



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“THEIR TONGUES WERE SPEAKING DIALECT”:

LA ESTÉTICA AFROAMERICANA Y SU LEGADO

EN *THEIR EYES WERE WATCHING GOD*

DE ZORA NEALE HURSTON

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

SILVIA RAQUEL BARRIENTOS LÓPEZ

ASESORA

DRA. CHARLOTTE BROAD BALD



CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción: “I’d rather be a lamppost in Harlem than Governor of Georgia” | 3 |
| 1. Identidad, raza y etnicidad | 8 |
| 2. Hurston sobre Hurston: las características de la expresión afroamericana en <i>Their Eyes Were Watching God</i> | 24 |
| Conclusiones | 45 |
| Bibliografía | 53 |

Introducción: “I’d rather be a lamppost in Harlem than Governor of Georgia”

De acuerdo con el crítico Jeffrey C. Stewart, “one can hardly imagine a more interesting person to talk to at a party than Zora Neale Hurston, whose humor, brilliance, and recall made her the finest folklorist of the 1920s” (19). Años antes de convertirse en el alma de la fiesta, Hurston vivía en Eatonville, Florida, una comunidad exclusiva de afroamericanos. A pesar de haber nacido en Alabama en el año de 1861, Eatonville es el lugar que Hurston reconoce como su hogar en su autobiografía *Dust Tracks on a Road* (1942). Hurston también escoge esta comunidad como el marco donde sitúa su más famosa novela, *Their Eyes Were Watching God* (1937), misma que escribió en un periodo de siete semanas en 1936 mientras estaba en Haití. El contexto histórico y geográfico en el que vivió Hurston ayuda a comprender mejor su obra, así como la relevancia y trascendencia que ésta ha tenido.

Al terminar la Guerra Civil en Estados Unidos en el año de 1865, las condiciones en las que vivían los esclavos liberados en el sur seguían sin mejorar mucho. Por todo el país aún persistía la discriminación que se manifestaba en actos que iban desde la segregación en espacios públicos hasta linchamientos. No obstante que para el año 1867 los afroamericanos ya eran considerados ciudadanos, la situación de desigualdad se mantenía, sobre todo para las mujeres, ya que incluso las caucásicas eran relegadas¹. A pesar de lo anterior, este ambiente social provocó que durante la segunda mitad del siglo XIX hubiera una mayor producción de escritos por afroamericanos, pues se esperaba que la literatura fuera “a powerful tool to combat prevalent racial stereotypes, to reinforce the cultural pride and self-awareness of African Americans, and to foster the process of racial uplift” (Fabi 36). Frances E. W. Harper (1825-1911), Pauline E. Hopkins (1859-1930) y Sutton E. Griggs (1872-1933) son algunas de las autoras que publicaron sus obras en la “black

¹ Tras haber defendido la emancipación de esclavos, algunas mujeres notaron que su situación legal era semejante a la de ellos. Fue así que de ese movimiento surgieron los comienzos del feminismo en Estados Unidos.

press” en esa época. Con ello surgió una nueva mentalidad asociada al *New Negro*, que se define como “the capacity to begin again and anew despite past tragedies” (Stewart 14). Así pues, a mediados de los años 1920 nacieron movimientos como el *Harlem Renaissance*—que en su tiempo era conocido como *Negro Renaissance*—y el *New Negro Movement*. Estos movimientos están tan entrelazados que es difícil separarlos y, de hecho, algunos críticos no lo hacen. Mientras que el *Harlem Renaissance* se enfocaba sobre todo en la literatura, el *New Negro Movement* era más variado, y llegó a tratar asuntos políticos y culturales. Como explica George Hutchinson: “The authors of the Harlem Renaissance were considered ‘New Negroes’, but they were not the first or the only ‘New Negroes’” (*Harlem Renaissance* 2).

El *Harlem Renaissance* fue tan sólo una parte de un movimiento mayor a escala internacional de la diáspora africana. La fecha exacta en la que inició este renacimiento es debatible, pero algunos la ubican en marzo de 1924, cuando Charles S. Johnson, el editor de la revista *Opportunity* que promovía el arte afroamericano, ofreció una fiesta que Emily Bernard describe así:

Johnson originally intended to throw this party as a way of honoring Jessie Fauset, literary editor of *The Crisis*, on the publication of her first novel, *There Is Confusion* (1924). In the end, 110 members of the New York literati, black and white, attended the dinner, which was held at the Civic Club, the only elite club in Manhattan that welcomed both black people and white women. Black and white editors, writers, and publishers addressed the crowd and referred to their common belief that a new era had begun for black creativity.

(34)

Junto con el *New Negro Movement*, el objetivo de este otro movimiento social y cultural era corregir los estereotipos que durante mucho tiempo habían marcado a los afroamericanos; sin embargo, aún se buscaba mantener cierta conexión con las tradiciones de su pasado. Durante esta

época, el barrio neoyorkino de Harlem se puso de moda; de ahí el nombre del movimiento. Éste era el lugar donde todos los afroamericanos querían vivir, y donde los blancos los visitaban fascinados por su “primitivismo”. El cénit del *Harlem Vogue* se dio en 1929, antes de que el desastre económico en Wall Street diera lugar a la Gran Depresión. La prensa y las editoriales afroamericanas se expandieron y escritores como Langston Hughes y la propia Hurston se dieron a conocer, muchas veces con ayuda de patrones blancos. Aunque la moda era Harlem, todo el país se benefició con la entrada de los afroamericanos al mundo cultural de Estados Unidos.

A la par con el *Harlem Renaissance*, en el sur de Estados Unidos surgía otro movimiento. El *Southern Literary Renaissance*, de los años 1920 a los 40, marcó un surgimiento de literatura en regiones que antes eran ignoradas en estas cuestiones. Se caracterizó por “the effort by Southerners – blacks and whites alike – to establish healthy relationships with their heritage” (Brinkmeyer 159), es decir, de mantener una conexión con el pasado incluso si su intención era dejarlo atrás: dejar el sur y crear una nueva identidad “moderna” que incluyese y adaptase aquellos valores folklóricos. Mientras el movimiento estaba en pie, su “líder”, el escritor Allen Tate, no tomó en cuenta a mujeres, afroamericanos e izquierdistas; no obstante, con los años el canon se ha hecho más incluyente. Robert H. Brinkmeyer, Jr. explica en rasgos generales la inclusión canónica de los afroamericanos en la literatura sureña: “Much of this work has focused on the significance of African-American folk culture, particularly its oral and musical traditions (blues, jazz, and spirituals), in shaping a tradition of black Southern writing that runs counter to the dominant white canon as defined by the New Critics” (154). Más adelante, Brinkmeyer cita un texto de Henry Louis Gates, “Zora Neale Hurston and the Speakerly Text” (1989), donde hace énfasis en la importancia de la tradición oral en los escritos afroamericanos.

Así, la vida y obra de Hurston estuvo influenciada por estos dos renacimientos en la literatura. Como puede verse, en ambos la tensión entre lo moderno y lo tradicional está presente

y, por ello, es aún mayor el mérito de una folklorista como Hurston, quien utiliza la sabiduría y la expresión de su pasado y sus raíces para adaptarlos a las que fueron sus circunstancias como parte de una estética afroamericana. En *Their Eyes Were Watching God*, Janie Crawford llega de nuevo a Eatonville a narrar la historia de su vida a su mejor amiga, Pheoby Watson. Por medio de esta historia oral que Janie narra, nos enteramos de su infancia con su abuela Nanny, una exesclava que al tratar de buscar lo mejor para su nieta la obliga a casarse con Logan Killicks. Janie escapa de ese matrimonio y se casa con Joe Starks, con quien funda Eatonville. Tras su muerte, Janie rehace su vida al lado de Tea Cake en los Everglades, hasta que este último la deja viuda.

Tanto Hurston como su protagonista, Janie Crawford, se encuentran en el umbral de un mundo que poco a poco va cambiando en favor de la equidad racial y de género. El camino es largo y aún no concluye, pero durante la época de esta autora tuvo un auge. Por lo tanto, esta tesina sostiene que Hurston utiliza su conocimiento antropológico y folklórico en *Their Eyes Were Watching God* para otorgarles una voz propia a los afroamericanos en búsqueda de una identidad merecedora de reconocimiento social y cultural. La novela lo logra por medio de su forma y contenido, narrado en ocasiones por Janie y en otras por un(a) narrador(a) en tercera persona que mantiene una estrecha relación con la protagonista. Hablar de identidad es una tarea compleja y controversial, por lo que en ningún momento mi tesina pretende ser exclusiva en lo que aborda ni excluyente de otras partes que pueden conformar la identidad de un grupo de personas, pues esto sólo la volvería reduccionista cuando su propósito es, por el contrario, expandir visiones. Para demostrar mi argumento, en el primer capítulo se definen conceptos generales y se introducen algunas teorías relacionadas con la identidad, raza y etnicidad. Asimismo, se toman en cuenta estos conceptos y su relación con la novela de Hurston. Por otro lado, el segundo capítulo de la presente tesina se enfoca exclusivamente en la presencia de algunas de las características asociadas a la cultura afroamericana según la teoría, entre otras, de la propia Hurston en su ensayo

“Characteristics of Negro Expression” (1933) para demostrar la relevancia que una obra como ésta tiene en términos estéticos, didácticos y culturales al representar y reconocer la “identidad” de una comunidad. Como parte secundaria de esta tesina, también se hace una breve mención de temas inherentes al género y la clase, pues la lectura de *Their Eyes* y la vida de Janie necesariamente se ven afectadas por la interseccionalidad de estos factores. Por último, en la conclusión se establece una relación entre la obra y su pertinencia en la actualidad e, incluso, en un contexto mexicano.

1. Identidad, raza y etnicidad

Para comenzar a discutir la novela de Hurston como un texto afroamericano debe introducirse el concepto de identidad junto con los de raza y etnicidad. Dichos temas se abordan tanto en el mundo fuera como dentro de la novela; por lo tanto, este capítulo propone algunas definiciones con el objetivo de que en el siguiente se establezca cómo *Their Eyes* adapta su forma para crear un vínculo entre identidad racial y lenguaje. El primer término que se presenta es el de identidad, que para Stuart Hall “is not as transparent or unproblematic as we think” (“Cultural Identity” 222). En efecto, hablar de identidad hoy en día no debe limitarse a un aspecto de ella, ya sea raza, género, clase, etcétera. A pesar de que esta tesis privilegia las nociones raciales y étnicas, es imposible aislar del análisis algunos otros factores. En general, se acepta que la identidad es un constructo que se ve afectado por la sociedad en la que vivimos y que, por ende, está sujeta a un contexto espacial y temporal, y a los cambios que se dan en éstos. Para evitar el problema de limitar una “identidad cultural”, Hall dice que “instead of thinking of identity as an already accomplished fact...we should think, instead, of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation” (“Cultural Identity” 222).

En *Bodies That Matter* (1993), Judith Butler ofrece una propuesta del rol que tiene la sociedad para moldear identidades. Butler desmitifica la idea de que el sexo define al género, ya que afirma que la sociedad es la que, a través de repeticiones de las normas ya establecidas, le asigna un género a cada persona. A este fenómeno social le llama *performativity*, y lo define como “the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names” (2). Sin embargo, a pesar de que la sociedad impone las normas, cada individuo puede revertir este efecto al “actuar” de otra manera.² A pesar de que la teoría de Butler puede aplicarse hasta cierto

² Actuar se usa aquí en el sentido de *perform* como lo utiliza Butler en su teoría. Es importante considerar la diferencia entre *perform*, que depende del individuo, y *performativity*, que depende de la sociedad. De acuerdo con esta autora,

punto para analizar el concepto de raza, la situación cambia y se vuelve más compleja con este componente de la identidad. Si bien en el caso del género el conflicto se da principalmente entre biología y *performativity*, es decir, genes y sociedad, con la llamada raza otros factores juegan un papel importante, como la historia, la religión, el idioma, las tradiciones e incluso la estética. De acuerdo con Paul R. Spickard, “(t)he process of racial labeling starts with geography, culture, and family ties and runs through economics and politics to biology, and not the other way around” (18). Este autor muestra lo complejo que es hablar de raza, pues si bien para la mayoría “everyone has a race, and only one. The races are biologically and characterologically separate from one another. Race has something to do with blood (today we might say genes), and something to do with color, and something to do with the geographical origins of one’s ancestors”, Spickard afirma que en realidad “race is primarily a sociopolitical construct” que sirve para mantener en el poder a ciertos grupos dominantes (12-13).

