PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS Y POLÍTICOS EN LA OBRA DE ZORA NEALE HURSTON

ANA MARÍA FRAILE MARCOS

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València
2003

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Directora
Carme Manuel

PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS Y POLÍTICOS EN LA OBRA DE ZORA NEALE HURSTON

Ana María Fraile Marcos

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Universitat de València

Este libro cuenta con una ayuda de la Direcció General del Llibre,
Arxius i Biblioteques de la Conselleria de Cultura i Educació
de la Generalitat Valenciana

© Ana María Fraile Marcos, 2003

Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston

1ª edición de 2003
Reservados los derechos de autor
Prohibida su reproducción total o parcial sin consentimiento escrito del autor
ISBN: 978-84-370-8552-4
Diseño portada: MINIM disseny - minimdisseny@ono.com
Maquetación: Vicente Andreu

Edita: Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Universitat de València

A la memoria de mi madre,
Ana Marcos Fernández,
y para Juan Luis
y Andrés

Agradecimientos

El germen de este libro se encuentra catorce años atrás, cuando descubrí a Zora Neale Hurston a través de varios cursos de literatura que se impartían en 1989 en Holy Cross College, Worcester, Massachussets. Desde entonces, muchos son los que me han ayudado en mi camino hacia la elaboración de una tesis doctoral sobre Hurston, leída en la Universidad de Salamanca en 1994, y a su revisión y ampliación en el libro que ahora presento. Mis agradecimientos son para el personal bibliotecario de Holy Cross College, que me ayudó en la búsqueda de un material esencial para mi investigación, y para el de la Biblioteca de Filología de la Universidad de Salamanca, que siempre estuvo dispuesto a agilizar los trámites de catalogación de los libros que necesitaba. La Beca de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia también fue crucial, porque me proporcionó el contexto adecuado para mi formación académica e investigadora, hizo posibles sucesivas estancias de investigación en la Universidad de Harvard y me permitió adquirir fondos bibliográficos para la Biblioteca de la Facultad de Filología de Salamanca, que siempre estuvieron a mi disposición. El papel de Javier Coy en este punto es inestimable, así como su trabajo como director de la tesis doctoral. He de agradecer a Catalina Montes, Angels Carabí, Baltasar Cuart, Michael J. Meyer, y especialmente a Juan José Coy y a Carme Manuel, sus consejos y observaciones, así como su respaldo y palabras de aliento. Y, sobre todo, quiero dar las gracias a Juan Luis García Alonso, compañero inseparable en esta aventura, interlocutor infatigable, lector paciente, apoyo constante y, por si fuera poco, sufrido porteador de un número considerable de libros sobre Zora Neale Hurston desde el otro lado del Atlántico.

Índice

INTRODUCCIÓN.....11

I. El Renacimiento de Harlem y el Nuevo Negro.....17

II. Biografía de Zora Neale Hurston.....22

PRIMERA PARTE. Recepción de la obra de Zora Neale Hurston

I. La controversia en torno al compromiso estético y político de Zora Neale Hurston.....31

II. Zora Neale Hurston y la revisión del canon literario afroamericano.....49

SEGUNDA PARTE. Los relatos de Zora Neale Hurston

I. En busca de una voz afroamericana.....61

I. 1. El uso literario del dialecto afroamericano.....61

I. 2. La oralidad en los relatos de Zora Neale Hurston: evolución de la voz narradora....70

II. Folclore: conexión del texto literario con la tradición oral.....97

II. 1. El uso literario del folclore afroamericano.....97

II. 2. El folclore en los relatos de Zora Neale Hurston.....105

III. Representación de la perspectiva femenina negra en la literatura de Zora Neale Hurston.....137

III. 1. Nacimiento y evolución de la crítica feminista negra.....137

III. 2. La actitud feminista de Zora Neale Hurston.....147

III. 3. Exaltación de la mujer afroamericana y denuncia de su situación en los relatos de Zora Neale Hurston.....149

CONCLUSIONES.....165

BIBLIOGRAFÍA.....169

Introducción

El premio Nobel de Litertura concedido a la escritora afroamericana Toni Morrison en 1993 fue algo más que una muestra del reconocimiento internacional a la labor literaria de esta autora, ya que su obra está inscrita en una rica tradición cultural, aunque hasta hace poco desconocida para muchos: la desarrollada por los esclavos negros y sus descendientes en los Estados Unidos.

