



Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas,
opción Lenguaje, Cultura y Sociedad

**Lengua literaria y transculturación en la narrativa del Caribe
anglófono: la (re)presentación y función de las variedades
lingüísticas en V. S. Naipaul y Earl Lovelace**

Autor: Mauricio de Vasconcellos

Tutora: Dra. Florencia Bonfiglio (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Cotutora: Dra. Laura Masello (Universidad de la República, Uruguay)

Montevideo, abril de 2024.

La Plata, Argentina, 27 de marzo de 2024.

Señores miembros de la Comisión de Posgrados
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República.

Ref.: AVAL A TESIS DE MAESTRÍA de Mauricio José de Vasconcellos Zeballos

De mi mayor consideración:

Como directora de la Tesis de Maestría en Ciencias Humanas, mención Lenguaje, Cultura y Sociedad del Prof. Mauricio José de Vasconcellos Zeballos (C.I. 3.457.461- 3), me es grato dirigirme a ustedes con el fin de avalar la presentación y entrega de su Tesis, titulada “Lengua literaria y transculturación en la narrativa del Caribe anglófono: la (re)presentación y función de las variedades lingüísticas en V. S. Naipaul y Earl Lovelace”. Aprovecho para manifestarles que la extensión final del trabajo, que supera lo sugerido, está plenamente justificada en la perspectiva comparativa adoptada, la contextualización necesaria del corpus elegido y el valioso análisis textual desarrollado para ejemplificar y sustentar las hipótesis desplegadas a lo largo de la investigación.

Quedo a disposición ante eventuales precisiones y, sin otro particular, los saludo muy atentamente,



Dra. Florencia Bonfiglio
UNLP-CONICET
ARGENTINA

Montevideo, 1 de abril de 2024

Señores miembros de la Comisión de Posgrados
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

De mi mayor consideración:

En mi calidad de co-directora de la Tesis de Maestría en Ciencias Humanas, mención Lenguaje, Cultura y Sociedad, del Prof. Mauricio De Vasconcellos (C.I. 3.457.461- 3), tengo el agrado de comunicarles que considero que esta ha alcanzado el nivel requerido para su presentación y, por lo tanto, avalo la entrega para su defensa.

Atentos saludos

A handwritten signature in blue ink, reading "Laura Masello", is positioned above a horizontal line.

Dra. Laura Masello

Resumen

La presente investigación se propone el análisis de la representación y función de las variedades lingüísticas en un corpus literario compuesto por una selección de obras narrativas escritas por dos autores trinitenses (de Trinidad y Tobago): V. S. Naipaul y Earl Lovelace. La situación lingüística del Caribe anglófono impone a los escritores el uso de la lengua estándar para alcanzar un lectorado internacional; en Trinidad, debido a la demanda de legibilidad por parte del mercado editorial internacional, estos recurren mayormente al uso del inglés estándar, aunque las variedades no estándares son objeto también de representaciones particulares y, por lo tanto, de diferente tratamiento en las obras literarias. Se espera que el estudio de la vinculación de esos usos de las variedades con la construcción lingüística de los personajes en las obras arroje luz sobre los debates estético-ideológicos en torno a la lengua literaria, los conflictos lingüísticos presentes en el contexto en que surgen las obras y la posible función de la escritura literaria en la conformación de una identidad cultural caribeña. Se trabaja con una selección de pasajes de las obras estudiadas y se realiza un análisis textual a partir de categorías del área de la sociolingüística y la narratología en torno a los procedimientos de presentación del habla, voz textual y punto de vista, así como la función de las variedades presentes en los textos. Para el estudio de los conflictos lingüísticos se analizan asimismo los comentarios metalingüísticos, a fin de identificar las valoraciones y actitudes hacia las diferentes variedades, a la vez que se intenta vincular estas actitudes con la situación lingüística de Trinidad y Tobago. Por último, se realiza una aproximación a la relación de los usos de las variedades y sus representaciones con los debates identitarios en torno a la lengua literaria en el espacio del Caribe anglófono.

Palabras clave: variedades – representaciones – narrativa anglocaribeña – debates identitarios – conflicto lingüístico

Abstract

This research intends an analysis of the representation and role of linguistic varieties in a number of narrative works by two Trinidadian authors: V. S. Naipaul and Earl Lovelace. The linguistic situation in the anglophone Caribbean imposes the use of the standard language on writers to reach an international readership. In Trinidad they resort mainly to standard English due to the international demand for legibility although non-standard varieties are also subject to particular representations and, therefore, to different treatment in literary works. It is expected that the study of these uses of linguistic varieties and their relationship to the linguistic construction of characters will shed light upon the aesthetic and ideological debates on the literary language, the language conflicts in the context where these works originate and the possible role of literary writing in the configuration of a Caribbean cultural identity. A detailed textual analysis of a selection of passages will be done following the sociolinguistic and narratological categories of speech presentation, textual voice and narrative point of view. Also, an approach to the possible functions of the linguistic varieties involved in these passages will be attempted. For the study of language conflicts an analysis of metalinguistic comments will be also carried out in order to identify appreciations and attitudes to the different varieties, as well as how these attitudes relate to the linguistic situation of Trinidad and Tobago. Lastly, we will approach the relationship among these varieties, their representations and the identity debates on literary language in the anglophone Caribbean.

Keywords: language varieties – representations – Anglo-Caribbean narrative – identity debates – language conflict

A la memoria de Toni,
amigo y hermano.

A Florencia,
por su dedicación e inagotable generosidad intelectual.

A Laura,
quien fuera mi puerta de entrada en el Caribe.

A amigos y colegas,
quienes sabían que,
entre tantas idas y venidas,
esta tesis aún seguía en curso y me apoyaron.

A Álvaro, por supuesto,
por estar siempre.

ÍNDICE

Resumen v

Abstract vii

1. Introducción: lineamientos para un estudio de las variedades lingüísticas y su (re)presentación en la narrativa anglocaribeña

- 1.1. Presentación **1**
- 1.2. Objeto de estudio y fundamentación **2**
- 1.3. Estado de la cuestión e hipótesis preliminares **4**
- 1.4. Objetivos: general y específicos **7**
- 1.5. Marco teórico **8**
 - 1.5.1. Variedades lingüísticas y escritura literaria: el *dialecto literario* **9**
 - 1.5.2. Metalenguaje y representaciones lingüísticas **14**
 - 1.5.3. Elementos del relato: distancia, punto de vista y voz **15**
 - 1.5.4. Diglosia, conflicto lingüístico y ortografía no estándar **17**
 - 1.5.5. Lengua y variedades lingüísticas: implicancias estético-ideológicas **21**
- 1.6. Metodología **25**

2. El corpus de estudio y su contextualización

- 2.1. Panorama de la situación lingüística en el Caribe anglófono **29**
 - 2.1.1. El caso de Trinidad y Tobago **33**
 - 2.1.2. Actitudes lingüísticas en el Caribe anglófono **36**
- 2.2. Panorama cultural y los inicios de la narrativa caribeña **41**
 - 2.2.1. De la colonia a la independencia: los grupos étnicos en la nación y su representación lingüística en la narrativa de V. S. Naipaul y Earl Lovelace **47**

3. Una aproximación a la narrativa de formación caribeña desde el análisis lingüístico: *Miguel Street* (1959) de V. S. Naipaul

- 3.1. Los comienzos de V. S. Naipaul y la transculturación del *Bildungsroman* **53**
- 3.2. Modos de presentación del habla en *Miguel Street* **62**
- 3.3. Presentación del pensamiento y emociones **71**
- 3.4. El habla como señal del crecimiento del protagonista en el *Bildungsroman* **77**
 - 3.4.1. Rasgos morfosintácticos: cotejo del estándar y no estándar en el narrador-personaje y la voz narrativa **78**
- 3.5. Rasgos léxicos del estándar trinitense presentes en *Miguel Street* **82**
- 3.6. Rasgos fonológicos y ortografía **85**
- 3.7. Los comentarios metalingüísticos en *Miguel Street* **91**

4. La configuración de las identidades culturales y sociales a través de la lengua literaria en *The Suffrage of Elvira* (1958)

- 4.1. El problema de la heterogeneidad étnica y la política trinitense en la narrativa de Naipaul **101**
- 4.2. Sobre el género costumbrista en *The Suffrage of Elvira* **105**
- 4.3. Los modos de presentación del habla y los comentarios metalingüísticos **109**
- 4.4. Presentación de variedades lingüísticas: los rasgos léxicos y fonológicos **119**

5. Independencia y reivindicación de la lengua popular: *A Brief Conversion and Other Stories* (1988) de Earl Lovelace

- 5.1. La obra de Earl Lovelace en la posindependencia y la búsqueda de reparación histórica **129**
- 5.2. “A Brief Conversion” como entrada y clave de sentido del libro **133**
- 5.3. La presentación del habla y del pensamiento en *A Brief Conversion and Other Stories* **138**
- 5.4. *It’s a great show*: los comentarios metalingüísticos en *A Brief Conversion and Other Stories* **157**

6. Lengua y género literario: una reelaboración del relato de formación en *Salt* (1996)

- 6.1. La mirada crítica de Earl Lovelace respecto de la historia y la política en Trinidad **165**
- 6.2. *Salt* en la saga narrativa de Earl Lovelace: una nueva *conversión* del relato de formación **167**
- 6.3. Operaciones transculturadoras en *Salt* **176**
- 6.4. La expresión de la polifonía en el texto **181**
- 6.5. *[T]he agreements of his subjects and his verbs*: los comentarios metalingüísticos en *Salt* **196**

7. Conclusiones. Las modulaciones de la lengua literaria en la narrativa anglocaribeña: hacia una lectura comparada de V. S. Naipaul y Earl Lovelace **205**

Referencias **215**

1. Introducción: lineamientos para un estudio de las variedades lingüísticas y su (re)presentación en la narrativa anglocaribeña

1.1. Presentación

Esta investigación se sitúa en el cruce de la literatura anglocaribeña y la sociolingüística, en tanto que se apunta a un análisis de la lengua literaria y los modos en que esta influye en la representación de culturas con un pasado de colonización e históricos conflictos sociolingüísticos de allí derivados. Para ello, se propone un estudio comparativo de obras escritas por dos autores anglocaribeños, Earl Lovelace y V. S. Naipaul, quienes incorporan las variedades lingüísticas no estándares en su narrativa con diferentes funciones. El tratamiento de las variedades lingüísticas en estas obras, en relación con la construcción identitaria, constituye el foco de análisis de este estudio.

En la literatura del Caribe se puede constatar una intensa búsqueda de representación identitaria que incide en la elección de la lengua literaria, apoyada en la incorporación de la lengua coloquial, ya desde principios del siglo XX (Mateo Palmer, 1993: 607). Esta ha dado lugar a debates sobre el tratamiento literario de las variedades no estándares, entre ellas las lenguas *creoles*,¹ concebida su representación en la escritura, generalmente, como índice de una postura identitaria descolonizadora, especialmente en contextos de diglosia donde, puesto que el inglés estándar es la lengua escrituraria dominante, estas adquieren un estatus reivindicatorio en la conformación y negociación de identidades caribeñas (Mühleisen, 2002: 6).