En la actualidad, el censo de Estados Unidos define a los afroamericanos como “individuals and groups who have origins in any of the black racial groups in Africa” (Goody 28). En relación a esta definición, Stuart Hall a su vez hace referencia a la identidad que une a las personas con un pasado en común. A pesar de que su texto se enfoca en el Caribe, es posible hacer una analogía con la diáspora africana en general. Al hablar de una identidad cultural, Hall propone dos definiciones:

The first position defines ‘cultural identity’ in terms of one, shared culture, a sort of collective ‘one true self’, hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves’, which people with a shared history and ancestry hold in common. Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences

una forma de cambiar las normas es al “parodiarlas”, como en el caso del *drag* o el *cross-dressing*, rompiendo así con el mito de un género original. (Véase Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.181-91)

and shared cultural codes which provide us, as ‘one people’, with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history. This ‘oneness’, underlying all the other, more superficial differences, is the truth, the essence, of ‘Caribbeanness’, of the black experience. It is this identity which a Caribbean or black diaspora must discover, excavate, bring to light and express through cinematic representation. (Hall, “Cultural Identity” 223)

La historia y origen geográfico unen la experiencia de la diáspora africana; sin embargo, Hall ve esta unión como un acto de la imaginación más que una realidad. Para empezar, hay que tener presente en todo momento que África es un continente que incluye diferentes naciones y, por ende, grupos sociales con experiencias culturales particulares de cada territorio, por lo que, en sentido estricto, el origen de estos grupos dispersos no es el mismo. Aunado a esto, Hall habla de las transformaciones que dividieron más a los africanos tras atravesar el *Middle Passage* y ésta es la segunda visión de identidad cultural que describe. Según esta perspectiva, así como hay similitudes en los orígenes hay, a la vez, diferencias históricas que constituyen aquello en lo que nos hemos convertido, así como aquello que somos. En sus palabras: “We cannot speak for very long, with any exactness, about ‘one experience, one identity’, without acknowledging its other side - the ruptures and discontinuities which constitute, precisely, the Caribbean’s ‘uniqueness’. Cultural identity, in this second sense, is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’”. Hall explica que la identidad no está determinada por una esencia pasada, sino que está sujeta a la historia, cultura y poder, y concluye diciendo que “identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past” (“Cultural Identity” 225). Sin embargo, no deja de existir una relación que une a la diáspora africana: “The common history —transportation, slavery, colonization—has been profoundly formative. For all these societies, unifying us across our differences. But it does not constitute a common *origin*, since it was,

metaphorically as well as literally, a translation” (“Cultural Identity” 228). Históricamente, los africanos en América han sido clasificados bajo la misma raza para los propósitos de dominación de sus opresores. Esto ha hecho que uno se olvide de la diversidad que hay entre ellos: “People in Africa did not experience their lives as Africans or Blacks; they were Hausa or Ibo or Fon, or members of any of several other groups...They were lumped together as Africans or Negroes or Blacks, partly because they shared certain physical similarities, especially when contrasted with Europeans, and partly because they shared a common status as slaves” (Spickard 18-19). Es así como llega a perderse la perspectiva de raza como un constructo social.³

En la teoría constructivista podemos retomar lo que dice Butler sobre la performatividad. Las normas sociales dictan la manera en la que las personas de cierta categoría social deben actuar y se vuelven estereotipos de éstas. Por ende, puede identificarse una comunidad por aquello que comparten, como su lenguaje, su vestimenta, su música, etcétera. En *Their Eyes*, el sociolecto llamado *Black Speech* o *African-American English* —en oposición al *Standard American English*— es de suma relevancia y Hurston lo enlista como una de las expresiones artísticas negras. Este tema se trata con mayor profundidad más adelante en esta tesina.

Además del lenguaje, otras formas en las que se distingue la identidad de la comunidad afroamericana en la novela es por medio de la comida y la vestimenta. De acuerdo con Pamela Goyan Kittler, la comida de los esclavos se preparaba con aquellos ingredientes que sus dueños les proporcionaban; sin embargo, cuando era posible, ellos adaptaban los alimentos que tenían disponibles a la cocina tradicional del oeste de África. Posterior a su emancipación, la comida de

³ Además de las diferencias en las tribus africanas, hay que considerar la influencia árabe en el continente: “Islam had already spread into northern Africa by the mid-seventh century A.D., only a few decades after the Prophet Muhammad moved with his followers from Mecca to Medina on the neighboring Arabian Peninsula (622 A.D./1 A.H.)”. El Islam influyó en la política y estética africanas de diversas maneras, y viceversa. (Department of Arts of Africa, Oceania, and the Americas s/n)

los afroamericanos era semejante a aquella de los granjeros blancos que estaban en su mismo nivel socioeconómico, con la diferencia que los primeros continuaron consumiendo cerdo mientras que los segundos cambiaron a res. (Kittler 218-219) Al principio, cuando Janie apenas le contará su historia a Pheoby, esta última le ofrece un plato de *mulatto rice*, un platillo que desde su nombre tiene connotaciones raciales: “A simple tomato pilaf was called mulatto rice through the 1930s, according to Southern food historians. ‘Old Savannahians knew it as ‘mulatto rice,’ ...neither an ethnic slur nor a reference to its origins, but a reference to color,’ writes Damon Fowler in ‘Classical Southern Cooking.’ People of mixed African, Native American and white blood were called mulatto. Hurston...may have intentionally used this dish as a reference to Janie’s multiracial heritage” (Wolf s/n). Mucho más adelante en la novela, cuando Joe Starks, el segundo esposo de Janie, enciende el farol en Eatonville, se prepara para una celebración que sea del agrado de los miembros del pueblo que él fundó: “Y’all know we can’t invite people to our town just dry long so. I god, naw. We got tuh feed ’em something, and ’tain’t nothin’ people laks better’n barbecue. Ah’ll give one whole hawg mah ownself. Seem lak all de rest uh y’all put tuhgether oughta be able tuh scrape up two mo’. Tell yo’ womenfolks tuh do ’round ’bout some pies and cakes and sweet p’tater pone” (44). En el libro *Cultural Food Practices* se menciona a las parrilladas como parte de la comida típica de los afroamericanos; sin embargo, también aparecen dentro de la lista de comidas para ocasiones especiales (Goody 31-32). Mientras que las *sweet potatoes*, mejor conocidas en México como camotes, se consumen en Estados Unidos, algunos no los distinguen de los ñames, aunque en realidad estos últimos se cultivan en regiones tropicales como el oeste de África. Así pues, la comida que escoge Hurston crea un vínculo entre aquel viejo continente y el “Nuevo Mundo”.

Además de relacionarla con un grupo racial, la comida también sirve para identificar una determinada clase social. Así, en lugar del banquete que Joe prometía, cuando Janie se encuentra

con Tea Cake, ella “stayed home and boiled big pots of blackeyed peas and rice. Sometimes baked big pans of navy beans with plenty of sugar and hunks of bacon laying on top” (132). Según Cynthia M. Goody, a pesar de las diferencias regionales, se puede hablar de cuatro alimentos básicos en la dieta de los afroamericanos: arroz, frijoles, pollo y vegetales (29). Este tipo de comida refleja aquella que estaba disponible para los esclavos. Finalmente, al igual que la comida, la vestimenta ubica a Janie en una determinada clase social. Mientras que con Joe ella vestía con ropa “elegante”, con Tea Cake su estatus de mujer de la clase trabajadora se refleja en los overoles con los que regresa a Eatonville y que provocan que sus habitantes se cuestionen si Tea Cake le robó su dinero.

Hablar de raza y etnicidad es algo confuso debido a que hay una línea muy delgada entre ambos términos, por lo cual se llegan a usar sin hacer distinción alguna entre ellos. Asimismo, sus definiciones han cambiado y seguramente seguirán haciéndolo conforme pase el tiempo. William Little afirma que “(t)he idea of ‘race’ refers to superficial physical differences that a particular society considers significant, while ‘ethnicity’ is a term that describes shared culture” (328). Little explica que hoy en día se habla de una construcción social de la raza o *racialization*, misma que favorece a algunos grupos sobre otros con base no solamente en su color de piel, sino también en su situación socioeconómica: “In some countries, such as Brazil, class is more important than skin colour in determining racial categorization. People with high levels of melanin in their skin may consider themselves ‘white’ if they enjoy a middle-class lifestyle. On the other hand, someone with low levels of melanin in their skin might be assigned the identity of ‘black’ if they have little education or money” (328). Si bien lo que se conoce como raza “is not mainly a biological matter” (Spickard 13), la biología sigue siendo parte importante de este componente de identidad y dentro de éste se encuentran por supuesto los genes y con ellos el color de piel. De hecho, el concepto de “raza” está más asociado a estas características físicas, mientras que la etnicidad está ligada a los

aspectos culturales (tradiciones, costumbres, creencias, entre otros). La etnicidad es más general, y engloba incluso a la raza.

En su artículo “Autobiography of an Ex-White Man”, Walter Benn Michaels cuestiona la postura que define a la raza como una construcción social basada en apariencias al afirmar que “either race is an essence or there is no such thing as race” (125). Su argumento se basa en el fenómeno conocido como *passing*, que implica que una persona de raza negra o mixta que físicamente se vea como caucásica pueda pasar como una de ellas para evitar sufrir discriminación o para obtener ciertos beneficios. En *Their Eyes*, si bien nadie quiere pretender ser de otra raza, para Logan Killicks, el primer esposo de Janie, ella actúa como si lo deseara: “You think youse white folks by de way you act” (30). De la misma manera, algunos creen que Janie y Joe Starks no actúan como afroamericanos por la casa en la que viven y detalles como el *spitoon* dorado de ella: “It was bad enough for white people, but when one of your own color could be so different it put you on a wonder” (48). La idea es que para que alguien pueda “pasar” quiere decir que hay algo inherente en ellos que va más allá de su apariencia física que los determina como parte de una raza: “Passing becomes impossible because, in the logic of social constructionism, it is impossible not to be what you are passing for” (Michaels 133). Es decir, si la identidad se basara sólo en la “actuación” que menciona Butler, cada quien construiría su propia identidad racial y sería aceptado en esa categoría. Para ambos teóricos, el proceso de crear/aceptar una identidad es muy complejo, en parte porque depende en gran medida de la sociedad a la que uno pertenece. La conclusión a la que llega Michaels es que cuando se trata de “raza” existe una relación dialéctica entre el constructivismo y el esencialismo que no se puede romper.

El color de piel aparece en *Their Eyes* como signo distintivo (y jerarquizante) de una comunidad. El problema de racismo empieza desde que Nanny, la abuela de Janie, cuenta su historia de esclavitud. Sin embargo, más allá de eso, la historia que narra Janie presenta diferentes

casos de este tipo de discriminación e incluso pareciera como si uno de los personajes, Mrs. Turner, existiera sólo para cumplir con el papel de antagonista por su racismo. Antes de que ella aparezca, mientras Janie se dispone a platicar con Pheoby, ésta última se refiere al resto del pueblo como “zigaboos” (6), término que Hurston define en su glosario “Harlem Slanguage” simplemente como “Negro” (227). Más interesante que esta definición es el resto del glosario, en el que presenta la siguiente escala de colores de piel:

- a. High yaller
- b. Yaller
- c. High brown
- d. Vaseline brown
- e. Seal brown
- f. Low brown
- g. Dark black (“Harlem Slanguage” 232)

El último inciso se divide a su vez en más categorías que van desde “Dark black, a casually black person” hasta “Damn black, blackest. ‘Why, lightning bugs follows him at twelve o’clock in the day, thinking it’s midnight’” (229). A su vez, Hurston hace distinciones particulares para las mujeres:

Girls as commented on in Harlemese:

If she is white,

she’s all right.

If she is yellow,

she's mellow.

If she’s brown,

she can stick around.

If she's black,
she better get 'way back! (232)

El humor en las definiciones de las categorías de color se relaciona con el término de *signifyin(g)*, mismo que aparece más adelante en la tesina. En *Their Eyes* se aprecia cierta desunión entre los miembros de una misma comunidad cuyas pequeñas diferencias en color de piel afectan la percepción de los demás. En Eatonville, Joe Starks llega para revolucionar esa sociedad, pero que un afroamericano llegue a ese punto es tan inaudito que la propia comunidad siente cierto rechazo hacia él: “That irritated Hicks and he didn't know why. He was the average mortal. It troubled him to get used to the world one way and then suddenly have it turn different. He wasn't ready to think of colored people in post offices yet” (39). Ante este rechazo, Coker responde con sensatez a un problema que suele desintegrar minorías: “Us colored folks is too envious of one 'nother. Dat's how come us don't git no further than us do. Us talks about de white man keepin' us down! Shucks! He don't have tuh. Us keeps our own selves down” (39). Tras expulsar a un hombre de Eatonville después de que éste le robara, la opinión sobre Joe se divide mientras que la idea de comunidad reaparece. Por un lado Sim Jones opina que no debió haberlo expulsado: “Colored folks oughtn't tuh be so hard on one 'nother”, mientras que por el otro, Sam Watson⁴ opina: “Let colored folks learn to work for what dey git lak everybody else” (48).