La publicación de obras literarias producidas por afroamericanos comienza en el siglo XVIII con la aparición de la poesía de Phillis Wheatley en 1773. Desde entonces, la literatura afroamericana vive dos momentos de esplendor. El primero, conocido como el "Harlem Renaissance" o "The New Negro Renaissance", surge en la segunda década del siglo XX, y a pesar de denominarse *Renacimiento,* en realidad ese periodo constituyó la primera manifestación cultural importante de la raza negra en Estados Unidos. El segundo momento de eclosión artística tiene sus raíces en los movimientos de estética negra de los años sesenta y setenta y se ha dado en llamar "the Second Renaissance". Charles Johnson explica, en su artículo "Novelists of Memory", que la producción literaria afroamericana que surge en los años ochenta y que se extiende hasta nuestros días es la continuación del Harlem Renaissance, interrumpido durante un periodo de cuarenta años debido a la Gran Depresión económica de los años treinta y a la falta de constancia en el apoyo de los mecenas blancos. Mientras que en el Renacimiento de Harlem la labor artística de la mujer afroamericana fue eclipsada por la de sus colegas masculinos, en el renacimiento literario que llega hasta nuestros días son precisamente las mujeres quienes han asumido una posición preponderante gracias a la maestría, la experimentación y la vitalidad creadora que consiguen transmitir a través de sus obras.

Zora Neale Hurston (1891-1960) contribuyó a ese primer intento sistemático por generar un movimiento cultural y literario afroamericano que hemos identificado como "Harlem Renaissance". Sin embargo, su influencia, más que extenderse hasta nuestros días, ha saltado hasta ellos. La precisión es necesaria para subrayar la paradoja contenida en la recepción de su obra a través del tiempo. Primero aceptada como contribución importante a las letras afroamericanas, aunque también criticada, incomprendida y mal interpretada, después olvidada y, por último, redescubierta y acogida con inusitado júbilo por las escritoras actuales —Alice Walker y Mary Helen Washington a la cabeza—, seguidas de la gran mayoría de los críticos literarios afroamericanos. La clave de su éxito actual reside en dos características comunes al conjunto de su obra: por una parte, su pericia para incorporar al texto literario la tradición oral y folclórica afroamericana, buscando las raíces estéticas en el pasado cultural del pueblo negro; por otra parte, su capacidad para otorgar a la mujer afroamericana una entidad de la que carecía hasta entonces en la literatura y que ha venido a enlazar con las posturas reivindicativas del feminismo de nuestra época, más que con el naturalismo de Richard Wright y Ann Petry, que dominó la literatura afroamericana a partir de los años cuarenta.

La relectura de la obra de Zora Neale Hurston ha servido en gran medida para poner en tela de juicio la validez del canon literario tradicional. Los recientes análisis exhaustivos de su obra, que ratifican su gran calidad literaria, junto con el estudio de las circunstancias que la condenaron al olvido, no hacen más que subrayar la idea de que los criterios que han ido delineando el canon literario a lo largo de la historia han sido en demasiadas ocasiones extraliterarios, respondiendo a las actitudes homófobas, sexistas y xenófobas que han caracterizado las sociedades patriarcales de Occidente. La reinstauración de Zora Neale Hurston como escritora canónica ha contribuido en gran medida, no sólo a la apertura del canon literario estadounidense para dar cabida en él a la literatura de las minorías, sino también a la del canon de la literatura afroamericana, que había ignorado históricamente la contribución de la mujer negra en este campo de las artes.

Sin duda, los dos factores que más contribuyeron a moldear los principios estéticos de Hurston son sus orígenes en el pequeño pueblo negro de Eatonville, al norte de Florida, y su incorporación al Renacimiento de Harlem. Su niñez en una comunidad negra autosuficiente, gobernada por sí misma y alejada de los males del racismo por su escaso contacto con la sociedad blanca, le permitió beber directamente de las fuentes del folclore afroamericano y adquirir un sentimiento de autoestima y orgullo racial que le acompañaría toda su vida. Su llegada a Nueva York en 1925 y su contacto con los intelectuales y escritores negros de la época, la situaron en un contexto que alentaría la explotación de ese acervo cultural con fines literarios y nacionalistas.

***

> Zora is too big, too bold, too outdoors, too down-home, to capture and release at a desk with a notebook. (Bambara 45)

A pesar de la dificultad que entraña el intento de abarcar en unas páginas la personalidad y los logros artísticos de una escritora tan excepcional, el principal objetivo de este libro es presentar una visión global de los principales elementos constitutivos de la original obra de Zora Neale Hurston, prestando especial atención al desarrollo de sus ideas estéticas en relación con su evolución política y su inicial aceptación, posterior rechazo y definitivo reconocimiento dentro del canon de la literatura afroamericana. Para ello, dividimos el libro en dos partes. La primera hace un análisis del conjunto de sus escritos de ficción y ensayos, con el fin de rebatir la idea generalizada de Hurston como autora no comprometida con la realidad social de su época, idea que contribuyó a su alienación y a su exclusión de los círculos literarios. Además de estudiar el modo en que aplica a la literatura sus —frecuentemente paradójicas, pero siempre independientes— ideas sobre política racial y de género, esta primera parte expone el proceso por el que la escritora se ha convertido en una figura clave en la lucha por la revisión y transformación del canon literario estadounidense en las últimas décadas.

