

Segundo Congreso Internacional de Ciencias Humanas "Actualidad de lo clásico y saberes en disputa de cara a la sociedad digital". Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, 2022.

Ecos de la tradición vernácula en la poesía afroestadounidense: El caso del spiritual.

Olguín, Aimé.

Cita:

Olguín, Aimé (2022). *Ecos de la tradición vernácula en la poesía afroestadounidense: El caso del spiritual*. Segundo Congreso Internacional de Ciencias Humanas "Actualidad de lo clásico y saberes en disputa de cara a la sociedad digital". Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, San Martín.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/2.congreso.internacional.de.ciencias.humanas/272>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eoQd/wE9>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Ecós de la tradición vernácula en la poesía afroestadounidense: El caso del *spiritual*

La vinculación estrecha que existe entre el arte vernáculo, de elaboración oral, y las condiciones materiales de la experiencia comunitaria negra ha sido subrayada por varios críticos en el último siglo (Locke, 1936; Brown, 1952; Henderson, 1982; Gates, 1988). Particularmente en el caso de la música, la canción negra y su transposición a la poesía formal respetan esa premisa a pie juntillas, ya que aluden directamente a las condiciones de vida de los esclavos negros y sus descendientes, cuya existencia se ha visto siempre condicionada por una "economía de la esclavitud" que en Estados Unidos los configura como sujetos subalternos (Baker, 1987: p. 3).

En este sentido, la literatura negra contemporánea va a asegurar que la herencia de subordinación y posterior rebelión, material o simbólica, se integre a sus espacios expresivos. El texto negro repiensa la relación que existe entre las expresiones poéticas de tipo oral (de base étnica no occidental), y la formalización de dichas expresiones en una literatura que, desde la emancipación, se traba en una tensa relación con el canon literario nacional y su influencia.

Los estudios críticos de la raza no evalúan la presencia textual de las condiciones de la esclavitud, sus modos de producción y sus consecuencias socioeconómicas y culturales observando únicamente los tópicos que los problematizan. El texto literario se traba en una relación formal con esos tópicos y configura una tradición que ofrece una respuesta estética más compleja a dicha coyuntura histórica; el texto negro despliega una estilística que revisa y/o subvierte las condiciones materiales de la (neo)esclavitud en distintos niveles: semióticos, lingüísticos, discursivos y retóricos. Pero la relación que existe entre el texto de influencia vernácula y la coyuntura socioeconómica es ineludible y solo puede entenderse plenamente bajo esas condiciones.

Baker (1987) reflexiona sobre la influencia de la música negra en la literatura desde el motivo del *blues*, al que entiende no solamente como un formato musical y rítmico específico, sino como una matriz vernácula donde se integran y se revisan otros gestos formales de la tradición oral, otras expresiones artísticas que lo anteceden, como el caso del *spiritual*. Además de las operaciones del inglés negro, entre los códigos expresivos que configuran el blues como matriz se cuentan las "work songs, group seculars, field hollers, proverbial wisdom, folk philosophy, political commentary, ribald humor" y "elegiac lament". Como código de inscripción creativa, el blues es entonces una "amalgama" vernácula que transforma e informa continuamente la experiencia negra en el arte y en la vida conjurando la experiencia histórica de la esclavitud (1987, p. 5).

La influencia de la música en la tradición vernácula se apoya en formas no religiosas (*seculars*) como el *blues*, la balada y la canción de trabajo (Hirsch, 1999: p. 43), y en formas religiosas o sagradas como el *spiritual* (White, 1983). Entre las operaciones que permitieron fundar esas formas musicales específicas, Floyd (2002) y Ramey (2008) hacen hincapié en la práctica religiosa fundacional del "ring shout", el baile sagrado circular donde los esclavos transmitían a su comunidad los valores y las enseñanzas ancestrales de origen africano que se iban actualizando y reinventando en suelo americano, fuera de la vigilancia del blanco. El círculo sagrado del esclavo conjura múltiples operaciones retóricas que se observan en la literatura negra contemporánea. Están los gritos, que Geneva Smitherman define como "an expression of religious, spiritual ecstasy, in the form of hollering, moaning, crying, loss of consciousness, holy dancing" (2006: p. 43); está la práctica del "patting juba", que consiste en aplaudir

rítmicamente acompañando estados de trance extático. Asimismo, en las prácticas religiosas se observa una repetición constante de las mismas palabras y frases y gran recurso de la práctica del "call and response" (llamado y respuesta), usos dialectales, alusiones a figuras bíblicas, humor sardónico y la ironía, y el "predominio del ritmo por sobre la rima en los recitados" (Ramey, 2008: p. xii).