La confrontación específica de los diferentes tonos de piel se da más adelante con Mrs. Turner, descrita como “a milky sort of woman that belonged to child-bed” (139). El siguiente fragmento describe los prejuicios de este personaje y su relación con Janie:

But Mrs. Turner's shape and features were entirely approved by Mrs. Turner. Her nose was slightly pointed and she was proud. Her thin lips were an ever delight to her eyes. Even her

⁴ Sam Watson es el esposo de Pheoby, la mejor amiga de Janie.

buttocks in bas-relief were a source of pride. To her way of thinking all these things set her aside from Negroes. That was why she sought out Janie to friend with. Janie's coffee-and-cream complexion and her luxurious hair made Mrs. Turner forgive her for wearing overalls like the other women who worked in the fields. She didn't forgive her for marrying a man as dark as Tea Cake, but she felt that she could remedy that. (140)

Aunado a esto, nos enteramos que “her disfavorite subject was Negroes” (140) y que se refiere a ellos de manera despectiva como “common niggers” (140). Incluso llega a insinuar que Janie se casó con Tea Cake por su dinero, pues alguien como ella debería estar con un hombre de piel más clara: “(w)e oughta lighten up de race” (140). Al ser ella misma de un color más oscuro que Janie, se ve subordinada a esta última y, por medio de la narradora focalizada esta vez en Mrs. Turner, el texto adquiere un fervor religioso asociado a la tez:

Anyone who looked more White folkish than herself was better than she was in her criteria, therefore it was right that they should be cruel to her at times, just as she was cruel to those more negroid than herself in direct ratio to their negroness...

Mrs. Turner, like all other believers had built an altar to the unattainable—Caucasian characteristics for all. Her god would smite her, would hurl her from pinnacles and lose her in deserts, but she would not forsake his altars. Behind her crude words was a belief that somehow she and others through worship could attain her paradise—a heaven of straighthaired, thin-lipped, high-nose boned white seraphs. The physical impossibilities in no way injured faith. That was the mystery and mysteries are the chores of gods. Beyond her faith was a fanaticism to defend the altars of her god. It was distressing to emerge from her inner temple and find these black desecrators howling with laughter before the door. Oh, for an army, terrible with banners and *swords!* (144-5).

Mrs. Turner representa la ignorancia y ceguera ante un problema racial, pues si bien ella se siente inferior a Janie, eso no la excluye de estar dentro de la misma categoría que tanto le aterra. En palabras de Tea Cake, “(s)he’s color-struck” (149). Su sentimiento de superioridad se ve incluso reflejado ante la mención de Booker T. Washington (1856-1915) y de cómo su hermano, Mr. Turner, destruyó sus propuestas. Mientras que Washington abogaba por una filosofía de unión y compromiso entre la comunidad para demostrar que eran tan buenos como los demás, pareciera que los Turner sabían que no era así, que jamás serían tan buenos si no eran blancos. Hurston presenta a los Turner de manera que se vuelven antipáticos para todos los personajes que se burlan de ellos.

Además de la clasificación interna en la escala de color de piel que describe Hurston en “Harlem Slanguage” y que guía las actitudes de Mrs. Turner, hay otros personajes en la novela que son objeto de racismo: los indígenas de Florida. Aunque su presencia es prácticamente incidental, algunas afirmaciones en el texto apoyan la idea de que son considerados inferiores. Es así que al acercarse el fatídico huracán en el clímax de la novela un grupo de seminolas, la comunidad de indígenas que habita Florida, le dice a Janie que van a tierras más altas: “Saw-grass bloom. Hurricane coming” (154). La narradora, focalizada en la protagonista, afirma: “Beans running fine and prices good, so the Indians could be, *must be*, wrong. You couldn’t have a hurricane when you’re making seven and eight dollars a day picking beans. Indians are dumb anyhow, always were” (155). Por un lado, los nativos de la región son vistos como inferiores, mientras que por el otro, los caucásicos aparecen como más sabios que todos los demás: “Indians don’t know much uh nothin’ tuh tell the truth. Else dey’d own dis country still. De white folks ain’t gone nowhere. Dey oughta know if it’s dangerous” (156). Hurston, a través de la narradora, critica la ingenuidad de sus propios personajes cuando al final llega el huracán y les da la razón a los indígenas. Si bien el huracán pudo haber cambiado la opinión de algunos sobre la sabiduría de los seminolas, no cambió

la situación práctica de jerarquía entre blancos y afroamericanos, pues tras el desastre estos últimos se encontraban “makin’ coffins fuh all de white folks” a pesar de que a los de su propia comunidad sólo podían “sprinkle plenty quick-lime over ’em and cover ’em up” (171).

Tras considerar todo lo expuesto anteriormente en este capítulo, ¿cómo es posible unir los diferentes grupos sociales de la diáspora africana? Gena Dagel Caponi hace una generalización e indica que, al menos en lo que concierne a la religión, hay algo en lo que “todos” están de acuerdo: “For all of these cultures, religion is the central value system, and scholars of religion agree that various African peoples share a religious orientation to such a degree that one may speak of ‘African’ religion and philosophy” (9). Dicha afirmación no deja de ser controversial debido a la extensión geográfica del continente africano y los diferentes procesos de colonización por los que pasaron. A pesar de ello, es posible ver la importancia de la religión en *Their Eyes Were Watching God* que, desde su título, muestra una conexión con ella; sin embargo, cuando la narradora menciona a este Dios lo hace con un tono escéptico. En primer lugar e irónicamente, Joe Starks es comparado con Dios: “There was no doubt that the town respected him and even admired him in a way. But any man who walks in the way of power and property is bound to meet hate. So when speakers stood up when the occasion demanded and said ‘Our beloved Mayor,’ it was one of those statements that everybody says but nobody actually believes like ‘God is everywhere’” (48). Joe tiene más defectos que virtudes y al ponerlo en el mismo nivel que Dios, la narradora crea una equivalencia entre ambos. Gates encuentra otra relación: “Joe says that ‘in the very first beginnin’ he ‘aimed tuh be uh big voice,’ an echo of the first verse of the Gospel of John: ‘In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God’” (“Speakerly Text” 222). Dios vuelve a aparecer como personaje en el episodio del huracán, casi al final de la novela. Para este momento, Janie vive con Tea Cake en los Everglades y ellos, junto con su amigo Motor Boat, deciden quedarse en casa en lugar de buscar refugio. Es entonces que parece haber una fusión entre

creencias tradicionales con raíces africanas y una religión estadounidense adoptada; incluso podría decirse que es la religión americana (protestante) reinventada en términos afroamericanos para adecuarse a su experiencia particular. La narradora usa el discurso indirecto libre⁵ como recurso para expresar la fe (o falta de ésta) de los tres personajes que aparecen en esta escena: “Chink up your cracks, shiver in your wet beds and wait on the mercy of the Lord. The bossman might have the thing stopped before morning anyway” (158). En este fragmento se aprecia el rol de Dios como el jefe que controla el destino de Janie, Tea Cake y Motor Boat. Poco después, Dios reaparece en la narración a través de Janie y de la voz narrativa:

‘Ah’m glad y’all stop dat crap-shootin’ even if it wasn’t for money,’ Janie said. ‘Ole Massa is doin’ *His* work now. Us oughta keep quiet.’

They huddled closer and stared at the door. They just didn’t use another part of their bodies, and they didn’t look at anything but the door. The time was past for asking the white folks what to look for through that door. Six eyes were questioning *God*. (159)

El extracto anterior ejemplifica tanto el escepticismo hacia Dios como la adaptación de creencias. Por un lado, Janie se refiere a éste como “Ole Massa”, que en inglés estándar es “Old Master” y esto a su vez remite al lector a un contexto de esclavitud en el cual el “patrón” manda y su palabra decide lo que el esclavo hace. Janie se muestra sumisa ante este personaje e invita a los demás a guardar silencio mientras su amo hace su trabajo. De hecho, diez años después de la publicación de *Their Eyes*, Hurston publicaría un cuento titulado “High John de Conquer” (1943) en el que “Old Massa” es el dueño de la plantación donde trabajan esclavos. Una vez más, se compara a Dios

⁵ Gingerich explica: “Free Indirect Discourse is essentially the practice of embedding a character’s speech or thoughts into an otherwise third-person narrative. In other words, the narrative moves back and forth between the narrator telling us what the character is thinking and showing us the character’s conscious thoughts, without denoting which thought belongs to whom. The result is a story that reads almost like it shares two “brains”: one belonging to the narrator, the other belonging to the character” (Gingerich s/n).

con una figura tiránica; primero Joe y ahora un dueño de esclavos. Es curioso notar también el verbo y la tipografía que Hurston usa para hablar de Dios. Los personajes *questionan* las decisiones que pueda tomar Dios en una especie de resistencia a creer en Él o en aceptarlo por completo; quizás, incluso, desafiando su autoridad como Janie desafiaría a Joe y los esclavos a sus amos. Además, las palabras “*His*” y “*God*” aparecen en itálicas; una forma de interpretar esta elección tipográfica es que Hurston utiliza las cursivas como sustitución de un entrecomillado que enfatizara la duda de Dios como autoridad. Unos párrafos más adelante, mientras Tea Cake corrobora el amor de Janie, ella vuelve a mencionar a Dios, pero ahora en su rol de salvador: “If you kin see de light at daybreak, you don’t keer if you die at dusk. It’s so many people never seen de light at all. Ah wuz fumblin’ round and God opened de door” (159). La existencia de Dios, así como la del amor que Janie siente por Tea Cake, se reafirma después de este intercambio: “The wind came back with triple fury, and put out the light for the last time. They sat in company with the others in other shanties, their eyes straining against crude walls and their souls asking if He meant to measure their puny might against His. They seemed to be staring at the dark, but their eyes were watching God” (160). El escepticismo hacia el amor que Janie siente por Tea Cake y hacia la existencia de Dios desaparece junto con las itálicas. Ahora, incluso en la oscuridad, hay una certeza de que Dios está ahí, el Dios estadounidense que ellos hicieron suyo.

La historia de “High John de Conquer” es relevante porque el personaje que le da título también aparece en *Their Eyes* y es reflejo de las creencias y el folklore afroamericano. En primera instancia, John de Conquer aparece cuando Sam y Lige están discutiendo en el pórtico de Joe, y por ellos sabemos que este personaje “was uh man dat wuz more’n man. ’Tain’t no mo’ lak him. He wouldn’t dig potatoes, and he wouldn’t rake hay: He wouldn’t take a whipping, and he wouldn’t run away” (67). De nuevo, en la escena del huracán, todos los amigos de Tea Cake se dan ánimos contando historias de John:

Most of the great flame-throwers were there and naturally, handling Big John de Conquer and his works. How he had done everything big on earth, then went up tuh heben without dying atall. Went up there picking a guitar and got all de angels doing the ring-shout round and round de throne. Then everybody but God and Old Peter flew off on a flying race to Jericho and back and John de Conquer won the race; went on down to hell, beat the old devil and passed out ice water to everybody down there. Somebody tried to say that it was a mouth organ harp that John was playing, but the rest of them would not hear that. Don't care how good anybody could play a harp, God would rather to hear a guitar. (156-7)

Además del uso de dialecto, que se estudia más adelante, este fragmento incluye otros “marcadores raciales”, como la música de la guitarra y el “ring-shout” que era un ritual religioso proveniente de África que consistía en que los participantes “shuffled single-file, counterclockwise in a circle to rhythmic accompaniment, gradually increasing in tempo and intensity” (Caponi 14). En “High John de Conquer”, Hurston narra la leyenda de este esclavo, quien daba esperanza a los demás. Su poder estaba en su risa, y su misión era liberar a los esclavos. Hasta cierto punto, puede hablarse de él como una figura mesiánica.