Cada uno de los tres capítulos que conforman la segunda parte consta de una sección introductoria que sirve de contextualización al posterior estudio de los relatos. Éste se lleva a cabo observando el orden cronológico en que se escribieron y publicaron. La transcendencia de un estudio de tales características queda patente si tenemos en cuenta que son los relatos los que catapultan a Hurston en su carrera literaria, y los que constituyen su campo de aprendizaje y experimentación, a la vez que anticipan la temática y la técnica de sus posteriores novelas —publicadas ya fuera del periodo del Renacimiento de Harlem en el que se inscribe a la autora. Se pretende llenar así un vacío en la crítica literaria dedicada a la obra de Zora Neale Hurston, que hasta la fecha no se ha ocupado de

un análisis global de la evolución artística de la autora a través de sus relatos. Éstos son un claro ejemplo de su compromiso con el pueblo llano afroamericano, en su intento por proporcionar al folclore y al dialecto negros estatus literario. Escribiendo desde dentro de su propia cultura Hurston se interesó también por las relaciones interpersonales que se desarrollan en el seno de la comunidad afroamericana. Su postura responde a la de "exhortación" y "alabanza" de la que Hoyt W. Fuller habla en su artículo "The New Black Literature: Protest or Affirmation" y que se ajusta también a las obras de los actuales escritores afroamericanos y de otras minorías.[1] Hurston se dirige al lector haciéndole ver las actitudes de discriminación e injusticia latentes dentro de la comunidad afroamericana. Denuncia a través de su ficción el sexismo ya existente en el folclore y que afecta a esa comunidad, así como su racismo para con los propios miembros de la comunidad afroamericana muestra de la interiorización de las ideas de la sociedad opresora por parte de los oprimidos. Pero, al mismo tiempo, celebra la vitalidad de la cultura afroamericana, la vida comunal del Sur, la mitología desarrollada por el pueblo, la música, los ritos, la superstición, el *hoodoo*, los juegos verbales y su significado indirecto. Hurston hace encomio en los relatos de todas estas actividades como formas de resistencia que han ayudado al negro, a través de su historia en América, a mantener su propia visión y versión de la realidad, a mantener su identidad y su integridad. Todo esto lo consigue con la reivindicación de la lengua vernácula dialectal como lengua literaria escrita.

Las narraciones también dejan traslucir el compromiso de Hurston con la mujer negra. Es este compromiso el que la acerca de manera especial a la generación de escritoras afroamericanas actuales, que no en vano han vivido, involucradas en mayor o menor medida, el movimiento feminista negro originado a finales de los años sesenta. No hay duda de que su tratamiento de la mujer negra como personaje en busca de una identidad propia, capaz de conseguir finalmente su autodeterminación, ha influido tanto como su técnica y estilo en la unánime llamada de las feministas negras en favor de la reevaluación de su obra, lo que ha desembocado finalmente en el cuestionamiento de la validez del canon literario tradicional.

A la vista de todo esto, el análisis de los relatos de Hurston no podía ignorar los tres aspectos fundamentales en el conjunto de su obra: la oralidad, el folclore y el acercamiento feminista. El estudio de los relatos se centra en estos tres ejes fundamentales de su perspectiva estética: el desarrollo de una lengua literaria propiamente afroamericana, la utilización del folclore como base de una identidad literaria afroamericana y la inscripción del punto de vista de la mujer negra en la literatura. Este trabajo intenta así compensar la falta de interés y abandono iniciales de la crítica —más interesada en las novelas, especialmente en *Their Eyes Were Watching God*—, y destacar que Zora Neale Hurston es la gran maestra del relato del Renacimiento de Harlem.

Debido a que la escritora nunca publicó un volumen recopilatorio de sus narraciones, el acceso a las mismas antes de los años ochenta del siglo XX se hacía muy difícil. Los tres volúmenes que más han colaborado a la accesibilidad y difusión de sus relatos son las antologías *Spunk: The Selected Short Stories of Zora Neale Hurston* (1985), con un prefacio de Bob Callahan; *Zora Neale Hurston: Novels and Stories* (1995), editado por Cheryl A. Wall; y *The Complete Stories of Zora Neale Hurston* (1995), editado por Henry Louis Gates, Jr. Desde la primera antología se hace patente la dificultad para discernir entre lo que son verdaderos relatos de ficción creados por Hurston y lo que son cuentos del