Si bien la presentación del habla en textos no ficcionales presupone una situación anterior en la que el habla tuvo lugar y, por ende, existe (en teoría) una situación de habla ante la cual verificar esta presentación (por ejemplo, las citas de una entrevista en los periódicos), en la escritura de ficción no existe tal situación anterior. Este hecho explicaría el uso del término “presentación” en estudios que se

¹ Como se verá en el apartado de marco teórico, en la situación lingüística particular de Trinidad, isla de la que provienen los autores cuyas obras se analizan en esta tesis, las lenguas *creoles* remiten, por extensión, a las variedades no estándares en general.

ocupan del habla en el medio literario, tales como Leech y Short (2007 [1981]) y Page (1988). Asimismo, Short (2013 [1996]: 290-291) señala la pertinencia de utilizar este mismo término para remitir a cuestiones vinculadas con el estudio del habla y el pensamiento en los textos literarios, frente al término “representación”, recurrente en el área de los estudios del lenguaje. En esta investigación se utilizan ambos términos de manera alternada para remitir a la presencia del habla o pensamiento en la narrativa, sin implicar por ello otra distinción más que el artificio textual en que esta presencia se sugiere. En este sentido, “(re)presentación” en el título de la presente tesis remite, por un lado, a las técnicas de escritura a través de las cuales se presentan las variedades, tales como la inclusión de comentarios metalingüísticos en el habla de personajes, el trabajo sobre la ortografía no estándar o el recurso de procedimientos estilísticos como el discurso indirecto libre, y, por otro, a cómo estas variedades están caracterizadas en términos de prestigio, autenticidad, corrección, etc.

1.2. Objeto de estudio y fundamentación

El corpus de análisis está compuesto por algunas obras narrativas de V. S. Naipaul y Earl Lovelace, autores de diferente ascendencia cultural –indotrininitense y afrotrinitense respectivamente– y pertenecientes a dos momentos de la historia literaria anglocaribeña posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Naipaul formó parte de la primera generación de escritores que emigraron a la metrópolis desde los años 1950 y que recibieron la atención de la crítica; Lovelace integra, décadas más tarde, el incipiente campo literario de la isla y publica en el período que sigue a la independencia de Trinidad y Tobago. Las obras de ambos han sido ampliamente reconocidas. Naipaul obtuvo el *Booker Prize* en 1971 y fue condecorado Caballero por la Reina de Inglaterra en 1990; en 2001 obtuvo el *Premio Nobel* de Literatura. Lovelace fue galardonado con el *Pegasus Literary Award* por su contribución a las artes en 1966, la Medalla Chaconia del gobierno de Trinidad y Tobago en 1988 y el *Commonwealth Writers’ Prize* por el mejor libro en 1997, entre otros.

La selección de estos autores responde, en primer término, al hecho de que, nacidos en la isla anglófona de Trinidad, comparten una instrucción inicial semejante y la experiencia de escolarización en el sistema educativo colonial, que los expone a la formación en los textos canónicos metropolitanos. Dado el común conocimiento de las variedades lingüísticas a las que recurren en su escritura, el estudio comparado de sus obras supone un análisis más consistente del tratamiento de las variedades y sus diversas funciones. En sendos capítulos, analizaremos, respectivamente, *The Suffrage of Elvira* (1958) y *Miguel Street* (1959) de V. S. Naipaul, y *A Brief Conversion and Other Stories* (1988) y *Salt* (1996) de Earl Lovelace. La selección se justifica por estar todas estas ficciones ambientadas en el Caribe y, en consecuencia, por su elaboración de temas, personajes y variedades lingüísticas locales. Asimismo, dicha selección de una serie acotada de obras de un único género, el narrativo (cuentos y novelas), hace factible el análisis comparado en una investigación de estas dimensiones. De modo general, el estudio de las variedades lingüísticas en la escritura literaria pretende contribuir al conocimiento de su rol en la construcción de los sujetos e imaginarios sociales y, por tanto, de los mecanismos de representación social y política. Asimismo, el acercamiento a las lenguas y literaturas anglocaribeñas y la vinculación de los fenómenos sociolingüísticos y literarios del Caribe con los de América Latina, que aquí intentaremos, se justifican en factores históricos y comportamientos culturales asimilables, ya que ambas regiones han enfrentado fenómenos de diglosia dada la común historia de colonización y de dominación cultural.² Por último, dado que estas primeras ficciones de Naipaul que abordaremos se publicaron en el período anterior a la independencia de Trinidad y Tobago del Imperio Británico, en 1962, mientras que la producción de Lovelace, en cambio, es referente literario de la Trinidad independiente, se espera que el estudio comparado ilumine la tensión

² En este sentido, llama la atención la escasa presencia de autores caribeños en los programas de literatura de habla inglesa del profesorado de inglés en el Consejo de Formación en Educación. En aquellos programas en los que hay opciones para elegir, aunque muchos colegas optan por trabajar con autores que utilizan variedades no estándares, pocos docentes eligen autores caribeños. Asimismo, esta ausencia también se constata en los programas de formación del profesorado de literatura en los que cabría la posibilidad de elegir autores del Caribe anglófono, así como en los programas de literatura del Consejo de Educación Secundaria.

generada entre la cultura metropolitana y la regional a través de la diferente actitud asumida por los escritores respecto del legado colonial.

1.3. Estado de la cuestión e hipótesis preliminares

Hasta la fecha apenas existen unos pocos estudios sobre la presentación del habla y la función de las variedades en las obras de V. S. Naipaul y Earl Lovelace. Mientras en el campo de la literatura latinoamericana sí se ha analizado el trabajo con la lengua literaria en relación con la presencia y representación de las lenguas dominadas, populares o indígenas, etc. –como Rama (2008 [1982]) o Pacheco (1992) lo han hecho con los narradores ‘transculturadores’–, respecto de la narrativa anglocaribeña (y trinitense en particular) las aproximaciones comparadas no se han desarrollado aún, aunque existe el aporte seminal de Brathwaite en torno al “desarrollo del *lenguaje nación* en la poesía caribeña anglófona”, según el subtítulo de su ensayo *Historia de la voz* (2010 [1984]), y aunque las obras pertenecientes a la primera etapa de Naipaul y, en general, la obra de Lovelace están fuertemente ancladas en la realidad regional y, por ende, revelan una marcada elaboración de la lengua no estándar en Trinidad.

En este sentido, el análisis de Queiroz de Barros (2012) sobre el cuento de Naipaul “Love, Love, Love, Alone”, que forma parte también del corpus tratado aquí, reviste un interés especial para nuestra investigación desde el punto de vista metodológico. Su estudio de la variedad no estándar en la escritura de este autor parte del relevamiento de rasgos frecuentes de la variedad de inglés no estándar caribeño en el cuento, la identificación de instancias potenciales para su realización en los fragmentos literarios y el contraste con las instancias de realización efectiva de estos mismos rasgos. Queiroz combina técnicas de estudio empírico para determinar la frecuencia de la representación de los rasgos identificados como propios de la variedad en el cuento y contrastar estos datos con fuentes sobre la situación lingüística de Trinidad. Sus conclusiones acerca de las representaciones de las variedades estándar y no estándar en relación con las prácticas de escritura del autor resultan esclarecedoras al determinar la representación estereotipada de la

variedad no estándar en base a una selección restringida de rasgos y utilizar esta para los pasajes que reflejan el habla de los personajes, reservando la variedad de inglés estándar para la voz del narrador, lo que revela la ideología lingüística subyacente a tales usos en la escritura. Sin embargo, Queiroz no analiza el conjunto de la obra de Naipaul ni se pregunta por el modo en que estas representaciones se vinculan con los debates en torno a la variedad no estándar en la escritura regional; tampoco indaga en la cuestión de la representatividad cultural caribeña desde la escritura literaria.

En este contexto, cabe mencionar el antecedente de Mühleisen (2002), quien al abordar la construcción del prestigio de la lengua no estándar en la escritura realiza una aproximación específica a los modos de representación de las variedades no estándares en la literatura caribeña anglófona, identificando modos en que estas variedades contribuyen a cristalizar su valor social según se encarnan en la voz del narrador, aquella de los personajes o de ambos. El trabajo de Mühleisen, que pone de manifiesto la tensión entre la representatividad, la selección de rasgos que la materializan y las exigencias de un lectorado internacional que impone desafíos a los escritores, ilustra sus puntos de vista con fragmentos literarios muy breves, entre ellos, algunos pertenecientes a los dos autores de nuestro corpus. Con base en estos acotados ejemplos, la investigación propuesta en esta tesis aborda un conjunto más amplio de textos de V. S. Naipaul y Earl Lovelace para un estudio en mayor profundidad de la función de las diferentes variedades representadas en su escritura, así como de los diferentes modos en que estas interactúan integralmente en las obras seleccionadas.

Por último, merece consideración el estudio de Wyke (1991) sobre el uso de las variedades en la obra de Sam Selvon, escritor indo-trinitense contemporáneo a los autores de nuestro corpus. Por cierto, junto con el estudio de caso ofrecido por Page (1988) –sobre la obra de Charles Dickens–, el análisis de Wyke arroja luz sobre las modulaciones de la técnica de escritura en la producción de un mismo autor y, en particular, en función de la construcción lingüística de los personajes atendiendo a sus características sociales, lograda a través de rasgos representados en su habla, así como a través de sus actitudes hacia la cultura metropolitana en

general. Tanto el ya mencionado estudio de Mühleisen (2002) como el de Wyke (1991) resultan interesantes antecedentes para esta investigación porque, al proveer análisis situados de los textos literarios en sus contextos socio-culturales, revelan que la técnica escrituraria para caracterizar a los personajes está íntimamente vinculada con la revalorización de las variedades no estándares –en parte debido a la consolidación del área de la criollística y el cambio de actitudes hacia estas variedades en la región– no ya como versiones degeneradas de las lenguas europeas, sino como lenguas autónomas que repercuten en la configuración identitaria de sus hablantes.

En continuidad con los aportes mencionados, y a partir del análisis pormenorizado de los usos de las variedades, nuestra investigación intenta vincular las obras de V. S. Naipaul y Earl Lovelace con las reflexiones en torno a las variedades en el medio literario y su relación con las actitudes de los escritores hacia la cultura/lengua metropolitana, en dos momentos importantes de Trinidad y el Caribe anglófono en general, a saber, el período anterior y posterior a las independencias. Como veremos, estos diversos momentos podrán asociarse con las modulaciones particulares y distintivas de las obras bajo estudio: la orientación de Naipaul hacia los modelos metropolitanos y la variedad estándar permitirán quizá explicar la configuración de un sistema narrativo dual en su obra que mantiene la jerarquía de la lengua estándar, es decir, la clara demarcación entre la voz del narrador, formado en la cultura letrada y la lengua metropolitana, y el habla popular de los personajes. Por el contrario, como intentaremos desarrollar, el estudio de la lengua literaria en la obra de Lovelace, perteneciente al período posterior a la independencia y centrada en la reivindicación de la cultura local, deberá atender a la pregunta sobre la construcción narrativa de su mundo ficcional, para observar si esta revierte la jerarquización de la variedad estándar por sobre la lengua popular y regional.