Más allá del mito de John de Conquer, el cuento de Hurston presenta otras ideas muy interesantes con respecto a la comunidad afroamericana. El texto abre con las siguientes líneas:

Maybe, now, we used-to-be black African folks can be of some help to our brothers and sisters who have always been white. You will take another look and say that we are still black and, ethnologically speaking, you will be right. But nationally and culturally, we are as white as the next one. We have put our labor and our blood into the common causes for a long time. We have given the rest of the nation song and laughter. Maybe now, in this terrible struggle, we can give something else—the source and soul of our laughter and song. We offer you our hope-bringer, High John de Conquer. (139)

En este fragmento es posible apreciar la visión de la autora con respecto a la raza como una construcción social que sobrepasa los límites del color. Para Hurston, lo que une a la gente es una lucha común. Asimismo, enfatiza el legado que los afroamericanos han dejado en el Nuevo Mundo, sus risas y canciones que forman parte de su identidad y que transmiten a sus compatriotas. Hurston, a través de su narrador, nos hace saber que John vino de África y que “(h)e had the wisdom tooth of the East in his head” (141). El narrador incluso hace una analogía entre John y el Rey Arturo, al decir que ambos sirvieron a su pueblo y desaparecieron, pero que siguen vivos esperando el llamado de su gente: “Symbolic of English power, Arthur came out of the water, and with Excalibur, went back into the water again. High John de Conquer went back to Africa, but he left his power here, and placed his American dwelling in the root of a certain plant” (142). John simboliza la lucha de todos los antiguos esclavos en el Nuevo Mundo y comparte con ellos una identidad múltiple que mantiene sus raíces africanas pero que, curiosamente, crece en forma de nuevas raíces en América, raíces que, en ocasiones, se representan a través del lenguaje.

2. Hurston sobre Hurston: las características de la expresión afroamericana en *Their Eyes Were*

Watching God

But basically the pentameter remained, and it carries with it a certain kind of experience, which is not the experience of a hurricane. The hurricane does not roar in pentameters

Edward Kamau Brathwaite

Una vez definidos los conceptos de identidad, raza y etnicidad y habiendo visto algunos ejemplos de su manifestación en *Their Eyes*, el presente capítulo discute en específico la relación de la literatura y el lenguaje como parte de la expresión afroamericana en la novela de Hurston. Al explorar la obra de dicha autora, quizás es más pertinente hablar de una “African-derived American culture”, como la llama Gena Dagele Caponi (17), proveniente de África pero que se refleja en su adaptación en las expresiones artísticas en el contexto estadounidense.⁶ A propósito de esta cultura, Hurston publica un ensayo en 1933 llamado “Characteristics of Negro Expression”, en el cual se enfoca en enlistar las características que posee la literatura afroamericana en particular, sin dejar de mencionar otras artes. Además de haber sido escritora, Hurston fue folklorista y antropóloga, por lo que su ensayo tiene un respaldo académico y, al analizarlo junto con su obra literaria, puede hacerse un estudio interdisciplinario alrededor de una misma autora. Es importante recordar que en sus “Characteristics” Hurston escribe desde un espacio y tiempo específicos, y por lo tanto el enfoque es desde la perspectiva de la cultura negra del centro y sur de Florida en las primeras décadas del siglo XX. Este capítulo sostiene que las características que Hurston menciona en su ensayo están presentes, en su mayoría, en *Their Eyes Were Watching God* y que, por lo tanto, dicha novela busca su lugar dentro de la literatura estadounidense y afroamericana, tal y como Janie busca una identidad como una mujer afroamericana del sur de Estados Unidos.

⁶ Al tratarse de dos continentes, es necesario recordar que esto es una generalización por parte de Caponi, y que hay una gran diversidad en la cultura afroamericana que depende de factores que van de lo geográfico a lo económico, entre otros.

Antes de abordar el estudio de *Their Eyes* basado en “Characteristics”, hay que hacer referencia a la relación que existe entre la forma y el contenido de la novela, pues ésta es útil para hacer un análisis del texto a profundidad debido a que la forma en sí contiene “elementos raciales”. Para Carla Kaplan, “*Their Eyes Were Watching God* tells the story of Janie Crawford and her search for fulfillment. Its form—a frame narrative where Janie tells her story to her best friend, Pheoby—stresses the key role that storytelling plays in that search” (227). El narrador presenta la historia de Janie, quien a su vez se la cuenta a su amiga: “Much like the porch sitters at the beginning of the book who are the first to see Janie arrive, Janie, Pheoby, and Zora Neale Hurston form their own storytelling chain, and it is through their linking of voices that we are taken to an intimate yet communal journey that is (this novel)” (Danticat x). Esta oralidad permite establecer una conexión entre la autora y sus raíces africanas, ya que representa la figura del *griot*: “Lowe defines Hurston as a modern descendant of the African griot figure, a poet and musician who was retained by royalty, who knew the legends and history of a given tribe, and who, as a careful mimic and gifted songwriter, could even impersonate the behavior of animals” (Brantley 476). En su papel de folklorista, Hurston se dio a la tarea de recopilar cantos y cuentos populares de la mano de sus oradores o valida de su memoria. Después, la autora plasmaría sus redescubrimientos con la fidelidad que su pertenencia a la comunidad afroamericana de Florida y su uso del lenguaje le permitirían. Además de esto, Brantley cita a Lowe, quien dice que, así como los *griots* del oeste de África no podían enterrarse con las personas a las que servían, Hurston, “master of all the griot arts, was indeed buried ‘apart’ in an unmarked grave” (476). Asimismo, por la cadena de cuentacuentos que describe Danticat, es posible decir que Janie también es una *griot* al narrar su propia historia (x).

En relación al tema y la forma de *storytelling*, empiezan a verse reflejadas las “Characteristics of Negro Expression”, y la primera que Hurston menciona en su ensayo es

“Drama”. Al respecto, la autora dice: “The Negro’s universal mimicry is not so much a thing in itself as an evidence of something that permeates his entire self” (293). La ficción de Hurston es un reflejo/imitación de la realidad, que incluso transcribe una forma particular de hablar al hacer uso del dialecto. De hecho, “Imitation” es otra de las características que Hurston enlista y de la cual dice: “The Negro, the world over, is famous as a mimic. But this in no way damages his standing as an original. Mimicry is an art in itself” (“Characteristics” 301).

Para Hurston, “(e)very phase of Negro life is highly dramatized” (294). Si bien es indiscutible que *Their Eyes* pertenece al género novela, es posible identificar en ella algunas características que pertenecen más al drama. La narración enmarcada descrita en el párrafo anterior es una de éstas, pues implica que hay alguien (Janie) interpretando una historia para una audiencia (Pheoby). Esta forma permite recibir de manera directa los diálogos de los personajes, como ocurre al leer o ver una obra de teatro. Incluso la narradora heterodiegética sólo está presente en pocas ocasiones y en éstas adopta expresiones de los personajes: “When such narrative commentary does surface, it often serves to function as a stage direction rather than a traditional omniscient voice” (Gates, “Speakerly Text” 215). Estas voces se analizan con más detalle adelante, pero por lo pronto se mencionan debido a que son estos diálogos los que acercan a *Their Eyes* al drama. Pheoby se convierte en la audiencia principal de Janie; sin embargo, como parte de la estructura de la novela, además de la narración de Janie hay muchas otras más historias, y cada una cuenta con una audiencia en particular, razón por la cual éstas “tend to occur outdoors, at the communal scene of oral instruction, on the porches of homes and stores” (Gates, “Speakerly Text” 215). Pheoby recibe la historia de primera mano, pero la novela la reconstruye después de que ésta pasa por el filtro de la memoria de Janie, las contribuciones de Pheoby y del resto de Eatonville, y, por último, la narradora.

Incluida en el drama se encuentra la actuación, y esto es parte fundamental en la obra de Hurston. En su ensayo autobiográfico “How It Feels to Be Colored Me” (1928), Hurston aparece primero como espectadora y luego como actriz:

The front porch might seem a daring place for the rest of the town, but it was a gallery seat to me. My favorite place was atop the gate-post. Proscenium box for a born first-nighter. Not only did I enjoy the show, but I didn't mind the actors knowing that I liked it. I actually spoke to them in passing. I'd wave at them and when they returned my salute, I would say something like this: “Howdy-do-well-I-thank-you-where-you-goin'?” (539)

Los actores eran la gente blanca que pasaba por Eatonville pero que nunca se detenía ahí: “During this period, white people differed from colored to me only in that they rode through town and never lived there. They liked to hear me “speak pieces” and sing and wanted to see me dance the parse-me-la, and gave me generously of their small silver for doing these things, which seemed strange to me for I wanted to do them so much that I needed bribing to stop” (539). Hurston hace hincapié en la relación que existe entre el drama y la acción, y el papel que las palabras juegan en ambas: “His (the Negro's) very words are action words” (“Characteristics” 294). Desde el principio de *Their Eyes* aparece la importancia de este actuar, que no solo se refiere a imitar, pretender o representar, sino también a ponerse en acción y hacer algo según la situación: “Now, women forget all those things they don't want to remember, and remember everything they don't want to forget. The dream is the truth. Then they act and do things accordingly” (1). Apenas en el segundo párrafo, el texto afirma lo que toda la novela va a encargarse de reafirmar, que las mujeres persiguen un sueño y actúan para hacerlo realidad. Mucho más adelante en la historia, la acción de las palabras se aprecia en los gerundios que recalcan el dinamismo en la narración: “All night now the jooks clanged and clamored. Pianos living three lifetimes in one. Blues made and used right on the spot. Dancing, fighting, singing, crying, laughing, winning, and losing love every hour” (131). El *Jook*,

un lugar del que se hablará posteriormente, sirve como uno de los escenarios de todos estos actos/acciones en la obra.

Dentro de las demás historias que aparecen en la narración de Janie está el ritual de cortejo que llevan a cabo Charlie, Jim, y Dave con Bootsie, Teadi y Big 'oman. La hipérbole es clave en esta interpretación, así que mientras más exagerado actúen, mejor lo hacen según los estándares del entretenimiento de la comunidad. Como la narradora lo describe, es “A pushing, shoving show of gallantry” (67). El humor se ve en frases como “Ah’ll do anything in the world except work for you and give you mah money” (67). No es una conquista amorosa real, la finalidad es entretener: “The girls and everybody else help laugh. They know it’s not courtship. It’s acting-out courtship and everybody is in the play. The three girls hold the center of the stage till Daisy Blunt comes walking down the street in the moonlight” (67). Cuando Daisy aparece, todos los ojos la miran a ella y empieza otro acto de cortejo: “The boys had to act out their rivalry too. Only this time, everybody knew they meant some of it. But all the same the porch enjoyed the play and helped out whenever extras were needed” (68). Para enfatizar aún más el drama, llega un punto en el que la narración se presenta como diálogos de un libreto:

Dave: “Well all right, less prove dis thing right now. We’ll prove right now who love dis gal de best. How much time is you willin’ tuh make fuh Daisy?”

Jim: “Twenty yeahs!”

Dave: “See? Ah told you dat nigger didn’t love yuh. Me, Ah’ll beg de Judge tuh hang me, and wouldn’t take nothin’ less than life.” (69-70)

En este intercambio pueden observarse diferentes aspectos del drama, desde la actuación en sí, hasta la complicidad del público en tomar la obra como una “realidad” y participar en ella. Incluso hay un vestuario especial para representar al personaje: “(Daisy) is black and she knows that white clothes look good on her, so she wears them for dress up” (67). Así, la forma y el contenido se

unen para representar el drama que Hurston adjudica a las características de la expresión afroamericana. La voz narrativa, focalizada en Janie, nos hace saber que ella “wanted to hear the rest of the play-acting”, pero Joe no la deja (70). Al referirse a la obra como “play” el texto la asocia no sólo a esta interpretación, sino al juego de retórica que se da en ésta y que es parte de lo que se conoce como *signifyin(g)*.

Claudia Mitchell-Kernan da varias definiciones de *signifyin(g)*: “Signifying can be a tactic employed in verbal dueling which is engaged in as an end in itself...(it) also refers to a way of encoding messages or meanings which involves, in most cases, an element of indirection” (309). Esta autora también cita la definición de Roger D. Abrahams, quien dice que esta palabra puede significar muchas cosas,

in the case of the toast, “The Signifying Monkey and the Lion,” it certainly refers to the monkey’s ability to talk with great innuendo, to carp, cajole, needle and lie. It can mean in other instances the propensity to talk around a subject, never quite coming to the point. It can mean “making fun” of a person or situation. Also it can denote speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures.

(310)

Además, Mitchell-Kernan afirma que el “verbal dueling receives its greatest elaboration among young males” (310) y lo denomina un “black speech act” (323), por lo que lo sitúa dentro de un contexto de género y etnia en particular. Siguiendo con las características del drama, la autora nos dice que “changing in posture, speech rate, tone of voice, facial expression, etc., may signal a change in meaning. The audience must also be sensitive to these cues” (323). En el contexto mexicano, el albur es un juego similar, sin embargo, el *signifyin(g)* no se limita sólo a referencias sexuales por medio del doble sentido.