---

[1] Véase Hoyt W. Fuller, "The New Black Literature: Protest or Affirmation". Bonnie TuSmith aplica la idea de Fuller a las literaturas de las minorías étnicas de Estados Unidos en su libro *All My Relatives: Community in Contemporary Ethnic American Literature*.

folclore afroamericano transcritos por ella misma. Y es que, como reconoce Bob Callahan, con una autora como Hurston

> the line between folklore and fiction simply does not exist; literature is constantly returning to its aboriginal and folk culture roots... in Hurston's imagination, real life is constantly turning into folklore, and folklore is turning back into real life all the time. It is an amazing gift, very near to the core of the particular genius which this remarkable author ultimately came to possess. (cit. en Hurston, *Spunk* xii)

Además, la tentación de incluir junto a los relatos extractos de otras obras de la autora se hace patente, tanto en la edición de Callahan como en la de Gates. Así, *Spunk* finaliza con un Apéndice dedicado a dar a conocer la novela *Life of Herod the Great* que ocupó a Hurston en la última década de su vida y que dejó inacabada e inédita. La antología de Wall incluye la narración "The Fire and the Cloud", donde se puede apreciar el germen de la novela *Moses, Man of the Mountain*.[2] La edición de Gates, *The Complete Stories of Zora Neale Hurston*, es la más completa hasta la fecha y ofrece también una amplia panorámica de su obra. Sin embargo, este volumen puede inducir a equívoco al lector, puesto que en el índice aparecen como "short stories" narraciones como "´Possum or Pig?", que es claramente un cuento popular afroamericano;[3] "The Eatonville Anthology", que pertenece a los escritos de carácter antropológico; "Mother Catherine" y "Uncle Monday", que se publicaron por primera vez en 1934 como ensayos, en la antología *Negro* de Nancy Cunard, y fueron incluidos más tarde en la recopilación de folclore *Mules and Men*; "High John De Conquer", publicado como artículo en 1943 en *American Mercury*; "Hurricane", extracto perteneciente a *Their Eyes Were Watching God*; "Escape from Pharaoh" y "The Tablets of the Law", sacados de la novela *Moses, Man of the Mountain*; "The Seventh Veil" y "The Woman in Gaul", pertenecientes a la novela sobre Herodes el Grande que Hurston dejó sin publicar y que fue parcialmente salvada de las llamas a su muerte cuando un sheriff pensó que podría servir para pagar las deudas que Hurston dejó tras de sí (Hemenway, *Zora* 4); y por último, "Now You Cookin' with Gas", versión inédita de "Story in Harlem Slang". Si exceptuamos estas narraciones por no pertenecer al género del relato breve, nos quedamos con una lista de trece textos, de los cuales diez fueron publicados entre 1921 y 1950 y el resto vieron por primera vez la luz durante las dos últimas décadas del siglo XX.

Para nuestro estudio hemos escogido diez de esos trece relatos: "John Redding Goes to Sea" (1921), "Drenched in Light" (1924), "Spunk" (1925), "Muttsy" (1926), "Sweat" (1926), "The Bone of Contention" (1991), "The Gilded Six-Bits", (1933), "Cock Robin Beale Street" (1941), "Story in Harlem Slang" (1942) y "Book of Harlem" (1985). Fuera de nuestro análisis quedan "Black Death", que Hurston presentó al concurso literario organizado por *Opportunity* en 1925, "Magnolia Flower", publicado en julio de 1925 y "The Conscience of the Court", publicado en marzo de 1950.

---

2 "The Fire and the Cloud" presenta el intercambio dialéctico entre un Moisés ya cansado y cercano a su muerte y una lagartija. El diálogo da lugar a un repaso de sus logros y tribulaciones a lo largo de su vida (estudiado en McDowell, "Lines of Descent/Dissenting Lines" 230).

3 "Possum or Pig" (*Forum* 76 [1926]: 465) pertenece al ciclo de cuentos sobre el esclavo John y su amo. Narra la historia de John que, habiendo robado un cerdo del amo, es descubierto por éste cuando lo está cocinando. El amo le ordena destapar la olla y John la abre de mala gana diciéndole que él metió una zarigüeya, y que si sale un cerdo no es culpa suya: "—Ah put dis heah critter a possum—if it comes out a pig, 'tain't mah fault" (Hurston, *Complete Stories* 58).