1.4. Objetivos: general y específicos

El objetivo general de esta investigación es aproximarse al estudio de la lengua literaria, en el que se presta especial atención a la representación de las variedades lingüísticas y su función en las obras narrativas de Vidia Naipaul y Earl Lovelace. En la base de este trabajo está la noción del texto literario como artificio en el que las variedades lingüísticas son pasibles de representación literaria (Azevedo, 2003: 26) y habilita, por lo tanto, su aproximación como resultado de una técnica escrituraria con características específicas según diferentes autores. Por otro lado, dada la particular situación lingüística del Caribe anglófono, su historia de colonización, primero, y de migración, después, que impone a los escritores la lengua estándar para poder acceder al circuito de publicaciones y a un lectorado internacional, además de atender al ineludible vínculo entre lengua e identidad (Page, 1988: 16; Roberts, 2008 [1998]: 147), se hace necesario el estudio situado de estos textos para una cabal comprensión de las dinámicas del fenómeno literario y su contribución a la configuración de identidades regionales.

Dado que la representación literaria de la variedad no estándar cristaliza en la presencia de rasgos que se apartan del estándar en función de la caracterización del *dialecto literario* (Azevedo, 2003: 19; 62), el primer objetivo es estudiar en diversos pasajes la presentación de las variedades, como el uso de rasgos morfosintácticos, léxicos y ortográficos, pertinentes para el análisis de aspectos de la construcción lingüística, como, por ejemplo, la caracterización de personajes.

El segundo objetivo específico es identificar las posibles funciones que las variedades estándar y no estándar cumplen en las obras estudiadas. Este objetivo también está vinculado con la construcción narrativa, entre cuyos aspectos también se encuentra la caracterización de los personajes, razón por la que se estudiarán los procedimientos estilísticos de presentación de su habla y pensamientos o emociones. Asimismo, se considerarán otras funciones específicas de las variedades (no) estándares en el discurso literario, según se utilicen para la narración o los diálogos.

El tercer objetivo específico es analizar en qué modos las variedades presentes en las obras reflejan la dimensión identitaria en sus aspectos lingüísticos. Para ello se vincularán las obras con los conflictos lingüísticos del contexto sociocultural en que surgen a través del estudio de los comentarios metalingüísticos. Estos últimos constituyen otro modo de presentación del habla al que los escritores recurren, por lo que este análisis implica una extensión de los objetivos anteriores. El interés en este aspecto radica también, como anunciamos en el primer objetivo, en su vinculación con la caracterización de los personajes³ y, a través de esta, con los conflictos lingüísticos presentes en Trinidad, según constan en el mundo ficcional de las obras.

Un cuarto objetivo específico busca la aproximación a la dimensión identitaria en sus aspectos estético-ideológicos. Para ello se apunta a identificar las posibles vinculaciones entre las obras estudiadas y las propuestas estético-ideológicas en torno a la lengua literaria, considerando las reflexiones de los mismos autores y de otros teóricos respecto del tratamiento de las variedades lingüísticas en la narrativa.

Un último objetivo consiste en indagar las relaciones establecidas entre las obras estudiadas. En este sentido, se analizarán desde una mirada comparada los posicionamientos específicos de los autores respecto de las variedades lingüísticas representadas en sus obras. Asimismo, se vincularán estos tratamientos y posicionamientos con los diversos contextos políticos, sociales y culturales, y se considerará su contribución al desarrollo de las letras trinitenses.

1.5. Marco teórico

El marco teórico se organiza en torno a dos dimensiones del objeto de estudio, que están estrechamente interrelacionadas, aunque pueden distinguirse a

³ Entendemos por caracterización el procedimiento utilizado por escritores para “configurar, a través de una serie de rasgos distintivos, un personaje dramático o novelesco” (Estébanez Calderón, 2000). Este procedimiento alcanza un grado de perfección en la narrativa de los siglos XIX y XX al sumarse técnicas nuevas como el *fluir de conciencia*, la perspectiva múltiple o el *flash-back*, contribuyendo al análisis del mundo interior, la descripción de pensamientos o recuerdos.

los fines del análisis. Una primera dimensión, de carácter intratextual, considera la lengua en la narrativa, con especial foco en las variedades lingüísticas y su función en los textos literarios entendidos como artificios (Szegedy-Maszák, 1993) y aborda, por ende, estrategias orientadas a provocar efectos específicos por parte de los escritores.

La otra dimensión es de carácter extratextual y presta atención a la relación de los textos literarios con su contexto estético y sociocultural. Cobran importancia aquí el vínculo entre la representación de las variedades y las prácticas de escritura de los autores, así como la relación con los debates intelectuales en torno a la lengua literaria. En este sentido, los rasgos con que se representan las variedades reflejan los debates estético-ideológicos en torno de la lengua literaria, íntimamente vinculados con la noción de conflicto lingüístico, puesto que estas prácticas escriturarias tienen lugar en la tensión entre las exigencias de legibilidad por parte del mercado editorial internacional y los intentos de reivindicar el prestigio de las diferentes variedades utilizadas. A continuación, se presentarán diferentes cuestiones teóricas que atañen a estas dos dimensiones y sustentarán nuestra reflexión a lo largo de esta tesis.

1.5.1. Variedades lingüísticas y escritura literaria: el *dialecto literario*

Para representar el habla en la literatura se recurre frecuentemente a la lengua estándar que, en esencia, es un código escrito (Garvin y Mathiot, 1974: 303). La estandarización de una variedad, al estar vinculada con la norma prestigiosa, establece una conexión arbitraria entre la ortografía y la pronunciación, fomentando la idea de que las variedades consideradas más próximas a la lengua estándar son más prestigiosas que aquellas más apartadas de ella (Azevedo, 2003: 21).

Los aportes de la sociolingüística a la conceptualización de las variedades lingüísticas constituyen una herramienta para el estudio de las variedades representadas en la escritura literaria. Hudson (1981: 34) define la variedad como el conjunto de elementos lingüísticos de similar distribución social, que a su vez conforman patrones lingüísticos (Ferguson, 1971: s.p.). En virtud de este factor

social, Holmes (2008 [1992]: 7) agrega que las variedades dan lugar a los dialectos sociales (variedades basadas en los diferentes grupos sociales) o regionales (variedades basadas en la geografía).

Para asirse de una distinción operativa con el fin de identificar y analizar las diferentes variedades, Moreno Fernández (2005) plantea la necesidad de relacionar estos conjuntos de elementos o patrones lingüísticos con factores externos, no immanentes a la lengua. La noción de prestigio es instrumental a esta distinción como criterio diferenciador entre la lengua estándar y la no estándar. Los hablantes generalmente tienen una clara conciencia del prestigio de su variedad y la distancia que la separa de otras variedades, por lo que el prestigio está asociado a la lengua estándar y se concibe como aquel elemento del que carece la lengua no estándar.

Respecto del Caribe anglófono, la literatura especializada revela el poco consenso para referirse a la lengua no estándar. Las diferentes acepciones del término *creole* para hablar de la lengua en la región frecuentemente aluden a variedades que, además de presentar rasgos de la lengua inglesa, tienen elementos que son objeto de continua variación y, en el caso de Trinidad y Tobago, conforman un conglomerado de variedades en el que se dificulta distinguir una de otra (Constance, 2019; Youssef, 1996: 11). Coexiste, asimismo, la noción de que se trata de una variedad de inglés imperfecto (Roberts, 2008 [1998]: 53; Trzeciak, 2014: 203). En situaciones lingüísticas como la de Trinidad se agrega la existencia del *continuum postcreole*: la existencia de un conglomerado de variedades lingüísticas no estándares que se modifican crecientemente en dirección al estándar. Este fenómeno complejiza la discriminación entre las diferentes variedades, razón por la que los términos *inglés creole*, *créole*, *variedades creolizadas de inglés* hacen referencia, desde una perspectiva general, a variedades no estándares de inglés. En esta investigación estos términos, así como las nociones de *dialecto* o *lengua popular*, recurrentes en los estudios literarios que se ocupan de la representación de la lengua, se utilizarán de manera alternada para remitir a la representación de variedades no estándares en las obras literarias.

Específicamente en el género narrativo, la presencia de las variedades no estándares en los diálogos sirve frecuentemente a la construcción lingüística de los

personajes. En la narrativa moderna, el diálogo se transforma en un sustituto del análisis o de las declaraciones descriptivas explícitas sobre el personaje por parte del narrador. El contraste entre la presencia del estándar en la voz narrativa y la forma no estándar en los diálogos tiene implicaciones ideológicas, típicas de la novela realista de habla inglesa (Fludernik, 2005 [1993]: 255). También en la narrativa del siglo XX el contraste creado entre las variedades atribuidas al narrador y a los personajes es objeto de manipulación para provocar efectos específicos, e incluso es invertido por algunos narradores que recurren a la lengua dialectal o coloquial. Vinculado con el fenómeno de los diálogos, los dialectos regionales allí representados contribuyen a la construcción de los personajes, aportando información acerca de su procedencia y formas de habla diversas, en contraste con otros personajes que habitan el universo ficcional.

En un sentido amplio del término *dialecto* para remitir tanto a variedades regionales como sociales (Holmes, 2008 [1992]: 7), un personaje puede reflejar una afiliación a más de un grupo a través del habla representada, de la misma manera en que puede presentar rasgos de habla individuales. De esta manera, el habla en la novela muestra una afinidad entre el hablante representado y un grupo determinado, en cuyo caso estamos frente al dialecto o lengua de la comunidad, a la vez que el idiolecto denota una individualidad o excentricidad (Page, 1988: 56).

El estudio de estos diferentes aspectos de la construcción de los personajes requiere, por definición, un análisis de los posibles intereses de los escritores en su representación (Page, 1988: 56). Por otra parte, el efecto de las convenciones literarias en la recepción de la representación de variedades no estándares depende de nuestra experiencia como lectores (Reyes, 1984: 231-232), pues cada uno responderá de manera diferente si está o no está familiarizado con la tradición de representación de las variedades en la tradición literaria. Algunas variedades regionales más extendidas, como es el caso del Cockney en el este de Londres, cuentan con una tradición de representación literaria ampliamente difundida, por la cual, con el paso del tiempo, estas se ven reducidas a un grupo de rasgos que evocan su presencia. Las representaciones, en efecto, reflejan muy poco de los rasgos distintivos de las variedades en cuestión:

If we ‘know’ a dialect, either as a speaker or a practiced listener, limited signals in a printed text, or even no signals at all within the dialogue itself, may be sufficient to enable us to reconstruct the appropriate phonological features and to ‘hear’ it as we read or to imitate it plausibly if we read the text aloud (Page, 1988: 57).