En *Their Eyes*, el *signifyin(g)* aparece en múltiples ocasiones, y con varias de las acepciones que propone Abrahams. Gates afirma que desde los párrafos que abren la novela Hurston “(s)ignifies upon (Frederick) Douglass through formal revision” que es “one mode of tacit commentary about the shape and status of the received tradition” (“Speakerly Text” 186).⁷ Es por ello que para Kaplan, “(i)n addition to helping to rescue folklore...Hurston’s writing also signifies upon the very folklore that it celebrates” (216). Más adelante en su ensayo, Hurston habla de “Originality”: “What we really mean by originality is the modification of ideas... While (the Negro) lives and moves in the midst of a white civilization, everything that he touches is reinterpreted for his own use. He has modified the language, mode of food preparation, practice of medicine, and most certainly the religion of his new country” (301). Su definición implica tomar algo que ya existe y hacerlo propio y único, y de esta forma se asocia al *signifyin(g)*.

Aparte de este ejemplo de *signifyin(g)* que Hurston realiza entre su novela y otro texto, dentro de *Their Eyes* se desarrollan diferentes historias que entran en esta categoría de *speech act* o acto del habla.⁸ La mayoría de ellas, si no es que todas, se dan en un lugar en particular: el pórtico. La historia principal se lleva a cabo ahí, afuera de la casa de Janie en Eatonville. Durante su matrimonio con Joe ocurren más de estos actos en el pórtico de la tienda que Janie administra. De hecho, todo el capítulo seis es un claro ejemplo de *signifyin(g)*:

⁷ Al comienzo de su ensayo “Zora Neale Hurston and the Speakerly Text”, Henry Louis Gates, Jr. compara dos fragmentos de Douglass y de Hurston en los que ambos hacen referencia a barcos. Gates también menciona que “Douglass’s major contribution to the slave’s narrative was to make chiasmus the central trope of slave narration” (186). Hurston abre *Their Eyes* con dos quiasmos:

Ships at a distance have every man's wish on board. For some they come in with the tide. For others they sail forever on the horizon, never out of sight, never landing until the Watcher turns his eyes away in resignation, his dreams mocked to death by Time. That is the life of men.

Now, women forget all those things they don't want to remember, and remember everything they don't want to forget. The dream is the truth. Then they act and do things accordingly. (1)

Un quiasmo es la repetición de ideas o de patrones gramaticales en sentido inverso.

⁸ Un acto del habla o *speech act* se define como “(a)ctions that are performed only through using language: a term that describes the use of speech emphasizing the speaker’s intention or goal in producing an utterance” (Mihaliček 704)

Take for instance the case of Matt Bonner's yellow mule. They had him up for conversation every day the Lord sent. Most especial if Matt was there himself to listen. Sam and Lige and Walter were the ringleaders of the mule-talkers. The others threw in whatever they could chance upon, but it seemed as if Sam and Lige and Walter could hear and see more about the mule than the whole county put together. All they needed was to see Matt's long spare shape coming down the street and by the time he got to the porch they were ready for him. (51)

Haciendo uso de las palabras cargadas de tonos irónicos y humor, los personajes se burlan de la delgadez de la mula de Matt al decir, por ejemplo, que sus esposas usan su cuerpo como lavadero. Con ese mismo sentido del humor, la narradora describe el funeral de la mula: "They mocked everything human in death. Starks led off with a great eulogy on our departed citizen, our most distinguished citizen and the grief he left behind him, and the people loved the speech" (60). Más adelante hay otro relato, como una pequeña fábula en medio de la trama, en el que se describe a los buitres reunidos para acabar con los restos de la mula, pero ésta "was gone from the town except for the porch talk, and for the children visiting his bleaching bones now and then in the spirit of adventure" (62). Una vez más resalta la importancia del pórtico como lugar donde se comparten historias que vuelven inmortales a aquellos de quienes se habla.

Los juegos de *signifyin(g)* continúan por el resto del capítulo. Uno de los pasajes en los que pueden apreciarse es el descrito con anterioridad donde los hombres y las mujeres actúan en un ritual de cortejo. No obstante, antes de ese episodio ya había ocurrido un intercambio de *signifyin(g)* entre Sam y Lige, y de hecho la narradora nos presenta otra definición de lo que significa este término: "But sometimes Sam Watson and Lige Moss forced a belly laugh out of Joe himself with their eternal arguments. It never ended because there was no end to reach. It was a contest in hyperbole and carried on for no other reason" (63). Incluso cuando Janie vive en los

Everglades con Tea Cake, las historias todavía son parte de su vida, sólo que ahora ella puede formar parte de ellas sin que Joe la limite: “The house was full of people every night. That is, all around the doorstep was full. Some were there to hear Tea Cake pick the box; some came to talk and tell stories, but most of them came to get into whatever game was going on or might go on” (133).

Para Hurston, “(t)he will to adorn is the second most notable characteristic in Negro expression” (“Characteristics” 294). Con “will to adorn” la autora hace referencia a tres de las más grandes aportaciones que, de acuerdo con ella, el *Black English* ha hecho a la lengua inglesa y que, en muchos casos, han sido apoyados y adoptados por escritores blancos. Éstas son la metáfora y el símil, los descriptivos dobles, y los sustantivos verbales. Para la autora, “(t)he stark, trimmed phrases of the Occident seem too bare for the voluptuous child of the sun, hence the adornment. It arises out of the same impulse as the wearing of jewelry and the making of sculpture—the urge to adorn” (“Characteristics” 296). Hurston menciona las intenciones de los afroamericanos de adornar todo lo que crean, e incluso habla de la forma en que sus sermones y rezos religiosos son obras de arte mucho más bellas que el Viejo Testamento.

Todos los ornamentos que Hurston enlista se encuentran en *Their Eyes*. En primer lugar está el uso de la metáfora y el símil. A pesar de que quizás éstas sean las figuras retóricas más básicas, la manera en la que aparecen en dicha novela llega a ser característica de una estética en particular. Esto ocurre por ejemplo al hacer las analogías dentro de un contexto afroamericano con objetos representativos para esta comunidad; así pues, Janie dice sobre la población de Eatonville: “They don’t know if life is a mess of corn-meal dumplings, and if love is a bed-quilt!” (6). La relación que el texto establece entre la vida y el amor, ideas un tanto abstractas, se da con comida en primer lugar que, como ya se vio, forma parte de la caracterización y performatividad de una

comunidad, y con una colcha, que también tiene connotaciones generacionales dentro de esta población.⁹

Más allá de estos ejemplos, en la novela existe una relación muy estrecha entre la historia de Janie y la naturaleza, y ésta se representa a través de las metáforas y los símiles.¹⁰ Desde el momento en el que Janie empieza su narración en el segundo capítulo, la voz narrativa afirma que “Janie saw her life like a great tree in leaf with the things suffered, things enjoyed, things done and undone. Dawn and doom was in the branches” (8). A lo largo de este capítulo se establecen más conexiones entre la historia y los árboles a través del uso de dichas figuras retóricas. La narración empieza con la vida de Janie desde su nacimiento y explica cómo quedó al cuidado de su abuela Nanny, a quien la voz narrativa, focalizada en Janie, describe así: “Nanny’s head and face looked like the standing roots of some old tree that had been torn away by a storm” (12). La comparación de alguna forma representa a Nanny aferrada al pasado, a sus raíces, que el presente y sus “tormentas” desafían. Este capítulo incluye árboles de manera tanto literal como figurativa, por lo que el paisaje que rodea a Janie en la época que narra es acorde con la forma en la que percibe la vida. Nanny también utiliza estos recursos para hacer un juicio sobre su condición al decirle a Janie: “us colored folks is branches without roots and that makes things come round in queer ways” (16). Incluso Leafy, el nombre de la madre de Janie, es una posible referencia natural a esta metáfora continuada. A pesar de que Janie nunca la conoció y este personaje no aparece en la historia más que cuando Nanny la menciona, la abundancia de hojas que su nombre evoca recuerda sus frutos, es decir, a Janie. Janie, a través de la narradora, también crea lazos con la naturaleza al referirse al

⁹ En el cuento de Alice Walker, “Everyday Use”, las hermanas Dee y Maggie “pelean” por unas *quilts* hechos por su abuela y su tía, ya que para la primera representan parte de su herencia cultural. Una *quilt* es una especie de colcha cuya característica principal es que está formado por retazos de diferentes telas. Desde los tiempos de la esclavitud en Estados Unidos, las mujeres afroamericanas hacían estos edredones para sus dueños y para ellas mismas.

¹⁰ Para un análisis más detallado de esta relación, véase Henry Louis Gates, Jr., “Zora Neale Hurston and the Speakerly Text”.

paso del tiempo de acuerdo a los cambios visibles en ésta: “So Janie waited a bloom time, and a green time and an orange time. But when pollen again gilded the sun and sifted down on the world she began to stand around the gate and expect things” (25). Unas cuantas oraciones después, esta voz se encarga de establecer un vínculo mayor entre la protagonista de la historia y su entorno:

She knew things that nobody had ever told her. For instance, the words of the trees and the wind. She often spoke to falling seeds and said, “Ah hope you fall on soft ground,” because she had heard seeds saying that to each other as they passed. She knew the world was a stallion rolling in the blue pasture of ether. She knew that God tore down the old world every evening and built a new one by sun-up. (25)

Más adelante, cuando Janie vive con Joe Starks, Jeff Bruce dice de este último “He’s uh whirlwind among breezes”, a lo que Sam Watson responde, “he’s de wind and we’s de grass. We bend which ever way he blows” (49).

Desde el principio, el amor y demás sentimientos aparecen a través de estas metáforas y símiles orgánicos:

She saw a dust-bearing bee sink into the sanctum of a bloom; the thousand sister-calyxes arch to meet the love embrace and the ecstatic shiver of the tree from root to tiniest branch creaming in every blossom and frothing with delight. So this was a marriage! She had been summoned to behold a revelation. Then Janie felt a pain remorseless sweet that left her limp and languid. (11)

Al paso del tiempo la relación de Janie y Joe va marchitándose, y así lo percibe la voz narrativa: “The bed was no longer a daisy-field for her and Joe to play in... (s)he wasn’t petal-open anymore with him” (71). Tiempo después llega Tea Cake, cuyo nombre real es Vergible Woods. Al igual que sucede con el nombre de la madre de Janie que puede interpretarse como una profecía del fruto que daría, el de Tea Cake funciona como la representación de esa vegetación con la que Janie

siempre tuvo una conexión: “Tea Cake not only embodies Janie’s tree, he is the woods themselves, the delectable veritable woods, as his name connotes (‘Vergible’ being a vernacular term for ‘veritable’)” (Gates “Speakerly Text” 206). En el segundo capítulo, la narradora entra en la mente de Janie y exclama: “Oh to be a pear tree—*any* tree in bloom! With kissing bees singing of the beginning of the world! She was sixteen. She had glossy leaves and bursting buds and she wanted to struggle with life but it seemed to elude her. Where were the singing bees for her?” (11). El círculo que se abre en este fragmento llega a su conclusión con Tea Cake, de quien el texto dice: “He looked like the love thoughts of women. He could be a bee to a blossom—a pear tree in blossom in the spring. He seemed to be crushing scent out of the world with his footsteps. Crushing aromatic herbs with every step he took. Spices hung about him. He was a glance from God” (106). Así, los sueños de Janie se materializan en este personaje. Junto con el amor aparecen los celos, y para Janie “(a) little seed of fear was growing into a tree” (136). No obstante, la conclusión final que Pheoby escucha es que “(l)ove is lak de sea. It’s uh movin’ thing, but still and all, it takes its shape from de shore it meets, and it’s different with every shore” (191).

Otra figura retórica es la prosopopeya, que si bien Hurston no menciona como propia de la expresión afroamericana aparece en *Their Eyes* y la embellece. De nuevo, la relación con la naturaleza es evidente. Al darle acciones a ésta la autora no sólo la vuelve partícipe del “drama”, sino que a su vez enfatiza su vitalidad y protagonismo en la narración. Así, cuando Janie comienza a narrar su historia, “the kissing, young darkness became a monstropolous old thing while Janie talked” (7). La noche no es el único monstruo en la historia. En los Everglades, cuando empieza el huracán, el texto describe cómo el ruido del viento “woke up old Okechobee and the monster began to roll in his bed. Began to roll and complain like a peevish world on a grumble...Night was striding across nothingness with the whole round world in his hands” (158). La destrucción de este

monstruo provoca que al final sólo haya confusión: “Havoc was there with her mouth wide open” (167).