"Black Death" recalca la importancia de lo sobrenatural en la vida del afroamericano como un plano que actúa e interfiere constantemente en el de la realidad palpable y cotidiana, en contraste con el enfoque empírico del blanco sobre el mundo que le rodea. Así, la voz narradora comienza por afirmar: "The Negroes in Eatonville know a number of things that the hustling, bustling white man never dreams of. He is a materialist with little ears for overtones" (*Complete* 202). El poder del *hoodoo* y la magia se muestran como formas alternativas de conocimiento que el negro aprecia, y que el blanco descarta como ejemplos de ignorancia y superstición, lo que demuestra tan sólo, desde la perspectiva del narrador, la estupidez del blanco: "But the villagers *knew*. White folks were very stupid about some things. They can think mightily but cannot *feel*" (203). De este modo, Hurston defiende la importancia que para el afroamericano tiene ese universo sobrenatural con raíces en África, adelantándose a los escritores actuales de la diáspora africana en su reivindicación de lo que Toni Morrison denomina "another way of knowing things" ("Rootedness" 342).[4]

El relato narra la historia de traición de un playboy llamado Beau Diddely a su amante Docia Boger, a quien abandona tras haber seducido y dejado embarazada, pretendiendo que era un hombre soltero. No contento con ello, la humilla haciéndola pasar por una cualquiera y mofándose de ella ante los camareros del hotel en el que ambos trabajan, para pasar a seducir a otras mujeres de la limpieza. Incapaz de soportar ver a su hija deshecha por el ultraje, la madre de Docia acude buscando justicia fuera de la ley del blanco, al doctor de *hoodoo* conocido como Old Man Morgan. Según se acerca a la casa de éste, "all Africa awoke in her blood" (206). Sin dejarla ni siquiera explicarse, Morgan le ofrece un arma con la que disparar a la imagen de Beau que surge en un espejo. Así lo hace la madre de Docia, y al día siguiente se conoce que Beau ha fallecido mientras intentaba seducir a una limpiadora del hotel y fanfarroneaba de su conquista de Docia. Lo más extraño de su muerte es una marca como de quemadura de pólvora que aparece sobre su corazón. Después de conseguir hacer justicia por medio del doctor de *hoodoo*, Docia y su madre se mudan de Eatonville a Jacksonville, donde la joven acaba felizmente casada.

"Magnolia Flower" es otra historia con final feliz. Su peculiaridad es que está enmarcada por las voces narradoras de un río y un arroyo que sirven de alegoría sobre el inexorable paso del tiempo y la transitoriedad y futilidad de la vida humana. El relato adelanta el gusto por la alegoría que Hurston desarrolla en obras posteriores y que le concede un sello personal. Además, el texto se inscribe en la tradición de la jeremiada afroamericana al señalar los riesgos que se corren si se interiorizan los valores del opresor. Coincide de este modo con obras como *Paradise* (1998) de Toni Morrison, en retratar los logros de un esclavo negro que consigue escapar de la esclavitud y construir su propio edén a orillas del río, para después perderlo todo por su carácter exclusivista.[5] A la prosperidad económica de Bentley le acompaña el nacimiento de una hija, Magnolia Flower, fruto de su matrimonio con una cherokee; pero también una crueldad inusitada con los que trabajaban a su servicio y una discriminación sin atenuantes para los de piel más clara: "He hated anything that bore the slightest ressemblance to his former oppressors. His servants must be black, very black, or Cherokee" (*Complete* 35). Como consecuencia, lo que podría haber sido un paraíso se convierte en un infierno, donde todos son oprimidos por un tirano obsesionado por la pureza racial. Cuando Magnolia crece y se enamora del maestro de

---

[4] A este respecto, véase Fraile, "Afro-Caribbean Women Writers and US Literary Studies: Maryse Condé, Edwidge Danticat, and Elizabeth Nunez".

[5] Para un estudio del papel de la jeremiada puritana en *Paradise*, véase Fraile, "The Religious Overtones of Ethnic Identity-building in Toni Morrison's *Paradise"*.

escuela, su amor se convierte en un romance prohibido debido al color claro de John. Sin embargo, éste es valeroso y se encara con Bentley para pedirle la mano de su hija. Por respuesta es atado y encarcelado, con la amenaza de ser colgado al día siguiente. Magnolia Flower, cuyos bellos ojos parecen tener el poder de echar maldiciones terribles sobre cualquiera que consiga enojarla, logra convencer al carcelero de John para liberarle y huyen juntos de la casa paterna. Cuando Bentley descubre lo sucedido a la mañana siguiente, monta en cólera y se dispone a ajusticiar al carcelero, pero un ataque al corazón se lo impide: "Rage had burst his heart at being outwitted by a girl" (39). El relato se cierra con el triunfo del amor de John y Magnolia, a orillas del mismo río que ha contado su historia cuarenta y siete años después de los hechos relatados.