Las valoraciones de las variedades no estándares que circulan en la sociedad han redundado en una marca de estatus inferior que resulta frecuentemente en un uso humorístico o jocoso de estas variedades en la narrativa, arrojando luz sobre la influencia que tienen las convenciones literarias en nuestras percepciones de estas variedades (Page, 1988: 58). Estas convenciones repercuten, asimismo, en la técnica escrituraria porque los autores se basan en esta influencia para sus representaciones del no estándar a través de una selección reducida de rasgos para evocar su presencia. Precisamente, las decisiones que los escritores toman para evocar esta variedad hacen del texto literario un artificio (Fludernik, 2005 [1993]: 15), razón por la que Ives (1971 [1950]) propone el término *dialecto literario* para aludir a la representación del habla no estándar en la escritura, situando este fenómeno en el cruce de los estudios literarios y del lenguaje. Ante sus limitaciones en la representación de la oralidad, la lengua escrita desarrolla sus convenciones para evocar el habla no estándar y determina el procedimiento del *dialecto literario*, que consiste en crear en la escritura una versión estilizada de la oralidad a partir de una selección de rasgos de la variedad lingüística en cuestión (Azevedo, 2003: 62). Esta construcción opera como una variedad marcada frente a la variedad estándar y puede constituir, a su vez, un recurso para destacar la voz de algunos personajes sobre la de otros o aquella del mismo narrador. Esto es así puesto que, al dejar de lado la pronunciación individual y las variaciones regionales, la variedad estándar funciona como lengua común para los hablantes, y goza de más prestigio que aquellas variedades que se apartan de ella. La variedad no estándar otorga connotaciones sociales específicas a quienes la hablan, de tal manera que la lengua estándar sirve como punto de referencia para interpretar y evaluar socialmente a estos hablantes (Azevedo, 2003: 76).

El *dialecto literario* puede, en efecto, cumplir diferentes funciones. Los escritores operan en la tensión entre, por un lado, las tradiciones literarias de representación de las variedades y, por otro, la selección de rasgos representativos que ellos mismos hacen a partir de su familiaridad o afiliación con la variedad que representan. Esto redundaría en diversos usos del dialecto literario, desde la representación estereotipada que contribuye a la caracterización de personajes como bufones o la construcción de un tono cómico o satírico, hasta la expresión de afiliaciones lingüísticas a través de la identificación y representación de una variedad en particular. En relación con la práctica de escritura, puede conferirse prestigio a las variedades no estándares según se las utilice para narrar o hacer hablar a los personajes, contribuyendo así a crear una solidaridad social y política con ciertos grupos de hablantes. De la misma manera, el uso de la lengua estándar en ciertos personajes tipos⁴ puede cumplir la función de ennoblecerlos en el universo de la ficción. Ciertamente, el prestigio de la variedad estándar influye en la valorización de los modos de habla que más se le parecen y contribuye a no contemplar la variación social o regional, lo que redundaría, a veces, en la homogeneización del modo en que se representan las variedades estándares y no estándares en la escritura, imponiendo de este modo una uniformidad que refleja muy poco de la realidad lingüística (Azevedo, 2003: 39).

Es pertinente notar que la selección de las variedades lingüísticas por parte de los escritores puede estar sujeta a factores extratextuales en naciones con pasado de colonización o fenómenos neocoloniales, como puede ser precisamente la situación en el caso que nos ocupa, las Antillas anglófonas que, como las francófonas, dependen de instituciones culturales metropolitanas para su difusión (Morejón, 2011: 83). El grado de codificación de algunas variedades determina la posibilidad de desarrollar una tradición literaria en esa variedad –a la que los

⁴ Un personaje tipo remite a aquel que “presenta rasgos físicos, psíquicos o morales, conocidos de antemano por el público, y establecidos por la tradición literaria” (Ayuso de Vicente *et al.*, 1997 [1990]); está frecuentemente construido en base a rasgos bien conocidos y generales, frente al carácter, que supone en los personajes características individuales que los hacen más verosímiles. La construcción de personajes tipo tiene su auge en la literatura realista del siglo XIX, la que opera confiriendo a un personaje las cualidades recurrentes, generalizadas y, frecuentemente, caricaturizadas del grupo de personajes que representa.

escritores pueden adherir– o la configuración de diversas tradiciones si esa codificación es generalizada, en cuyo caso las tradiciones pueden entrar en conflicto (Kremnitz, 2015: 129-130). Es frecuente también que los escritores en estas naciones ejerzan su actividad en la tensión impuesta por el sistema cultural y social que determina la circulación de sus obras. La precariedad editorial de las Antillas implica frecuentemente que los escritores de la región sean publicados en las metrópolis europeas o en Norteamérica, razón por la que la opción de una u otra variedad lingüística para la escritura puede resultar desacertada o decisiva para el acceso a un lectorado mayor.

1.5.2. Metalenguaje y representaciones lingüísticas

En sus estudios sobre la presencia del dialecto en las obras literarias, Hodson (2014) sostiene que el metalenguaje es en sí mismo una de las vías para representarlo, ya que a través de este se expresan concepciones sobre el lenguaje. En términos de Preston (2004: 75), los comentarios sobre el fenómeno lingüístico –*folk linguistics*– que los hablantes realizan en la vida cotidiana revisten un interés porque, aunque frecuentemente no tienen fundamento científico, expresan concepciones sobre el lenguaje y las formas de habla que circulan en la sociedad. A través del metalenguaje se establecen identidades personales y grupales en la vida cotidiana, pues allí tiene lugar la interacción entre el uso y la evaluación social, los modos de ser de la lengua y los modos como se juzga (Jaworski *et al.*, 2004: 3).

Como posible vía de representación del lenguaje, el metalenguaje siempre versa sobre la selección de formas que los hablantes realizan, conscientemente o no. Preston (2004: 75) describe dos dimensiones del metalenguaje en la vida cotidiana que ameritan atención para un estudio de su representación literaria. Por un lado, existen las instancias en las que las personas hacen comentarios específicamente sobre la lengua, por ejemplo, sobre la pronunciación adecuada de una palabra. La otra dimensión remite al cúmulo de creencias y actitudes compartidas sobre la estructura de la lengua y su uso en una comunidad de habla. Estas responden a las ideologías lingüísticas subyacentes y constituyen los

presupuestos que sustentan la comprensión mutua entre los hablantes (Preston, 2004: 87).

Los comentarios metalingüísticos, a simple vista ingenuos, típicamente se apoyan en contrastes reales o imaginarios entre la propia variedad y la de los otros, basados en la creencia de que el modo de hablar propio es mejor que el de los demás, de tal manera que cada instancia de uso de la lengua es un acto de representación que determina los límites de otras formas lingüísticas (Coupland y Jaworski, 2004: 27). Asimismo, los juicios de valor forman parte del metalenguaje compartido por la comunidad y del modelo cultural del grupo; en otras palabras, las evaluaciones que hacemos del lenguaje se sitúan en los intersticios de los comentarios explícitos y las creencias implícitas. A su vez, las representaciones canalizadas en los comentarios lingüísticos también pueden ingresar a la conciencia pública y convertirse en maneras estructuradas de comprensión de cómo funciona la lengua, cómo es, qué implican/connotan ciertas maneras de hablar y cómo deberían ser (Coupland y Jaworski, 2004: 36-37).

En el caso específico de la literatura, debido a las limitaciones que la escritura impone a la representación del habla no estándar, los escritores recurren al metalenguaje para influir en cómo los lectores responden al lenguaje del texto, además de definir palabras, explicar por qué el dialecto se representa de una manera particular y guiar el modo de interpretar cómo hablan los personajes.

1.5.3. Elementos del relato: distancia, punto de vista y voz

La narratología aporta herramientas para el estudio de las diferentes voces del texto y la consecuente representación del habla y del pensamiento/emociones. Para el análisis literario, Genette (1989 [1972]; 1980) se centra en la actividad discursiva de la narración y propone una tríada conceptual que permite aproximarnos a la composición artística del texto ficcional, distinguiendo entre la *historia* que se narra, el *artefacto textual* que leemos y aspectos vinculados con las formas elegidas para narrar esos acontecimientos: el *relato*.

La actividad de narrar implica, entre otras cosas, elegir un ángulo –“distancia” (Genette, 1998: 36)– desde el cual contar y la forma que este ángulo adopta en la narración, ya sea el diálogo, la narración pura o la descripción, llegando así a la composición o construcción artística del discurso narrativo (Pozuelo Yvancos, 2003 [1989]: 240). En este sentido, los aportes de la estilística arrojan luz sobre estos procedimientos de presentación del habla y el pensamiento o emociones, en términos de los clásicos discurso directo, indirecto e indirecto libre (Leech y Short, 2007 [1981]; Short, 2013 [1996]), así como las técnicas de representación de la conciencia (Humphrey, 1969 [1954]).

Por otro lado, en estrecha vinculación con los modos de presentación del material verbal en el relato, tales como la conciencia del personaje, Chatman (1978: 181-183) ve necesaria la distinción entre la percepción y la cognición. Esta es particularmente relevante para esta investigación, debido a que permite un examen más minucioso del tipo de material –sea este verbal o no verbal– que es objeto de representación y el grado de participación del narrador. La cognición, según este planteo, es de por sí de naturaleza verbal y su verbalización es directa y simple, mientras que la percepción, de naturaleza no verbal, requiere una transposición lingüística. Cuando esta última se presenta en el discurso narrativo (en forma de sentimientos, emociones o intuiciones) supone un narrador que traduce ese material no verbal a palabras, en sí una agencia mayor por parte del narrador que en el caso de la cognición, en la que puede decirse que el narrador transcribe. Esta distinción será útil en el análisis, puesto que el uso de una u otra variedad lingüística según su presentación podría arrojar luz sobre las características sociales del narrador o las funciones específicas de las diferentes variedades utilizadas en la narración. Por último, el concepto de voz narrativa está íntimamente relacionado con la pregunta acerca de quién habla y es el medio explícito por el que se comunican los eventos, por lo que también está vinculado con el punto de vista de la narración.

Estrechamente vinculadas con la construcción del relato, nos interesan por su pertinencia para este estudio las nociones de *punto de vista* y la *voz* de la enunciación de la historia, pertinentes para el estudio de la lengua vinculada con la caracterización de personajes. La presentación de un suceso en el relato puede

hacerse desde diferentes puntos de vista, pudiendo estar íntimamente ligada a la percepción particular, más o menos limitada, de un personaje o grupo de personajes (Martínez y Scheffel, 2011: 96), y conceptualizarse como el punto de vista que adopta el narrador para contar su historia:

Por focalización entiendo, pues, una restricción de ‘campo’, es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia* [...] que más valdría sustituir por *información completa* [...]. El instrumento de esta posible selección es un foco situado, es decir, una especie de estrangulamiento de la información que no deja pasar más que lo que permite su situación [...] (Genette, 1998: 52; *énfasis en el original*).