Dentro de la ornamentación que Hurston describe en su ensayo falta mencionar los descriptivos dobles y los sustantivos verbales. Los primeros, *double descriptives* en inglés, consisten en dos palabras unidas por un guión que realzan o dicen más del sustantivo al que describen. Algunos ejemplos que aparecen en “Characteristics” son *high-tall, low-down, top-superior, kill-dead* (295). En *Their Eyes*, este adorno a las palabras aparece para describir la naturaleza: “dust-bearing bee”, “sister-calyxes” (11), o a personas: “liver-lipted nigger” (22). En cuanto a los sustantivos verbales, Hurston menciona en su ensayo *funeralize* o *bookooing around*, que define como “showing off” y que viene del francés “beaucoup” (“Characteristics” 296). Así como estos sustantivos se convierten en verbos, el fenómeno se da a la inversa, con verbos hechos sustantivos, como “she won’t take a listen” (“Characteristics” 296), aunque estos últimos no están presentes en *Their Eyes*.

Las siguientes características que aparecen en el ensayo son “Angularity” y “Assymetry”, mismas que corresponden más al terreno de las artes plásticas. De la primera, Hurston menciona su presencia en la escultura, danza e incluso en el posicionamiento de muebles siempre “at an angle...to avoid the simple straight line” (297). La angularidad vista como “perspectiva” forma parte de la novela en tanto que ésta se nutre de las historias y puntos de vista de los diferentes personajes que, a su vez, se encuentran bajo la perspectiva propia de la voz narrativa, a veces en primera y otras en tercera persona. Asimismo, en vez de ser una narración “en línea recta” con un principio, desarrollo y desenlace, la *story frame* permite que la novela empiece en el final cronológico de la acción y que haga uso de *flashbacks* y recuentos del pasado, para concluir en el mismo punto en el que partió. En lo que corresponde a la asimetría, Hurston pone como ejemplo algunos versos de Langston Hughes: “I ain’t gonna mistreat ma good gal any more, / I’m just gonna

kill her next time she makes me sore” (298). Para la autora, esta característica proporciona ritmo en el verso o en la prosa. Es difícil enmarcar *Their Eyes* en esta categoría; de hecho, la narración cíclica que empieza y acaba con Janie contando su historia le da bastante simetría. Sin embargo, los quiasmos que ya se mencionaron con anterioridad son ejemplos de figuras retóricas simétricas.

A continuación aparece “Dancing”, que es en sí misma un arte. Lo que destaca en esta sección y que es posible aplicar a una obra literaria es, de nuevo, el ritmo que se requiere para bailar. Asimismo, Hurston menciona que el espectador “is participating in the performance himself—carrying out the suggestions of the performer” (“Characteristics” 298). Al incluir a la audiencia, nos remitimos al concepto de drama, y bien es cierto que en la actividad lectora debe haber alguien que participe en la acción de leer y que complete lo que propone el autor. Un tanto relacionado con la danza está otra característica de la expresión afroamericana que Hurston menciona más adelante y que llama *The Jook*. La definición que ofrece es muy clara: “Jook is the word for a Negro pleasure house. It may mean a bawdy house. It may mean the house set apart on public works where the men and women dance, drink and gamble. Often it is a combination of all these”. Dentro de la misma descripción, Hurston habla de “‘boxes,’ another word for guitars” (“Characteristics” 303), tal y como la que tiene Tea Cake. De acuerdo con la autora, “(m)usically speaking, the Jook is the most important place in America. For in its smelly, shoddy confines has been born the secular music known as blues, and on blues has been founded jazz. The singing and playing in the true Negro style is called ‘jooking’” (“Characteristics” 304). Éste es uno de los legados que para Hurston han dejado los afroamericanos a su país, y que los demás han tratado de imitar, pero sin éxito. Quizás no tanto como el pórtico, el *Jook* es un espacio importante en *Their Eyes*, sobre todo con Tea Cake. De hecho, el *Jook* sirve para resaltar y contrastar la importancia del pórtico y del entretenimiento que proporciona Tea Cake en su casa, pues el texto dice que “Tea Cake's house was a magnet, the unauthorized center of the ‘job.’ The way he would sit in the

doorway and play his guitar made people stop and listen and maybe disappoint the jook for that night” (132).

Al final de su ensayo, Hurston enlista “Dialect” como otra característica de la expresión afroamericana. Pareciera que Hurston escoge finalizar con este rubro para concluir con algo que ella considera fundamental dentro de su obra: “We may go directly to the Negro and let him speak for himself” (“Characteristics” 307). Lo que los personajes dicen es tan importante como la manera en la que lo hacen. La relevancia del dialecto es tal porque Hurston decide usarlo para representar de forma más fiel la manera en la que hablaban los afroamericanos. Según el *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, la definición de dialecto es “(a) language or manner of speaking peculiar to an individual or class or region” (Cuddon 217). Otra definición de dialecto, proporcionada por el libro *Language Files* de la Universidad de Ohio es la siguiente: “a dialect is any variety of language spoken by a group of people that is characterized by systematic differences from other varieties of the same language in terms of structural or lexical features” (Mihaliček 409). Cualquier idioma tiene variantes relacionadas con la región geográfica en la que se habla, así como con factores sociales tales como edad, género, posición socioeconómica y etnicidad. Estos últimos se conocen como dialectos sociales o sociolectos, que es la categoría en la que entra el *African-American English* del cual Hurston hace uso. Incluso las versiones estándar de un idioma, como es el caso del *Standard American English* son un dialecto del inglés, sólo que más “privilegiado” que los demás, puesto que es el que se usa en medios académicos y formales. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que los dialectos no-estándar sean inferiores, como en ocasiones se han percibido, pues de hecho son equivalentes en términos lingüísticos.

El inglés afroamericano, así como ocurre con la definición de afroamericano, es “a cover term used by linguists to refer to a continuum of varieties, spoken primarily by and among African Americans” (Mihaliček 432), lo cual quiere decir que hay muchos matices dentro de este gran

concepto que no siempre se toman en cuenta. De acuerdo con *Language Files*, el origen de dicho dialecto se remonta a los idiomas de los esclavos traídos del oeste de África y, a su vez, a los dialectos del sur de Estados Unidos. El libro menciona como características fonológicas de este sociolecto la *monophthongization*, que implica la reducción de diptongos al final de una palabra. Un ejemplo se da con *like*, que se pronunciaría “lak”, tal y como Hurston lo transcribe: “What dat ole forty year ole ’oman doin’ wid her hair swingin’ down her back lak some young gal?” (*Their Eyes* 2). En cuanto a características morfosintácticas en el *African-American English* se mencionan (i) la ausencia del sufijo -s en la tercera persona del singular, (ii) la negación múltiple, (iii) la ausencia de cópula y (iv) el uso del verbo *be* para referirse a acciones habituales (Mihaliček 433). Todos estos rasgos, con excepción del último, están presentes en *Their Eyes*:

(i) “He know(s) Ah done bore de burden in de heat uh de day” (13)

(ii) “Well, nobody don’t know if it’s anything to tell or not” (3)

(iii) “Betcha he (is) off wid some gal so young she ain’t even got no hairs (2)

Una de las características de varios dialectos regionales del sur de Estados Unidos es el uso del verbo *done* como auxiliar sustituto de *have* o *has*, característica que también aparece en *Their Eyes*: “She act like we done done something to her” (3).

Además de los rasgos discutidos en el párrafo anterior, Hurston hace su propia descripción de los que para ella son distintivos del dialecto afroamericano. En el caso de *Their Eyes*, el dialecto está relacionado de manera directa con su forma de marco narrativo. Al encapsular la historia “oral” de Janie, ella habla por sí misma con su sociolecto, que la hace parte de una *speech community*¹¹, mientras que la narradora sólo interviene de vez en cuando y, en ocasiones, utiliza el mismo dialecto que los personajes/actores de la novela. Hurston analiza y defiende el lenguaje de los

¹¹ “A group of people speaking the same dialect, usually defined by factors such as geographical distribution, age, gender, and socioeconomic status” (Mihaliček 704).

afroamericanos de la manera más fiel posible, opuesta a los escritores que trataban de hablar por ellos utilizando estereotipos que más bien servían como burla.¹² Un ejemplo es el pronombre de la primera persona en singular: “Very few Negroes, educated or not, use a clear clipped ‘I.’ It verges more or less upon ‘Ah’” y esto lo relaciona a la forma de los labios del emisor (“Characteristics” 307), a pesar de que la noción general en lingüística es que no hay nada inherente en ninguna categoría social –en este caso, en la anatomía de una raza– que haga que hablemos de una forma en particular, sino que es la interacción entre personas de la misma comunidad lo que crea dialectos. Hurston pone en práctica su análisis en *Their Eyes; Pheoby*, al enterarse del regreso de Janie a Eatonville, les dice a los demás: “Me, Ah’m her best friend, and Ah don’t know” (3). Además, Hurston dice: “(a) pronoun as a subject is likely to be clearly enunciated, but slurred as an object. For example: ‘You better not let me ketch yuh’” (“Characteristics” 307). Así como el “Ah”, este “yuh” se repite una y otra vez en *Their Eyes*. Hurston también menciona el cambio de *it a hit* y de *if a ef* que ocurre en algunos lugares, pero no lo incluye en esta novela (“Characteristics” 307). Por último, Hurston afirma: “(i)n storytelling ‘so’ is universally the connective. It is used even as an introductory word, at the very beginning of a story” (“Characteristics” 308) y qué mejor forma de empezar su novela, tras un breve prelude, que así: “So the beginning of this was a woman and she had come back from burying the dead” (1). Al ser un conector, *so* marca la unión de algo que vino antes con esta oración, como si ésta fuera la continuación de una historia ya empezada.

El uso de dialecto está ligado de manera estrecha con el tema y forma de *storytelling*, y estas características se aprecian de principio a fin en la novela: “It was the time to hear things and

¹² Esto puede resultar controversial puesto que, de cierta forma, los estereotipos son generalizaciones y Hurston recurre a ellas para determinar lo que hace que un texto sea afroamericano. Por eso, en lo que se refiere al lenguaje, es importante recordar que, al igual que la “identidad”, es dinámico, pues cambia a través del tiempo y se ve afectado por diferentes condiciones sociales. Sin embargo, dichas generalizaciones pueden crear un sentido de unidad y pertenencia para algunas personas y en algunas comunidades.

talk. These sitters had been tongueless, earless, eyeless conveniences all day long. Mules and other brutes had occupied their skins. But now, the sun and the bossman were gone, so the skins felt powerful and human” (1). Es esta capacidad de transmitir historias lo que les da, en la opinión de la narradora, la calidad de humanos a los habitantes de Eatonville, y esto también va de la mano con otra característica que menciona Hurston: “Absence of the Concept of Privacy”. La acción narrativa de *Their Eyes* se desarrolla en una sola noche, cuando Janie regresa a Eatonville y le cuenta su historia a Pheoby, mientras todos los demás especulan sobre ésta. Es por ello que en realidad puede sostenerse que lo que cuenta Janie es un gran chisme que correrá por la comunidad. Ella misma así lo ve al final: “Ah know all dem sitters-and-talkers gointuh worry they guts into fiddle strings till dey find out whut we been talkin’ ’bout. Dat’s all right Pheoby, tell ’em. Dey gointuh make ’miration ’cause mah love didn’t work lak they love, if dey ever had any” (191). Aquí resalta también que los personajes aparecen como “sitters-and-talkers”: son caracterizados por el acto de sentarse en el pórtico a intercambiar historias.

Como se ha podido apreciar, la oralidad está presente en el fondo y la forma de la novela. Resulta interesante analizar oraciones como: “So they chewed up the back parts of their minds and swallowed with relish. They made burning statements with questions, and killing tools out of laughs. It was mass cruelty. A mood come alive. Words walking without masters; walking altogether like harmony in a song” (2), que incluyen el conector de historias afroamericanas que Hurston menciona (*so*), y figuras como la personificación de las palabras, las cuales se vuelven autónomas y queman y matan. Aunado a esto está el símil entre el caminar de las palabras y la armonía de una canción. La prosa en *Their Eyes* está mezclada con lenguaje poético. Este fragmento se asocia también a las obras de los escritores que, para algunos, se separan de aquello que escriben, lo cual se vuelve un ente propio. Así, *Their Eyes* es un conjunto de “(w)ords walking without masters; walking altogether like harmony in a song” (2).