"The Conscience of the Court" gira, al igual que los dos relatos anteriores, en torno al tema de la justicia, aunque en esta ocasión se consiga a través de la institución del jurado, diseñada por la ley americana y no por agentes sobrenaturales externos. El relato narra la historia de Laura Lee Kimble en el momento de su defensa en un juicio. Clement Beasley la acusa de asalto criminal contra su persona al ir a recoger unos muebles a la casa de Mrs. Clairborne. Según la versión de la acusación, Mrs. Clairborne debía un préstamo de 600 dólares a Beasley y éste, al ir a cobrarlo tras haberse pasado la fecha acordada para la devolución, se percató de que Mrs. Clairborne estaba ausente y de que Laura Lee estaba empaquetando la plata. Deduciendo que Mrs. Clairborne se estaba preparando para mudarse sin pagar su deuda, Beasley decidió presentarse en la casa con una camioneta al día siguiente y llevarse los muebles como pago de su préstamo. Laura Lee se lo impidió propinándole una paliza que le hizo salir corriendo de allí, con varios huesos rotos, según él. A lo largo del juicio se hace patente la lealtad de Laura Lee a Mrs. Clairborne y su vínculo con esta mujer blanca desde la niñez. A pesar de pensar que Mrs. Clairborne la ha traicionado al no dar señales de vida desde que la arrestaron, Laura Lee, que se encarga de su propia defensa, comienza por establecer la rectitud de esta mujer. Explica que el préstamo a Mrs. Clairborne sirvió para cumplir la promesa realizada por ésta a Tom, el marido de Laura, de que si moría antes que ella sería enterrado con todos los honores en su tierra natal. También explica que Mrs. Clairborne nunca dejaría una deuda sin pagar, que una sola pieza de su mobiliario valía más de 600 dólares y que ella lo único que hizo fue defender la propiedad de esa mujer, como era su responsabilidad, y defenderse a sí misma, cuando Beasley comenzó a propinarle puñetazos y patadas al ver que no se apartaba de su camino para dejarle entrar en la casa. El juez se pone desde el comienzo del juicio de lado de esta mujer iletrada, cuya fidelidad le hace anteponer los intereses de otros a los suyos propios, y le da la oportunidad de utilizar y de que se escuche su propia voz, concediéndole una entidad y dignidad que la acusación quiere anular: "Please humor the court by allowing the witness to tell her story in her own way" (*Complete* 171). El juicio termina con la presentación del recibo de la deuda, que revela que, lejos de haberse pasado la fecha de devolución del dinero, todavía quedaba un plazo de más de tres meses por delante, lo que demuestra la mala fe del demandante y descubre sus acciones como un intento de robo con violencia, agravado por la demanda contra la fiel Laura Lee. El relato finaliza con una apología del sistema judicial americano en boca del juez, que ha hecho justicia sin tener en cuenta el color, el sexo, la educación ni el estatus social de la acusada:

> The protection of women and children, he said, was inherent, implicit in Anglo-Saxon civilization, and here in these United States it had become a sacred trust. He reviewed the long, slow climb of humanity from the rule of the club and the stone hatchet to the Constitution of the United States. The English-speaking people had given the world its highest concepts of the rights of the individual, and they were not going to be made a mock of, and nullified by this court. (176)

Así, Hurston suscribe en la última etapa de su vida los principios y valores estadounidenses, reclamándolos como propios y pidiendo a la población blanca que los haga extensivos al resto de compatriotas de color. Las últimas líneas están dedicadas a probar la rectitud moral de Laura Lee, basada en su fe cristiana. En la soledad de la casa, después de ganar el juicio, Laura reconoce su culpa por haber dudado de Mrs. Clairborne, arrepentida, la expía frotando una fuente de plata cuyo brillo simboliza su amor.

Estos relatos vienen a corroborar con ejemplos adicionales, las conclusiones a las que llegaremos al final de este trabajo sobre la importancia que Hurston atribuye a las raíces folclóricas y a la lengua oral como fundamentos de la literatura afroamericana. Asimismo, aportan nuevos testimonios sobre la autodeterminación de la mujer negra.

Lo que sigue a continuación enmarca la obra de Zora Neale Hurston en su contexto histórico y personal. Así pues, como la misma Hurston apuntó al comienzo de su autobiografía (*Dust Tracks* 3), presentaremos las circunstancias que determinaron tanto su identidad creadora como su identidad personal en dos secciones dedicadas al Renacimiento de Harlem y al estudio de la peripecia vital de la autora, respectivamente.