Mientras el punto de vista responde a la pregunta quién ve, en el sentido de la perspectiva en que se nos cuentan los hechos, el concepto de voz remite a quién habla. La novela, en tanto que enunciación de un discurso literario, implica un novelista que, al emitirlo, cede su voz a otros sujetos de enunciación en su narrativa, ya sean estos narradores o personajes, transformándose estos en enunciadore (Pozuelo Yvancos, 2003 [1989]: 147-148). En este sentido, los escritores no se expresan directamente, sino que operan detrás de la máscara de una entidad “interpuesta” (Garrido, 2006 [2000]: 163) –narradores o personajes–, cuyas voces leemos en el texto.

1.5.4. Diglosia, conflicto lingüístico y ortografía no estándar

En los años 1950 Ferguson (1974 [1959]: 260) propone el término *diglosia* para referir a aquellas comunidades lingüísticas en que los hablantes utilizan diferentes variedades de la misma lengua para diversos fines, poniendo énfasis en el carácter definido de estos usos y funciones como independientes de la voluntad personal. Asimismo, caracteriza esta situación mediante la presencia de dos variedades, ya sean estas una lengua estándar –la *variedad superpuesta*– y uno o varios dialectos regionales –*variedad(es) colectiva(s)*, cumpliendo cada una de ellas una función definida.

Con respecto a las funciones atribuidas a las lenguas que intervienen en una situación de diglosia, Kremnitz (1981: 65) llama la atención sobre la importancia de considerar, además, el prestigio diferente del que estas funciones están investidas, ya que suele configurar conflictos lingüísticos. El concepto de diglosia permite prestar atención a la situación de los hablantes de variedades no estándares y las dificultades que estos experimentan en las situaciones de contacto de lenguas.

A pesar de que los constructos de *decreolización* –situación en que los hablantes recurren a diferentes variedades de un conglomerado entre el estándar y el *creole*, característica de la situación trinitense– y *diglosia* –la repartición de funciones entre una variedad “alta” y otra(s) “baja(s)”⁵– parecen incompatibles, algunos teóricos señalan que esto no es así. Devonish (2003: 159) arguye que, en naciones como Trinidad, las variedades del dominio popular –que conforman gran parte de ese conglomerado– comparten en gran medida el acervo léxico con variedades de inglés estándar y eso hace más difícil diferenciarlas. Sin embargo, podemos identificarlas en el nivel morfosintáctico, además de que el uso de una u otra está pautado por patrones de interacción según diferentes contextos y funciones. En la misma dirección, Winford (1985: 353) señala diferencias sistemáticas entre las formas lingüísticas de diferentes variedades, por lo que en el espacio caribeño el conglomerado de variedades no estándares –*creole continuum*– constituye un caso especial de *diglosia* en el que los hablantes de una misma comunidad tienen una variedad estándar a disposición, a la vez que diferentes variedades no estándares que seleccionan según la situación comunicativa en que se encuentran.

A su vez, las actitudes lingüísticas configuran instancias de atribución de prestigio a diferentes variedades y determinan de esta manera filiaciones lingüísticas específicas. En estos contextos de contacto entre diferentes variedades

⁵ Profundizaremos sobre los conceptos de *decreolización* y *diglosia* en el capítulo 2. Baste aquí con anticipar que en el conglomerado de variedades que supone una situación de *creole continuum*, como mencionamos anteriormente, el repertorio de variedades intermedias entre el estándar y el *creole* experimenta cambios orientados cada vez más en dirección a la variedad estándar, razón por la que, eventualmente, se complejiza su diferenciación con esta última. Los hablantes en estas situaciones lingüísticas echan mano a diversas variedades según patrones sistemáticos. La situación de *diglosia*, en cambio, supone una división de funciones entre una variedad “alta” y otra(s) variedad(es) regional(es).

surge el conflicto lingüístico, pues allí se confrontan diferentes actitudes, valores y estándares que, a su vez, repercuten en la imagen de sí mismo y la pertenencia a un grupo, por lo que el conflicto lingüístico configura formas de contacto (Nelde, 1998: 5) entre los hablantes. En consecuencia, el conflicto lingüístico resulta de las nociones de prestigio y estigma vinculadas con las diferentes variedades involucradas en una situación lingüística. El prestigio es susceptible de influenciar el comportamiento lingüístico de las personas, ya que se trata de una propiedad que es percibida como digna de ser imitada porque es evaluada sobre la base de caracteres favorables que los hacen deseables (Berruto, 1998: s.p.), a la vez que hace que las variedades prestigiosas sean aquellas que se perciben como relacionadas con las clases sociales altas (Milroy, 2007: 137). Una de las nociones vinculadas al prestigio es la idea de avance social. En este sentido, una variedad de lengua tiene prestigio “en la medida en la cual su posesión sea condición necesaria para el ascenso en la escala social y el progreso en el mercado de trabajo” (Berruto, 1998: s.p.), por lo que la variedad del grupo que ocupa un lugar sociocultural y políticamente hegemónico constituye un modelo de imitación para los hablantes de otros grupos. Trudgill y Hernández Campoy (2007: 254) aportan la distinción entre *prestigio manifiesto* –reconocido de manera explícita en el seno de la comunidad de habla y adquirido como consecuencia de una buena reputación subjetiva– y *prestigio encubierto* –“las connotaciones favorables que las formas no estándares, de bajo estatus social o ‘incorrectas’, tienen para muchos hablantes” (Trudgill, 1992: 20-21; 1972). El estigma, por su lado, representa la contracara del prestigio y de manera generalizada remite a los comportamientos lingüísticos que más se alejan de las normas de uso en una comunidad de hablantes. Aunque muy frecuentemente relacionadas con las formas lingüísticas favorecidas por las clases sociales más bajas, estigmatizadas por la comunidad y, por ende, en el sistema educativo (Milroy, 2007: 137), estas mismas formas pueden acarrear un prestigio encubierto para sus hablantes (Trudgill, 1992: 20-21).

El prestigio asignado a una variedad –tradicionalmente la variedad escrita– depende de las creencias que tenemos en torno a esta variedad, que surgen, a su vez, de nuestra experiencia social como hablantes. En relación con la variedad estándar,

las actitudes lingüísticas correspondientes conforman la ideología del estándar (Milroy, 2007: 133) que determina la legitimidad de unas formas lingüísticas sobre otras. En consonancia con esta legitimidad (Milroy, 2007: 138), el uso del no estándar en la escritura literaria cuestiona el prestigio tradicionalmente adjudicado al estándar. La representación en la escritura ofrece a las variedades representadas la oportunidad de negociar esta legitimidad como lenguas diferentes o separadas, con *autonomía sociocultural* (Mühleisen, 2002: 187), a la vez de estar relacionadas con una variedad de alto prestigio que es tradicionalmente utilizada para la escritura.

Vinculado con la literatura y el proceso de “escribir” la oralidad, la ortografía adquiere un relieve particular a través de la comparación y contraste con la ortografía existente de las variedades dominantes, impactando de esta manera en la configuración de las diferentes identidades lingüísticas. La distancia entre la ortografía estándar y la no estándar naturaliza la diferencia entre las variedades y legitima las fronteras culturales y políticas. En este sentido, en el caso de las variedades estigmatizadas, la diferenciación o distanciamiento de la variedad estándar ayuda a su reivindicación como variedades particulares. Por otro lado, el uso de la ortografía de la lengua estándar para la representación de la variedad no estándar en la escritura implica necesariamente la negociación de la distancia con aquella variedad y corre el riesgo de conformar una representación estereotipada al poner el foco en aquellos rasgos lingüísticos en que más se aparta de la variedad estándar.

En el espacio caribeño en particular se percibe la necesidad de representar el pueblo en su propia lengua, en oposición a la exclusividad del estándar en el dominio literario, por lo que los escritores incluyen rasgos no estándares para contribuir a la representatividad cultural. En referencia particular a la escritura literaria, Le Page (1969: 5-6) señala la ortografía como un aspecto que da cuenta de la toma de decisiones por parte de los escritores y los efectos que estas decisiones tienen en los lectores, a la vez que la experiencia de lectura de estos, como se sugirió anteriormente, está influenciada por la experiencia previa de contacto con la tradición de representación de la variedad no estándar en obras literarias.

Jaffe (2008) y Androutsopoulos (2000) identifican un número de estrategias de representación ortográfica de acuerdo con la información que acarrean. De especial interés para esta investigación son las siguientes:

La estrategia del dialecto visual –*eye dialect* (Jaffe, 2008: 165), también *phonetic spellings* (Androutsopoulos, 2000: 521)– no necesariamente representa una variación lingüística, sino que se trata de una ortografía alternativa de la pronunciación estándar. Solamente transmite un contenido sociolingüístico, pero no un contenido lingüístico. Ejemplos de esta categoría son *sez* por *says*, *wuz* por *was*.

Las formas *allegro* –*allegro forms* (Jaffe, 2008: 165), también *colloquial spellings* (Androutsopoulos, 2000: 521) –reflejan rasgos del habla informal y casual. No acarrea información fonológica dialectal, sino que solamente registra aspectos del habla rápida, así como elementos estilísticos de la expresión, por ejemplo, *gonna* por *going to*.

Por último, la ortografía dialectal –*dialectal respellings* (Jaffe, 2008: 165), también *regional spellings* (Androutsopoulos, 2000: 521)– remite a la ortografía no estándar que refleja algunos rasgos fonológicos de una variedad de habla y, por lo tanto, acarrea información fonológica de carácter dialectal, por ejemplo, *git* por *get*.

1.5.5. Lengua y variedades lingüísticas en obras narrativas: implicancias estético-ideológicas

La distribución funcional en la conceptualización de *diglosia* supone que en una lengua escrita siempre existe una separación precisa y una coexistencia estable de variedades de lengua que se seleccionan de acuerdo con los géneros literarios o restricciones provenientes del lectorado, pero no da cuenta de posibles conflictos lingüísticos que surgen de la escritura literaria en contextos con pasado de colonización y que se hacen visibles en el estudio de sus prácticas de escritura o de las actitudes lingüísticas de los escritores. En el marco de los estudios culturales y literarios en nuestra región, el ya clásico aporte de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (2008 [1982]), provee una perspectiva iluminadora

para abordar el fenómeno literario caribeño. Su concepción de las transformaciones que ocurren en situaciones de contacto entre diferentes culturas refleja una postura teórica latinoamericana que anuncia aquella de los estudios culturales anglófonos (Anaya Ferreira, 2011: 157) y aporta un productivo modelo de análisis para abordar las narrativas anglocaribeñas, cuyas preocupaciones identitarias y descolonizadoras son semejantes a las de los llamados narradores de la “transculturación”, quienes, como Rama desarrolla, renuevan la corriente realista-regionalista a partir del trabajo más original sobre las tradiciones internas.

