

25



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



UN ESTUDIO DEL MOVIMIENTO EN LA NOVELA
THE BLUEST EYE DE TONI MORRISON

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA

MODERNAS (INGLESAS)

P R E S E N T A :

ANA LAURA VILBA BLANCO



MEXICO, D.F.



2001



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.

Dedico este trabajo de investigación a mis padres que me dieron la vida y la oportunidad de formarme profesionalmente.

A mi asesora Ma. de Lourdes Dominguez Galvez, quien desde un principio y, a pesar de los tiempos difíciles que vinieron, siempre se mostró entusiasmada, me apoyó y confió en mi proyecto. Together we rediscovered our courage.

Dedico esta tesina especialmente a su hija Marush, a quien admiro por su fortaleza espiritual, cuya libertad kinética está en su mente.

A Luis, quien está unido a mi corazón por lazos tan estrechos y maravillosos que las palabras no alcanzan a expresar en su totalidad. A Irma, quien sufrió una pequeña pérdida, pero que el amor pudo superar.

A Oscar, quien decidió permanecer a mi lado en momentos de incertidumbre y desencanto.

A Magdalena y Horst Steinmeyer por devolverme la confianza en la amistad desinteresada y por su rectitud teutona. Diese Abschlußarbeit ist nur ein Beweisstück meiner Liebe.

A Geraldine Gerling por su paciencia, profesionalismo, generosidad y sensibilidad.

Argentina Rodríguez, esta tesina debe ser una muestra de agradecimiento por tu mediación y sonrisa franca que me brindaste en la última y más intrincada fase de este trabajo de investigación.

A la Doctora Verónica Román Quiroz y al Doctor Marco Antonio Chichino, a quienes admiro y con quienes comparto una experiencia inolvidable.

A todas aquellas personas maravillosas de quien recibí consejos útiles y me recordaron el valor de luchar por nuestros sueños.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme sus puertas.

Al Honorable Jurado.

ÍNDICE

	Página
Introducción	1
Capítulo I Antecedentes.....	3
Capítulo II El movimiento en la danza.....	16
Capítulo III El movimiento en la novela <i>The Bluest Eye</i>	27
Conclusiones.....	50
Apéndice	53
Bibliografía.....	55

INTRODUCCIÓN

Este estudio sobre la novela *The Bluest Eye* de Toni Morrison tiene el propósito de poner en evidencia la sensibilidad consciente de esta autora afro-estadounidense por el cuerpo y el movimiento, que se refleja en su lenguaje poético. Su lenguaje se percibe libre, ágil, espontáneo y logra comunicar sensaciones verosímiles.

El cuerpo juega un papel importante al ser centro receptor y codificador de emociones y percepciones. Toni Morrison incesantemente nos recuerda que es necesario devolverle su valor, belleza y dignidad al cuerpo que el mundo occidental le ha negado durante mucho tiempo. La autora despierta nuestra percepción aletargada por la soberbia de la razón y nos recuerda que la identidad se construye primero en él, debido a que es nuestro contacto con el medio. El movimiento es la herramienta esencial del cuerpo para manifestarse, puesto que por medio del movimiento se comunican ideas, sensaciones o estados de ánimo; la angustia, los temores, alegrías o frustraciones del ser humano se dan en el cuerpo.

La palabra despierta nuestros sentidos y en particular nuestra percepción del cuerpo en movimiento y las imágenes corporales o descripciones de situaciones como si fuesen una danza en *The Bluest Eye*, constituyen otro proceso folclórico, es decir, un recurso que apela a las tradiciones de la cultura negra, que caracteriza la novela de la autora. El esquema occidental racional rechaza los sentidos y las sensaciones, por lo tanto, el hecho de que la autora le conceda un lugar digno al cuerpo y sus manifestaciones, siendo el movimiento la más importante de éstas, resulta ser una subversión. Muy probablemente la autora ve el cuerpo como centro de imantación de la historia personal, de la esencia como seres humanos.

En el primer capítulo se proporciona un panorama breve de la novela afro-estadounidense. Se lleva a cabo un recuento de las circunstancias políticas, sociales y culturales que motivaron el fortalecimiento de una producción literaria enfocada en la búsqueda de la reivindicación del negro en la sociedad estadounidense. También se trata en forma general la temática, así como las particularidades de la producción literaria de las mujeres negras para poder ubicar la obra de Toni Morrison.

En el segundo capítulo la danza se define como un lenguaje que comunica emociones e ideas a través del movimiento corporal. El movimiento corporal ha sido un medio expresivo importante para la cultura negra y se manifiesta en la novela. También se explica brevemente sus elementos y se analiza con más detenimiento el movimiento, con base en un criterio técnico abstracto propuesto por críticos de danza como Paulina Ossona e Hilda Islas. El hecho de incluir un apartado para la danza permite contextualizar esta manifestación artística que comparte algunos recursos comunicativos con el lenguaje y explicar los medios por los que la danza comunica ideas, sentimientos o sensaciones. El canal kinestésico, uno de los medios de comunicación de la danza, apela a una experiencia circunscrita en el tiempo y en el espacio; no es más que una empatía de tipo somático la cual, como se podrá ver en el tercer capítulo, se recupera mediante la palabra en *The Bluest Eye*. Por último, se explica que la danza se puede comparar con el lenguaje.

En el tercer capítulo se analizan las imágenes que describen movimientos corporales y las escenas que nos remiten a una danza, mediante un breve análisis de los elementos que componen la estructura sintáctica y se dirige la atención particularmente en la connotación de las palabras. Con base en dicho análisis se propone una posible representación dancística de los pasajes seleccionados.

De esta manera, la danza y la literatura podrían hermanarse y este estudio resultaría esclarecedor para apreciar los elementos de los que se vale la autora para establecer una relación entre ambas, los cuales servirían de inspiración para la danza. La danza y la literatura pueden nutrirse una de otra y la palabra puede dar resurrección al movimiento, así como el movimiento lo puede hacer con la palabra.

CAPÍTULO I ANTECEDENTES

El conjunto de fenómenos sociales y culturales que moldean el uso creativo de las convenciones narrativas de los autores afro-estadounidenses ha propiciado una continuidad y un cambio en la producción literaria, a lo que podríamos denominar dinámica. Esta dinámica que tiene el uso formal de la tradición narrativa afro-estadounidense individual y colectiva, que recrea las limitantes y posibilidades de la condición humana según su perspectiva, es lo que la distingue de la tradición literaria euro-estadounidense.¹ Sin embargo, no debemos hacer a un lado en esta investigación el conjunto de circunstancias históricas que comparten ambas literaturas. En ellas influyeron factores que contribuyeron a derrocar la creencia en un mundo estable y en una sociedad democrática y trajeron consigo una crisis de valores, como la explotación de las masas urbanas, el impacto psicosocial de la urbanización, el racismo de las instituciones, la participación de EE.UU.A. en las guerras mundiales, la guerra de Vietnam, los asesinatos de grandes líderes políticos, los avances tecnológicos y la exploración del espacio; el escándalo de Watergate, la píldora anticonceptiva, que jugó un papel importante en la radicalización del movimiento feminista; los programas del Partido Comunista de EE.UU.A., el análisis social marxista, los movimientos de liberación nacional y la teoría freudiana, entre otros acontecimientos.² En los años sesenta el lema con mayor resonancia política fue "rebelión o revolución", cuando las voces de muchos hombres y mujeres se unieron para protestar contra el racismo, la pobreza, la guerra, la corrupción y el sexismo. Los estadounidenses estaban desilusionados de la decadencia moral de su sistema republicano, por lo tanto los movimientos radicales se multiplicaron y no se escatimaron estrategias de presión, que iban desde hacer estallar bombas en edificios identificados como parte del complejo militar e industrial (estos bombazos fueron planeados por un miembro de la SDS³) hasta la organización de rituales como los de Charles Manson. Es claro que se estaba gestando una revolución social en la conciencia de los ciudadanos norteamericanos. Entre los movimientos radicales de estos tiempos, se encuentra el Black Power Movement que, como concepto, constituye la determinación de los negros de autodefinirse y liberarse del yugo racista. Este concepto se fundamenta en la premisa de lo imprescindible que resulta la solidaridad de su gente antes de pensar en

¹ Cfr. Bernard W. Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition*, p. 244.

² *Idem.*

³ Students for a Democratic Society

ejercer presión para lograr un lugar dentro de una sociedad pluralista. Stokely Carmichael y Charles V. Hamilton explican que el nacimiento de este término significa uno de los avances más necesarios y legítimos en la política del país porque "[...] It is a call for black people in this country to unite, to recognize their heritage, to build a sense of community [...]. It is a call to reject the racist institutions and values of this society."⁴

Por lo tanto, el Black Power constituyó una filosofía que proponía el desarrollo de la solidaridad económica y política, la obtención de la igualdad como ciudadanos norteamericanos e incluso la reforma radical, al suprimir las anteriores estructuras político-económicas mediante una revolución. Este concepto fue un tema que se trató en las seis reuniones panafricanas que se organizaron entre 1900 y 1945. De acuerdo con el crítico John H. Bracey a partir de este año hasta los sesenta, el aspecto de la integración constituyó un punto primordial en la ideología de los movimientos negros de protesta.⁵ Surgen líderes negros que se convertirían en los mártires del Black Power Movement y en los paradigmas heroicos del Black Arts Movement, Malcolm X y Martin Luther King Jr., cuyas estrategias de resistencia pasiva fueron muy importantes. Sin embargo, se suscitaron las manifestaciones violentas en diferentes lugares: Harlem en 1964, Watts en 1965, Newark y Detroit en 1967. A raíz de los actos represivos del gobierno, que ordenó arrestos, torturas y asesinatos de activistas, en especial cuando en 1968 asesinan a Martin Luther King Jr., surgen el Black Panther Party, el Revolutionary Action Movement (RAM), The Republic of New Africa y la League of Revolutionary Black Workers, cuyo propósito era obtener autodeterminación por medio de la lucha armada. Este ardor nacionalista revolucionario se aviva aún más en estos años con la proclamación de las naciones libres africanas y la causa revolucionaria en Cuba. Larry Neal, uno de los defensores más importantes del movimiento artístico negro, expresa que el Black Art se solidariza con el Black Power, al ser aquél el hermano estético y espiritual de éste. El Black Art, que proponía una reorganización radical de la estética cultural, tuvo su nacimiento en 1964 cuando LeRoi Jones presentó su obra teatral *Dutchman*, y otros artistas negros llevaron a las calles sus obras dirigidas a la comunidad negra.

Debido a una serie de acontecimientos que claramente anuncian la inestabilidad de las instituciones sociales durante los años sesenta, se considera que la línea que divide la fantasía y la realidad se vuelve casi inexistente y se juzga absurdo el sentido de

⁴ Carmichael y Hamilton, *apud*, Bernard W. Bell, *op.cit.*, p. 236.

⁵ Cfr John H. Bracey (Jr), *apud*, Bernard W. Bell, *op.cit.*, pp. 236-237.

la vida misma. Los escritores euro-estadounidenses reaccionan ante esta situación con una producción en la que el humor negro, lo mórbido y la fantasía tienen lugar. Algunos de estos escritores más representativos son: John Barth, William Gass, Kurt Vonnegut o Richard Brautigan. Por su parte, los escritores afro-estadounidenses como John O. Killens, John A. Williams y Alice Walker, se enfocan en continuar la tradición realista que intenta eliminar la ambivalencia personal y comunitaria mediante un nuevo orden de pensamiento y sentimientos compartidos por la raza negra. Se intenta cimentar dicho orden en la autodeterminación y respeto por los derechos humanos. Asimismo, continúa el fomento de la producción literaria y su difusión, mediante la creación de clubes literarios⁶ y la apertura de espacios en los periódicos. Surge entonces la novela naturalista, nutrida de la psicología freudiana y el análisis marxista sobre la personalidad e historia del ser humano, que según estas teorías, se pueden explicar por factores biológicos y socioeconómicos. Las ideas sociológicas de la Chicago School fueron muy importantes y estuvieron presentes en los debates sobre los problemas raciales. Las concepciones de Wright sobre la violencia y la personalidad patológica del negro, las cuales son consecuencias de la opresión racial y la explotación económica, se analizan con cuidado y reciben fuertes críticas. Cabe mencionar que se expandieron los programas sobre estudios étnicos en las universidades de todo el país. Surgen dos movimientos paralelos en la tradición de la novela afro-estadounidense. Uno se aleja del naturalismo y toca temas diferentes que no involucran el problema del racismo; otro se enfoca en el redescubrimiento y revitalización del mito, la leyenda y el ritual como sistemas semiológicos para hablar sobre lo que se le conoce como "*double-consciousness*", es decir la ambivalencia socializada y la doble visión de la experiencia moderna de los negros.⁷ Por lo tanto, es claro que el análisis de la consolidación de la personalidad afro-estadounidense y los esfuerzos por destruir dicha ambivalencia ocuparon a los escritores negros.

Hasta este momento, las mujeres negras se habían mantenido al margen del discurso revolucionario. El movimiento feminista, al ser encabezado por mujeres de raza blanca que pertenecían a la clase media, proclamaba prioridades y experiencias

⁶ En 1939 se crea un club literario, el John Reed Club, el cual fue precursor en la promoción de la producción artística negra.

⁷ Du Bois, historiador y sociólogo afro-estadounidense, describe esta experiencia socio-psicológica del negro en Estados Unidos como una sensación peculiar de verse a sí mismo a través de la mirada de otros y medir el propio valor mediante los estándares de un mundo que lo mira con desprecio y lástima. *Apud*, Bernard W. Bell, *op cit*, p. 12

completamente diferentes a las que experimentaban las mujeres negras. Gerda Lerner, en su libro *Black Women in White America*, menciona que las mujeres negras, al tener varias voces y expresar sus diversas opiniones individuales, acordaron por unanimidad que su emancipación no podía desligarse de la de los hombres negros y que su liberación dependía de la liberación de su raza:

Their liberation depends on the liberation of the race and the improvement of the life of the black community. They have shown the pride and strenght of people who have endured and survived great oppression. This has given them a sense of their own fuction in the life of their race and their families and a strong confidence in their own worth.⁸

En los últimos años de la década de los sesenta, muchas afro-estadounidenses se resistieron a los modelos e interpretación eurocentristas sobre la masculinidad y feminidad. Esto constituye el principio del feminismo negro en 1977 sustentado en la convicción de que la autonomía de la mujer negra es imperante por ser en sí un ser humano valioso. Este principio fue articulado por un grupo radical de feministas negras lesbianas de Nueva York, que argumentaban que

We believe that sexual politics under patriarchy is as pervasive in Black women's lives as are the politics of class and race. We also find it difficult to separate race from class from sex oppression because in our lives they are most often experienced simultaneously.⁹

En las novelas escritas por mujeres afro-estadounidenses se observa la tendencia a escribir sobre el papel que desempeñan el racismo, el sexismo y la división de clases en la constitución del amor, el poder, la autonomía, la creatividad, masculinidad y feminidad dentro de la familia y comunidad negras. Entonces se hace evidente la necesidad de desarraigar las imágenes estereotipadas con imágenes realistas logradas por autoras como Toni Morrison, Meriwether, Marshal y Toni Cade Bambara. Se construye un análisis literario y una crítica literaria que se adapten a las diferentes necesidades y experiencias histórico-culturales de las mujeres negras, porque la crítica literaria feminista de las mujeres blancas no las contempla.

Bernard W. Bell plantea que el análisis sobre la obra literaria de las autoras afro-estadounidenses que realizan Barbara Smith y Deborah E. McDowell, permite definir los signos y estructuras empleados en mayor o menor medida por las novelistas negras. Se

⁸ Gerda Lerner, *Black Women in White America. A Documentary History*, p. XXV.

⁹ *Apud*, Bernard W. Bell, *op.cit.*, p. 241.

reconocen elementos distintivos de racismo, sexismo y opresión clasista. Las protagonistas negras experimentan viajes espirituales que van de la victimación a la realización de la autonomía personal o creatividad. Existe un enfoque acucioso en lo femenino así como en las relaciones familiares y comunales. Se explora con detalle y se le da un valor especial a la fuerza epistemológica de las emociones, la iconografía de la vestimenta de la mujer y el lenguaje negro femenino.¹⁰

Bernard W. Bell ofrece un estudio sobre algunas autoras afro-estadounidenses, entre ellas Alice Walker, en el que comenta que la autora analiza la opresión y los triunfos de las esposas, madres e hijas negras sureñas. Combina la tradición del realismo crítico para adaptarlo al romance folclórico y refuerza el tema del feminismo negro en la novela. Por otra parte, el crítico observa que Gayl Jones explora el feminismo negro al utilizar más el misterio y el horror, mientras que Toni Cade Bambara lo explora con agudeza política y en su obra *Salt Eaters* su estilo es más dialéctico que sensacionalista, en cuanto al entendimiento de las fuerzas históricas de progreso y reacción. Bernard W. Bell considera que, a partir de 1970, la autora afirma la posibilidad de las prácticas tradicionales adivinatorias que celebran el misterio y lo sagrado de la vida.¹¹

De acuerdo con Bernard W. Bell el realismo poético dirige su atención a la problemática de la realidad y del lenguaje al insistir simultáneamente en que la realidad se moldea más por la conciencia que la conciencia por la realidad.¹² Los realistas poéticos contemporáneos se ocupan más de la verosimilitud de la sensación y de la ambientación que de lo verosímil del hecho y se centran en los enlaces sobrenaturales del presente con el pasado. También se enfocan en los conceptos psicológicos y sociológicos para crear imágenes de conducta ética en un mundo de misterio y acontecimientos anormales. El misterio y el terror que impregnan a la atmósfera, los acontecimientos y los personajes son explorados mediante la visión gótica de los poetas realistas afro-estadounidenses. En el realismo poético las cualidades metafóricas y metonímicas del lenguaje, así como el tipo de experiencias que se deja destilar y que constituyen brochazos de color, imágenes recurrentes a menudo excéntricas, características físicas de los personajes que funcionan como distintivos, y el medio en que viven son, con frecuencia, más significativos que la

¹⁰ Barbara Smith & Deborah E. McDowell, *apud*, Bernard W. Bell, *op. cit.*, pp. 242-243.

