflejaba el encuentro de Wright con los misterios de psicoanálisis.

A estas alturas Richard Wright mudó su familia a París y rápidamente se transformó en uno de los expatriados estadounidenses más famosos en Europa. No publicó otro libro durante ocho años, y cuando lo hizo, *El Forastero*, su segunda novela extensa, de 1953, lo mostró trayendo a su escritura las actitudes del existencialismo francés de la era posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pero *El Forastero* no estaba a la altura de los libros más tempranos de Wright. Algo faltaba. Quizás era la ira. Sus nuevos amigos franceses habían hecho sentirse en casa al autor sufriente y alienado de antes. Él les había dado a cambio su amor. La angustia y ultraje que hicieran memorables sus libros tempranos se marchitaron en la ficción que escribió en los años que quedaban de su vida. *El Largo Sueño*, 1956, fue un eco oscuro de las historias de Mississippi escritas mientras él todavía estaba sangrando. *Fiesta salvaje*, 1954, era un solo un *potboiler*⁸ de tapas blandas. Algunas de las historias recopiladas en el volumen *Ocho Hombres*, de 1961, habían sido escritas años antes y propiamente pertenecían a la época de las *novellas*. *Lawd Today*⁹ era un trabajo novato, al parecer anterior a *Uncle Tom's Children*, pero salvado póstumamente en 1963 de los manuscritos inéditos de Wright.

Si bien los años en París no agregaron nada a la estatura de Richard Wright como novelista, sin embargo estimularon una escritura considerable de otro tipo. En 1941, entre *Hijo Nativo* y *Muchacho Negro*, Wright había escrito un texto profundamente sentido para la recopilación *Doce Millones de Voces Negras*, descrita tanto como una historia del pueblo afroamericano en los

⁸ *Potboiler*: libro escrito para ganar dinero.

⁹ *El Señor hoy*. Transcripción de la manera en que en el dialecto negro se pronuncia la palabra *Lord*.

Literatura Norteamericana

Estados Unidos como "un amplio cuadro de los procesos de la vida de los negros". *Poder Negro*, 1954, también era *nonfiction* pero en otra vena. El relato de Wright de su estancia en Africa Occidental era un eficaz periodismo personal. La fórmula se repitió en *La Cortina de color*, 1956, basados en la asistencia del autor a la Conferencia de Bandung de 1955 en la Isla de Java, y de nuevo en *España Pagana*, 1957. *Hombre blanco, Escuche*, 1957, reunió una serie de conferencias dictadas en Europa bajo impresionantes auspicios entre 1950 y 1956, años en que cualquier declaración de Richard Wright probablemente fuera considerada importante en Francia, Italia, Alemania o Escandinavia. Los diarios mostraban que él tomaba en serio sus responsabilidades como portavoz.

Wright estaba cantando las alabanzas del joven Ralph Ellison años antes de que *Hombre Invisible* se publicara en 1952. Obrero esmerado, Ellison evidentemente había estado puliendo su esculpida novela durante por lo menos una década, posiblemente más. Era probable que nadie que lo conociera dudara de la seriedad de Ellison o incluso, quizás, de sus perspectivas, y Wright lo conoció bien; la cuestión estaba en su resistencia. Cuando el libro finalmente apareció, fue aclamado como una contribución mayor a la literatura estadounidense. Sorprendentemente, tenía poco o ningún parecido con la obra del hombre que, según algunos suponían equivocadamente, había sido su mentor.

La primera novela de Ellison era notablemente original. Sus objetivos como narrador de la historia eran tan diferentes de los de Richard Wright como sus métodos. Donde Wright se había asociado con la tradición en la que Dostoievski y Dreiser escribieran, Ellison había sido influenciado por T. S. Eliot y James Joyce. La complejidad de forma, las capas de significado, los puntos y contrapuntos, podían verse como elementos de la preocupación deliberada de Ellison así como la posible explicación de su ritmo de composición de una novela por década.

Los librerías estadounidenses le dieron su premio de ficción a *Hombre Invisible* el año siguiente a su publicación y pareció así confirmar las declaraciones de sus editores de que el libro no sólo era un gran triunfo de narración y caracterización sino también una interpretación profunda y inflexible de la posición anómala del afroamericano en la sociedad estadounidense. Esa declaración sigue vigente. Doce años después de la publicación la novela todavía estaba disponible impresa en por lo menos tres ediciones estadounidenses diferentes, sin mencionar las traducciones y otras ediciones en idiomas extranjeros.