Rama ubica el surgimiento de la novela regionalista a principios del siglo XX y, en particular, estudia el manejo de la lengua literaria: en un primer momento, las variedades dialectales alternan con la lengua culta y los escritores recurren a diversas estrategias para lograr la inteligibilidad, por ejemplo, el destacado de voces americanas a través de comillas o la inclusión de glosarios explicativos en apéndices de las novelas. Esta primera modalidad reproduce la situación de *diglosia* en el universo textual de la novela, en la que se jerarquizan variedades de lengua estándares, o un lenguaje culto, generalmente en la voz del narrador, por sobre variedades no estándares, frecuentemente presentes en las voces de los personajes. De esta manera, quedan claramente delimitadas las funciones de las variedades lingüísticas: la variedad culta para narrar y la variedad popular para hacer hablar a los personajes. Ante los embates de la modernización –y la renovación vanguardista–, la vertiente regionalista responde creativamente, incorporando nuevas formas y procedimientos narrativos del panorama literario internacional o urbano latinoamericano, fenómeno que Rama (2008 [1982]) designa con el término *transculturación*. Este constituye el segundo momento, a partir de la década de 1940, en el que tiene lugar la creación de una lengua literaria unificada que recrea (en los casos analizados por Rama) el habla popular rural, regional o indígena, sin tener que recurrir a paratextos para su inteligibilidad por parte de los lectores cultos. La oposición entre una lengua culta y una lengua popular se disuelve a través de esta lengua literaria (re)creada por el escritor.

El planteo de Rama, aunque dedicado a la narrativa latinoamericana, constituye sin duda un valioso modelo de investigación para nuestro objeto de

estudio, amén de que la situación lingüística y la precariedad del sistema literario en el Caribe anglófono determinen fenómenos específicos que deben atenderse, como se anticipó, dada la mayor complejidad que se les presenta a los escritores en la elección de la lengua y las demandas de legibilidad para publicar y alcanzar un lectorado internacional, ya sea desde el Caribe o en la diáspora (Mateo Palmer, 1993: 619).

Esta práctica de escritura literaria en la que intervienen las variedades no estándares en las Antillas anglófonas también está vinculada con las representaciones de estas variedades como prácticas sociales (Mühleisen, 2002: 185) que reflejan concepciones sobre esas variedades por parte de los escritores, quienes adjudican diferente prestigio a las variedades lingüísticas a través de los diversos modos en que las presentan en su escritura, reflejando de esta manera posibles conflictos lingüístico-culturales del medio en el que escriben. En sociedades con pasado de colonización, aunque el término conflicto acarrea frecuentemente una connotación negativa, también este abre un abanico de consideraciones acerca de las estrategias que los escritores emplean y las instancias de negociación ante un lectorado internacional que desconoce las variedades no estándares de la región. La reflexión sobre el rol de la lengua y su uso ideológico/político por parte de los escritores como medio de reivindicación identitaria en estos contextos traduce una voluntad de autodeterminación (Aschcroft, 2001: 56) y el emplazamiento del sujeto poscolonial como agente (Loomba, 1998: 231-232).

En el Caribe anglófono, la problemática de las variedades no estándares en la literatura fue, de hecho, abordada por intelectuales y escritores. Una teorización fundante la ofrece el barbadense George Lamming en su ensayo “La ocasión de hablar” (*Los placeres del exilio*, 2007 [1960]), donde reflexiona sobre la irrupción de la novela antillana anglófona en la literatura inglesa desde la década de 1950. Este momento es importante en las letras caribeñas porque, como Lamming plantea, los escritores no tienen entonces una tradición autóctona a la que se puedan adscribir, pues todos los modelos son importados de la cultura colonizadora, y porque el escritor pone en el centro de la representación el universo oral y

campesino. Frente a las manifestaciones literarias locales, tímidas y de escasa difusión debido a la ausencia de una clase media lectora en las Antillas, el escritor caribeño ahora escribe para un lector extranjero y hace un uso creativo y novedoso de la lengua popular. Con este fenómeno, la novela caribeña habilita la entrada de personajes y asuntos rurales, junto con las variedades dialectales que estos hablan, a la escritura literaria.

En continuidad con los planteos de Lamming, en su capital estudio sobre la poesía anglófona, *Historia de la voz*, el poeta e historiador –también barbadense– Edward Kamau Brathwaite (2010) [1984] desarrolla nociones más específicas acerca de la lengua literaria y propone el concepto de *lenguaje nación* para designar una poética basada en la oralidad y diferente del inglés estándar en su asimilación creativa de los *creoles* caribeños. Este concepto es innovador en el sentido que Brathwaite propone el *lenguaje nación* como una respuesta artística a la “diglosia constitutiva de las sociedades caribeñas y a la tiranía y pervivencia de sus modelos coloniales” (Bonfiglio, 2010: 29-30). Esta respuesta cristaliza en un lenguaje potencial –*interculturador*– que aflora para aprehender y expresar la experiencia del Caribe a través del trabajo simultáneo sobre la lengua estándar y las variedades estigmatizadas. Esta concepción de la lengua se inserta en el proceso amplio de creolización según lo define Brathwaite (1979: 6-7) como el proceso sociocultural que distingue la región antillana y que oficia de síntesis entre la aculturación –absorción de una cultura por otra– e interculturación –el intercambio recíproco que implica el enriquecimiento mutuo de las culturas involucradas–. El *lenguaje nación* de Brathwaite, entendido como lengua recreada en el ámbito artístico y literario, se aproxima a la categoría de *lengua transculturada* de Ángel Rama (2008 [1982]), en sí misma una lengua que resulta de la apropiación creativa de los escritores de la(s) variedad(es) estándar(es) y no estándar(es) en sus obras.

Los trabajos de Brathwaite y Rama constituyen antecedentes relevantes para nuestro análisis del uso de variedades no estándares en la narrativa del Caribe desde los años 50, la cual comparte con modelos decimonónicos metropolitanos ciertos patrones recurrentes, que han sido asimilados, a su vez, por las novelas regionalistas latinoamericanas (Rama, 2008 [1982]: 48). En este sentido, el tratamiento de la

lengua literaria con el fin de evocar el habla de grupos culturales específicos es esclarecedor para aproximarnos a la representatividad social y política en las obras que se estudiarán en esta investigación.

1.6. Metodología

La metodología utilizada en esta investigación se sitúa en el cruce entre la crítica literaria y la sociolingüística. Se desarrollará un análisis textual y exhaustivo de una selección de pasajes significativos de las obras literarias que integran el corpus de estudio, que ya especificamos en apartados anteriores, organizado a partir de las transcripciones de acuerdo con diferentes categorías según los temas a estudiar. Además, el análisis propone atender a otras fuentes: adoptamos un aspecto de la metodología propuesta por Minnick (2004: 46), en la que el uso de entrevistas a los escritores, sus declaraciones públicas, ensayos, trabajos de crítica literaria, etc., se utilizan como complemento del estudio de la lengua en las formas artísticas. Este recurso repone y reorienta los juicios de valor que se desprenden del análisis de la lengua al situar las obras literarias en su contexto de producción y recepción.

Por otro lado, la perspectiva comparativa permitirá ofrecer una lectura más abarcadora de la literatura del Caribe anglófono, ya que, como mencionamos, el estudio se centra en obras de autores pertenecientes a dos sectores socio-culturales y étnicos diversos, quienes a su vez intervienen en dos períodos diferentes de las letras de Trinidad y Tobago.

Para el relevamiento y la identificación de rasgos lingüísticos en el primer objetivo específico se recurre a fuentes sobre variedades de inglés de la región caribeña, como glosarios o diccionarios (Allsopp, 1996; Baptiste, 2011 [1994]), estudios sobre variedades regionales (Richards, 1970; Hickey, 2004; Deuber, 2014) o repositorios digitales de estudios de estas variedades (Michaelis *et al.*, 2013; Kortman *et al.*, 2020). Esto permitirá identificar los recursos lingüísticos que representan la variedad no estándar en los textos y caracterizar el *dialecto literario* (Azevedo, 2003: 19; 62) conformado en ellos. En este aspecto, asimismo, y siempre que sea pertinente su análisis en los pasajes seleccionados, se estudiará la ortografía

no estándar en la representación de fenómenos lingüísticos, para lo que se recurrirá a las categorías de ortografía no estándar de Jaffe (2008) y Androutsopoulos (2000).

El segundo objetivo específico apunta a identificar las funciones de las diferentes variedades representadas en las obras estudiadas, que implica, a su vez, vincular estas variedades con los personajes o narradores que intervienen en el relato, para cuyo estudio se recurre a aportes del área de la estilística (Page, 1988; Leech y Short, 2007 [1981]; Short, 2013 [1996]; Humphrey, 1969 [1954]), y de la narratología, como las nociones de voz, punto de vista narrativo y percepción/cognición (Chatman, 1978). Esto permitirá hurgar en otras posibles funciones de las variedades representadas en la construcción del discurso literario.

Como mencionamos anteriormente, el tercer objetivo específico considera las variedades lingüísticas representadas desde la perspectiva de los conflictos lingüísticos, ya sean aquellos que se reflejan en las obras o los modos en que se vinculan con los conflictos del contexto caribeño en que escriben los autores. Para su estudio se recurre a trabajos del área de la lingüística (Preston, 2002, 2004; Coupland y Jaworski, 2004) y estudios específicos sobre actitudes lingüísticas en el Caribe anglófono (Rickford y Traugott, 1985; Mühleisen, 2001, 2002). En los pasajes estudiados se intenta vincular las instancias de metalenguaje con los personajes y las situaciones narradas para identificar aspectos pertinentes, como las actitudes de los personajes respecto de características sociales y sus posibles motivaciones e implicancias sobre la situación lingüística del universo caribeño representado. En este sentido, se considerará la articulación de estas actitudes hacia la lengua con los conceptos de prestigio (explícito o encubierto) y/o estigma (Trudgill, 1992; Trudgill y Hernández Campoy, 2007) hacia las diferentes variedades representadas.

En referencia al cuarto objetivo, para estudiar los modos en que los usos de las variedades lingüísticas se relacionan con las propuestas estético-ideológicas de los autores en torno a la lengua literaria y la proyección de una posible identidad cultural regional se atenderá a la producción ensayística de los propios autores, así como a teorizaciones productivas al análisis como aquella en torno del *lenguaje nación* del barbadense E. K. Brathwaite (2010 [1984]), y el planteo sobre la

transculturación narrativa del uruguayo Ángel Rama (2008 [1982]), proveniente de los estudios literarios latinoamericanos.

Para el último objetivo específico se considerarán los aspectos estudiados según los objetivos anteriores y se intentará identificar las relaciones de continuidad o diferencia entre las obras analizadas para arribar a conclusiones. En este sentido, se confrontarán las posturas de los escritores hacia las variedades no estándares reflejadas en las obras, en sus ensayos y entrevistas. Por último, se evaluará el grado en que estas inciden en el desarrollo de las letras en el período colonial y luego de la independencia de Trinidad.