¹¹ *Cfr.* Bernard W. Bell, *op. cit.*, pp. 266-269

¹² Un tipo de realismo, el cual no sólo es un método literario, sino una actitud filosófica y política hacia la condición humana. Bernard W. Bell, *op. cit.*, p. 246.

mera representación fotográfica de la realidad externa.¹³ El trazo de los personajes es tanto impresionista como dinámico y su carácter se trasmite mediante la sensibilidad poética del autor-narrador. Aparecen pasajes líricos en la narrativa de muchos novelistas y otros autores exploran los aspectos góticos de la experiencia contemporánea afro-estadounidense. Toni Morrison ofrece con dos de sus novelas, *The Bluest Eye* y *Sula*, ejemplos de esta tradición que Bernard W. Bell denomina fábula gótica, que son narrativas poéticas cortas cuya celebración de la belleza, verdad y posibilidades de vida se derivan de la explotación de la magia, del misterio y terror.¹⁴ Según el análisis del crítico de literatura afro-estadounidense todas las novelas de Toni Morrison continúan la tradición poética y gótica, aunque *Tar Baby* es la obra en la que los efectos son menos poéticos y góticos. Sin embargo, su riqueza radica en las estrategias narrativas elaboradas que conllevan una reflexión profunda sobre las perspectivas irreconciliables entre Son y Jadine cuya "double consciousness" les impide sostener una relación amorosa:

If contestation characterizes the novel's internal dynamic, supratextually it facilitates a decisive resolution in mediating these differing visions toward the construction of a critically enabling double-vision. Indeed, the narrative structure expresses and participates in this double-vision.¹⁵

Bernard W. Bell opina que la más ambiciosa es *Song of Solomon* porque reúne un conjunto de particularidades que la hacen una novela rica metafórica y metonímicamente.¹⁶ Es decir, se incluyen algunos pasajes que tienen tintes de horror y humor —como el suicidio misterioso de Robert Smith, quien se disfraza con un atuendo azul y con alas de seda— que tienen una gran importancia desde el punto de vista simbólico y constituyen el sentido de toda la novela. El pasaje mencionado resulta un poco extraño debido a que en él se suscitan el suicidio de Robert Smith y el nacimiento de Macon "Milkman" Dead. El suicidio, que además fue anunciado con debida anticipación, provoca el asombro macabro de las personas que se reúnen afuera del hospital donde, por primera vez, una parturienta negra da a luz a su bebé. Pareciera que se presagiara el recorrido largo y tortuoso que el recién nacido, "Milkman", tendrá que llevar a cabo para entenderse a sí mismo y madurar, para poder vivir en paz consigo mismo y con sus congéneres. Las líneas poéticas de la canción "Song of Solomon" que canta Pilate

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 270

¹⁵ Judylyn S. Ryan "Contested Visions/Double-Vision in *Tar Baby*" en Nancy J. Peterson (ed.), *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, p. 73

¹⁶ Bernard W. Bell, *op. cit.* pp 270-272

mientras el suicida se lanza desde las instalaciones del hospital —cuya estructura repetitiva nos recuerda la de los espirituales— contienen una historia legendaria que se remonta a la época en que vivió el tatarabuelo de "Milkman". Después de su viaje en busca de sus raíces el joven comprenderá el significado de estas líneas y las cantará también antes de morir. La novela contiene "marcas" y recursos sobrenaturales que pueden resultar extravagantes pero que se van integrando a lo largo de la obra de tal manera que a lo largo de la lectura se constituyen en elementos metafóricos y metonímicos sin los que la temática que desarrolla, es decir, la ambivalencia social de los negros, no tendría un impacto tan estremecedor. En *The Bluest Eye* y *Sula* la autora revela historia y hechos con la libertad poética y la visión gótica, que son características en la obra de los escritores modernistas y postmodernistas.¹⁷

A pesar de que su obra pertenece a la corriente literaria contemporánea experimental está sólidamente fincada en la cultura de la comunidad negra estadounidense. Hereda de Zora Neale Hurston y Ralph Ellison la tendencia de integrar elementos del folclor negro.¹⁸ Sin embargo, transforma estos elementos para darles nuevos significados porque las imágenes de la raza negra que la autora emplea se conforman por "inclusions, exclusions, emphasis and contrasts", lo cual las hace diferentes de las que utilizan Hurston y Ellison.¹⁹ Joseph F. Skerrett no explica lo que entiende por inclusiones y exclusiones, pero pienso que se refiere a los elementos o las imágenes de procesos folclóricos que integra o no en su obra. En *Song of Solomon*, en particular, los procesos de folclor que controlan la narrativa constituyen una serie de experiencias por las que atraviesa Milkman para descubrir el sentido de su vida: una batalla verbal, una experiencia de cacería, una aventura amorosa. Sin embargo, lo que

¹⁷ *Ibidem*, p. 276.

¹⁸ Para definir el término de folclor, Alan Dundes considera importante tomar en cuenta tres niveles de análisis: textura, texto y contexto. Los fonemas y morfemas, la rima, la aliteración, el acento, el tono y la onomatopeya, entre otros recursos que emplea el lenguaje, constituyen la textura para los géneros folclóricos verbales. Los elementos lingüísticos, por lo tanto, son "elementos de textura". *Interpreting Folklore*, pp. 22-23. Por su parte, se distinguen tres categorías de folclor africano-estadounidense: folclor de las costumbres, folclor material y oral (verbal). En el primero incluye los rituales, expresiones o manifestaciones tradicionales religiosas (la práctica de la curación, la práctica mágica del *hoodoo*, la revelación entre los curanderos, el culto del *voudoo*, el cual involucra ritos de paso; las danzas, los sacrificios de animales, etcétera); la creencia en *haints* o fantasmas. Los instrumentos musicales como el banjo integran el folclor material. El folclor oral comprende los cuentos y leyendas sobre la creación, las historias de fantasmas, relatos con contenido didáctico, chistes, etcétera. También se incluyen en la tradición oral las canciones africanas-estadounidenses, que narran historias de héroes o anti-héroes reales o míticos; los espirituales, los cuales ayudaban a mantener la confianza en la justicia, el valor individual y alejaban el sentimiento de desolación; el soul, los gospels, el jazz y por último, el rap. Ted Olson, "Folklore", William L. Andrew, Frances Smith Foster, Trudier Harris (ed.), *The Oxford Companion to African American Literature*, pp. 286-290.

¹⁹ Joseph F. Skerrett, "Recitation to the Griot Storytelling and Learning in Toni Morrison's *Song of Solomon*", Marjorie Pryse & Hortense Spillers (ed.), *Conjuring Black Women Fiction and Literary Tradition*, p. 192.

involucra a Milkman en esa serie de experiencias es la historia que le cuenta su padre acerca de un tesoro perdido y al recabar información sobre este tesoro, descubre la historia de sus antepasados, lo cual le ayudará a entenderse a sí mismo.²⁰

El relato es uno de los principales procesos de folclor en las novelas de Toni Morrison. En ellas se incluyen historias periféricas al relato central que completan el sentido de la novela. En *The Bluest Eye* estas historias son los relatos sobre la niñez de Cholly Breedlove, la juventud de Pauline Breedlove o la historia de Soaphead Church, etcétera. La autora concibe el desenlace de sus obras de manera similar al final de las narraciones propias del folclor negro, las cuales permiten cierto espacio para la interpretación y creatividad de quien las escucha o las lee:

[...] I am interested in folklore, black folklore, and the end of *Sula* and most of my novels are very much like folktale endings. It's open-ended folkloric tales, sort of open-ended; they don't close and shut the door, which is like the Western tradition, where the moral is — click! — locked up. But in African folktale, the people often say, "You end it," "What do you think?" It's a more communal response.²¹

Otro de los procesos de folclor con los que enriquece sus novelas es la integración de estrofas de *blues* o espirituales que pertenecen a la tradición folclórica oral negra. En *The Bluest Eye* la autora incluye un espiritual, que refleja el elemento religioso y el sentir melancólico y poético de la repetición:

Precious Lord take my hand
Lead me on, let me stand
I am tired, I am weak, I am worn.
Through the storms, through the night
Lead me on to the light
Take my hand, precious Lord, lead me on.²²

o líneas de *blues* que Poland canta con voz suave:

I got blues in my mealbarrel
Blues up on the shelf
I got blues in my mealbarrel
Blues up on the shelf
Blues in my bedroom
Cause I'm sleepin' by myself²³

²⁰ *Ibidem*, p. 193

²¹ Cecil Brown, "Interview with Toni Morrison", *Massachusetts Review*, Autumn/Winter 95, vol. 36, issue 3, *Massachusetts Review Online*. 4 dic. 1998, p.7.

²² Toni Morrison, *The Bluest Eye*, p. 89.

²³ *Ibidem*, p. 38

Además, algunas de sus novelas, como *The Bluest Eye*, tienen alusiones al jazz. La descripción de la forma de hablar de las mujeres nos remite al jazz, el cual es un estilo que permite la colaboración de los instrumentos que conversan entre sí: "In this collaborative music, one hears the instruments and the singers in conversation with each other in patterns often called call and response or call and recall."²⁴ Se reproduce el ritmo fluctuante y el ritmo ágil del lenguaje creado por el intercambio de preguntas y respuestas:

[...] "I been wondering how long he was going to stay up there with her. They say she's real bad off. Don't know who he is half the time, and nobody else."
"Well, that old crazy nigger she married up with didn't help her head none."
"Did you hear what he told folks when he left her?"
"Uh-uh. What?"
"Well, he run off with that trifling Peggy — from Elyria. You know." [...] ²⁵

Aquí existe un intercambio de voces que permiten apreciar la naturalidad del lenguaje oral de los negros.

La estructura narrativa de sus obras tiene influencia de la estructura jazzística. La autora trata de reproducir el estilo intuitivo por excelencia del jazz: la improvisación, de tal forma que se crea la ilusión de estar escuchando una historia que es narrada oralmente y de manera espontánea. Su novela *Jazz* es el más claro ejemplo del recurso de la improvisación, la intuición e interpretación espontánea muy similar al jazz. Como si fueran los instrumentos de una *suite* de jazz, los puntos de vista de los personajes principales interpretan, co-participan con la voz principal del narrador o narradora; las voces de los personajes a veces actúan como instrumentos de acompañamiento. El ritmo de la narración en sus novelas se asemeja al ritmo interpretativo del jazz: dinámico, natural, espontáneo. Existe un(a) narrador(a) omnisciente y se deja escuchar la voz de algunos de los personajes que cuentan una parte de su historia y experiencia, lo cual da una polifonía de voces que forman una especie de collage con diferentes tonalidades.

La autora integra la religión, la magia y el mito africanos, por ejemplo el mito del vuelo, cuyo referente es el mito del hombre africano que emigra y que la autora retoma en su novela *Song of Solomon*. El mito es un *leit motif* en todas sus novelas. Los espirituales y los gospels tienen muchas alusiones al vuelo, lo cual no significa que dicha alusión sea

²⁴ Henry Louis Gates Jr. y Nellie McKay (ed.), *The Norton Anthology of African American Literature*, p. 55.

²⁵ Toni Morrison, *op. cit.*, p. 8.

una metáfora de huida, sino que implica que hay que aprender a permanecer en un elemento peligroso, el aire. Morrison afirma que en los años sesenta los negros proclamaban que necesitaban sus mitos propios, al responder a la pregunta de si su estilo marca un retorno a la forma de escribir anterior.²⁶ De hecho, algunos escritores negros inventaron sus mitos, pero Toni Morrison confiesa que ella no concibió ninguno, porque estaba interesada en aprovechar los que ya existían, como el mito de los africanos que podían volar, al que hacen referencia los relatos de esclavos en las islas George Sea. Estos mitos los ha empleado para estructurar sus novelas *Song of Solomon* y *Tar Baby*, y les da su toque personal, pero sin alejarse del concepto original, porque ella tiene un gran respeto por la imaginación popular. Toni Morrison continúa diciendo que

I'd always heard that black people could fly before they came to this country, and the spirituals and gospels are full of flying, and I decided not to treat them as some Western form of escape, and something more positive than escape. [...] I never go outside of my sources never, never.²⁷

El lenguaje de Toni Morrison pertenece al discurso feminista negro por ser semiótico y maternal, conformado por silencios y voces²⁸; también se considera que su estilo es característico por la presencia y la ausencia; además, como Barbara Hill Rigney lo establece es "confrontational", 'unpoliced', hers is the language of black and feminine discourse [...] Morrison seems to *conjure* her language, to invent a form of discourse that is always at once both metaphysical and metafictional."²⁹

Se percibe una libertad para desplazarse a través del lenguaje y llama la atención el uso de palabras cuyo significado se aleja de la connotación común que tienen, para hacer más vívida, más sentida, cierta experiencia o emoción. Se ha comentado que la autora "canta" sus novelas cuando las lee en voz alta. Es la forma de seleccionar sus palabras, de acomodarlas en el texto, el tipo de imágenes que utiliza, que permiten reconocer un sentido musical, un cierto sonido recurrente y un ritmo que caracteriza a cada novela. Veamos cómo Pauline Breedlove relata cuando conoce a Cholly en *The Bluest Eye*:

"When I first seed Cholly, I want you to know it was like all the bits of color from that time down home when all us chil' ren went berry picking after a

²⁶ Cecil Brown, *op.cit.* p. 6.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Cfr. Barbara Hill Rigney, *The Voices of Toni Morrison*, p. 7.

²⁹ *Idem.*

funeral and I put some in the pocket of my Sunday dress, and they mashed up and stained my hips. My whole dress was messed with purple, and it never did wash out. Not the dress nor me. I could feel that purple deep inside me.³⁰

En estas líneas se asimila el erotismo de Pauline Breedlove con las moras y la mancha que no se borraría de su vestido. Asimismo, es un pasaje en el que lo visual adopta relevancia metafórica y el sonido (al leer estas líneas en voz alta) permite detectar la musicalidad de las palabras y el ritmo que fluye. Toni Morrison afirma que su estilo es visual y sonoro porque su intención es invitar a participar al lector como si se tratase de una congregación o un concierto de música.

Asimismo, la autora tiene un gusto por explotar el elemento sobrenatural y fantástico y recrea ambientes en los que todo es posible: existen casas habitadas por fantasmas, se dan los contactos extrasensoriales con los muertos y existe la posibilidad de visualizar el futuro a través de premoniciones. En *Beloved*, el espíritu de la hija que mató Sethe deja sentir su presencia en la casa:

124 WAS SPITEFUL. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. [...] The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and Burglar, had run away by the time they were thirteen years old — as soon as merely looking in a mirror shattered it (that was the signal for Burglar); as soon as two tiny hand prints appeared in the cake (that was it for Howard).³¹

En *Song of Solomon*, Toni Morrison presenta a Pilate, quien posee el don de comunicarse a través de los sueños con su padre, a quien asesinaron:

He kept coming to see me, off and on. Tell me things to do. First he just told me to sing, to keep on singing. 'Sing,' he'd whisper. 'Sing, sing.' Then right after Reba was born he came and told me outright: 'You just can't fly on off and leave a body,' he tole me.³²

Además de todos estos elementos folclóricos que la autora integra en sus novelas, existe otro componente en algunas de ellas, como *The Bluest Eye* y *Sula*: las alusiones al cuerpo y la danza. Las protagonistas recurren al cuerpo o a la danza para poder expresarse. Toni Morrison sugiere la importancia de otro medio de comunicación: el corporal. Morrison nos revela algo que hemos olvidado por nuestro esquema de cultura

³⁰ Toni Morrison, *op. cit.*, p. 90.

³¹ Toni Morrison, *Beloved*, p. 3.

³² Toni Morrison. *Song of Solomon*, p. 208.

occidental: el cuerpo vivido. El cuerpo se constituye en escritura que narra los conflictos emotivos de la mujer. Es territorio que narra y le da cohesión a la identidad de la mujer negra puesto que es a través de él que se revelan y comunican las pasiones más íntimas. El cuerpo de Sula es la metáfora de su existencia femenina y su sensualidad se hace evidente cuando se mueve, lo cual la hace muy atractiva. Hay en ella algo, al igual que en todas las mujeres que pueblan las obras de Toni Morrison, un vínculo con lo natural, con lo mágico, con la danza: "Even her own body was not immune to the magic. She would sit on the floor to sew as she had done as a girl, fold her legs up under her or do a little dance that fitted some tune in her head."³³ Su forma de caminar es muy sensual como si recorriera los caminos desnuda y se desplaza como lo haría un río, de manera ligera, constante. Su andar es fresco y natural. Esta percepción de los movimientos de su cuerpo es metáfora de su convicción sobre las relaciones humanas, en las que debe existir un amor libre, espontáneo y desinteresado. Recordemos que cuando Sula empieza a ambicionar el control de los sentimientos de Ajax, es cuando todo se descompone y al atentar contra esa libertad, ocasiona su propia muerte. El cuerpo femenino crea un impacto en los hombres, que puede ser favorable o no. Eva sólo tiene una pierna y existe una coincidencia en la descripción de su extremidad inferior con la personalidad de este personaje: "[...] whatever the fate of her lost leg, the remaining one was magnificent."³⁴ Las personas que acuden a ella, a veces para escuchar cuentos o para jugar cartas con ella, sienten la profundidad de su mirada y la superioridad que proyecta: "They all had the impression that they were looking up at her, up into the open distances of her eyes, up into the soft black of her nostrils and up at the crest of her chin."³⁵ En *Tar Baby* se incluye una alusión a la danza, la cual es una metáfora de lo que Toni Morrison llama "magic and feistiness in black men that nobody has been able to wipe out":

"she tightened her arms around the tree and it swayed as though it wished to dance with her. Count, she thought. I will count fifty and the pull again. She had only to hang on until Son returned and shout —fifteen minuest, not more. And she would spend it edging up the tree that wanted to dance."³⁶

La metáfora del árbol que quiere bailar con Jadine constituye un elemento importante para hablar del amor en un contexto cultural negro.³⁷

³³ Toni Morrison, *Sula*, p. 94.