Justo después de ese fragmento aparece el primer diálogo en la novela, mismo que da la impresión de estar formado por las diversas voces de la comunidad:

What she doin coming back here in dem overhalls? Can't she find no dress to put on? Where's dat blue satin dress she left here in? Where all dat money her husband took and died and left her?—What dat ole forty year ole 'oman doin' wid her hair swingin' down her back lak some young gal?—Where she left dat young lad of a boy she went off here wid?—Thought she was going to marry?—Where he left her?—What he done wid all her money?—Betcha he off wid some gal so young she ain't even got no hairs—why she don't stay in her class?— (2)

Además de las características que menciona Hurston en su ensayo, este párrafo presenta otras, como el uso de “ain't” para reemplazar “hasn't” o “aren't” de manera indistinta. Hurston incluye esta modificación del lenguaje en la sección “Will to Adorn”, donde menciona que “the American Negro has done wonders to the English language...it is equally true that he has made over a great part of the tongue to his liking and has his revision accepted by the ruling class. No one listening to a Southern white man talk could deny this. Not only has he softened and toned down strongly consonated words like ‘aren't’ to ‘ain't’ and the like, he has made new force words out of feeble elements” (“Characteristics” 295). En parte esta negación alude a la falta de coherencia entre sujeto y verbo que también está presente en el *Black English*, por ejemplo, al decir: “why she don't stay in her class?” en lugar de *doesn't*. A veces incluso los personajes prescinden del verbo: “Where all dat money...”. Otra peculiaridad recurrente en este tipo de inglés es la pronunciación de la combinación “th” que en sus diferentes fonemas— ð como en *them* o θ como en *with*—suele remplazarse por una “d” (d). Asimismo, el texto incluye la contracción o el intercambio de letras y, por ende, de sonidos, al principio o al final de algunas palabras. De esta forma “ole” remplaza a *old*, “'oman” a *woman* y “doin'” a *doing*, y más adelante aparece “g'wan” en lugar de *go on* o

“hafter” en vez de *have to*. Después en la narración también aparece un “seven” en lugar de *seven* (40). En otras ocasiones, una letra a la mitad de la palabra cambia por otra y entonces se lee “hissself” en lugar de *himself*, por ejemplo. Por último, otra característica del *Black English* es la conjugación de ciertos verbos como *know* que al aplicar la regla general de verbos regulares, se transforma en el pasado a “knowed”: “The worst thing Ah ever knowed her to do was taking a few years offa her age and dat ain’t never harmed nobody”(3). Nótese aquí también el negativo doble, el “Ah” por *I had*, y la contracción “offa”.

En su ensayo, Hurston no profundiza en cuanto al dialecto y se justifica al decir: “I am mentioning only the most general rules in dialect because there are so many quirks that belong only to certain localities that nothing less than a volume would be adequate” (“Characteristics” 308), reconociendo así que el tema es complejo y lleno de matices. No obstante, éste es primordial en *Their Eyes* y en otras de sus obras, por lo que su estudio es extenso y muchos críticos lo han tratado de llevar a cabo. Uno de ellos es Henry Louis Gates, Jr., quien afirma que Hurston inventó la estrategia retórica a la que nombra “speakerly text”:

a profoundly lyrical, densely metaphorical, quasi-musical, privileged black oral tradition on the one hand, and a received but not yet fully appropriated standard English literary tradition on the other hand. The quandary for the writer was to find a third term, a bold and novel signifier, informed by these two related yet distinct literary languages. This is what Hurston tried to do in *Their Eyes*. (188)

Gates da además una breve historia del dialecto afroamericano en la literatura y menciona, entre otras cosas, que “by 1895, dialect had come to connote black innate mental inferiority, the linguistic sign of both human bondage (as origin) and of the continued failure of ‘improvability’ or ‘progress’...Dialect signified both ‘black difference’ and that the figure of the black in literature existed primarily as object, not subject” (190). Para este autor, *Their Eyes* “is the first example in

our tradition of 'the speakerly text,' by which I mean a text whose rhetorical strategy is designed to represent an oral literary tradition, designed 'to emulate the phonetic, grammatical, and lexical patterns of actual speech and produce the 'illusion of oral narration'" (195), esta última, una cita de la definición de *skaz*, del formalismo ruso.

La teoría puesta en práctica se evidencia en Hurston. Su afán de darle una voz propia a su comunidad y tomar el poder que los blancos tenían sobre algo tan personal como las historias de los afroamericanos rinde frutos al emular la oralidad en un dialecto que, al igual que la comunidad que representa, es dinámico. Si bien no todas las características enumeradas por la autora tienen un reflejo en *Their Eyes*, la gran mayoría sí, y de manera tan natural que sólo lo podría lograr alguien dentro de la comunidad que estuviera interesado en resaltar sus virtudes y defectos. Hurston es crítica de su gente, sabe que como comunidad tiene (o tenía, a principios del siglo XX) carencias, que faltaba unidad y enaltecimiento que llegara desde su centro. Después de la esclavitud, una nueva identidad afroamericana libre se estaba forjando, y Hurston estuvo ahí para registrar su búsqueda, sus inicios e incluso sus tropiezos, pero siempre demostrando la riqueza y el legado de su expresión artística.

Conclusiones

I cannot afford to believe that freedom from intolerance is the right of only one particular group. And I cannot afford to choose between the fronts upon which I must battle these forces of discrimination, wherever they appear to destroy me. And when they appear to destroy me, it will not be long before they appear to destroy you

Audre Lorde

La esencia de la mentalidad del *New Negro*, “the capacity to begin again and despite past tragedies” (Stewart 14), aparece en repetidas ocasiones dentro de *Their Eyes*. La muerte alimenta la vida de Janie; con cada esposo que tiene y tras cada mala experiencia, Janie crece como persona y renace tras la muerte física o metafórica de aquello que la ata a su pasado, primero con Nanny y por último con Tea Cake, forjando así una identidad propia que va más allá de su tez y de su género. Por su parte, Hurston tampoco se ve a sí misma como “tragically colored” (“How It Feels” 539), y éste es uno de los mayores logros de la novela: presentar a una comunidad con sus triunfos y fracasos, pero siempre dispuesta a mantenerse en pie. Hurston le da voz a aquellos que carecen de ella, y su voz se vuelve su arma más poderosa, “(t)hey were there with their tongues cocked and loaded, the only real weapon left to weak folks. The only killing tool they are allowed to use in the presence of white folks” (*Their Eyes* 185-6).

Es importante tener presente que el objetivo de esta tesina es mostrar en un texto literario sólo una parte de un gran grupo étnico que para nada puede ni debe reducirse a lo que aquí está descrito, o a lo que la misma Hurston escribió:

we need not see Hurston’s use of folklore as a way, always, to shore up a “representation of ‘Negroness’ as an unchanging, essential entity.” Instead, a fluid and alive folklore aesthetic can open onto a non-essential idea of race, a view that race itself is an endlessly modified idea without a source original, and which, therefore, remains open to endless reinvention and even play. Folklore, in other words, didn’t so much bolster an essential and

transcendent Negroness for Hurston. It was what allowed her to *play* with blackness and with our ideas of what black folk are like. (Kaplan 230)

En la sección “Dialect” de “Characteristics”, Hurston hace notar las diferencias que existen dentro de un mismo grupo étnico, por lo cual decide no generalizar en cuanto a la manera de hablar de estos grupos. De hecho, la relación entre color y etnicidad en la novela se establece por medio de la sociedad y no de una “esencia” personal. En su infancia, Janie es conocida como “Alphabet” y no está consciente de quién es, ni mucho menos de la importancia que tiene su tez y que la hace diferente y segregada sino hasta que la sociedad se lo hace saber al contrastarla con una comunidad blanca:

“Ah was wid dem white chillun so much till Ah didn’t know Ah wuzn’t white till Ah was round six years old. Wouldn’t have found it out then, but a man come long takin’ pictures and without askin’ anybody, Shelby, dat was de oldest boy, he told him to take us. Round a week later de man brought de picture for Mis’ Washburn to see and pay him which she did, then give us all a good lickin’.

“So when we looked at de picture and everybody got pointed out there wasn’t nobody left except a real dark little girl with long hair standing by Eleanor. Dat’s where Ah wuz s’posed to be, but Ah couldn’t recognize dat dark chile as me. So Ah ast, ’where is me? Ah don’t see me.’

“Everybody laughed, even Mr. Washburn. Miss Nellie, de Mama of de chillun who come back home after her husband dead, she pointed to de dark one and said, ‘Dat’s you, Alphabet, don’t you know yo’ ownself?’

“Dey all useter call me Alphabet ’cause so many people had done named me different names. Ah looked at de picture a long time and seen it was mah dress and mah hair so Ah said:

“Aw, aw! Ah’m colored!”

“Den dey all laughed real hard. But before Ah seen de picture Ah thought Ah wuz just like de rest. (8-9)

Esta escena es paralela a la comprensión que Hurston tiene de su tez en su ensayo autobiográfico: “I remember the very day that I became colored” (*How It Feels* 538).¹³ Hurston menciona que a los trece años dejó Eatonville para vivir en Jacksonville, y en ese momento “When I disembarked from the riverboat at Jacksonville, she was no more. It seemed that I had suffered a sea change. I was not Zora of Orange County any more, I was now a little colored girl. I found it out in certain ways. In my heart as well as in the mirror, I became a fast brown—warranted not to rub nor run” (539). Después afirma que “I feel most colored when I am thrown against a sharp white background” (540). Resulta interesante remarcar que para Hurston ser identificada como *colored* es un proceso de transformación, ella “became colored”, y no siempre se siente así, o no con la misma intensidad, recalcando así que su color no es algo inherente en ella, es una percepción que se deriva de la sociedad que la rodea y sobre la cual no tiene control.

Contrario a lo que pudiera parecer, la narración de Janie es de gran relevancia en la actualidad, e incluso en relación a una identidad mexicana o chicana. En cuanto a forma, el *Black English* comparte varias características con el *Mexican American English*, otro sociolecto empleado en su mayoría por mexicanos que residen en Estados Unidos. En este sentido, dentro de la literatura mundial, ambos sociolectos pueden considerarse como una reapropiación de un idioma mayor para sus propios fines. De hecho, en cuanto a morfología y sintaxis, Barrón y San Román

¹³ En la novela *Our Sister Killjoy* de Ama Ata Aidoo, la protagonista, Sissie, “(is) made to notice differences in human colouring” (13) sólo hasta que llega a Alemania, es decir, hasta que se encuentra rodeada de gente físicamente diferente a ella, al igual que Hurston. Una vez más se refuerza la idea que la sociedad es la responsable de mostrar las diferencias y asignarles poder a unos sobre otros. La diferencia no es inherente a alguien, sino que se da al enfrentarse con otro grupo.

encuentran similitudes entre estos dos dialectos: “The reasons for these commonalities suggest similarities surrounding the context in which these languages were acquired; particularly the shared historical experiences of oppression and forced assimilation” (19). El origen de estos sociolectos relaciona a dos grupos minoritarios en Estados Unidos que, por lo mismo, comparten características al ser discriminados por sus raíces étnicas.

Con respecto al contenido de *Their Eyes*, hoy en día las palabras de Hurston resuenan con tanta fuerza como ella las debió sentir mientras las escribía. El mundo se encuentra tan dividido como antes. En Estados Unidos, el discurso de odio está recobrando fuerzas y ganando víctimas. El racismo en contra de minorías, llámese afroamericanos, hispanos, árabes, etcétera, sigue vigente, tal y como el periodista Jorge Ramos lo describe: “(c)onocí a un inmigrante somalí a quien le reventaron un vaso de cerveza en la cara solo por no hablar inglés y a un inmigrante mexicano a quien dos hermanos golpearon brutalmente en una calle de Boston”. Más que avanzar como sociedad, parece que retrocedemos con el tiempo: “(e)stos no son hechos aislados. El año pasado hubo 63 ataques contra mezquitas, según el Center for American Progress, y 20 personas fueron asesinadas por supremacistas blancos, de acuerdo con el conteo del SPLC¹⁴. Las palabras importan y, cuando vienen de figuras públicas, pueden resultar mortales” (8). La situación ha llegado a tal punto en el que nuevos movimientos en defensa de los derechos humanos y en contra del racismo han ganado seguidores. Haciendo uso de las redes sociales para obtener una mayor audiencia, movimientos como #BlackLivesMatter en protesta por los asesinatos de afroamericanos a manos de policías o #I’llRideWithYou, que busca solidarizarse con musulmanes discriminados en el transporte público, parecen increíbles en pleno siglo XXI.

¹⁴ Southern Poverty Law Center.

El problema no es exclusivo de Estados Unidos. En Europa, la crisis de refugiados sirios ha sacado a relucir las opiniones de jefes de estado y de la población en general, y en ocasiones éstas se han visto llenas de prejuicios basados en miedo e ignorancia. Incluso si los más afectados son aquellos que reciben el odio de primera mano, la humanidad pierde cada vez que se aleja de sus semejantes sólo porque en apariencia u orígenes son diferentes. México tampoco está exento de actitudes racistas, que por lo general también se asocian al clasismo. A una persona rubia se le suele adjudicar un nivel económico superior al promedio, basando estas conjeturas únicamente en apariencias. Por otro lado, los indígenas, parte de nuestro origen, en vez de causar orgullo son vistos con desprecio, mismo que se reproduce al nombrar “indio” a alguien con afán de ofenderlo, como si fuera un insulto. ¿Qué se puede hacer ante un panorama tan desolador?