2. El corpus de estudio y su contextualización

2.1. Panorama de la situación lingüística en el Caribe anglófono

La situación lingüística del Caribe es fruto de una historia particular de flujos de poblaciones muy diferentes y el consecuente contacto de lenguas, lo que ha traído aparejado un proceso de creolización que, según Brathwaite (1979: 6-7), remite a una síntesis de la absorción de unas culturas por otras, a la vez de un intercambio y enriquecimiento mutuo. La creolización o *transculturación*, siguiendo el planteo ya clásico del cubano Fernando Ortiz (1991 [1940]), surge, pues, de la asimilación entre elementos de culturas en contacto, entre los que se encuentra la lengua. La llegada del hombre europeo a la región caribeña implicó la desaparición de las poblaciones indígenas y sus lenguas, además de la imposición de las lenguas imperiales ya desde el tiempo de la colonia. En el caso del Caribe, además, la situación se vio complejizada por fuertes influjos migratorios, sin duda el más importante de ellos fue el arribo de la población de ascendencia africana, transportada de manera forzada para el trabajo en las plantaciones.

La conformación de *pidgins* en el Caribe surge en este escenario del tráfico de esclavos en el período colonial, responsable entre los siglos XVI y XVII del traslado de un inmenso número de personas desde África Occidental hacia América. Se constata, a través de documentos históricos de las colonias, la voluntad de los dueños de esclavos de conformar grupos de procedencia lingüística diversa con el fin de reducir al mínimo el riesgo de alzamientos hasta que estuviera garantizada la cohesión o aceptación de orden de la sociedad plantacionaria (Ennis y Pfänder, 2014: 158). La situación de contacto comprende, entonces, lenguas africanas y europeas y resulta de la necesidad de comunicación inmediata de los esclavos entre sí y de los esclavos con los dueños de las plantaciones. Surgen de allí los primeros *pidgins* y, tras la fase de ulterior nativización, las lenguas *creoles*. Tal proceso de nativización hace que los *creoles* se conviertan en la lengua de la comunidad, extendiéndose sus usos más allá de la experiencia inmediata para abarcar todos los

niveles de la experiencia lingüística de los hablantes. Estas lenguas se basan,¹ en su mayor parte, en lenguas europeas.

En referencia específica a la situación lingüística de la región antillana se genera una diglosia por la que diferentes lenguas adquieren diversas funciones: una variedad culta o estándar será la utilizada por los letrados en general –entre ellos los escritores– y se identificará como la variedad prestigiosa, y una variedad popular, oral, frecuentemente estigmatizada, será utilizada por las mayorías. Esta oposición entre las variedades jerarquizadas y las lenguas populares se asemeja a aquella que se establece en América –*cf.* la *ciudad letrada* de Ángel Rama (1998)– desde la presencia del hombre europeo, instaurando a su vez un modelo cultural prestigioso en torno a la variedad culta que está íntimamente vinculado con los agentes del poder y la autoridad colonial. En el Caribe anglófono, la diglosia se conforma a partir de la variedad de inglés metropolitana y las variedades *creole* o creolizadas, habladas por la mayoría de la población. En el caso particular de Trinidad y Tobago, la inmigración desde Asia de trabajadores contratados luego de la emancipación de los esclavos en 1838 se suma a la situación demográfica y a la complejidad de los procesos de transculturación de la región, pues se agregan lenguas asiáticas, habladas en los enclaves indios de las zonas rurales hasta por lo menos mediados del siglo XX.

La variedad regional de inglés siempre estuvo expuesta a la tensión de la autoridad colonial a través de los exámenes de competencia escrita, las políticas lingüísticas para regular la situación de las lenguas en el sistema educativo y el estigma de las lenguas *creoles* habladas por una mayoría (García León, 2013: 61; Devonish, 2003: 160; Allsopp, 1996: xvii). La dependencia de centros hegemónicos de poder extranjeros, en el nivel político, económico y cultural y, con respecto al tema que nos interesa, la continua influencia de las variedades de inglés estándar,

¹ El término “basado” significa que su vocabulario está tomado de la lengua en cuestión, a la que remite el término “superestrato” en la literatura especializada, mientras que la estructura gramatical muestra típicamente la influencia de otras lenguas, generalmente no europeas, conocidas como “sustratos” (Romaine, 1996: 197). En el espacio del Caribe anglófono se habla de *creoles* basados en el inglés (o de base inglesa), entendiéndose por ello las variedades que han tomado del inglés (lengua *lexificadora* o *superestrato*) la mayor parte de su vocabulario, y que presentan influencia de lenguas africanas (lenguas de *sustrato*) en su estructura.

británico y norteamericano, son factores que frustran el surgimiento de una variedad estándar local, y se percibe poco consenso en torno a la existencia de una variedad de inglés caribeño debido a la constante expansión de estas variedades de inglés en la región (Roberts, 2008 [1998]): 4). Hasta los procesos de independencia política en los años 1960, los patrones lingüísticos asociados con el estándar británico constituían el modelo generalizado al que se aspiraba, por ser esta la variedad históricamente prestigiosa. En este período también comienza el esfuerzo por liberar la lengua vernácula, invisibilizada hasta el momento en los debates en torno a la lengua estándar nacional, y ella se vislumbra como la única posibilidad de expresión de las identidades nacionales vinculadas a los ideales de la independencia (Devonish, 2003: 160). Sin embargo, llama la atención que pocos países del Caribe anglófono tengan iniciativas de regulación de las variedades no estándares (García León, 2013: 64) como lenguas de instrucción, lo que redundaría en el beneficio de una *élite* que, al manejar el inglés estándar como única lengua de la educación, adquiere altos niveles de formación que le permiten el acceso al mercado laboral, manteniendo la brecha social.

Los estudiosos del Caribe han recurrido a la noción de *continuum* para describir la situación frecuente en los territorios de la región, consistente en la presencia de un espectro lingüístico que abarca desde el extremo del habla de la *élite* social y educada a aquel otro de la población pobre y con escaso acceso a la educación formal de las áreas rurales. Esta noción refleja la constitución de un conglomerado de variedades intermedias entre los extremos de la lengua inglesa estándar y las lenguas *creole*, pero también el hecho de que este conglomerado refleja las diferencias entre las variedades, además de la unidad social de sus hablantes en el espacio antillano (Roberts, 1997: 13).

Por su parte, Winford (1985: 350) sostiene que la condición para la constitución del *continuum creole* es el debilitamiento (el grado de debilitamiento puede variar en diferentes comunidades y, en algunos casos, alcanzar la desaparición) de un sistema social altamente estratificado, conducente a una sociedad más abierta e igualitaria. El resultado es que las diferencias entre las variedades estándar y no estándar se confunden para conformar un *continuum* en el

que los códigos se solapan. Appel y Muysken (2005: 184) y Holmes (2008 [1992]: 93) señalan que la estabilidad del *creole* y del estándar se mantiene cuando las divisiones sociales son rígidas. Cuando estas barreras son fluidas, el *creole* puede experimentar un movimiento hacia la lengua estándar lexificadora, los hablantes lo utilizan a la par de la variedad estándar y sus rasgos comienzan a cambiar en dirección a esta última, en un proceso de “decreolización” que lleva a la conformación de un *continuum* de variedades² entre estos dos extremos:

[...] some speakers of the creole adopt different features from the colonial language, so that a series of linguistic varieties emerges intermediate between the creole and the colonial language. These varieties cannot be clearly kept apart, and speakers often are capable of producing and understanding a sizeable portion of varieties from the *continuum* (Appel y Muysken, 2005: 184).

En relación a la decreolización, Rickford (1983: 304) sostiene que en este proceso tiene lugar una ampliación del repertorio lingüístico de los hablantes, contrario a lo que otras conceptualizaciones de este proceso indican como una gradual adquisición del acrolecto en detrimento del basilecto. Esta ampliación, en consonancia con el *varilingüismo* de Youssef (1996), implica que los individuos mantienen una competencia en el basilecto (o en cualquier otro lecto inferior) y agregan a este la competencia en un lecto superior. De allí que señale que los términos *creole* y estándar son relativos en referencia a Trinidad y Tobago, en la que se constata un proceso de decreolización, “[i]n Tobago, the former may be a mesolectal or basilectal, with mesolectal a more socially neutral variety. In Trinidad the mesolect is the *creole*; social neutrality is achieved via greater usage of less marked forms” (Youssef, 1996: 13).

Algunas comunidades de habla se mantienen en estadios anteriores al acrolecto (la zona del *continuum* constituida por las variedades mesolectales) durante la decreolización. Ello se debe a que pueden no tener una motivación para

² Algunos especialistas remiten al concepto de *continuum post-creole* para describir el continuo de variedades entre el estándar y el *creole* que, eventualmente, se conforma cuando tiene lugar un proceso de decreolización. En esta situación, se designa *acrolecto* a la variedad más cercana al estándar y *basilecto* a aquella más cercana al *creole*, reservando *mesolectos* o variedades intermedias a aquellas variedades entre estos dos extremos (Holmes, 2008 [1992]: 93).

decreolizarse o porque mantienen lazos emocionales con el basilecto, al que vuelven en sus intercambios lingüísticos para indicar solidaridad, informalidad, afiliación, etc. (Rickford, 1983: 302).

2.1.1. El caso de Trinidad y Tobago

La situación lingüística de las islas de Trinidad y Tobago puede concebirse como resultado de, primero, el traspaso de poder entre diferentes potencias europeas y, luego, la intensa migración intracaribeña, en especial de trabajadores provenientes de Barbados. Probablemente debido a su insularidad, que las ha expuesto a flujos migratorios en todos los frentes, cada isla tiene una conformación lingüística diferente. En Trinidad el panorama lingüístico se caracteriza por una variedad de inglés estándar trinitario, un *creole* intermedio mayoritario (o mesolecto de acuerdo con la terminología del *continuum creole*) y, en menor grado, el francés, el español y el bhojpuri³ (García León, 2011). Tobago, por su parte, tiene un *creole* inglés basilectal, un acrolecto y, a diferencia de Trinidad, solo en menor medida un mesolectal de base léxica inglesa.

Desde 1498 hasta el traspaso a los ingleses en 1797 las islas de Trinidad y Tobago fueron colonias españolas. En este período Trinidad recibió refugiados de otras regiones del Caribe francés, lo que explica la presencia temprana de un *creole* francés. Una fuerte migración de mano de obra intracaribeña, especialmente desde Barbados, se produce en los siglos XVIII y XIX, y un *creole* de base inglesa entra en contacto con el *creole* francés ya presente en Trinidad y gradualmente lo desplaza. En el período que sigue a la emancipación de los esclavos en 1833, situación que trae como consecuencia una escasez de mano de obra, tiene lugar el flujo de trabajadores contratados⁴ desde Asia, especialmente de la India. La

³ Una de las lenguas habladas por la mayoría de los inmigrantes contratados de la India Oriental que llegaron a Guyana y Trinidad.

⁴ Del inglés “indentured servants”: trabajadores contratados que llegaron desde Asia, especialmente desde la India, al Caribe anglófono en el siglo XVIII. En el mismo sentido se utiliza el término *coolie*, con un valor estigmatizante, para referir a toda persona de ascendencia india en la región, especialmente luego de la inmigración asiática del siglo XVIII (entrada para esta palabra en Allsopp,

población de Tobago, que no experimentó una inmigración tan diversa, era mayoritariamente de ascendencia africana, lo que favoreció la conformación de un *creole* basilectal.