³⁴ *Ibidem*, p. 31.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Toni Morrison, *Tar Baby*, p. 182.

³⁷ Cfr. Judylyn S. Ryan, *op. cit.*, p. 74. En este ensayo se analizan las implicaciones de la metáfora que es mencionada con insistencia y llega a la conclusión de que es una estrategia para tratar el tema de las

Toni Morrison piensa que la historia y la literatura de los Estados Unidos y nuestro mundo actual carecen de coherencia si no se entiende la presencia y participación de los afro-estadounidenses en ellas.³⁸ Su obra testimonia su preocupación social, puesto que la búsqueda de autoestima y plenitud es una constante en su producción literaria; sin embargo, el tratamiento que le da en cada una de sus novelas es diferente porque mediante su lenguaje poético modula y matiza esos problemas y les da un enfoque femenino (en sus primeras novelas: *The Bluest Eye*, *Sula*, *Beloved*, *Jazz*), masculino (en *Song of Solomon*) y un enfoque más amplio, que explora las dificultades que enfrentan hombres y mujeres negros en su interrelación diaria y que de manera más universal trata las preocupaciones existenciales y la interrelación de los seres humanos en *Tar Baby* y *Paradise*. Sus novelas revelan la percepción acuciosa de la autora sobre las motivaciones psicológicas de los negros en particular y de los seres humanos en general. La interrelación del racismo, la explotación de clases, el sexismo, la dominación y el imperialismo son algunos temas que desarrolla. En sus novelas rinde tributo a la espiritualidad y el poder de los valores y tradiciones vernáculos, al mismo tiempo que se articulan las paradojas y las preocupaciones humanas recurrentes y se abre un espacio para la reflexión sobre conceptos de bondad, maldad, belleza y poder. A Morrison le interesa analizar la forma en que interactúan el individuo y la sociedad, así como las posibilidades y obstáculos para construir una individualidad. Morrison declara que su imaginación no se reduce a recrear sus sueños o sus inquietudes demasiado personales porque para ella el arte debe ser incuestionablemente político e irrevocablemente hermoso a la vez.³⁹

relaciones amorosas entre los negros, puesto que históricamente la danza ha sido una parte fundamental de la cultura negra, debido a que siempre han existido danzas para cualquier aspecto de la vida de los negros: bodas, ceremonias luctuosas y cualquier otra celebración social. Por lo tanto, la danza sirve como un código adecuado en el contexto en el que Toni Morrison la integra en *Tar Baby*.

³⁸ Cfr. Dorothy H. Lee, "The Quest for Self: Triumph and Failure in the works of Toni Morrison", en Mari Evans (ed.) *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, p. 346.

³⁹ Cfr. Toni Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", en Mari Evans (ed.) *op. cit.*, p. 345.

CAPÍTULO II

EL MOVIMIENTO EN LA DANZA

El que no danza no conoce el camino de la vida

Anónimo

II.1 LA DANZA

La danza, como muchos historiadores han señalado, es una de las artes más antiguas y paradójicamente es a la que, hasta hace poco, se le dedicó una literatura crítica que la explica, la difunde y por lo tanto la aproxima a los espectadores. La razón está en que la danza es precisamente un arte efímero que se consume en el acto mismo del movimiento. La inatrapabilidad de la danza tiene que ver con las formas de interpretación, tanto vivenciales como conceptuales de la cultura occidental moderna. Los problemas de recuperación de la danza tienen como núcleo el carácter de su material y sus procedimientos técnicos: el carácter kinético, irreplicable, limitado en tiempo y espacio de la danza. Estos problemas dificultan el proceso de determinar las características "objetivas", estructurales, las constantes formales mediante las cuales podrían descubrirse los rasgos comunes a la producción de determinada época. La danza tiene una historia larga en términos de existencia, pero corta en términos de su aprehensión y su registro.⁴⁰

En términos generales, la danza es el arte del movimiento del cuerpo. En esta manifestación artística se mantiene una relación consciente con el espacio y la serie de movimientos tiene una significación. La música está relacionada con la danza porque ambas disciplinas son fenómenos temporales sometidos a una "duración", tienen principio y fin. Los elementos de la danza son: el *cuerpo humano*, el *espacio*, el *movimiento*, *impulso* del movimiento, *tiempo* (ritmo), la *relación luz-oscuridad*, la *forma* y el *espectador*. Definamos cada uno de ellos brevemente.

El *cuerpo humano* es la "materia prima" de la danza cuyos miembros y las aptitudes de éstos son los protagonistas de este arte. El *espacio* es donde ocurren las combinaciones de los otros siete elementos de la danza y donde sus tres dimensiones se perciben. El cuerpo humano cuando baila irradia energía hacia afuera, y causa la impresión de que el cuerpo se prolonga, de tal manera que ese lugar se va

⁴⁰ Cfr. Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, p. 11.

“construyendo” a medida que el danzante ejecuta sus trazos dancísticos. El *movimiento* en sí es una capacidad que se da a partir de la inmovilidad. El *impulso* es la carga de significación que el bailarín impone a la evolución de los trazos corporales, es decir, es la cualidad del movimiento necesaria para que el cuerpo del bailarín exprese algo. El *tiempo* es el elemento que existe como “continente” en el arte de la danza, es decir, está circunscrita en un marco temporal. El *ritmo* tiene su origen en las marcas de un tiempo biológico, llámense palpitaciones cardíacas, los lapsos de la respiración, o los pasos que la naturaleza permite al ser humano para caminar o correr, etcétera. La *relación luz-oscuridad* es la que permite que el *espacio* “contenga” al fenómeno dancístico. La *forma* es el resultado externo de la significación, es la apariencia total de una danza. La *forma* puede ser secuencial, es decir que la composición dancística dejará estelas lineales en el *espacio*. Por último, el *espectador* es quien presencia el acto dancístico.⁴¹

II.2 MOVIMIENTO

El movimiento es la manifestación de todo ser vivo y cada uno, sea muy mecánico o muy simbólico, contiene siempre una gran carga expresiva e incluye su particular mezcla de los siguientes elementos: forma, intensidad, uso del espacio, cambio dinámico, velocidad, rapidez/lentitud, color emocional y energía rítmica. Paulina Ossona, crítica de danza, plantea que el estado emocional, seamos conscientes o no de ello, está presente siempre en el cuerpo.⁴² El mérito de la danza es que permite proyectar una relación consciente entre los movimientos del cuerpo y el espacio de tal manera que se impregna de significación el desencadenamiento de los trazos corporales. Rudolf von Laban definió el movimiento como el conjunto de acciones, producto de la energía corporal (pasos, gestos en extremidades y expresiones faciales) generadas dentro de la legalidad física que establecen las coordenadas del tiempo y el espacio.⁴³ Son el peso, el espacio y el tiempo los ejes de existencia de todas las acciones. Para describir el movimiento es necesario determinar las partes que se involucran en él: la cantidad de energía muscular empleada, la dirección y la velocidad con que se ejecuta, así como la ubicación de la acción en estas coordenadas físicas y generales (tiempo, espacio, peso-energía). El movimiento, en su despliegue desde el interior, “absorbe” o califica en sí mismo estas coordenadas. A esto Laban le llama “esfuerzo”, que no es más que la función interna que

⁴¹ Cfr. Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, pp. 13-48.

⁴² Paulina Ossona, *La educación por la danza*, p. 22.

⁴³ Rudolf von Laban, *apud*, Hilda Islas, *op. cit.*, p. 64.

origina determinado movimiento y lo dota de cierta calidad.⁴⁴ Ahora bien, por la forma de los movimientos se puede inferir el estado emocional: regocijo, felicidad, dolor, melancolía. Es así que se puede hablar de la significación del movimiento, que es en palabras de Alberto Dallal "un hábito, un acento impuesto por el bailarín, por el artista."⁴⁵

De acuerdo con la clasificación de Rudolf von Laban podemos decir que existen movimientos orgánicos, expresivos instintivos, utilitarios, involuntarios, de imitación y gestos expresivos espontáneos. Los movimientos orgánicos se presentan en las primeras etapas de la vida humana y son instintivos. Existen dos clases de movimientos orgánicos. Uno de ellos tiene finalidad expresiva y el otro movimiento tiene una función orgánica. Constituyen la primera actividad motriz del ser humano que consiste en movimientos de las extremidades. Golpear con los brazos o empujar con las piernas hacia afuera son ejemplos de estos movimientos que se ejecutan del centro a la periferia en forma directa y lineal, sin desviación. La energía empleada es mucha. Son rápidos, simultáneos y se realizan en intervalos regulares. Los movimientos expresivos instintivos tienen su origen en la necesidad de comunicar y por ende el instinto motiva a utilizar un medio ya conocido: el cuerpo. Cuando no se puede hacer por medio de la palabra recurrimos al lenguaje corporal. Hablamos con ademanes si no entendemos o no entienden nuestro idioma. Los primeros movimientos expresivos del ser humano sirven para manifestar inconformidad: dolor, hambre u otra molestia. Parecidos a los movimientos orgánicos, los expresivos abarcan un gran número de articulaciones pero incluyen un nuevo elemento: la rotación. Cuando existe dolor se presenta una rotación localizada principalmente en el cuello y la cabeza. Los primeros movimientos utilitarios que realiza el hombre a temprana edad tienen la finalidad de alcanzar y acercar objetos o llevarse el alimento a la boca. Aquí la dirección está motivada por un factor externo; son muy rápidos y fuertes. La necesidad de trasladarse motiva la acción de caminar, seguida por la de correr, saltar, escalar, trepar y arrastrarse si el espacio tiene una altura reducida. Los movimientos involuntarios son sumamente expresivos y surgen de manera inconsciente. Son reacciones motivadas por el instinto de conservación, como sería saltar para evitar el peligro de un golpe y tienen un acento inicial. Llevarse las manos a la zona del dolor es un movimiento de acento final. Se incluyen aquí todos los movimientos que provienen de un cambio en el ritmo respiratorio: el llanto, la risa, el suspiro y los que son provocados por una sensación táctil o emotiva como el escalofrío. Pertenecen a esta clasificación el

⁴⁴ *Cfr* Hilda Islas, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁵ Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 31.

tropezar, resbalar, caer, chocar y engancharse, el cual es el encuentro involuntario de dos energías o de una energía contra un obstáculo y es un elemento en las danzas folclóricas (tarantella, czardas, baile apache, rock, entre otras). Otros movimientos involuntarios serían los que acompañan a la risa, el llanto, el sobresalto o el temblor, caracterizados por contracciones que delatan terror, nervios, enfermedad, ancianidad, etcétera. Los movimientos de imitación surgen en la primera infancia cuando se sigue el desplazamiento de objetos que se le muestran al bebé, en especial si producen ruido. En la historia de la danza, el movimiento imitativo es de gran importancia ya que las primeras danzas que el hombre concibió tuvieron su origen en la magia imitativa y su modelo fue la naturaleza. El golpear la tierra con los pies tratará de imitar la fecundación de la tierra a manera de penetración en ella. Los gestos expresivos espontáneos son similares a los de imitación. Se realizan por utilizar un elemento enfático en la conversación. Son movimientos sintéticos y estilizados y se pueden encontrar en algunas danzas que desde tiempos antiguos han pasado a integrar el acervo folclórico de los distintos países y de allí se trasladan a muchos juegos infantiles. Los gestos expresivos espontáneos son utilizados por la pantomima y se pueden desarrollar en una forma artística de la expresión corporal e integrarse a la danza artística. Se propone un cuadro de clasificación de los movimientos que muestra las diferencias del grado de energía: superior al necesario, necesario e inferior al necesario.⁴⁶ (Ver apéndice)

Podemos decir que el tiempo tiene un valor expresivo, y por tanto, los movimientos lentos son para indicar cansancio, pereza, pena, edad avanzada, enfermedad, debilidad física o de carácter. Los movimientos veloces son apropiados para expresar juventud, alegría, entusiasmo, discusión, persecución, fuga, prisa u otra clase de exaltación. El movimiento del cuerpo "aprovecha" e interioriza el tiempo y el espacio, de tal forma que se producen en las acciones corporales ciertas calidades o tipos de esfuerzo. En los usos energéticos del cuerpo se *encarnan* dinámicamente las coordenadas de la linealidad (tiempo) y la simultaneidad (espacio). La manera como Rudolf von Laban hace corporeizarse y calificarse estos vectores es, precisamente, a través del concepto de esfuerzo en el que se subrayan las coordenadas tiempo, peso, espacio, por sus polaridades:

- Valores del peso-energía. Polaridad: firme-ligero.

⁴⁶ Cfr. Paulina Ossona, *La educación por la danza*, pp 25-38

- Valores del tiempo. Polaridad: sostenido-súbito.
- Valores del espacio. Polaridad: directo-flexible.
- Valores del flujo. Polaridad: flujo libre-flujo controlado.

Estas polaridades definen las *calidades* del movimiento. Las tres primeras son condiciones “mecánicas” básicas, mientras que la del flujo parece ser una instancia más globalizadora, no concebida como resultado de una ley mecánica externa sino como la sensación del movimiento en el propio cuerpo. El flujo conducido implica que la acción puede ser detenida sin dificultad, en cualquier momento; el flujo libre involucra una dificultad para detener la acción, ya que el movimiento se despliega con fluidez. Laban enlista ocho acciones de esfuerzo en las que se mezclan las tres polaridades mencionadas y dan por resultado, cada una, un movimiento con flujo conducido y/o libre:

- **Presionar.** Es firme, directa y sostenida. Emplea la energía suficiente para luchar contra el peso; su uso del espacio es unidireccional y se abandona al tiempo a fin de prolongar la acción. El flujo de movimiento resultante es conducido.
- **Dar latigazos leves.** Es ligera, flexible y súbita. No requiere de demasiada energía; supone un abandono al peso y al espacio, hay una liberación de la tensión muscular. Sin embargo, acelera la acción que ocurre en instantes breves. El flujo de movimiento es libre.
- **Dar puñetazos o arremeter.** Es firme, directa y súbita: por la energía considerable que utiliza se resiste al peso; el uso del espacio es unidireccional y su acontecer en el tiempo es rápido; esta acción lucha contra el peso, el tiempo y el espacio. El flujo de movimiento puede ser libre o conducido.
- **Flotar o volar.** Es ligera, flexible, sostenida. En contraposición a dar puñetazos esta acción se abandona al peso, al espacio y al tiempo. El flujo puede ser conducido o libre.
- **Retorcerse.** Es firme, flexible y sostenida; resiste al peso mediante la energía, pero se abandona al tiempo al prolongar su desarrollo, y se abandona al espacio en la medida en que no dirige la acción hacia ningún punto. El flujo del movimiento es conducido.
- **Dar toques ligeros.** Es ligera, directa y súbita. Cede al peso mediante un escaso uso de la energía, pero lucha contra el tiempo —ya que ocurre en un

lapso muy breve— y el espacio —porque localiza y conduce el uso de éste—. El flujo de movimiento resulta conducido.

- Hendir el aire. Es firme, flexible y súbita. Emplea la energía suficiente para no ceder al peso, localiza su acción en el tiempo porque no la prolonga, no se pierde en él, pero sí se abandona al espacio ya que no dirige su movimiento hacia ningún punto. El flujo de movimiento es libre.
- Deslizarse. Es ligera, directa y sostenida. Cede al peso, dirige la acción en el espacio y prolonga su despliegue en el tiempo. El flujo de movimiento es conducido.

En términos espaciales el movimiento es el traslado del cuerpo o las partes del cuerpo de un punto a otro del espacio. La trayectoria es la unión del punto de partida al punto de llegada. A la relación del tiempo de duración de determinado movimiento, con el tiempo de duración del tiempo precedente, Laban le llama el ritmo temporal de movimiento. "El ritmo consiste en dos o más lapsos temporales de movimiento consecutivos. Pueden ser de igual o distinta longitud".⁴⁷ Todo movimiento se caracteriza tanto por la forma creada por tramas espaciales como por los ritmos creados por frases ejecutadas por el cuerpo o sus partes. Cuando tomamos conciencia de que el movimiento es la esencia de la vida y que toda forma de expresión (sea al hablar, escribir, cantar, pintar o bailar) utiliza el movimiento como vehículo, vemos cuán importante es entenderlo como una manifestación de la energía vital interior. De esta manera Laban articula los aspectos técnicos analíticos objetivos del movimiento con los aspectos internos que la actividad corporal involucra. Las culturas corporales⁴⁸ no sólo son deconstruibles en términos de movimiento sino también susceptibles de generar ciertos estados interiores.