Hurston, al ser sometida a un enfrentamiento de colores, crea una identidad cósmica: “At certain times I have no race, I am *me*... The cosmic Zora emerges. I belong to no race nor time, I am the eternal feminine with its string of beads” (“How It Feels” 540-1). Tres años antes que Hurston, en 1925, José Vasconcelos hacía referencia también a una raza cósmica. La visión de Vasconcelos en un principio es tanto utópica como conflictiva. En su ensayo, Vasconcelos menciona las tensiones raciales existentes en Estados Unidos en particular con los afroamericanos y el conflicto de ser mestizos en México. De lo primero asegura que “(l)os negros, en realidad, se han mantenido aparte, en lo que hace a la creación del poderío, sin que deje de tener importancia la penetración espiritual que han consumado a través de la música, el baile y no pocos aspectos de la sensibilidad artística” (*Raza Cósmica* 7). Además de presentar un tema controversial, las palabras que usa no son las más pertinentes, al menos para un lector contemporáneo. Al hablar de asimilar y fusionar las razas, Vasconcelos elimina cualquier diferencia entre ellas, limitando así la diversidad humana: “the experience of assimilating differs from integrating because it implies losing one’s identity which risks becoming ‘absorb[ed] into the system.’ Integration, on the other,

makes room for a person's individual cultural values, practices, and identity. These elements, rather than becoming lost become part of a new whole" (Nathanson 7).

Un año después de la publicación de "La Raza Cósmica", Vasconcelos dio tres conferencias en Estados Unidos recopiladas y traducidas ahora en *La otra raza cósmica*. En éstas, el discurso que presenta es quizás menos radical. Con esta audiencia, Vasconcelos resalta las virtudes de los indígenas en América Latina y reitera su pensamiento sobre los afroamericanos: "(e)l negro aquí, como el indio, es socialmente un mundo aparte y es un cuerpo que está conectado sólo políticamente con la población blanca. Por supuesto, nadie puede negar la profunda influencia, que está incrementándose gradualmente, del negro sobre la mente americana; una influencia que les da la música que ustedes bailan, y la risa que colabora a su felicidad, dos obsequios celestiales, generosamente difundidos por el negro socialmente aislado" (117-118). Vasconcelos concluye haciendo mención de nuevo de una asimilación de razas, sin embargo, en esta ocasión se muestra más abierto a las diferencias: "(l)a teoría racial a la que nos debemos adscribir, entonces, es la teoría de que las diferencias entre los pueblos dependen más de la habilidad para realizar ciertas cosas en exclusión de otras en lugar de diferencias de grado en su desarrollo total" (136). Al final, se puede rescatar y aprender de este escritor la intención de eliminar la idea de la existencia de una superioridad racial.

Por cuestiones de espacio y tiempo, el análisis de *Their Eyes* en esta tesina sólo abarca la relación de las características formales y temáticas de esta obra con la identificación de una comunidad étnica; no obstante, para una aprehensión más completa de ésta sería necesario incluir otras perspectivas. Es en este sentido que, a modo de conclusión para futuras investigaciones, se sugiere la reflexión de la teoría crítica del feminismo negro, cuyo afán es ser incluyente de los diferentes sistemas de opresión para adquirir una perspectiva "global" de un mismo texto, en el caso de la literatura. De acuerdo con Robert J. Patterson, la "tradicción" de escritura feminista negra

comienza desde los tiempos de Harriet Jacobs con su autobiografía *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* (1861), pues ya se podían vislumbrar las diferencias entre las condiciones de los hombres afroamericanos en esclavitud y de las mujeres anglo-americanas y europeas, por lo que Jacobs confronta en su texto problemas tanto de raza como de género (87). Fue así que surgieron términos como *double jeopardy* y, después, *multiple jeopardy*, que según Deborah King “the modifier ‘multiple’ refers not to several, simultaneous oppressions but to the multiplicative relationships among them as well. In other words, the equivalent formulation is racism multiplied by sexism, multiplied by classism” (cit. en Patterson 91). De acuerdo con esta teoría, toda obra debería ser analizada bajo estos criterios para comprenderla mejor.

Es al comienzo de *Their Eyes* cuando Janie encuentra su voz y la usa para narrar la historia que Hurston pone en papel. Al igual que Janie, aunque quizás con mayores posibilidades, Hurston también aparece como un ejemplo de una mujer afroamericana que triunfó en su tiempo. Ambas resultan heroínas que van en contra de los paradigmas de su época. Hurston presenta una sociedad real y el viaje personal de una mujer que se mueve en ella. En “Characteristics”, Hurston creó una teoría literaria afroamericana, y no dejó que las expectativas que pudieran tener sobre las mujeres afroamericanas la detuvieran. Usando la “authority of experience” de la que habla bell hooks, entre otras, Hurston ideó una novela que intenta derrumbar las barreras discriminatorias y estereotípicas de una comunidad, y aceptar así las “multiple black identities” que existen (hooks 2514). Para fines prácticos, todos pertenecemos a aquella “raza” cósmica de la que Hurston habla y por la que Vasconcelos abogaba. Todos somos seres humanos y, como tal, esa debería ser la única categoría en la que estemos encasillados. Es innegable que siempre va a haber diferencias entre nosotros, no sólo en apariencia, y es bueno reconocerlas y aceptarlas. El problema se encuentra en la construcción social que da poder a unas “razas” sobre otras; es eso lo que debe eliminarse. La intención es que ninguna raza o etnia esté por encima de otra, que todos los humanos puedan vivir

en armonía y, que si se hacen generalizaciones de una comunidad, que éstas sirvan para unirla y generar empatía, así como para abrir horizontes a diferentes grupos sociales y no para limitar visiones.

Bibliografía

- Aidoo, Ama Ata. *Our Sister Killjoy or Reflections from a Black-eyed Squint*. Nueva York: Longman, 1994. Impreso.
- Barrón, Carlos C., y Javier San Román. *Teachers Guide to Supporting Mexican American Standard English Learners. Understanding the Characteristic Linguistic Features of Mexican American Language as Contrasted with Standard English Structure*. Los Ángeles: Los Angeles Unified School District, s/f. PDF.
- Bernard, Emily. "The Renaissance and the Vogue." *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Ed. George Hutchinson. 1ª ed. Cambridge: Cambridge U.P., 2007. 28-40. *Cambridge Companions Online*. WEB. (13 julio 2014).
- Brantley, Will. "Zora Neale Hurston." *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Ed. Richard J. Gray y Owen Robinson. Malden: Blackwell, 2004. 472-85. PDF.
- Brathwaite, Edward Kamau. *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Londres: New Beacon, 1995. PDF.
- Brinkmeyer, Robert H., Jr. "The Southern Literary Renaissance." *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Ed. Richard J. Gray y Owen Robinson. Malden: Blackwell, 2004. 148-65. PDF.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge, 1993. PDF.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1999. PDF.
- Caponi, Gena Dagel, ed. *Signifyin(g), Sanctifyin' & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*. Amherst: U of Massachusetts P., 1999. Impreso.
- Danticat, Edwidge. "Foreword" a Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2013. ix-xviii. Impreso.
- Department of Arts of Africa, Oceania, and the Americas. "Trade and the Spread of Islam in Africa". *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. WEB. (17 mayo 2015).
- Fabi, M. Giulia. "Reconstructing the Race." *The Cambridge Companion to the African American Novel*. Ed. Maryemma Graham. 1ª ed. Cambridge: Cambridge U.P., 2004. 34-49. *Cambridge Companions Online*. WEB. (13 julio 2014).
- Gates, Henry Louis, Jr. "Zora Neale Hurston and the Speakerly Text." *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Nueva York: Oxford UP, 2014. 184-232. Impreso.
- Gingerich, Jon. "The Benefits of Free Indirect Discourse." LitReactor. LitReactor, LLC, 23 agosto 2012. WEB. (8 junio 2016).
- Goody, Cynthia M., and Lorena Drago. *Cultural Food Practices*. Chicago, IL: American Dietetic Association, 2010. WEB. (9 octubre 2016)
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. Londres: Lawrence & Wishart, 1990. 222-37. *The Middlebury Blog Network*. WEB. (3 mayo 2014).
- hooks, bell. "Postmodern Blackness." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. Nueva York: Norton, 2010. 2507-2516. Impreso.
- Hurston, Zora Neale. "Characteristics of Negro Expression." *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*. Ed. Gena Dagel Caponi. Amherst: U. of Massachusetts P., 1999. 293-308. Impreso.

- _____. *The Complete Stories*. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2008. Impreso.
- _____. *Dust Tracks on a Road*. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2006. Impreso.
- _____. "Harlem Slanguage." *The Complete Stories*. Por Zora Neale Hurston. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2008. 227-32. Impreso.
- _____. "High John De Conquer." *The Complete Stories*. Por Zora Neale Hurston. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2008. 139-48. Impreso.
- _____. "How It Feels to Be Colored Me." *The Norton Anthology of American Literature*. Ed. Nina Baym. 8° ed. Vol. D: 1914-1945. Nueva York: W. W. Norton, 2012. 538-41. Impreso.
- _____. "Story in Harlem Slang." *The Complete Stories*. Por Zora Neale Hurston. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2008. 127-38. Impreso.
- _____. *Their Eyes Were Watching God*. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2013. Impreso.
- Hutchinson, George. "Introduction." *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Ed. George Hutchinson. 1ª ed. Cambridge: Cambridge U.P., 2007. 1-10. *Cambridge Companions Online*. WEB. (13 julio 2014).
- Kaplan, Carla. "Zora Neale Hurston, Folk Performance, and the 'Margarine Negro'." *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Ed. George Hutchinson. 1ª ed. Cambridge: Cambridge U.P., 2007. 213-236. *Cambridge Companions Online*. WEB. (13 julio 2014).
- Kittler, Pamela Goyan, Kathryn Sucher, and Marcia Nahikian-Nelms. *Food and Culture*. 7ª ed. Boston: Cengage Learning, 2004. WEB. (9 octubre 2016).
- Little, William. "Race and Ethnicity." *Introduction to Sociology – 1st Canadian Edition*. 1ª ed. N.p.: Rice U, 2013. 325-66. *Introduction to Sociology – 1st Canadian Edition*. B.C. Open Textbook Project. WEB. (9 octubre 2016).
- Lorde, Audre. "There Is No Hierarchy of Oppressions" *LGBT Resource Center*. UC San Diego, WEB. (17 mayo 2015).
- Michaels, Walter Benn. "Autobiography of an Ex-White Man." *Transition* 73 (1997): 122-43. WEB. (1 marzo 2007).
- Mihaliček, Vedrana, and Christin Wilson, eds. *Language Files: Materials for an Introduction to Language and Linguistics*. 11ª ed. Columbus: Ohio State UP, 2011. Impreso.
- Mitchell-Kernan, Claudia. "Signifying, Loud-Talking and Marking." *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*. Ed. Gena Dagel Caponi. Amherst: U. of Massachusetts P., 1999. 309-330. Impreso.
- Nathanson, Rebecca P. "Twenty Years and Still Becoming: Bosnian Social and Economic Integration in St. Louis." Tesis de maestría. U of Illinois, Urbana-Champaign, 2013. *Illinois Digital Environment for Access to Learning and Scholarship*. University of Illinois, 5 agosto 2013. WEB. 15 octubre 2016.
- Patterson, Robert J. "African American Feminist Theories and Literary Criticism." *The Cambridge Companion to African American Women's Literature*. Ed. Angelyn Mitchell y Danille K. Taylor. 1ª ed. Cambridge: Cambridge U.P., 2009. 87-106. *Cambridge Companions Online*. WEB. (13 julio 2014).
- Ramos Ávalos, Jorge. "Sembrando Odio." *Reforma* [Ciudad De México] 15 oct. 2016, Opinión: 8. Impreso.

- Spickard, Paul R. "The Illogic of American Racial Categories." *Racially Mixed People in America*. Ed. Maria P. P. Root. Newbury Park: Sage, 1992. 12-23. PDF.
- Stewart, Jeffrey C. "The New Negro as Citizen." *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Ed. George Hutchinson. 1^a ed. Cambridge: Cambridge U.P., 2007. 13-27. *Cambridge Companions Online*. WEB. (13 julio 2014).
- Vasconcelos, José. *La Otra Raza Cósmica*. Trad. Heriberto Yépez. Oaxaca De Juárez: Almadía, 2010. Impreso.
- . *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil*. 1a ed. Ciudad De México: Trillas, 2012. Impreso.
- Wolf, Bonny. "The Kitchen Sink: Mulatto Rice for Zora Neale Hurston's Birthday." *American Food Roots*. N.p., 07 enero 2014. WEB. (22 febrero 2015).