I. El Renacimiento de Harlem y el Nuevo Negro

El denominado "Renacimiento de Harlem" —"Harlem Renaissance"— o "Renacimiento del Nuevo Negro" —"New Negro Renaissance"— comienza, según David Levering Lewis, en 1919 con el regreso a casa de los soldados de la Primera Guerra Mundial. Un regimiento de mil trescientos hombres negros y dieciocho oficiales blancos desfilaban el 17 de febrero de ese año por las calles de Manhattan en dirección a Harlem, aclamados como héroes por los neoyorquinos. La población negra de Estados Unidos, encabezada por sus líderes intelectuales, había puesto su mayor esperanza en que, con la Gran Guerra, la democracia llegara al fin para ellos. La polémica sobre la necesidad de que los soldados negros recibieran instrucción militar junto a los blancos había sido reflejo de la lucha contra la segregación racial en el ejército. La demostración de patriotismo de los soldados negros, que habían peleado y arriesgado sus vidas por su país, debería contribuir al establecimiento de la igualdad social: al cese de los linchamientos, al derecho a voto de los ciudadanos negros, a la posibilidad de obtener un buen trabajo si se era capaz de desempeñarlo. Sin embargo, el racismo de gran parte de la sociedad blanca hacía temer que todo siguiera igual al término de la guerra. Efectivamente, las dificultades económicas de la postguerra hicieron que los negros se convirtieran en chivos expiatorios de los problemas de la sociedad dominante, hasta el punto de que se produjo un reavivamiento de los linchamientos en el verano de 1919, sólo comparable a la cadena de linchamientos de la década de 1890. Por otra parte, y como respuesta al racismo existente, el país entero se estremecía ante la violencia desatada en los disturbios raciales que se sucedieron en Washington, Chicago, Knoxville (Tennessee), y otras ciudades y estados, hasta llegar a doce a finales de 1919.

En una época en que se reacciona contra los derechos ganados por los afroamericanos después de la Primera Guerra Mundial, el Renacimiento de Harlem surge como un nacionalismo cultural, alentado por las instituciones y por los dirigentes de los derechos civiles con el propósito de mejorar las relaciones interraciales. Al examinar el cómo y porqué se origina no podemos ignorar la gran migración de afroamericanos provenientes del Sur rural a las ciudades. La violencia en la región y la búsqueda de una educación para sus hijos indujo a más de trescientos mil negros a desplazarse a las ciudades del Norte antes de 1920. Además, la emigración de europeos a América en este momento de postguerra

había descendido, justamente cuando la industria de Estados Unidos necesitaba más mano de obra barata, aunque bien pagada a ojos de los campesinos negros, pobres la inmensa mayoría. A su llegada a las ciudades los negros se encontraron con el racismo, la discriminación y la explotación de los blancos y estallaron los disturbios.

Nueva York era una de esas grandes y atrayentes ciudades del Norte, mitificada como la Tierra Prometida por el pueblo afroamericano. A principios de los años veinte Harlem, situado al norte de Manhattan, era una ciudad negra dentro de Nueva York. Al contrario de lo que había ocurrido en los años siguientes a 1905, cuando los afroamericanos empezaron a desplazar a la población blanca anterior, Harlem ya no era territorio exclusivo de negros y mulatos de fortuna. Los mejores negocios aquí los proporcionaban las iglesias y los cabarets. La música negra de Harlem, con el Apolo como uno de sus escenarios más representativos, se adueñaría de América y hasta de Europa, en una época de postguerra que buscaba ansiosamente la evasión, reaccionando contra la llamada "civilización" que había permitido el más grande conflicto bélico de la historia.

Marcus Mosiah Garvey, procedente de Jamaica, llegó a Harlem en 1919 con el mensaje de la disolución del imperialismo europeo y de la posibilidad de que todos los pueblos de color encontraran su futuro en África. La vuelta al Continente Negro, a la tierra de los antepasados, liberados del imperialismo impuesto sobre ellos, cautivó la imaginación de los afroamericanos en los primeros años veinte, a pesar de la oposición de líderes de los derechos civiles de la talla de W. E. B. Du Bois.

Los líderes negros anteriores habían puesto el énfasis de la lucha por la igualdad y el respeto en distintos aspectos. Booker T. Washington (1856-1915), por ejemplo, que tuvo una inmensa influencia como portavoz de los negros americanos, especialmente entre 1895 y 1909, subrayaba la importancia de la formación de una clase media afroamericana económicamente fuerte. Para conseguirla insistía en que debían abandonar su lucha política en favor de la consecución del derecho al voto y los derechos civiles, y concentrarse en alcanzar una formación profesional y empresarial. Sería la adquisición de riqueza y cultura lo que propiciaría a la larga la aceptación y el respeto de la sociedad blanca.