⁴⁷ Hilda Islas, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸ Este término incluye toda la producción coreográfica y los estudios que sobre el cuerpo y las manifestaciones dancísticas se han llevado a cabo hasta nuestros días

II.3 LENGUAJE Y DANZA

En las sociedades que carecían de una literatura, la danza funcionaba en muchos casos como el lenguaje escrito para enseñar o preservar el conocimiento.⁴⁹ También se sabe que la danza y las expresiones orales se manifestaban conjuntamente en rituales mágicos, propiciatorios o en danzas comunitarias de aquellas sociedades que no habían desarrollado un sistema de escritura. Esto nos lleva a pensar que, en un principio, la danza y el lenguaje compartían una relación simbiótica, pero se fue perdiendo. El individuo que pertenecía a una sociedad en la que la oralidad tenía relevancia, era un individuo que emplea todos sus sentidos y su pensamiento se forja en un mundo de metáforas y paradojas. Sin embargo, con el advenimiento de la escritura, se separa la labor interdependiente de los sentidos y se establece una estructura lineal de pensamiento:

La escritura rompe esta pluralidad e interdependencia de todos los sentidos al irse apoderando de todos los espacios de cultura, con ello, no sólo se crea una nueva manera de sentir la realidad en que lo visual prevalece sobre los demás sentidos; sino que la mente humana se transforma: el tiempo y el espacio empiezan a ser entendidos como lineales, el pensamiento abandona el universo de lo mágico y se vuelve lógico y discursivo. El argumento empieza a prevalecer sobre la metáfora, el universo pierde su integridad y se desmenuza, se encapsula y se vuelve unilateral.⁵⁰

Como veremos en el siguiente capítulo, el lenguaje de Toni Morrison en *The Bluest Eye* invoca nuestros sentidos. Es rico en descripciones que apelan a sensaciones y experiencias corporales. Además es clara la preocupación de la autora por crear efectos de tipo visual, sonoro y táctil, olfativo y kinestético, por medio de la selección cuidadosa de palabras. Hace uso de la metáfora, la metonimia y la onomatopeya, entre otros recursos que explicaré detalladamente más tarde. Pienso que el recurso de la onomatopeya se puede apreciar mejor si se lee en voz alta la novela debido a que se reconoce con mayor claridad la relación de homología entre su forma fónica y su referente que es la experiencia acústica denotada por ella. El lenguaje de la danza también crea esos efectos (visual, auditivo, táctil, olfativo y kinestético) a través de la combinación de elementos: el vestuario, las luces del escenario, la escenografía, la música o sonidos creados por el cuerpo en movimiento, el roce de las vestimentas y el movimiento corporal. La comparación impresionista que se hace de la danza y el lenguaje permite asumir que

⁴⁹ Cfr. Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, p. 154.

⁵⁰ Eugenia Revueltas y Herón Pérez (coordinadores), *Oralidad y escritura*, p. 1.

la danza funciona de la misma manera que el lenguaje y tiene las mismas capacidades de éste. Anya Peterson admite que esto es posible y da un ejemplo mediante el que podemos apreciar las capacidades literal y figurativa de la danza en dos expresiones dancísticas del siglo XVII, en las que los bailarines formaban figuras que simbolizaban algo en particular, o podían formar letras del alfabeto o palabras:

The age delighted in allegory, and some of the figures thus formed came to have symbolical meanings. An account of 1610 states that the triangle symbolized Justice, three circles conjoined meant Truth Known, a square within a square was Virtuous Design, and three circles within one another stood for perfect Truth. Dancers could also form letters of the alphabet or words. Thus, for example, in *Salmacida Spolia*, an English masque of 1640, nymphs spelled out "Anna Regina," referring to Anne of Denmark, Mother of Charles I.⁵¹

La danza comunica una idea o un sentimiento por medio de estos canales:

- Canal visual. Se refiere al vestuario, los diseños espaciales, las sombras, las siluetas.
- Canal sonoro. Los golpes de los pies, la respiración, el roce de las vestiduras, el zapateado, por ejemplo, de las danzas españolas y folclóricas mexicanas.
- Canal del tacto y del olfato. Se acentúa en las danzas de trances y en los bailes de pareja.

Además puede comunicar por medio del canal kinestético, el cual le permite a la danza evocar respuestas empáticas en los espectadores: "This power to evoke a kinesthetic response on the part of an audience is, in fact, the way in which dance communicates, whether the particular dance is telling a story, preaching a message, or simply conjuring a mood."⁵²

También se ha dicho que la danza tiene la capacidad de transmitir el significado de dos formas: una denotativa y otra a la que se le conoce como comunicación subliminal enfática (connotativa). Sin embargo, existen danzas cuyo lenguaje se ubica entre la denotación y la comunicación subliminal. Gloria Strauss en un estudio sobre las danzas chinas, *shui hsiu*, y las danzas clásicas de la India, *mudras*, propone que son lenguajes

⁵¹ Anya Peterson Royce, *op cit*, pp. 192-193.

⁵² *Ibidem*, p. 193.

denotativos, sólo que el tipo de información y el modo en que lo transmiten varía. Los *mudras* pueden narrar una historia completa, mientras que los *shui hsiu* la sugieren:

Mudras [...] can relate an entire narrative. The *shui hsiu*, on the other hand act as an addition or accompaniment to verbal exchanges, songs, and other body movements.

The *shui hsiu* contain primarily gestures that act as verbs or modifiers, directing people or indicating how they feel. There are few, if any, gestures that act as nouns. The *mudra* vocabulary [...], contains many gestures for nouns (rivers, flowers, snakes, and others) as well as many that act as verbs or modifiers [...] In the one case, the gesture vocabulary is complete enough in itself to narrate a story. In the other case, the sleeve gestures only embroider the narrative.⁵³

Por lo tanto, se proponen dos categorías para explicar el fenómeno de transmisión de significado de la danza: la cognitiva y la afectiva. La primera se refiere a que la danza comunica cierta información y la danza es una forma de categorizar la experiencia. La afectiva se refiere a que la danza: “[...] provides a qualitative experience, a presence, immediacy, and envelopment of sensuousness.”⁵⁴

Estudiar la danza implica el análisis de dos áreas: la de expresión y la del contenido, que son conceptos fundamentales en lingüística y en otras disciplinas emparentadas con ésta. Existen dos cuestiones que se deben examinar en el área de expresión para entender los mecanismos comunicativos de la danza: los canales mediante los que la comunicación se presenta en la danza y la diferentes maneras de estructuración expresiva que emplea esta manifestación artística, el lenguaje y otros sistemas de comunicación. Existen danzas de diversos tipos que se pueden clasificar en cuanto a su contenido en miméticas, abstractas y metafóricas; en cuanto a su significado (intencional o no). Una danza mimética típica es la de la danza que representa a animales, por ejemplo la danza yaqui del venado y la danza australiana del canguro. Algunas danzas que fueron miméticas pueden ser conservadas en un repertorio sólo como abstractas, como sucede en el ballet clásico, el cual se constituye de movimientos que ya no tienen un significado directo para la audiencia contemporánea, pero que se disfruta meramente como una expresión artística. La danza abstracta se centra en el movimiento puro del cuerpo y se le considera tan antigua como la danza mimética y la metafórica. La danza metafórica se encuentra intermedia entre la abstracta y la mimética. Las propiedades de este tipo de danza se muestran en las danzas de lluvia de los sioux y

⁵³ *Ibidem*, p. 195.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 196

la danza Monumbo Papua de Nueva Guinea. Los sioux colocan un jarrón de agua en el suelo, bailan alrededor de ella cuatro veces, se arrojan al suelo y después beben el agua. En la danza de Nueva Guinea, dos danzantes enmascarados bailan alrededor de un recipiente de agua; después de esto, las mujeres de la tribu se reúnen alrededor del contenedor y la beben.

Finalmente, así como el contexto tiene importancia para la capacidad comunicativa de la palabra, puesto que una palabra puede tener varios significados (las figuras retóricas del lenguaje son producto de la capacidad plurisignificativa del mismo), también lo tiene para la danza.⁵⁵

Para la danza el contexto tiene dos significados diferentes e importantes. En un sentido estrecho se refiere al contexto de los pasos individuales y la combinación de éstos dentro de la totalidad de lo que se llama danza. En un sentido amplio lo podemos usar para referirnos al contexto dentro del que la totalidad de la "danza" se presenta. Anya Peterson ejemplifica esta relación entre el significado y el contexto en el ballet clásico:

It is frequent occurrence that the same steps, mime gestures, or short combinations are repeated in very different contexts throughout a ballet. Take, for example, "Swan Lake"; the lyrical, swan-like movements of Odette in the first act are imitated by Odile in the third act in order to convince the prince that the two women are, in fact, the same. The movements performed by Odette convey a fragile, vulnerable quality, while the same movements done by Odile take on an unnerving, sinister quality. We can turn to "Giselle" for another example. The *ballottés* and *grands jetés* which constitute the first-act pas de deux between Albrecht and Giselle are repeated in the mad scene that follows Giselle's learning that Albrecht is betrothed to another. In the first case they convey the lightheartedness and joy of love; in the second they stand as a tragic reminder of that same love now lost. Another example can be drawn from the sleeve miming in the classic Chinese opera. The standard gesture for helplessness, *chih hsiu*, if performed while the actor is singing, means that the song is about to end, rather than conveying helplessness.⁵⁶

Por último, cuando se discute sobre el contenido de la danza es necesario hablar del significado intencional y no intencional de la danza, el cual tiene relevancia tanto para esta disciplina artística como para el lenguaje. El contenido de la danza permite que el bailarín y el espectador formulen una interpretación de la obra. Por otra parte, el contexto determina el significado, según el momento en que se circunscriban las danzas.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 208

⁵⁶ *Ibidem*, p. 209

La danza es un arte no sólo visual sino kinestético, es decir, apela a un sentido inherente de movimiento. Es un fenómeno multidimensional y

What is immediately apparent is that dance is characterized by what one may call a multi-channel expression. Like language, its basic instrument is the human body. The human body moving in time and space utilizes channels we may designate as kinesthetic. It would not be exaggeration to suggest that this kinesthetic activity generates kinesthetic responses in the viewer [...]. The phenomenon of toe tapping or the expression "caught up in the dance," as well as that of audiences falling into trance in response to watching dancers exhibiting trance behavior, testify to the empathy between performer and audience and to the existence of some kind of kinesthetic message being transmitted.⁵⁷

La danza puede crear ambigüedad intencionalmente al utilizar algunos de sus canales en sentido opuesto a lo que se podría advertir en primera instancia:

Ambiguity and the transmission of conflicting messages are also possible in view of the multi-channel nature of dance expression. In other words, you may be presented visually with one message while you are hearing or subliminally experiencing yet another. Ambiguity may be intentional [...] ⁵⁸

En resumen, podemos decir que la danza es una manifestación artística que llega a tener algunos aspectos en común con el lenguaje. Esto se debe a que en un principio la danza y el lenguaje tenían un objetivo común: ser un medio comunicativo que tenía lugar en los rituales y reuniones comunitarias. Danza y lenguaje son expresiones que pueden apreciarse visual y auditivamente. Por otro lado, la danza tiene capacidades literales y figurativas. Mediante la conjugación de diversos elementos (escenografía, música, coreografía) la danza puede tener la capacidad de llevar a cabo la narración completa de una historia y comunicar ideas y sensaciones, como el lenguaje. La danza puede ser mimética, abstracta y metafórica pero cualquier tipo de danza es susceptible de interpretación, según el contexto en el que se circunscribe. Estas características se aplican también al lenguaje. La palabra comprende grados de mimesis, abstracción y se puede constituir en metáfora.

⁵⁷ *Ibidem*, p 197

⁵⁸ *Ibidem*, p 200

CAPÍTULO III

EL MOVIMIENTO EN LA NOVELA *THE BLUEST EYE*

De dónde viene este cuerpo empapelado de hábitos,
ropajes gastados, dolores, que apenas respira
deshabitado de su propia mirada.

El cuerpo, territorio escénico
Elina Matoso

To enter that rhythm where the self is lost, where
breathing: heartbeat: and the subtle music of their
relation make our dance, and hasten us to the
moment where all things become magic, another
possibility.

That blind moment, midnight, when all sight begins
and the dance itself is all our breath, and we
ourselves the moment of life and death.

To Enter That Rhythm Where the Self Is Lost
Rukeyser

El lenguaje en *The Bluest Eye* es muy sensorial, es decir, a través de las palabras Toni Morrison comunica sensaciones y percepciones de tipo auditivo, visual, táctil, olfativo, del gusto y kinético, entendiéndose esta última como una sensación referente al movimiento. La sensación kinestética es la que se experimenta al ver a un bailarín en movimiento, ya que al observar sus trazos corporales recordamos la sensación que se experimenta cuando nos movemos así. Esto constituye una comunicación intersubjetiva entre quien danza y quien observa. Su lenguaje tiene la capacidad de comunicar un mensaje, un sentimiento o una sensación a través de la palabra que nos recuerda colores, olores y sensaciones que son experimentadas en el cuerpo. Esos recuerdos sensoriales los hace presentes de manera parecida a la danza. En la danza se tiene el vestuario, la escenografía, los movimientos corporales, el juego de luces y la música para comunicar. Estos diferentes elementos se conjugan para crear una totalidad. El lenguaje escrito sólo cuenta con la palabra la cual, de manera abstracta, puede apelar a algunos de ellos y así significar, al valerse de la sintaxis, la cual se define como la manera en que las palabras se enlazan y ordenan en la oración. También puede hacer uso de recursos retóricos como la onomatopeya, la cual es una expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella. También emplea la metáfora, figura retórica que produce un cambio de sentido u origina un sentido figurado opuesto al significado literal; la metonimia que es una sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser de

tipo causal, espacial o espacio-temporal; o la sinécdoque, la cual se basa en la relación que existe entre un todo y sus partes.⁵⁹

Al parecer, el hecho de que el lenguaje de la autora sea sensible al movimiento es completamente intencional, puesto que la autora intenta rescatar procesos folclóricos que han heredado los afro-estadounidenses de sus antepasados africanos; dos de estos procesos son muy importantes: la expresión corporal y musical. En ocasiones describe o reconstruye una escena en la que se privilegian los movimientos corporales de los personajes; otras veces describe una situación —como la conversación de las mujeres—, mediante el uso de un vocabulario con evidentes reminiscencias de la danza y a la música.

En las culturas africanas el cuerpo constituye un medio muy importante para expresar su sentir y sus experiencias. Para los afro-estadounidenses, quienes han conservado esta herencia y desarrollado varias manifestaciones corporales, la danza es un instrumento estético, intelectual y emocional para forjar una consciencia propia de identidad: "For Afro-Americans, it has enabled the development of a strong cultural identity [...] In addition it has acted as a catalyst and a stimulus in black social and political movements."⁶⁰ Vemos de esta manera que existe una inclinación también en las disciplinas corporales de los negros a utilizar la herramienta del cuerpo para hablar de sus vivencias y sus preocupaciones políticas y sociales. La autora es consciente de este aspecto de la cultura negra y revive a través del lenguaje la experiencia corporal muda y sus más finos matices.

Ahora bien, los rasgos distintivos del lenguaje de Toni Morrison que anteriormente se han mencionado se aprecian mejor si se efectúa una lectura en voz alta de la novela porque la oralidad permite que ocurra una interdependencia de los sentidos, y por lo tanto se enriquece más nuestra lectura debido a que se tiene una mayor sensibilidad con respecto al uso particular de los recursos retóricos y poéticos y nuestra aprehensión del sentido de la novela es más profunda. Algunas estructuras sintácticas enunciadas oralmente pueden generar reminiscencias sensoriales que nos remiten a un espacio y a un tiempo en que ciertas acciones se presentan como ocurriría en la danza. Estamos convencidos de que si se lee en forma oral se puede percibir mejor la fluctuación de las

⁵⁹ Cfr. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 368, 316, 326, 464.

⁶⁰ "Conclusions" en *Dance Research Annual*, XII, 1980, p. 81

palabras y crear un cierto ritmo, el cual unido al significado que tienen produce un efecto muy rico. Entonces la forma y el contenido poético reunidos elevan esta novela a un lirismo exquisito.

En *The Bluest Eye* existe una relación entre el ritmo que desembocan el encadenamiento de las palabras por un lado; el sonido de las palabras, nos permite identificar un recurso onomatopéyico, y las imágenes de cuerpos en movimiento o de fenómenos descritos como materia en movimiento que permite imaginarse esto como un momento dancístico. Encontramos principalmente imágenes de movimientos expresivos instintivos, involuntarios, de imitación y gestos expresivos espontáneos; asimismo imágenes descritas como una danza. Veremos entonces los mecanismos por los que se hermana la palabra con la sensación corpórea.

Una de las imágenes más impactantes en las que se integra el sonido, la palabra y la imagen de movimiento corporal pertenece a la primera parte llamada "Otoño". El incidente ocurre la mañana de un sábado de octubre cuando la familia Breedlove "despertaba de sus sueños de venganza a la miseria anónima" de su existencia. El movimiento de la señora Breedlove cuando se incorpora de la cama es escurridizo: "Mrs. Breedlove *slipped noiselessly out of bed [...] and walked toward the kitchen. Her one good foot made hard, bony sounds; the twisted one whispered on the linoleum.*"⁶¹

En la primera oración existe un énfasis en el sonido de las consonantes fricativas que producen sonidos sibilantes: s, š en *slipped noiselessly y kitchen*. Estos sonidos contribuyen a crear una imagen de la señora Breedlove que se mueve silenciosamente; sus movimientos al levantarse de la cama generan un siseo o chirrido. En la siguiente oración tenemos un conjunto de consonantes: fricativas (h, f), nasales (n, m).