Mientras Wright y Ellison hicieron ataques directos para ganar un lugar en la literatura estadounidense con el tipo de material que ellos conocían mejor, Yerby y Motley buscaron "emanciparse" ellos mismos de lo que algunos han considerado como las limitaciones de los temas afroamericanos y se volvieron los primeros escritores "populares" entre los negros estadounidense. Juntos, parece justo decir ahora, estos cuatro le dieron al escritor afroamericano una nueva imagen, lo introdujeron en una nueva era.

Ana Petry, Chester Himes y Roi Ottley estuvieron entre los primeros en beneficiarse con ello. Ellos han sido seguidos por una hueste de jóvenes. Nombres tales como William Demby, Owen Dodson, Alden Bland, William Gardner Smith, Lloyd Brown y Willard Savoy aparecían en las listas de editores tan rutinariamente como si se esperara todo el tiempo novelas de nuevos escritores afroamericanos. El surgimiento de Saunders Redding en este periodo no fue rutinario ni esperado, sino que sus ensayos y su crítica literaria lo unen singularmente a los escritores de este periodo y su estado de ánimo. Nadie los ha entendido mejor.

Los ensayos de Redding, sin embargo, a pesar de su brillo, no produjeron conmoción cuando aparecieron por primera vez de la manera en que los de James Baldwin lo hicieran una década o más después. Entretanto, ocurría la rebelión negra (o revolución, si se prefiere) en los Estados

Literatura Norteamericana

Unidos, y los escritores afroamericanos jóvenes estaban entre los primeros beneficiarios, Baldwin de forma prominente.

Después de escribir una buena novela aunque no espectacular *Ve a decirlo a las Montañas*, 1953, Baldwin empezó a producir ensayos personales tan notables como para convencer a algunos lectores de que él podría tener éxito en reavivar el interés en lo que ellos habían empezado a considerar como una forma literaria vieja y posiblemente fuera de moda. La primera colección de sus ensayos, como para establecer un eslabón con Richard Wright, se publicó con el título de *Notas de un Hijo Nativo*, 1955. Los ensayos eran provocativos, y el título no hizo ningún daño, pero la recepción fue modesta y permaneció dentro de los límites. Otro volumen, subtulado *Más Notas de un Hijo Nativo*, se publicó en 1961 como *Nadie Sabe Mi Nombre*. A este le siguió en 1963 *El Fuego la próxima vez*, que consistía en dos piezas previas publicadas en revistas: "Carta a Mi Sobrino en el Centésimoprimer Aniversario de la Emancipación" (*The Progressive*) y "Carta desde una Región en Mi Mente" (*The New Yorker*). Los últimos dos volúmenes se transformaron en *best-sellers* nacionales, gracias en parte, sin duda, a una conjunción favorable con el surgimiento del movimiento de la protesta negro en los Estados Unidos. Asombrosamente elocuente en el escenario así como en la página impresa, usando viejas habilidades en oratoria pública adquiridas como vehemente predicador en el atrio de las iglesias entre las edades de catorce y diecisiete, Baldwin no dudó hablar en medio de la tormenta. Para sorpresa de casi todos, se le prestó una extasiada atención.

Entretanto, sus novelas, que trataban asuntos que previamente podrían haber sido considerados tabúes, y ciertamente no en la corriente principal de la revuelta negra, tuvieron una inmensa popularidad. *El Cuarto de Giovanni* salió en 1956, *Otro País* en 1962. La primera obra publicada de Baldwin fue *Blues para el Señor Charlie*, 1964.

La larga tradición de la escritura regional estadounidense continuó en la última parte del siglo XX. Baltimore constituye el ambiente de las narraciones de Anne Tyler. Alice Walker, en su famosa novela *El color púrpura* (1982), que obtuvo el Premio Pulitzer, evoca el habla de los negros campesinos del Sur. Escribiendo desde el punto de vista de mujeres negras, muchas novelistas de talento han recreado ambientes y vidas que conmueven a un amplio público. Una de ellas, Toni Morrison en *Ojos azules* (1969) y *Canción de Salomón* (1977) se ocupa de la experiencia de los negros del sur. Su novela *Beloved* (1987), obtuvo el Premio Pulitzer, y Morrison recibió el Premio Nobel de Literatura en 1993.