Así es como Booker T. Washington se atrajo la oposición de W. E. B. Du Bois (1868-1963), reconocido como el intelectual más influyente en la generación de artistas del Renacimiento de Harlem. Du Bois, profesor de universidad, conferenciante, fundador del "Niagara Movement" y de la N.A.A.C.P. (National Association for the Advancement of Colored People), editor, ensayista, novelista y líder del grupo de intelectuales negros bautizado con el nombre de "the Talented Tenth", se erigió en portavoz de los de su raza, definiendo cuál debía ser la misión del escritor negro y criticando a aquellos que no seguían sus directrices. Du Bois, además de reivindicar los derechos civiles del afroamericano, deploraba que Washington adoptara una posición contraria al desarrollo académico del individuo negro. Por este motivo, abogaba por la creación de una élite, que a través del conocimiento de la cultura moderna, guiara al negro americano hacia una civilización superior.[6] El arte era para él un medio de propaganda y la forma de influir en la sociedad dominante era imitar el modelo literario blanco, pauta que siguieron a la perfección los integrantes de su grupo. Bernard W. Bell explica cómo "the most intellectually capable and economically fortunate middle-class blacks borrowed Eurocentric forms of culture to develop their potential and to lead the masses in their common struggle for self-determination and dignity as a people" (14).

---

[6] Las relaciones entre los dos líderes fueron amistosas hasta 1903, fecha de la publicación de *The Souls of Black Folk,* donde Du Bois incluye un ensayo criticando a Washington. Para más información sobre las posiciones de ambos y su enfrentamiento, véase Charles T. Davis 10-14 y Robert B. Stepto 82-91.

James Weldon Johnson (1871-1938), por su parte, ignoró —al igual que Du Bois, Charles S. Johnson y otros— el retraso económico de los afroamericanos, anticipándose a Alain Locke al afirmar, en el prefacio a su *The Book of American Negro Poetry,* que el rasero por el que se mide la grandeza de todos los pueblos es la cantidad y la calidad de la literatura y del arte que han producido. Si el mundo aprecia y admira a los pueblos capaces de crear una gran literatura, nada haría más por cambiar la mentalidad y elevar el estatus del pueblo negro que una demostración de su paridad intelectual a través de la producción artística y literaria (cf. Lewis 149).

Con la visión propagandística de Du Bois coexistían otros puntos de vista sobre la función del arte afroamericano. Alain Locke, profesor en Howard University, la más prestigiosa universidad negra, y editor de la antología *The New Negro* (1925), articuló las principales ideas de su propia teoría estética en su ensayo "Negro Youth Speaks" —incluido en dicha antología—, separándose de la teoría del arte como propaganda propuesta por Du Bois, al sostener la idea del arte por el arte: "[t]he newer motive, then, in being racial is to be so purely for the sake of art" (51). Sin embargo, Locke era también consciente de que no toda la producción artística del Nuevo Negro estaba "in the field of pure art values" y con una clarividencia que nos remite a los movimientos negros de los años sesenta y a la literatura negra que llega hasta nuestros días, explica:

> There is poetry of sturdy social protest, and fiction of calm, dispassionate social analysis. But reason and realism have cured us of sentimentality: instead of the wail and appeal, there is challenge and indictment. Satire is just beneath the surface of our latest prose, and tonic irony has come into our poetic wells. These are good medicines for the common mind, for us they are the antidotes against social poison... And so the social promise of our recent art is as great as the artistic. It has brought with it, first of all, that wholesome, welcome virtue of finding beauty in oneself; the younger generation... [has] instinctive love and pride of race, and spiritually compensating for the present lacks of America, ardent respect and love for Africa, the motherland. (52-53)

Los dos autores no estaban, por tanto, tan lejos entre sí como pudiera parecer en un principio. Du Bois, como Locke, subrayaba la importancia de la belleza en la obra literaria —"We shall stress Beauty—all Beauty, but especially the Beauty of Negro life and character; its music, its dancing, its drawing and painting and the new birth of its literature" (cit. en Kramer 16)—, mientras que Locke insistía en el papel político de la literatura cuando lamentaba que *Their Eyes Were Watching God,* por ejemplo, no fuera "motive fiction and social document fiction" (cit. en Hemenway, *Zora* 241). Quizás la aparente oposición entre las ideas estéticas de Locke y de Du Bois estriba en no haber esclarecido lo que significaba la palabra "propaganda" para cada uno. El mismo Du Bois intenta minar la posición de Locke aduciendo que su teoría no concuerda con la práctica, constituida por las obras que el mismo Locke publica en *The New Negro*:

> Mr. Locke has newly been seized with the idea that Beauty rather than propaganda should be the object of Negro literature and art. His book proves the falseness of this thesis. This is a book filled and bursting with propaganda, but it is a propaganda for the most part beautiful and painstakingly done. (Turner, "W. E. B. Du Bois" 17)

Charles S. Johnson, por su parte, consiguió conjugar las ideas de Booker T. Washington y de Du Bois al pretender promover el avance social del afroamericano a través de su creatividad artística. Como Washington, Johnson pensaba que la igualdad entre las razas sólo sería posible a largo plazo. Era necesario que el negro aguantara la situación de represión y exclusión de la sociedad dominante, mientras una élite intelectual de afroamericanos luchaba imaginativamente por la igualdad —idea que compartía con Du