Por otro lado, gracias a los adjetivos que utiliza la autora para describir el movimiento de la señora Breedlove cuando se incorpora de la cama, podemos interpretar que es escurridizo, ágil y energético, no demasiado rápido ni demasiado lento, lo cual puede indicar resentimiento y deseos de venganza premeditada. El verbo *slip* denota un movimiento rápido, casi imperceptible.

⁶¹ Toni Morrison, *The Bluest Eye*, p. 29. A partir de aquí las referencias aparecerán en paréntesis después de la cita. El énfasis es mío.

Al caminar el ruido que produce el pie sano, al tener contacto con el suelo, es fuerte y rígido, como la consistencia que tienen los huesos, mientras que el pie tullido genera un ruido furtivo, disimulado como un rumor. Esto implica que la señora Breedlove avanza pesadamente con el pie sano, con determinación y podría decirse que se evidencia un resentimiento implícito. Una posible interpretación de esta forma de caminar arrastrando el pie tullido es que existe una manifestación corporal de cansancio o un sentimiento de derrota. Estos movimientos corporales junto con los sonidos constituyen una imagen extraña, de un cuerpo enfermo y, ¿por qué no?, de un alma atormentada porque es necesario recordar que la descripción del cuerpo de los personajes define en gran medida sus actitudes ante la vida; constituyen signos que hablan del estado emocional o mental del individuo. La descripción de los movimientos de la señora Breedlove es un preludio tenso que desatará más tarde las manifestaciones corporales de los deseos destructivos más inconscientes. Es como si ella hiciera recaer el odio y los deseos de venganza que lleva consigo sobre su pie sano; y su pie tullido susurrara la miseria silenciosa que sufre la familia Breedlove.

Estos movimientos no constituyen acciones involucradas en la preparación del desayuno, sino que tienen la carga de violencia para provocar a su esposo; son captados por su hija que reacciona inmediatamente con los siguientes gestos y movimientos porque ya es algo conocido y es el principio de algo terrible: "Pecola opened her eyes and lay staring at the dead coal stove." (p. 29) Es significativo que Pecola abra los ojos y se quede con la mirada fija en el horno viejo. Es como si automáticamente se despertara porque presiente lo que va a ocurrir y al parecer es un movimiento condicionado por las luchas frecuentes de sus padres. En esta oración el sonido del verbo *opened*, al pronunciarse, tiene un acento inicial, entonces se logra llamar la atención del lector/oyente y le comunica una sensación de algo súbito. Es significativa la aglutinación de palabras monosilábicas al final de la oración, las cuales producen un sonido incisivo y descendente que es incómoda. Además, la imagen que produce en el lector/oyente el adjetivo *dead* es muy desoladora. Abrir los ojos súbitamente es un movimiento relacionado con una expresión de mecanización, es decir, es un movimiento que está condicionado. Pecola conoce bien los mensajes inherentes en los movimientos corporales de su madre y la manipulación de los utensilios de cocina.

Su esposo reacciona así: "Cholly [...] *thrashed about* in the bed for a minute, and then was quiet." (*Idem*) Cholly empieza a moverse como convulsionándose en la cama.

Esta imagen involucra un movimiento expresivo instintivo que indica dolor o molestia. Cuando Cholly está acostado en la cama y Pauline Breedlove empieza a hacer ruido con las sartenes y los platos, se mueve de esta forma que, de acuerdo con la tabla de clasificación de movimientos (ver apéndice), es un movimiento cuya energía empleada es superior; su velocidad es superior, su diseño curvo y la expresión es de ira. Esto quiere decir que es un movimiento impulsivo, violento, rápido y el diseño que se crea en el espacio es curvo; el cuerpo se encorva para representar un movimiento cuyo significado es de molestia e ira.

Más adelante, Pecola está ansiosa y su estado emocional se manifiesta en su cuerpo, cuyos músculos estomacales están tensos, además la niña contiene la respiración: "[this awareness] made Pecola *tighten* her stomach muscles and ration her breath." (*Idem*) Estos movimientos se pueden considerar tanto expresivos instintivos como involuntarios que son motivados por el instinto de conservación, tienen acento inicial y son producto de un cambio provocado por una sensación emotiva fuerte, como la tensión y la agresión física o psicológica. Los movimientos involuntarios surgen de manera inconsciente y son reacciones motivadas. Las contracciones musculares de Pecola revelan que reconoce la amenaza y se prepara para recibir una agresión que en este caso es psicológica.

Pecola reacciona de manera involuntaria a la amenaza latente de una riña entre sus padres. Este movimiento como lo sería retorcerse, es firme y sostenido. Los músculos se contraen y con fuerza se sujetan. Al realizarse este movimiento la energía se concentra en un punto interno, en este caso en el abdomen. En la danza se podría representar esta emoción con movimientos cortos para simular que el cuerpo se retrae como si se encogiera. La contracción que se describe en esta escena puede ser rápida y tener acento inicial bastante marcado, en un lapso de tiempo muy corto. El acento inicial es un impulso repentino que se produce para marcar el inicio del movimiento. La tensión muscular hace evidente su ansiedad y la incapacidad de articular su desesperación encuentra cauce en su cuerpo: "Pecola still held her stomach muscles taut and conserved her breath. But the unquarreled evening hung like the first note of a dirge in sullenly expectant air." (p. 30) La imagen de Pecola al contraer los músculos del estómago y contener el aire comunica una sensación de angustia. La autora une esta imagen a otra que involucra a la música: la pelea que está por comenzar es como una nota musical de un canto de lamentación, la cual acontece en el aire que se mueve lentamente. *Sullenly*

es un adverbio derivado del adjetivo *sullen*, el cual tiene la connotación de "perezoso" o "lento". Al analizar la oración vemos que de acuerdo con la distribución de los acentos, los sonidos consonánticos y la longitud de la oración, así como la distribución de comas, bien podría calificarse como una oración que lleva una velocidad acelerada y existe un descenso de la entonación.

Por otro lado Pauline Breedlove se "engrandece" al humillar a Cholly quien, con su manera irresponsable de beber, no hace más que hundirse y degradar a sus hijos. Cholly al golpear a su esposa: "[...] *poured out* on her the sum of all his inarticulate fury and aborted desires." (p. 31) El verbo *poured out* metafóricamente nos habla sobre los deseos de descargar en su esposa la ira, como si fuera necesario desecharlos. Implica un movimiento hacia afuera como si se vertiera el líquido de un recipiente. Es una imagen que comunica la urgencia de arrojar el cúmulo de frustraciones que lo indigestan. Este verbo encierra en sí una relación con el cuerpo y sus sensaciones. Podemos captar claramente la reminiscencia al acto de vomitar, el cual implica una serie de movimientos espasmódicos y violentos, así como el temblor de los músculos que producen una sensación de malestar general. Con un verbo y su preposición Toni Morrison evoca la serie de sensaciones desagradables experimentadas en el cuerpo para hablar de la indisposición emocional de Cholly.

La escena de la pelea de los padres de Pecola se asemeja a un encuentro de dos guerreros, en la que existen imágenes de movimiento corporal. El odio se articula por medio de los cuerpos:

She *ran into* the bedroom [...] *threw* it in Cholly's face. He *sat up, choking and spitting*. [...] he *leaped* from the bed, and with a *flying tackle, grabbed* his wife around the waist, and they *hit* the floor. Cholly *picked* her *up* and *knocked* her *down* with the back of his hand. She *fell in* a sitting position, her back supported by Sammy's bed frame. [she] began to *hit* at Cholly's thighs and groin with it. He *put* his foot *in* her chest, and she *dropped* the pan. *Dropping to his knee*, he *struck* her several times in the face, and she might have succumbed early had he not *hit* his hand against the metal bed frame when his wife ducked. [she] *slipped out* of his reach. Sammy [...] suddenly began to *hit* his father about the head with both fists, Mrs. Breedlove [...] *ran tippy-toe* to Cholly as he was *pulling* himself *up* from his knees, and *struck* him two blows, *knocking* him right *back* into the senselessness out of which she had provoked him. (pp. 32-33)

Analicemos con más detenimiento esta escena. Los movimientos de Pauline Breedlove son: entrar corriendo al cuarto, arrojarle el agua fría a Cholly, caer sentada,

golpear a Cholly en los muslos con la sartén, dejar caer la sartén, esquivar el golpe de Cholly, escabullirse, coger rápidamente la tapa del horno, correr de puntitas hacia Cholly y pegarle dos veces. Algunos movimientos como esquivar el golpe y escabullirse son de tipo involuntario, puesto que se desencadenan por el instinto de conservación para evitar el peligro. Tienen un acento final, es decir, que al final del movimiento tienen un impulso corto como sería mover los brazos hacia arriba cuando una persona se hace a un lado para evitar el golpe en la cabeza. El dejar caer la sartén con la que le estaba pegando a Cholly es un movimiento involuntario porque Cholly, al ponerle el pie en el pecho para aventarla, tiene que abandonar el ataque para pasar a la defensa. Todos estos movimientos involuntarios de Pauline Breedlove al ser ejecutados, tienen una carga de energía superior, son muy rápidos y su trazo en el espacio es curvo porque el cuerpo modifica su postura y se encorva como en el caso de esquivar un golpe o escabullirse, arrojar el contenido del balde o golpear porque el brazo con el que se ejecuta esta acción, se levanta y se gira hacia atrás y para regresar nuevamente a su posición inicial con un movimiento rápido de acento final; así se completa un trazo de una parábola en el espacio. Además el flujo del movimiento es libre, y se lleva a cabo rápidamente en un tiempo limitado. De acuerdo con estos elementos, se puede decir que esos movimientos tienen una expresión de ira. Las descripciones de los movimientos de la señora Breedlove pueden relacionarse con un estudio kinético. Mediante el análisis de estos movimientos reconocemos que, por su forma de ejecución, su cuerpo porta una energía superior y comunica el sentido de destrucción que recrea la autora. Los movimientos mencionados en esta sección son muy vigorosos e intempestuosos. Si leemos en voz alta podemos percibir el ritmo que va marcando la cadena sintagmática. Existe una convergencia de imágenes, de sonidos y acentos que favorecen la dinámica del pasaje como se verá más adelante.

Por otra parte, los siguientes movimientos de Cholly son involuntarios: incorporarse, escupir y levantarse de la cama rápidamente. Son involuntarios porque los desencadena el instinto de conservación; necesita alejarse del agente agresor. Inmediatamente después toma a Pauline Breedlove y empieza a golpearla, esto implica un movimiento expresivo instintivo porque lo motiva la necesidad de comunicar la ira ya que Cholly no puede articular palabras debido a que la furia le impide hacerlo. Son firmes, dirigidos, rápidos, vigorosos que demuestran los deseos de destrucción.

Ahora bien, si analizamos la escena en conjunto, podemos percibir los movimientos energéticos de los cuerpos. Sólo de esta manera los Breedlove pueden comunicarse los deseos de venganza reprimidos. El lenguaje escrito reproduce por medio de la sintaxis el intercambio de agresiones físicas que son movimientos dirigidos y energéticos. La primera oración carece de comas e incluye dos verbos: *ran into* y *threw in*. Estas dos acciones se realizan casi de manera simultánea y se distinguen por su carácter intempestivo. Esta sensación de impulso se recrea precisamente por la selección cuidadosa de palabras monosilábicas que se suceden sin pausas. La siguiente oración tiene un verbo seguido de una pausa después de la que continúan dos gerundios: *choking* y *spitting*. Esta es una estrategia para recrear un *continuum* de movimientos ágiles. Primero Cholly se incorpora y unos momentos después como acto reflejo escupe el agua que le impide respirar: [Mrs. Breedlove] threw [a dishpan full of cold water] in Cholly's face. He sat up, choking and spitting". En "He leaped from the bed, and with a flying tackle, grabbed his wife around the waist, and they hit the floor" (p. 32), las acciones son consecutivas, no simultáneas, por eso están separadas por una coma, a manera de lapso entre una y otra.

Esta escena es una sucesión de oraciones largas sin comas y oraciones cortas, también sin comas. Las oraciones largas son coordinadas como: "Cholly picked her up and knocked her down with the back of his hand" (*Idem*), mientras que las oraciones cortas se caracterizan por una especie de paralelismo por el uso de palabras morfológicamente similares, como en la oración: "He sat up, choking and spitting" (*Idem*). Esta oración al leerse en voz alta se percibe como en fragmentos. Además *choking* y *spitting*, que tienen una forma similar, son onomatopéyicas porque imitan el sonido que emite una persona al estarse ahogando y al escupir. La serie de oraciones fluye pasando de un movimiento a otro, como si estuviéramos presenciando esta pelea. Existen pequeñas pausas, logradas mediante una descripción de un elemento particular de la escena que genera la ilusión de una especie de retardamiento, como si ellos dejaran de pelear y se dieran una breve tregua para reforzar el ataque. Son ejemplos de esto cuando la señora Breedlove cae sentada y su espalda golpea contra la cabecera de la cama de Sammy y cuando Cholly se pega en la mano y su esposa tiene oportunidad de escabullirse y tomar la tapa del horno con la que le pegará dos veces. El ritmo que se marca en esta escena nos permite imaginar que se podría representar en un acto

dancístico y el tiempo de la lectura de este pasaje podría coincidir con el tiempo que les tomaría a los bailarines realizar estos movimientos.

Las acciones "picked her up" y "knocked her down", en una representación dancística, serían consecutivas, sin pausa alguna en su realización y es curioso que también coincide en la palabra escrita, puesto que no hay ninguna coma que permita un ligero retardamiento de las acciones. Toni Morrison intuye estos movimientos y los trata de reproducir en el papel tal como si los estuviera viendo.

En la parte en que la señora Breedlove cae sentada, las descripciones siguientes nos generan la sensación de una pausa en la que ella tiene tiempo de preparar el siguiente ataque: "*She fell in a sitting position, her back supported by Sammy's bed frame. She had not let go of the dishpan and began to hit at Cholly's thighs and groin with it.*" (pp. 32-33) Lo que se da más tarde es una sucesión de golpes en la que se intercalan ligeras pausas en las que ambos tienen suficiente tiempo para reincorporarse y atacar. De esta manera vemos que la escena se constituye por imágenes de acciones corporales rápidas, violentas y dirigidas. Los golpes de uno y otro son sucesiones muy energéticas y ágiles.

Por su parte, Pecola intenta substraerse al ambiente de violencia familiar y la autora brinda una imagen desoladora de la niña en una actitud de completa negación de sí misma:

Covered her head with the quilt. The sick feeling, which she had tried to prevent by **holding in** her stomach, **came** quickly in spite of her precaution. There **surged** in her the desire to **heave** [...] She **squeezed** her eyes **shut**. Little parts of her body **faded away**. Now slowly, now with a rush. Slowly again. Her fingers went, one by one; then her arms disappeared all the way to the elbows. Her feet now. Yes, that was good. The legs all at once. It was hardest above the thighs. She had to be real still and pull. Her stomach would not go. But finally it, too, went away. Then her chest, her neck. The face was hard, too. [...] Only her tight, tight eyes were left. (p. 33)

La tensión acumulada trata de salir en forma de náusea y la palabra *surged* en este contexto da una idea clara de un movimiento involuntario ascendente como si el vómito recorriera el esófago. Pecola empezará a pensar que si tan sólo tuviera un par de ojos azules (es decir, la perspectiva de una persona caucásica) su situación familiar cambiaría. En esta descripción se pueden apreciar los movimientos involuntarios, que delatan terror y angustia. De manera instintiva se lleva las manos al abdomen como para

detener el vómito. El verbo *squeezed* significa presionar o apretar algo fuertemente como para exprimirlo o comprimirlo. Este verbo, como es claro, involucra movimiento corporal firme, directo, súbito y sostenido. Cuando el cuerpo humano presiona algo emplea energía necesaria para luchar contra el peso; es unidireccional y se prolonga la acción, por lo tanto, se considera que el flujo del movimiento es conducido.

Las palabras *covered*, *holding in*, *squeezed*, *shut* están relacionadas con un sentido de negación. Pecola tiene la determinación de frenar algo que le desagrada, que le causa un malestar emocional. *Cover* se relaciona con el movimiento de cubrir algo sobre alguien o extender algo para protegerlo o esconderlo. *Hold in* significa restringir, impedir el movimiento de algo; *squeezed*, significa presionar algo firmemente o comprimir; *shut* es un adjetivo derivado del verbo *shut*, que significa mover algo para cerrar, confinar, recluir y prevenir la acción de algo. Esto se puede interpretar como la lucha interna de Pecola contra el horror ya interiorizado de las peleas de sus padres. Es como si tratara de detener la tensión del momento, oprimir o "exprimir" sus ojos, a través de los que observa la brutalidad a la que han llegado sus padres. Estos verbos en su conjunto evocan sensaciones de sofoco, opresión, restricción y negación que experimenta Pecola, las cuales son incontrolables y en un nivel metafórico nos hablan de la lucha psicológica que ocurre en el interior de la niña.

El verbo *surged* implica un movimiento ascendente o rodante que tiene un gran impulso súbito como el movimiento de las olas. El verbo *heave* está relacionado con el movimiento de levantar o mover algo con gran esfuerzo y arrojar o lanzar algo con fuerza. Estas dos palabras que pertenecen a un mismo campo semántico comunican una sensación de malestar. Es claro que Pecola, al no tener el control de lo que ocurre, intenta refugiarse en ese espacio oscuro y reducido que es su "yo" interior, pero la sofoca y le causa una sensación náuseabunda, la cual con dificultad puede dominar.