Del círculo sagrado y su batería de operaciones estilísticas surgirán el *spiritual* y el *blues*, que van a pasar a informar de distintas maneras el texto negro. En la tradición vernácula, el *blues* como género musical se desarrolla con posterioridad al *spiritual*, género que ya se había codificado en el campo de trabajo esclavo, y al que el *blues* resignifica. Incorporando aspectos de otras expresiones artísticas como el baile, el sermón y la prédica, tanto el *spiritual* como el *blues* ponen en discusión la sufrida condición humana del esclavo, que implica vivir en estado de opresión y zozobra identitaria, puesto que vive en la contradicción constante de ser un "extranjero en su tierra nativa" (Henderson, 1982: 22). Pero mientras que el *blues* es una canción completamente secular, el *spiritual* es una canción enteramente religiosa.

El *spiritual* es, en efecto, una de las formas más antiguas de elaboración oral; sus autores son tradicionalmente esclavos analfabetos. Por ese motivo, la Biblia aparece como la gran fuente de metáforas a la que tienen acceso, ya que, aunque estaba prohibido que los esclavos aprendieran a leer o escribir, sí se los alentaba a bailar y asistir a los servicios religiosos (White, 1983: 254). Entonces, muchas de las referencias y metáforas del *spiritual* provienen de las poderosas historias de liberación del Pentateuco, aunque la figura de Cristo también es central.

En 1899, el poeta Paul Laurence Dunbar reflexionó acerca de la tristeza poética que leía en esas canciones del campo de trabajo, que transmitían la música de su África nativa desde la herencia de la melodía, pero sumándole el dolor de las "afrentas y adversidades que sólo él [el esclavo] había conocido [en América] (p. 447).

El *spiritual* ha sido estudiado en relación con su ambigüedad y los sentidos dobles que aloja, en especial los referidos a los mensajes de resistencia y subversión a la vigilancia del blanco durante la esclavitud y el tren clandestino del movimiento abolicionista. De hecho, Ramey (2008), elige hablar del *spiritual* como una "*slave song*" para retirar del primer término, "*spiritual*", algo de su pesada carga religiosa, que termina por restringir sus temas y sugeriría que los esclavos "pensaban solo en la religión, cantaban estrictamente acerca de la salvación y el más allá, y eran una comunidad enteramente tolerante" (p. 11). Pero lo cierto es que los *spirituals* no son abiertamente subversivos por la sencilla razón de que podían resultar peligrosos. En casi todas las formas de expresión vernácula negra prima la necesidad de enmascarar la protesta y ocultar parte de los sentidos tras formas, hábitos y estilos que sean capaces de proteger a la voz poética (Ames, 1950: 194-197).

Amén de lo anterior, el *spiritual* es, desde una lectura directa, una canción de espera piadosa y anhelante que contiene una cuota importante de reflexividad lírica. La canción subraya los valores cardinales del cristianismo y presenta una marcada nota ultraterrena, ya que el esclavo acepta su sufrimiento en vida y espera con serenidad las recompensas que recibirá al alcanzar la muerte. Entonces, en un sentido literal, estas *sorrow songs*, como las definió Du Bois, son esencialmente eso: lamentos dóciles que subrayan las virtudes cristianas de la paciencia y el rechazo a la violencia construyendo una atmósfera de lamento o consuelo serenos, cuyo tema más clásico es la liberación, una "súplica hacia Dios para su liberación" del dolor terrenal, que no es otra cosa que la experiencia flagelante de la esclavitud (Dunbar, 1899: p. 447). Cuando el esclavo canta acerca del "anhelo tácito del esclavo de un mundo más verdadero" (Du Bois, 449), el mundo material del esclavo se relata como algo no falso, pero transitorio. La idea de que

existe un mundo más verdadero después de esta vida inyecta en el *spiritual* su valor ultraterreno, que opera en contraposición con la realidad brutal de la esclavitud. Esa oposición, profundamente cristiana, es uno de los puntos que va a impugnar el *blues* posteriormente y la poesía moderna y posmoderna.

Cuando se estudia el tropo de liberación de los males de la esclavitud en la canción se vuelve innecesario hacer hincapié en si el *spiritual* es un canto de resignación o uno de subversión. Y es que la excepcionalidad del *spiritual* se funda, de todas maneras, en que logra impugnar el gran mito de la libertad estadounidense. De por sí, el género ya expone la mayor contradicción histórica nacional: el ideal de libertad, expansión y progreso se enfrenta al programa de cautiverio humano que lo materializa. Y ya en esta canción, el esclavo negro se configura como un estadounidense que aspira a la libertad y la búsqueda de la felicidad (con todas sus resonancias doctrinarias) reapropiándose del ideal fundacional de libertad para significarlo como ideal de liberación.

La reelaboración de la libertad como estado a la liberación como proceso es uno de los grandes temas de la literatura negra en Estados Unidos, y los procedimientos de revisión tropológica según los propone H. L. Gates en *El mono que significa* (1988) permiten rastrear las marcas vernáculas que se inscriben en la poesía negra contemporánea, un poco abiertas y un poco ocultas, como si se tratara de un palimpsesto.