La lectura en voz alta del fragmento: "Little parts of her body faded away. Now slowly, now with a rush. Slowly again. [...]" nos permite percibir un flujo lento, suave, casi somnífero que refleja muy bien la sensación que Pecola experimenta en su cuerpo: una sensación, resultado de su fantasía, como de un fluido que va recorriendo pausadamente. La velocidad con que se da esta sensación se acelera o se retarda una y otra vez. Las partes de su cuerpo van "desapareciendo" y se "paralizan" hasta casi no sentirías. Desea matar su dolor a través de la negación de su cuerpo. Primero sus dedos, sus brazos, sus

codos, sus pies. Luego sus piernas desaparecen y así progresivamente hasta llegar a los ojos, los cuales son las puertas por las que penetra la miseria espiritual de sus padres, pero Pecola no puede negar lo que sus ojos ven. Cabe mencionar que esta progresión inconstante de la sensación corporal que es controlada por la mente de Pecola se recrea también por la alternancia de oraciones largas y cortas y, por supuesto, por la distribución de los signos de puntuación para retardar o dar seguimiento a la idea. Percibimos un retardamiento y un avance, lo que produce un ritmo inconstante. Esto es un ejemplo de la maestría con que Toni Morrison emple el lenguaje para recrear estados emocionales y sensaciones.

Esta escena podría representarse en danza de esta manera. Para la parte en que Pecola se cubre con la cobija, empieza a sentir náuseas, trata de detener el vómito, se toca el abdomen y cierra los ojos, los movimientos podrían ser súbitos, firmes, flexibles y sostenidos para representar a Pecola como retorciéndose. Para representar la fantasía de la niña de desaparecer su cuerpo, se utilizarían movimientos lentos, suaves, movimientos cuya energía y velocidad fueran inferiores. Podrían ser movimientos en ondas, suaves, cuya lentitud y rapidez con que se ejecuten se alternaran. Por momentos los movimientos serían lentos y esporádicamente súbitos, para volver a ser lentos, como si el cuerpo fuera un fluido que recorriera los brazos, luego las piernas, subiendo hacia el abdomen, después al cuello y finalmente un movimiento súbito y corto que representara una obstrucción o estancamiento cuando llegara a los ojos.

Existen otras imágenes que involucran movimiento corporal, en las que el cuerpo habla y denuncia las actitudes negativas que impiden el crecimiento sano del amor propio entre los negros. Por ejemplo, en la segunda parte del libro titulada "Invierno", la narradora nos habla de que con el invierno crudo, una nueva compañera ingresa al colegio, Maureen Peal, cuya presencia será determinante en la vida de las niñas negras porque las enfrentará a los estereotipos de belleza impuestos por la cultura estadounidense. Gracias a ella conocerán las desigualdades a las que se ven sometidas por ser negras. Sus compañeros negros respetarán a Maureen Peal, pero no a Pecola. En la siguiente cita vemos cómo se manifiestan estas diferencias:

[...] black girls *stepped aside* when she wanted to use the sink in the girl's toilet, and their eyes *genuflected under sliding lids*. [...] they *flocked* to the table of her choice [...] (p. 48)

El lenguaje corporal en sus compañeras negras habla de la veneración al blanco y del complejo de inferioridad que tienen. Ellas han interiorizado que el blanco es "más" que ellas, es "mejor" que ellas y ni siquiera cuestionan esto. Lo aceptan con una humildad que indigna y su cuerpo lo manifiesta. Las niñas negras se hacen a un lado para dar paso a Maureen y bajan la mirada, moviendo los ojos a manera de reverencia; los demás compañeros se dirigen a la mesa como si fueran una parvada para sentarse con ella.

El verbo *genuflected* implica un movimiento de flexión de las rodillas, que se realiza al hincarse o al hacer una reverencia. El adjetivo *sliding* está relacionado con un movimiento gradual y continuo. Es un deslizamiento suave, directo y ligero. El verbo *flocked* implica un movimiento súbito y ligero. En este contexto es clara la función metafórica de estas palabras que evocan sumisión.

La siguiente imagen involucra movimientos corporales firmes, unidireccionales, energéticos y constantes que indican determinación. La velocidad con que se ejecutan es exacta, no muy rápida ni tampoco lenta. Se crearía un diseño recto al representar estos movimientos, comparado a un efecto lineal que se obtiene con la acumulación de gerundios *stirring*, *scruffing*, *poking*, *swallowing* y *drinking*: "Long before seeds were stirring, Frieda and I were *scruffing* and *poking* at the earth, swallowing air, drinking rain [...] (p. 49)

El verbo *scruff* puede estar relacionado con el verbo *scrub*, el cual significa tallar. Este es un movimiento firme y energético sobre una superficie. *To poke at*, significa realizar movimientos cortos para empujar algo. Tanto *poke* como *scrub* se distinguen por su energía superior, su velocidad exacta y su diseño recto en el espacio, que expresan determinación. Son movimientos dirigidos y constantes que ocurren en un lapso breve y su flujo es conducido. Este conjunto de características que conforman dichos movimientos tiene una relación directa con el sentido metafórico de la novela puesto que es un aspecto medular el ahínco con que luchan Claudia y Frieda para que florezcan el amor y la generosidad entre los negros de la comunidad. Son ellas quienes luchan por propiciar cambios en su medio, en su existencia.

Por otro lado, los verbos *scruffing*, *poking* y *swallowing* son onomatopéyicos, puesto que tienen una clara relación con el sonido que produce el cuerpo humano cuando talla, apisona la tierra y cuando ingiere algo por medio de la acción muscular del esófago.

La escena tiene tintes mágicos en ella los movimientos descritos son de imitación, cuyas conexiones con la tierra (que representa a la sociedad) y el mundo psicológico de Claudia y Frieda son claras. Sus movimientos corporales connotan la necesidad de las niñas de fertilizar el ambiente en el que la comunidad negra vive. La autora desplaza una descripción corporal a un plano metafórico para transmitir el sentido de que las niñas están dispuestas a hacer que cambien las circunstancias que no favorecen la unión y amor entre los negros y que no permiten su integración y tolerancia en una sociedad racista. Ellas se empeñan en reivindicarse y ayudar a Pecola a desintoxicarse de los nocivos estereotipos racistas. De alguna manera es como si escarbaran la tierra para removerla, o como si excavaran en la tierra, hicieran zanjas para penetrarla y fertilizarla. De esta manera las semillas son la metáfora de los valores afro-estadounidenses que las niñas McTeer desean que germinen. Este ideal es constante a lo largo de la novela.

Sin embargo, el optimismo se empaña con hechos como el que a continuación reproducimos. Frieda, Claudia y Maureen Peal, al salir de la escuela, presencian cómo los compañeros Bay Boy, Woodrow Cain, Buddy Wilson y Junie Bug rodean a Pecola para molestarla, acosarla, burlarse de su color de piel y poner en evidencia las especulaciones en cuanto a los hábitos de su padre de dormir desnudo, cuestiones sobre las que no tiene control, pero como Claudia explica, su actitud revelaba el odio a sí mismos que habían aprendido muy bien. Se presenta la siguiente imagen que involucra movimiento corporal para hablar de dicha actitud destructiva:

They [...] *sucked* it all *up* into a fiery cone of scorn that had burned for ages in the hollows of their minds —cooled— and *spilled over lips* of outrage, consuming whatever was in its path. (p. 50)

Suck up implica un movimiento de la boca que crea un vacío en ella para extraer un líquido de un recipiente e ingerirlo. Además es un verbo onomatopéyico debido a que nos remite al sonido que se genera al succionar para beber un líquido. *Spill* nos conecta con el sonido de una substancia que se desborda y se esparce. La escena tiene gran fuerza porque la combinación de estos verbos nos permite observar que la autora despierta nuestros sentidos kinético, táctil, visual y auditivo. El sentido kinético se despierta al recordar los movimientos musculares que intervienen al realizar las acciones como succionar y esparcir algo. También apela a nuestro sentido auditivo con la onomatopeya ya mencionada. Es interesante ver los recursos por los que se activan nuestros sentidos auditivo y visual. El sentimiento de odio que tienen los negros hacia sí

mismos se puede visualizar como fuego que arde y produce chispas. Cuando se esparce este odio fogueado, va consumiendo todo a su paso como si fuera lava.

La adoctrinación que han recibido los negros se ilustra claramente con esta imagen, la cual denuncia el sentido de inferioridad y el desprecio que de sí mismos tienen y que reproducen a la menor provocación. Esta imagen despierta nuestros sentidos de manera parecida a como lo podría hacer una representación dancística en la que el vestuario, las luces (de color rojo y amarillo para comunicar una sensación de calor), el sonido y movimientos simbolizaran la determinación de los negros o el odio a sí mismos. Los movimientos tendrían que ser energéticos, no muy rápidos, pero tampoco lentos (una velocidad exacta) y rectos. Para la imagen del fuego que arde podrían emplearse movimientos ondulados que gradualmente terminarían en movimientos de los brazos hacia afuera para denotar la acción de arrojar un líquido y esparcirlo.

Más adelante cuando se suscita entre ellas una discusión que incomoda a Pecola, su cuerpo pone en evidencia su baja autoestima y la vergüenza que tiene de su padre y de sí misma es clara: "*Pecola tucked her head in — a funny, sad, helpless movement. A kind of hunching of the shoulders, pulling in of the neck, as though she wanted to cover her ears.*" (*Idem*) Este tipo de movimiento se caracteriza por su diseño curvo en el espacio ya que existe una inclinación de la cabeza y la espalda se encorva; los hombros se mueven hacia adelante y se contraen los músculos del cuello. La velocidad es lenta y la energía es poca, es decir, inferior a la exacta. Es un movimiento característico de la vergüenza y la debilidad de carácter.

Su cuerpo se encorva como si tratara de esconder su fealdad. Muestra un espíritu adolorido, triste y humillado. Ese movimiento de los hombros revela la necesidad de sustraerse al ambiente que le es hostil. El peso de las palabras de Maureen Peal, los insultos y burlas de sus compañeros recaen sobre su ánimo y sus movimientos lo manifiestan. Pecola se siente inferior y se encorva, mueve su cabeza como si hubiera recibido un golpe y el dolor fuera insostenible. Lleva el peso de la acusación porque ha interiorizado el rechazo de los demás y acepta el valor que le conceden de ser "fea", "sucio" y "despreciable". La siguiente descripción "*She seemed to fold into herself, like a pleated wing*" (p. 56) revela a una niña que se siente extraña, que carece de vínculos que la hermanen con sus amigas. Nos recuerda a un ave que recoge sus alas para no volar. Además el uso de la sinécdoque "ala" en combinación con el adjetivo "pleated" es muy

efectiva porque hace referencia a la renuncia de Pecola a luchar y al abandono que sufre. Además el verbo "pleat" se relaciona con el verbo "crease", que significa herir la superficie de algo con una bala. El alma de Pecola está lastimada, por lo tanto, existe una alusión a la imposibilidad de superar el dolor.

Claudia se indigna ante la debilidad de su amiga y la rabia empieza a surgir. Desea rasgar a Pecola para dejar salir este sentimiento de humillación y el complejo de inferioridad y de esta manera purgar el nocivo mal:

*Her pain antagonized me. I wanted to **open** her **up**, **crisp** her edges, **run a stick down** that **hunched** and **curving** spine, **force** her **to stand erect and spit** the misery **out** on the streets. But she held it in where it could **lap up into** her eyes. (p. 57)*

El uso del verbo *crisp* está relacionado con *pucker* que significa arrugar y puede tener la connotación del verbo *graze*, el cual quiere decir "rasgar" la piel con un objeto afilado. Vemos que los verbos *open up*, *crisp*, *run down* y *force* denotan acciones rápidas y violentas que contribuyen a que nos formemos una idea de desesperación, de extremo enojo, que comunica la urgencia de Claudia por "salvar", por "rescatar" a su amiga del dolor que la invade como si fuera una infección. Todos ellos nos remiten a un contexto de destrucción motivado por un resentimiento. Es la imagen de Claudia que rasga y desmiembra a una muñeca de trapo cuya fragilidad le disgusta. El verbo *spit out* nos remite a la imagen agresiva de escupir algo que tiene mal sabor, o que hace daño. Sin embargo, esto es parte de su fantasía porque Claudia reprime todas estas emociones y observa con frustración, cómo Pecola se cierra en sí misma y deja que las humillaciones la contaminen.

Esta escena se podría representar con dos bailarinas, quienes tendrían que moverse agresivamente para expresar determinación. Por lo tanto sus acciones serían muy energéticas, rápidas y formarían un diseño recto. Podría realizarse una combinación de movimientos vigorosos de los brazos para expresar la rabia de Claudia al ver a Pecola tan débil y desprotegida, mientras que la bailarina que representara a Pecola tendría que expresar dolor mediante movimientos lentos, poco energéticos cuyo diseño fuera curvo, es decir, encorvando la espalda hacia adelante.

La siguiente imagen describe una danza que Claudia y Frieda realizan para provocar a su vecina, una niña blanca de origen italiano:

We **hurried back** home to sit under the lilac bushes [...] We always did our **Candy Dance** there so Rosemary could see us and get jealous. The Candy Dance was a **humming, skipping, foot-tapping, eating, smacking** combination that overtook us when we had sweets. (p. 59)

Los verbos sustantivados: *humming, skipping, tapping, eating* y *smacking* son onomatopéyicos porque existe una conexión con el sonido que se produce. *Humming* es un ruido continuado y sordo como al runrunear. *Skipping* nos remite al sonido corto y seco que se produce al brincar; *tapping* nos recuerda un sonido seco que retumba cuando los pies golpean el suelo, y por último *smacking* está relacionado con el castañetazo, un sonido que se produce al juntar las manos rápidamente. El cuerpo y sus movimientos son metáfora de la alegría que experimentan las niñas. Esta imagen nos remite a una danza de júbilo en la que las palmas de las manos y el golpe de los pies en la tierra producen un ritmo de tipo tribal. Los aplausos, el golpeteo de los pies en el suelo son movimientos muy energéticos que podrían tener una conexión con una danza propiciatoria. Los movimientos corporales en esta escena son ligeros: *skip* y *tap*. *Skip* implica moverse ligeramente, intercambiando el peso de un pie a otro. *Tap* significa golpear ligeramente y en forma repetida, acción que realizan Claudia y Frieda con los pies. Vemos también los movimientos de las manos que se unen a este despliegue de manifestaciones corporales de alborozo. Estos movimientos de los pies que golpean el suelo se consideran movimientos de imitación, los cuales han sido muy importantes en la danza. Surgieron en las primeras danzas con fines mágicos y trataban de imitar la naturaleza o simulaban la fecundación de la tierra a manera de penetración.

En otros pasajes de la novela vemos que también se recurre a la conexión estrecha de la tierra y los movimientos corporales. Por ejemplo, cuando Cholly oye conversar a las amigas de su tía sobre los padecimientos causados por el alumbramiento, el reumatismo u otros, dichos malestares se vinculan⁴ directamente con ciertos movimientos que ejecutaron a lo largo de su vida. Estas acciones son las actividades que las negras realizaban en las plantaciones o en las casas:

They **hugged** the memories of illness to their bosoms. They **licked their lips** and **clucked their tongues** in fond remembrance of pains they had endured — childbirth, rheumatism, croup, sprains, backaches, piles. All of the bruises they had collected from **moving about the earth** — **harvesting, cleaning, hoisting, pitching, stooping, kneeling, picking** — always with young ones underfoot. (*Idem*)

Estos movimientos son de tipo utilitario en los que la dirección está motivada por un factor externo; son constantes, dirigidos, cortos, la energía involucrada es exacta y el diseño en el espacio es recto, lo que da por resultado una expresión de mecanización. Por la acumulación de verbos sustantivados que se suceden rápidamente, podemos tener la sensación de gran actividad y nos podemos imaginar el agotamiento físico de estas mujeres. Incluso por esta misma acumulación de verbos, se percibe una sensación de monotonía y hastío. Además estas palabras tienen un acento al principio que produce un ritmo constante, intermitente, el cual permite imaginar a las mujeres inclinándose para recoger la cosecha, limpiando, levantándose o trabajando arrodilladas. Al ejecutar esos movimientos que se caracterizan por ser lineales, se invierte una energía exacta. *Hoist* significa levantar algo de manera mecánica y *pitch* significa colocar o meter (pala) a la tierra y se puede asociar a un movimiento lineal que se extiende de arriba abajo o de adelante hacia atrás. *Stoop* significa flexionar (el cuerpo o cualquier otra parte del cuerpo) hacia adelante y hacia atrás. Por lo tanto, son movimientos que al realizarse describen una línea en el espacio y acontecen en un tiempo corto. La narradora comunica sensaciones a través de descripciones corporales por las que quedan retratados cuerpos de gran vitalidad cuyos esfuerzos son intensos. Por otro lado, la imagen que se presenta en la primera oración es bastante maternal y protectora, como si los recuerdos de enfermedades pasadas fueran los hijos a quienes se les abraza y ama. El chasquido de la lengua y el movimiento de ésta sobre los labios denotan cierta satisfacción al recordar el dolor.

Veamos otra escena que crea un efecto como de película muda en la que los objetos y las personas tienen movimiento. Dicho efecto es muy efectivo para describir la desesperación de Cholly:

Cholly ran down the street [...] People's mouths moved, their feet moved, a car juggled by — but with no sound. A door slammed in perfect soundlessness. His own feet made no sound. The air seemed to strangle him, hold him back. [...] Still he ran, seeing only silent moving things [...] He scooted down a gravelly slope to a pier jutting out over the shallow water. [...] he crouched in it, behind one of the posts. He remained knotted there in fetal position, paralyzed, his fists covering his eyes, for a long time. [only] the press of his knuckles on his eyelids. (p. 124)

Esto muestra una sensación desagradable en Cholly, quien trata de contener la emoción que amenaza con salir como un torrente de lágrimas. Sin embargo, es tan intensa la emoción que no puede impedir que sus intestinos evacúen y se ensucia las

piernas. Los movimientos de su cuerpo son de tipo involuntario (contracciones generadas con el llanto o el temblor) y delatan una emoción muy fuerte e incontrolable. El dolor y la frustración lo paralizan y su cuerpo se queda inmóvil por un instante y finalmente sus músculos se relajan y no puede controlar su esfínter. Por otro lado, la postura fetal de Cholly denota miedo o dolor.

En una representación se podría expresar este sentimiento de abandono mediante movimientos suaves que finalmente desemboquen en una postura de diseño curvo porque el cuerpo se encoge como si se abrazara a sí mismo. La pena de haber visto a su padre tan indiferente y saber que no representa nada para él, que no tiene lazos que lo unan a ninguna persona, lo deja en un estado de completa desolación. Cholly está desprotegido, está solo en la vida y lo único que lo acompaña es su cuerpo y todo el cúmulo de sensaciones y pensamientos confusos por eso, como si fuera un niño autista, adopta dicha postura y cierra los ojos como si quisiera regresar al útero materno.

Además, en esta misma escena se percibe una sucesión de movimientos: los movimientos de los labios en las personas, los pies de las personas que se mueven, el coche que pasa, la puerta que se cierra y los pies de Cholly que corre. La autora con insistencia menciona que todas estas imágenes de movimientos no tienen sonido. En conjunto comunican una sensación amenazadora y sofocante.

La sensación de sofoco que experimenta Cholly se describe mediante los verbos *strangle* y *hold back*, los cuales nos remiten a acciones que se ejercen con las manos a modo de opresión o de contención. Las palabras *scooted down*, *remained*, *knotted*, *paralyzed* desembocan en un campo semántico para remitirnos a un sentido de restricción o de confinamiento del alma de Cholly.

Por otra parte, las sensaciones cobran vida y tienen movilidad en otro pasaje de la novela, cuando Cholly ebrio observa a su hija y se desencadena en él un sentimiento de culpabilidad y odio producto de una mezcla de sentimientos que más tarde se transforma en una excitación sexual:

[...] he *staggered* home *reeling* drunk [...] She was *washing* dishes. Her small back *hunched over* the sink. [...] Her back *hunched* that way; her head to one side as though crouching from a permanent and unrelieved blow. [...] Guilt and impotence *rose* in a bilious duet. [...] His hatred of her *slimed* in his stomach and threatened to become vomit. But just before the puke

moved from anticipation to sensation, she *shifted* her weight and stood on one foot *scratching* the back of her calf with her toe. It was a quiet and pitiful gesture. Her hands *were going around and around* a frying pan, *scraping* flecks of black into cold, greasy dishwater. The timid, tucked-in look of the scratching toe [...] The creamy toe of her bare foot *scratching* a velvet leg. It was such a small and simple gesture, but it *filled* him then with a wondering softness. [...] A desire to cover her foot with his hand and gently nibble away the itch from the calf with his teeth.

The tenderness *welled up* in him, and he *sank* to his knees, his eyes on the foot in an upward stroke. Pecola lost her balance and was about to careen to the floor. Cholly *raised* his other hand to her hips *to save her from falling*. He *put his head down* and *nibbled* at the back of her leg. His mouth *trembled* at the firm sweetness of the flesh. He *closed* his eyes, letting his fingers *dig* into her waist. The rigidity of her shocked body, the silence of her stunned throat, was better than Pauline's easy laughter had been. [...] and a bolt of desire *ran down* his genitals, giving it length, and softening the lips of his anus. [...] His soul seemed to *slip down* to his guts and *fly out into* her, and the gigantic *thrust* he made into her then provoked the only sound she made — a hollow suck of air in the back of her throat. Like the rapid loss of air from a circus balloon. (p. 128)

Se establece una comunicación que va más allá de las palabras y se sitúa en un plano meramente sensorial, en el que lo visual desencadena movimientos corporales muy concretos. Cholly entra en la casa tambaleándose porque está ebrio. Su movimiento vacilante nos anticipa el estado mental en el que dejará a su hija y el desdibujamiento de la estructura familiar por sí frágil. La incomodidad, como si fuera polvo en agua, se disuelve. Sus emociones se confunden al ver la espalda arqueada de su hija, que es un gesto de dolor permanente, que además lo culpa. Cholly interpreta la postura de su hija como una acusación, una denuncia de la miseria humana en la que viven, entonces la impotencia y la culpabilidad se fusionan adoptando una consistencia biliosa. El odio toma forma como de baba y la sensación de vómito amenaza con materializarse y brotar, pero un simple movimiento de Pecola (rascarse la pantorrilla con la punta del pie) retarda estas sensaciones. Los movimientos de Pecola son suaves y podrían ser indicadores de cierta tristeza que se apodera del cuerpo de Pecola. Una mezcla de ternura, odio, amor y deseo sexual dará inicio a la eyaculación, para luego desvanecerse. La escena pierde velocidad y sólo queda confusión y dolor que quedan fijos en los dedos de Pecola que están como paralizados: "her wet, soapy hands on his wrists, the fingers *clenching*, but whether her grip was from a hopeless but stubborn struggle to be free, or from some other emotion, he could not tell." (*Idem*)

Después ya no habrá dolor, ni lágrimas, tan sólo quedará la imagen de Pecola que camina torpemente. Sus movimientos son lentos, inconsistentes, como serían los de una niña con una especie de parálisis parcial. Agita los brazos como lo haría un pajarito que cayó del nido e intenta volar, pero sus alas son aún muy frágiles. Sus movimientos son ascendentes y descendentes al caminar, e involucran una energía inferior que crea un diseño recto que expresa abandono y derrota. Pecola no es más que ese pajarito de alas demasiado cortas que nunca volará. El movimiento de la cabeza es corto y rápido, al ser un movimiento involuntario como el que haría un enfermo mental al querer escuchar un sonido distante que se percibe en ocasiones. Es un movimiento inconexo, separado de los de sus extremidades, como si se tratara de un estado esquizofrénico. Su alma está dividida, su mente, fragmentada y su cuerpo lo delata por los trazos que va dibujando al desplazarse entre la basura y los girasoles:

[...] **walking up and down, up and down, her head jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear. Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly. Beating the air, a winged but grounded bird, intent on the blue void it could not reach [...]** (p. 162)

Esta imagen se podría representar mediante movimientos lentos, no firmes que denotaran las acciones de un enfermo mental. Los movimientos rápidos de la cabeza tendrían que ser inconexos, a manera de espasmos, desligados de los movimientos del tronco y de las piernas que avanzaran irregularmente y a paso lento. Para representar el movimiento de las alas de un pájaro se emplearían movimientos continuos, cortos y rápidos de los brazos en dirección ascendente y descendente. El agitar rápidamente los brazos simularía los movimientos de un ave en su intento de volar. Los movimientos de la bailarina tendrían que denotar pena y derrota (ver apéndice) y alternar movimientos cuyo diseño fuera curvo y recto.

Pecola es como el pájaro frágil, débil, al que le han cortado las alas. Su mente retiene una imagen del cielo azul que se extiende y es el elemento peligroso en el que no pudo volar. El golpe del tambor podría ser una lejana conexión con sus raíces africanas. Se mueve, como lo haría un pájaro, entre las llantas y los girasoles, entre los desperdicios y las flores que pudieron crecer, pepenando, jalando la basura que los otros dejaron.

En otra escena, Toni Morrison describe el habla de las mujeres negras mediante imágenes que también involucran movimiento. En la primera parte de la novela, "Otoño",

la mamá de Claudia y Frieda habla con sus amigas sobre el señor Henry, a quien le rentará un cuarto de su casa: "The words *ballooned* from the lips and *hovered about* our heads — silent, separate, and pleasantly mysterious." (p. 7) Pareciera que las palabras adoptan una forma, se inflan y flotan por separado como si fueran pompas de jabón que son lanzadas al aire y danzan individualmente en el espacio. Por otra parte, la conversación entre el grupo de mujeres se compara con una danza:

Their conversation is like a *gently wicked dance*: sound *meet* sound, *curtsies*, *shimmies*, and *retires*. Another sound *enters* but is *upstaged* by still another: the two *circle* each other and *stop*. Sometimes their words *move in lofty spirals*; other times they *take strident leaps*, and all of it is *punctuated* with warm-pulsed laughter — like the *throb* of a heart made of jelly. The edge, the curl, the thrust of their emotions is always clear to Frieda and me. We do not, cannot, know the meanings of all their words, for we are nine and ten years old. So we watch their *faces*, their *hands*, their *feet*, and listen for truth in timbre. (pp. 9-10)

Tenemos la sensación de que las palabras bailan en el espacio y el ritmo es rápido y vigoroso. Se pueden percibir variaciones cortas a manera de ondas: primero sale un sonido al encuentro de otro, hace una reverencia, se agita y se retira. La palabra *shimmies* deriva de *shimmy* que es una danza de *ragtime* que se caracteriza por los movimientos rápidos de los hombros y la cadera. Un sonido entra y es remplazado por otro. Los dos sonidos que permanecen, dan vueltas, giran entre sí y se detienen. Las palabras se mueven en espiral y otras veces saltan, todo acorde a una pulsación, como la que marcan los latidos del corazón. El movimiento de las palabras es reforzado por el de las manos, los pies y los gestos de la cara de las mujeres. Todo es vida, exaltación aquí. Si este fragmento se pudiera bailar a ritmo de jazz se podría percibir lo siguiente: tres bailarines que dan giros, saltan, se enganchan y se alejan.

Esta escena se podría representar con tres o más bailarines, cuyo vestuario cuyo vestuario consistiera de una tela delgada y de colores brillantes como el naranja, el rojo o el amarillo para comunicar de manera simbólica un sentido cálido como el de la risa de las mujeres, la cual se compara con el movimiento de un corazón cuya consistencia es como la de la gelatina. Los movimientos tendrían que ser ágiles, rápidos y energéticos para representar encuentros, reverencias, movimientos del cuerpo en ondas, grandes saltos, desencuentros. También se podría emplear una pieza de jazz para percibir mejor la pulsación del ritmo que tiene esta escena, en la que se habla de las emociones de las mujeres.

En el jazz se percibe un flujo rítmico que avanza como si fuera la corriente de un río, siempre hacia adelante. Es el resultado de un trabajo energético en conjunto, en el que cada instrumento tiene un papel en la pieza. Hay una pulsación que impregna la atmósfera y la hace cálida y emotiva. Existe un constante cambio de ritmo. Esta descripción de las palabras en movimiento está íntimamente relacionada con el sonido. Me parece que podría trasladarse a un momento coreográfico. En esta escena, de manera particular, Toni Morrison integra la música y la danza. Marca un cierto ritmo que se podría reconocer como jazz en este párrafo por las imágenes que emplea, que producen en la mente del lector trazos de ciertos movimientos muy dinámicos, de gran color.

No es nada extraño que así sea, porque el jazz es la manifestación musical que trata de reproducir el modo de hablar de los negros. El jazz es un estilo que permite la colaboración de los instrumentos que conversan entre sí: "In this collaborative music, one hears the instruments and the singers in conversation with each other in patterns often called call and response or call and recall."⁶² La siguiente descripción de los músicos que tocan jazz coincide con la descripción que Toni Morrison hace de la conversación de las mujeres: "[...] the players glided freely from one tone to another (or through long series of tones in glissandos) and frequently fluctuated the pitches of sustained tones (i.e. used a wide vibrato)."⁶³ Si leemos en voz alta el pasaje podemos sentir ese ritmo fluctuante. Las palabras se deslizan con libertad y de manera similar a las notas musicales que resbalan, las palabras van marcando trazos en el espacio como lo harían los cuerpos de los bailarines en una coreografía, empleando movimientos ágiles de las piernas al girar, al marcar *glissades*⁶⁴ y al saltar.

De esta manera, podemos ver que el aspecto kinestético que la teoría de la danza le ha atribuido exclusivamente a la danza, también se puede encontrar en la literatura, porque el lector participa en la construcción del texto al traer su emotividad y su propia experiencia corporal en el momento de la lectura, de igual manera que el espectador lo hace al observar los trazos de los cuerpos en el espacio y logra sentir ciertos impulsos. Los movimientos ligados que se suceden van tejiendo frases que expresan emociones e impregnan el ambiente de energía. En la danza cada movimiento está cargado de cierta

⁶² Bernard W. Bell (ed.), *The Norton Anthology of African American Literature*, p. 55.

⁶³ Eileen Southern, *The Music of Black Americans. A History*, p. 364.

⁶⁴ El *glissade* es un paso de desplazamiento que se utiliza como preparación o como unión a otros.

emotividad definida por las características que ya hemos mencionado: energía, velocidad, diseño, que en conjunto comunican un valor expresivo, ya sea de tristeza, dolor, alegría, odio, etcétera. La danza así como el texto literario, gracias a la variedad de elementos y a la maestría con que se manejan, crean un todo armónico que constituye poesía en movimiento. Se percibe el ritmo y la energía de las emociones, las cuales se traen del plano inconsciente al consciente. Esta novela revela el canal kinestético, el cual permite una empatía somática, una comunicación intersubjetiva asociada con ritmos internos y se circunscribe al tiempo y al espacio. La empatía somática se logra por una selección cuidadosa de palabras que están íntimamente relacionadas con experiencias corporales, sensaciones que se experimentan cuando se realiza un movimiento. Para comunicar, la danza se manifiesta en la acción, en el movimiento de los cuerpos, de igual manera que el texto se pone en acción al leerse en voz alta. Es así como tiene sentido la comparación que hace la antropóloga Anya Peterson Royce de dos lenguajes aparentemente irreconciliables: el corporal y el de la palabra (oral) porque ambos coinciden en el tiempo y en valor expresivo.

Por otra parte, cabe mencionar que se ha empleado el término de danza como metáfora para hablar del acto de interpretación de un texto literario, puesto que este es un "spatialized tapestry of myriad interlocking threads (for example, words, images, characters, themes) [...] constituted as level, meaning that no spot or passage can rise above any other", es decir, todos los elementos del texto se ponen en acción en el momento de la lectura e interpretación y ninguno de ellos se puede aislar; tampoco puede existir un origen, un fin o un principio único, por lo tanto, al texto se le ve como una cadena de elementos entrelazados y circunscritos en una temporalidad. El lector va captando y asignando un significado a esta cadena de elementos durante la acción de interpretación. Esta es una postura deconstructivista que propone que el proceso de interpretación se estructura como la danza mediante la repetición que es "ultimately liberated and hollowed out by difference". The parallel here with contemporary dancing is remarkably strong: after the waltz we have the swinger's solo; and at the disco the music never stops, the dancers merely walk off when they've had enough".⁶⁵ En su ensayo Vincent B. Leitch analiza el sentido que le otorga J. Hillis Miller, crítico deconstructivista, en quien la influencia de Jacques Derrida y Paul de Man es clara. Para este crítico la lectura consiste en la conexión de elementos y la construcción de estructuras a partir del

⁶⁵ Vincent B. Leitch, "The Lateral dance", *Deconstructive Criticism*, p. 193.

material difuso de la escritura. Opina que el lector o lectora asigna un significado conforme se pone en contacto con la cadena de palabras. El acto que ejecuta el lector o lectora, quien tiene que hilar un elemento con otro y enfrentarse a cada pasaje que es un nudo o punto de intersección en el que convergen líneas de otros pasajes de la novela y que finalmente los incluye a todos ellos. A esta actividad que realiza el lector o lectora le donomina *lateral dance of interpretation*.⁶⁶ Si tomamos en cuenta la idea de Vincent Leitch en cuanto a que el texto es una cadena temporal de elementos entrelazados, consideramos que una lectura en voz alta puede ayudar al lector(a)/oyente en su tarea de interpretación, mediante la que “[he] transfer[s] elements from one sequence to another.”⁶⁷ Una lectura oral puede auxiliarlo para que perciba las conexiones, las repeticiones y las estructuras bastante metafóricas de las que se constituye la novela.

Vemos que Toni Morrison apela a estos sentidos no sólo para establecer un momento meramente intelectual con el lector/oyente, sino también para conjurar nuestros sentidos y poder tocar fibras más esenciales que tienen que ver con el mundo sensible. Para la reconstrucción de una escena, la autora se vale de imágenes corporales para despertar nuestro sentido de la forma y del movimiento, el cual es signo de vida, de traslado, de peregrinación en esta existencia. El papel vital de los sentidos ha sido negado por el idealismo; el primer sentido más importante es la vista, al que se le considera como el más intelectual de todos, puesto que supone una conexión nerviosa del cerebro más completa; lo visual se puede transformar en señales, signos y símbolos. El segundo en importancia es el oído, debido a que gracias a este sentido se captan las distancias y la sucesión de sonidos, y se les puede trasladar a la palabra.

Toni Morrison intenta rescatar en esta novela la particularidad de estos sentidos para reivindicar la belleza de la experiencia vivida en el cuerpo, el cual no obedece siempre a aspectos puramente racionales. La intención de reconstruir esta obra con base en elementos sonoros (efectos de las palabras, construcciones de oraciones con distribución de acentos) nos remite a un plano donde la oralidad predomina, donde los sonidos tienen distintos matices poéticos que muy probablemente la razón no alcanzaría a explicar. Quizá el hombre oral era más sensible a lo visual que el hombre contemporáneo, cuya cultura está modelada por la tipografía y de esta manera se reduce el lenguaje a mera semiología, lo cual desnuda a las palabras de ese otro aspecto sonoro y visual que

⁶⁶ Cfr. J. Hillis Miller, Vincent B. Leitch, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 192.

les permiten adoptar distintos matices. El crítico de literatura Guy Reynolds ha hecho mención a la inclinación de Toni Morrison de incorporar en su prosa estructuras y ritmos del lenguaje oral: "In Toni Morrison's prose, one hears the rhythms of the 'speakerly text' while noting the intensely worked, crafted, attentive inscription of her novels as *written* artefacts. The exchange between the written and the spoken has become a major dynamic in [her] works [...]."⁶⁸ Por lo tanto, consideramos que la lectura en voz alta puede permitirnos captar dichas estructuras y ritmos que elevan su estilo a poesía.

La oralidad y la danza comparten esos aspectos sonoros y visuales, pero además otro que tiene que ver con el acontecer en el tiempo, relacionado con la experiencia del instante. La danza es inatrapable como lo sería la reproducción oral de la novela (sólo a través de audiograbadoras o videograbadoras) y ambas contienen un aspecto kinético que es meramente sensorial y emotivo. La reproducción oral sería un acontecer temporal e incorpóreo en el que la sucesión de sonidos recrea una experiencia muy similar a la generada por la danza. La dinámica, el flujo creado por el *continuum* de palabras porta asimismo un impacto visual muy fuerte. Por lo tanto, imagen y sonido se unen para impresionar nuestra mente, a través de los sentidos, como lo haría la danza, y esto permite generar una empatía estética que en la danza escénica se conoce como comunicación kinestésica, la cual es simplemente una empatía que creemos es muy similar a la que se genera a partir de los elementos a los que apela Toni Morrison en esta novela. Toni Morrison, entonces, revela que el lenguaje también porta un sentido dinámico y kinestésico. La autora redescubre las otras posibilidades de percepción estética e intenta hacer partícipe a su lector oyente de los significados que pueden existir en todo aquello que involucre movimiento y de esta manera rompe con el silencio de las palabras así como los coreógrafos y bailarines de danza contemporánea decidieron romper con la inexpresividad de los movimientos sometidos a la rigidez del lenguaje corporal clásico.

⁶⁸ Guy Reynolds, *Twentieth-Century American Women's fiction. A Critical Introduction*, p. 196.

CONCLUSIONES

La literatura afro-estadounidense constituye una manifestación artística dinámica que es distinta de la euro-estadounidense, a pesar de que comparten toda una atmósfera de circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales muy importantes. El cúmulo de circunstancias que se presentaron a partir de la década de los años sesenta afectó de manera distinta a ambas literaturas. Mientras los escritores blancos producían una literatura que denunciaba la decadencia del sistema republicano por medio de un estilo mórbido y fantástico, los escritores negros sintieron la imperiosa necesidad de rescatar sus raíces. Necesitaban crear una literatura de negros para negros y apartarse de la viciada dialéctica sobre la relación del dominador-dominado. La literatura feminista afro-estadounidense se suma a este proyecto y propone una escritura que recree las experiencias de las mujeres negras y permite la exploración detallada de la emotividad, de las relaciones familiares y comunales, los viajes espirituales, en los que la realización personal fuera posible. Para esto, necesitaban crear un lenguaje femenino negro que armonizara con los símbolos, imágenes y sensaciones que remitieran a un espacio puramente femenino, en el que fuera posible escuchar las voces de tantas heroínas anónimas, que viven a diario la lucha por reivindicarse y encontrar nuevas posibilidades de una existencia más justa, más equitativa, más equilibrada, a la que se suman esposas, madres, hermanas, hijas, amigas, compañeras, etcétera. Era necesario un lenguaje para hablar sobre sus triunfos, sus frustraciones, limitaciones y derrotas. Algunas autoras como Toni Morrison dan cuerpo y voz poética a dichas experiencias.

El uso constante de imágenes corporales o descripciones que nos remiten a la danza, en *The Bluest Eye*, testifica la convicción de la autora de vivir el cuerpo porque es centro de identidad, es nuestro medio que nos pone en contacto con la naturaleza, el que nos hermana con los seres vivos que habitan este planeta. Vivimos y morimos en él; las transformaciones espirituales y biológicas se experimentan, se manifiestan y se fijan en él, como si fueran sellos.

A través de este trabajo se expone que la danza y la literatura no son disciplinas divorciadas y *The Bluest Eye*, en particular, es una novela que da una importancia particular al cuerpo y sus manifestaciones más esenciales que son los movimientos con una carga expresiva. Los estados físicos, mentales y espirituales del ser humano se pueden expresar mediante los movimientos que involucran esfuerzo y forma. Los

movimientos logran una carga expresiva gracias a la mezcla de estos elementos: forma, intensidad, velocidad, energía rítmica que permiten clasificarlos.

Toni Morrison comunica en *The Bluest Eye* una sensibilidad que la danza transmite por medio del canal kinestético, la cual es la que experimenta un espectador al observar los movimientos de un ejecutante y se podría apreciar más claramente si se leyera la novela oralmente. La palabra oral puede acontecer en el espacio y en el tiempo como el cuerpo en movimiento, el cual se circunscribe a este vector espacio-temporal.

Los movimientos corporales que trabajan en armonía con otros elementos: el vestuario, la música, el juego de luces, podrían funcionar como palabras articuladas para transmitir el mensaje, las emociones y sensaciones que se tratan en esta novela. Por lo tanto, se podría concebir un traslado a una coreografía. Esta investigación nos ha dado la oportunidad de estudiar los mecanismos mediante los cuales el lenguaje de la autora y la danza comunican; asimismo este trabajo nos permitió un acercamiento a otra manifestación de creación, cuyo origen es exclusivamente afro-estadounidense: el jazz.

La novela es un canto melancólico en homenaje a aquellas mujeres negras que han logrado desenvolverse en un medio ajeno y hostil a su individualidad que han triunfado sobre las múltiples limitantes que las hacen vulnerables y a pesar de todo alzan la cabeza y entonan un canto de júbilo, cálido como el abrazo de la madre. Magia, religión, canto, movimiento, sensibilidad, sensualidad, participan en la construcción de un lenguaje lleno de vida como lo harían los bailarines que constituyeran un ensamble. Juntos generan una unidad llena de color que nos estremece y permite experimentar esa sensación kinestésica que enriquece nuestra apreciación artística. *The Bluest Eye* mantiene un ritmo dinámico, espontáneo, como si fuera una historia narrada oralmente. El lenguaje que emplea la autora nos remite a la danza (una de las manifestaciones más antiguas y esenciales de los seres humanos).

El cuerpo y sus movimientos son metáfora de la existencia humana. Toni Morrison despierta nuestras percepciones, conjura las sensaciones corporales, apela a la danza directa o indirectamente, la música, la oralidad, para enriquecer nuestra exploración de la existencia al sumergirnos en la mente de los personajes que viven una lucha consigo mismos y con su medio. Nos recuerda que es necesario el movimiento, el cual implica la posibilidad del cambio. El movimiento es la manifestación primigenia de la vida.

La escritora invita al lector/oyente a que capte el flujo de las emociones, el cual adopta formas y produce una experiencia kinestética. La coparticipación del lector-espectador en la construcción de este espacio artístico es muy importante para la autora:

I try to provide every opportunity for that kind of stimulation, so that the narrative is only one part of what happens, in the same way as what happens when you're listening to music [...] I would like to do better at this one thing and to try to put the reader into the position of being naked and quite vulnerable, nevertheless trusting, to rid him of all of his literary experience and all of his social experiences in order to engage him in the novel.⁶⁹

Cada escena analizada en este trabajo puede verse como un momento dancístico en el que lo sensorial adopta formas corporales y se manifiesta en el movimiento, en un *continuum* de energía que marca el ritmo de las palabras.

The Bluest Eye nos permite experimentar un amplio rango de emociones al igual que la danza a través de sus diversos recursos de comunicación, en la que los bailarines se humanizan y el espectador reconoce su emotividad en el momento de presenciar la concatenación de movimientos con una carga emotiva en el espacio. *The Bluest Eye* es tradición que se narra, danza que se baila, como tributo, con todo lo absurdo y hermoso, con todo el horror, belleza, amor, odio, miseria, júbilo, tristeza, inocencia y maldad que constituyen la vida.

⁶⁹ Charles Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 233.

APÉNDICE

ENERGIA +	VELOCIDAD +	DISEÑO +	= EXPRESION
Exacta	Exacta	Recto	Comodidad, rutina
Exacta	Superior	Curvo	Alegría, búsqueda de belleza
Exacta	Inferior	Recto	Distracción
Exacta	Exacta	Curvo	Triunfo, suficiencia
Exacta	Superior	Recto	Mecanización
Exacta	Inferior	Curvo	Amaneramiento
Superior	Exacta	Recto	Determinación
Superior	Superior	Curvo	Demostración de ira
Superior	Inferior	Recto	Resentimiento, venganza meditada
Superior	Exacta	Curvo	Resentimiento y determinación
Superior	Superior	Recto	Rabia
Superior	Inferior	Curvo	Rencor
Inferior	Exacta	Recto	Derrota
Inferior	Superior	Curvo	Fastidio, hastío
Inferior	Inferior	Recto	Cansancio, pena
Inferior	Exacta	Curvo	Triunfo, suficiencia
Inferior	Superior	Recto	Indiferencia, negligencia
Inferior	Inferior	Curvo	Duda, pena

El grado de energía está directamente relacionado con el carácter o estado de ánimo del personaje que interpreta el bailarín. De tal manera que el personaje joven, violento y decidido, realizará movimientos vigorosos en los que se emplea gran fuerza. El personaje débil, tierno, o anciano se moverá suave o lentamente. Para ejecutar este tipo de movimientos se emplea una energía menor. Los movimientos del sujeto romántico, caprichoso, indeciso, tendrán cambios bruscos de energía. Por lo contrario aquel que sea

un personaje sereno, realizará movimientos cuyos contrastes de energía se caracterizan por su armonía y progresión.

La velocidad se refiere a la rapidez con que se ejecutan los movimientos. Si los movimientos son lentos significa que la velocidad es reducida, por lo tanto inferior. La velocidad exacta se refiere a que la rapidez con que se ejecutan los movimientos es equilibrada, es decir, no son demasiado ágiles, pero tampoco muy lentos. La velocidad superior se traduce en movimientos muy ágiles.

El diseño se refiere al "dibujo" directamente asociado con la trayectoria que se traza en el espacio con el cuerpo. Por ejemplo, los brazos al moverse pueden esbozar una línea o una curva.

Todas estas características cuando interactúan generan la expresión de un sentimiento.⁷⁰

⁷⁰ Paulina Ossona, *op. cit.*, p. 24.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- AGUILERA Guadalupe, Alcaráz José René y otros, *Cuerpo, Identidad y Psicología*, Plaza y Valdés Editores, México, 1998.
- ANDREWS, William L., Frances Smith Foster, Trudier Harris (ed.) *The Oxford Companion to African American Literature*, Oxford University Press, Nueva York, Oxford, 1977.
- BEATTY, Patricia, *Form Without Formula*, Dance Collection Danse Press/es, Toronto, 1994.
- BELL, Bernard W., *The Afro-American Novel and Its Tradition*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1989.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 3ª. ed. Porrúa, S.A., México, 1992.
- BORIS, Ford (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, v. 9, American Literature, Penguin Books, Nueva York, 1991.
- BRUCK, Peter & Wolfgang Karrer (ed.), *The Afro-American Novel since 1960*, B.R. Grüner Publishing Co. Amsterdam, 1982.
- DALLAL, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, Plaza y Valdés, 2da. ed. México, 1992.
- DUNDES, Alan, *Interpreting Folklore*, Indiana University Press, Bloomington, 1980.
- Dance Research Annual XII, Nueva York, 1980.
- EVANS, Mari (ed.), *Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation*, Anchor Press, Nueva York, 1984.
- GATES, Henry Louis Jr. & Nellie McKay Y. (general ed.), *The Norton Anthology of African American Literature*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1977.
- GATES, Henry Louis, Jr., *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Nueva York, 1988.
- HAWKINS, Erick, *The Body is a Clear Place*, Princeton Book Company Publishers, 1992.
- HILL, Rigney, Barbara, *The Voices of Toni Morrison*, Ohio State University Press, Columbus, 1991.
- ISLAS, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, México, 1995.
- LEITCH, Vincent B., *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press, Nueva York, 1983.

- LERNER, Gerda (ed.), *Black Women in White America. A Documentary History*, Vintage Books, Nueva York, 1973.
- MATOSO, Elina, *El cuerpo, territorio escénico*, Paidós. No. 29 Colecc. Técnicas y Lenguajes Corporales, Buenos Aires, 1996.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 2ª. ed., Gredos, S.A., 2 tomos, Madrid, 1998.
- MORRISON, Toni, *Beloved*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1987.
- , *The Bluest Eye*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1970.
- , *Jazz*, Plume/Penguin, Nueva York, 1991.
- , *Paradise*, Plume/Penguin, Nueva York, 1999.
- , *Song of Solomon*, Plume/Penguin, Nueva York, 1991.
- , *Sula*, Plume/Penguin, Nueva York, 1982.
- , *Tar Baby*, Plume/Penguin, Nueva York, 1982.
- OSSONA, Paulina, *La educación por la danza*, Paidós, (Técnicas y lenguajes corporales, No. 21) México, 1991.
- PETERSON, Royce Anya, *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- PETERSON, Nancy J. (ed.), *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997.
- PRYSE, Marjorie & Hortense J. Spillers (ed.), *Conjuring Black Women, Fiction and Literary Tradition*, Indiana University Press, Bloomington, 1985.
- REVUELTAS, Eugenia y Herón Pérez (coordinadores), *Oralidad y escritura*, El Colegio de Michoacán, 1987.
- REYNOLDS, Guy, *Twentieth-Century American Women's Fiction. A Critical Introduction*, St. Martin's Press, Inc., Nueva York, 1999.
- RUAS, Charles, *Conversations with American Writers*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1985.
- SINCLAIR, J. M. (general consultant), *Collins English Dictionary*, 3rd. edition, HarperCollins Publishers, Glasgow, 1992.
- SOUTHERN, Eileen, *The Music of Black Americans. A History*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1971.

Archivos electrónicos consultados:

Badt, Karina Luisa "The roots of the Body in Toni Morrison: A Matter of 'Ancient Properties'"

<http://gw5.epnet.com/fulltext.asp?resul...Otoni%20morrison&fuzzyTerm=&gotoFT=true>

Bourn, Bryan D. "Portrait of a Victim: Toni Morrison's *The Bluest Eye*".

<http://www.usinternet.com/users/bdbourn/bluest.htm>

Brown Cecil, "Interview with *Toni Morrison*", Massachusetts Review online, Autumn/Winter 95, vol. 38, issue 3,

<http://gw3.epnet.com/fulltext.asp?resul...Otoni%20morrison&fuzzyTerm=&gotoFT=true>

Jones, Carolyn M. "Sula and Beloved: Images of Cain in the Novels of Toni Morrison"

African American Review online, winter 93, vol. 27, issue 4.

<http://gw5.epnet.com/fulltext.asp?resul...eanTerm=Tl%20toni%20morrison&fuzzyTerm=>

Wallace Michelle, "To Hell and Back: On the Road with Black Feminism in the 60s & 70s",

<http://www.tiac.net/users/thaslett/wallace/hellandback.htm>, 1997.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALLEN, Harold B. (ed) *Readings in Applied English Linguistics*, 2nd Ed. Appleton-Century-Crofts, Meredith Publishing Company, Nueva York, 1964.

ANDERSON, Jack, *Art Without Boundaries*, University of Iowa Press, 1997.

BANES, Sally, *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994.

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York, 1995.

CLARK & Colin Yallope, *An Introduction to Phonetics & Phonology*, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1990.

CLOSS, Traugott, Elizabeth, *Linguistics for Students of Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Nueva York, 1980.

COHN, Dorrit, *Transparent Minds*, Princeton University Press, New Jersey, 1978.

COOK, Susan, Joseph H. Mazo, *The Alvin Ailey American Dance Theater*, William Morrow and Company, Inc. Nueva York, 1978.

COULTHARD Malcom & Martin Montgomery (ed.), *Studies in Discourse Analysis*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982.

DAVID, Ron, *Toni Morrison Explained*, Random House, Inc., Nueva York, 2000.

ASFA TESIS NO SAIN
INE LA BIBLIOTECA

- EWING, William A. (ed.) *Dance and Photography*, Henry Holt and Company, Nueva York, 1987.
- GIOIA, Ted, *The History of Jazz*, Oxford University Press, Nueva York, 1997.
- KING, Jonny, *What Jazz Is. An Insider's Guide to Understanding and Listening to Jazz*, Walker and Company, Nueva York, 1997.
- LADEFOGED, Peter, *Preliminaries to Linguistic Phonetics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971.
- LEITCH, Vincent B., *American Literary Criticism. From the 30s to the 80s*, Columbia University Press, Nueva York, 1988.
- MITCHELL, Jack (photographer), *Alvin Ailey American Dance Theater*, Everbest Printing Company, Ltd. Hong Kong, 1993.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura Tecnologías de la palabra*, FCE, México, 1999.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo Veintiuno Editores, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México 1998.
- SHOWALTER, Elaine, *The New Feminist Criticism*, Pantheon Books, Nueva York, 1985.