En Trinidad la fuerte decreolización del *creole* vernacular en la dirección del inglés estándar contribuye a la percepción del *creole* como un simple dialecto imperfecto del inglés, dando lugar a un desdibujamiento entre el componente derivado del inglés y aquel del *creole* (Trzeciak, 2014: 203), frente al caso de Tobago en el que sí se constata un *creole continuum*. Como mencionamos, Youssef (1996) acuña el término varilingüismo para designar la competencia de mezclar sistemáticamente los códigos lingüísticos en países como Trinidad y Barbados, donde coexisten lenguas *creoles* y la lengua estándar que comparten el léxico. Allí casi no existe un basilecto y, por lo tanto, las variedades no conformarían un *creole continuum* en sentido estricto porque los hablantes utilizan mayormente el mesolecto para sus intercambios lingüísticos (Youssef, 1996: 13; 2010: 55).

La noción de *competencia* de los hablantes en países del Caribe anglófono está también sugerida por Roberts (2008 [1998]: 53) al señalar la esterilidad de identificar una variedad única en el habla de la región, la que sin embargo tiene su propia dinámica de funcionamiento desde el punto de vista lingüístico. En línea con esta conceptualización dinámica del *continuum*, Youssef (2010: 57) describe el inglés estándar en estos países como variedad fluida en el sentido de que las variedades no estándares se mezclan deliberadamente y es difícil discernir una de otra, demostrando la complejidad de las interrelaciones lingüísticas cercanas al acrolecto y la extensión del *creole* hacia los dominios del estándar. Para Roberts,

Objective analysis of non-standard language in the West Indies shows quite clearly that there are a number of features outside the English language which recur in a patterned way, and even if these features are not regarded as or cannot be put together as a relatively homogeneous entity, they are there and form a normal part of the language and competence of West Indians (2008 [1998]: 53).

1996). India era colonia inglesa en el momento en que Inglaterra declara la abolición de la esclavitud, razón por la que estos trabajadores suplen la fuerza de trabajo en el Caribe (Mateo Palmer y Álvarez Álvarez, 2012 [2004]: 44).

Esta dificultad para distinguir las variedades estándares del extremo acrolectal del *continuum*, el inglés en Trinidad y Jamaica, y las variedades *creoles* más cercanas al extremo basilectal, es retomada por Deuber (2014: 7-8) al señalar que cualquier intento de demarcar el límite entre una y otra variedad resultaría arbitrario. Esto arroja luz sobre el frecuente uso del término *creolized English* para remitir al hecho de que es el grado con el que se utilizan rasgos lingüísticos del inglés estándar antes que el uso de rasgos explícitos del *creole* lo que realmente distingue las variedades más acrolectales de aquellas más orientadas al *creole* (DeCamp, 1971; Allsopp, 1996). La entrada del término *creolized English* del *Dictionary of Caribbean English Usage* (Allsopp, 1996: 178) lo define como el “[s]poken English that has retained some obvious structural characteristics of Creole (language) while it develops more of the features of internationally accepted spoken English”. Asimismo, aclara que algunos lingüistas prefieren el término *decreolized English* para remitir al mismo fenómeno e ilustra con los siguientes ejemplos de inglés creolizado en dirección a la variante estándar: *I told him: a tel im, a tol im, a told im*.

La presencia de ciertos fenómenos en variedades mesolectales (Deuber, 2014: 9) plantea la interrogante acerca del grado en que pueden concebirse como posibles variaciones inherentes a estas variedades o si dependen de la voluntad del propio hablante, quien cambia los códigos disponibles en su repertorio lingüístico. Aunque en principio parece echar por tierra la noción de *creole continuum*, Winford (1997) plantea la coexistencia de sistemas en la que se habilita cierto grado de solapamiento, a la vez que también se comparten ciertas formas y variaciones inherentes a cada uno de estos sistemas, reconciliando de esta manera la teoría del *creole continuum* con el modelo de diglosia (Winford, 1985) que implícitamente considera la presencia de variedades separables.

El concepto de *conquest diglossia* es propuesto para dar cuenta de la situación diglósica que las naciones del Caribe anglófono experimentan desde el momento de la colonización y hasta el presente. Las *élites creoles* que heredan el poder político y administrativo de los colonizadores ven en la cultura metropolitana

un modelo prestigioso, por lo que una versión local de la lengua colonial es adoptada para las funciones de la variedad ‘alta’:

In the case of ‘conquest’ diglossia, as in the case of ‘non-conquest’ diglossia, the community concerned accepts the fact that the ‘external’ language exclusively performs the H⁵ functions. This acceptance is, however, not the outcome of a historical decision by the community but a product of military conquest. Changes in the functional distribution of language varieties will come about as there are changes in the power relations between the contending social groups. ‘Conquest’ diglossia has, for the dominant groups, the desired outcome of the external norm invading the private and informal domains of the local L, replacing it with some locally flavoured version of H (Devonish, 2003: 175).

Este concepto de *conquest diglossia*, como se ve, se corresponde con el fenómeno de la *ciudad letrada* de Rama (1998: 31) aplicado a las sociedades latinoamericanas, en el sentido de que la colonización también opera desde la lengua al configurar un orden jerárquico en el que los letrados recurren a la variedad metropolitana para la producción formal y escrita, tanto la literatura y la prensa como la educación y la burocracia, mientras que el pueblo habla las variedades menos prestigiosas.

2.1.2. Actitudes lingüísticas en el Caribe anglófono

Es importante tener en cuenta el carácter social y exolingüístico que determina el prestigio de una u otra variedad, pues ello arroja luz sobre la posibilidad de cambio en la percepción del prestigio como propiedad de las variedades. En el Caribe anglófono, en particular en Trinidad y Tobago, contexto de la acción de las obras que analizaremos, el conflicto lingüístico adquiere

⁵ En una situación de diglosia, las variedades presentes en la comunidad se especializan en funciones específicas y son utilizadas para diferentes propósitos. La variedad estándar se utiliza para las funciones ‘altas’ como los medios de comunicación, transmisiones oficiales e instrucción, y la(s) otra(s) variedades se reservan para las funciones ‘bajas’, como los intercambios en el dominio doméstico e informal (*High y Low functions* respectivamente, de allí variedades H y L por sus siglas en inglés). (Romaine, 1996: 65-66).

diferentes características según los avatares históricos y sus implicaciones socioculturales:

Former British colonies such as Trinidad and Tobago or Jamaica inherited a linguistic situation in which British English functioned as the prestige standard. In contrast, the predominant attitude towards the local Creoles was that they were nothing but ‘bad English’. The most conspicuous post-independence sociolinguistic development has been the rise in prestige of the Creoles, which have now become valued symbols of a local cultural identity. However, the diglossic division of language functions of the past has become only partially eroded; English is still regarded as the more appropriate variety for most public and formal types of communication whereas Creole usage is generally considered to be complementary to English (Deuber y Leung, 2013: 295).

En Trinidad y Tobago el inglés es lengua oficial desde 1823 pero la situación lingüística, como hemos venido desarrollando, remite a un conglomerado de variedades que permite pensar en un constante vaivén entre estas en los intercambios cotidianos por parte de sus hablantes, que constituye, a su vez, el tramo mesolectal de ese conglomerado, con variedades orientadas al acrolecto en su sintaxis. Tal como también Deuber y Leung (2013: 295) afirman en torno al prestigio del inglés mientras se revaloriza asimismo el *creole*, Youssef (1996: 11) percibe que en los últimos años ha habido en Trinidad y Tobago un reconocimiento del *creole* como lengua de pleno derecho y no como copia corrompida del inglés, lo que ha incrementado su prestigio como expresión de la comunidad e identidad nacional, llegando a valorarse tanto como el estándar. La constatación de aspectos sintácticos y léxicos que pueden considerarse rasgos típicos tanto del *creole* como del inglés estándar complejizan la desambiguación de la interacción de códigos en los intercambios lingüísticos:

[...] since the lexicons of the contact codes are substantially shared and grammars are equivalent at some points, equivalence is assumed in other areas, and individuals ascribe creole functions to standard English forms, fusing the two and blurring cut-off points between them. The higher up the educational scale one moves, the more effective and sustained is the mixing that is likely to occur (Youssef, 1996: 10).

Teniendo en cuenta, entonces, que gran parte del vocabulario y de la gramática es compartida por las variedades estándar y no estándares en Trinidad y Tobago, la marcación de las instancias de cambio de código a través de ítems léxicos, así como también a través de ítems funcionales como las preposiciones, se complejiza, lo que implica recurrir al plano fonético para distinguir las variedades: “Accordingly, we fall back on phonetic change (for example, *mi* for *me*, *dey* for *they*) to distinguish varietal shift” (Youssef, 1996: 17).

Roberts (2008 [1998]: 24), como ya mencionamos, advierte sobre la continua influencia de la variedad estándar de inglés británico y, en menor grado, de la variedad norteamericana, como uno de los factores que ha frenado el surgimiento de un estándar local en naciones de la región y condicionado las actitudes que los hablantes tienen hacia la variedad no estándar. La evidencia de esta inestabilidad respecto de un inglés estándar local es la diversidad de connotaciones asignadas a las lenguas *creole* como lenguas de la mayoría de la población originalmente descendiente de las poblaciones que entraron en contacto en los procesos de colonización. En el Caribe anglófono, en particular, la afiliación con diferentes lenguas define actitudes opuestas, debido a la tensión entre la lengua estándar vista como la lengua del ascenso social y el no estándar como la lengua de la autenticidad:

[...] as a result of the constant presence of English accompanied by more social intercourse, economic betterment and greater educational opportunities for many, the linguistic spectrum seems to be losing its extreme Creole varieties (i.e. those with more African features); on the other hand, these same factors are creating less insecure and more nationalistic peoples who believe that the extreme Creole varieties preserve their historical and cultural experience and allow for a more genuine expression of things West Indian (Roberts, 2008 [1998]: 17).

Históricamente, la sociedad esclavista de la colonización promovió juicios de valor negativos sobre las poblaciones de origen africano, considerándolas carentes de articulación lingüística, lo que contribuyó a la idea colectiva de la lengua hablada por la mayoría en términos de *broken English* y *bad English*

(Roberts, 2008 [1998]: 18), así como también *bad grammar*, concepto que refleja el intento de orientar la variedad oral a las convenciones y reglas de la lengua estándar. Otros factores que coadyuvaron en la falta de prestigio de las variedades no estándares han sido, como ya fue mencionado, la carencia de codificación y de un estatus de lengua de instrucción. Por otro lado, el peso normativo del inglés estándar impone límites a la ortografía utilizada para representar el no estándar en la escritura, lo cual influye en los juicios de valor sobre esta variedad, además de excluir rasgos de las variedades locales como no pertenecientes a la lengua inglesa.

En su caracterización del proceso por el cual un hablante amplía su repertorio lingüístico a lo largo de un *creole continuum*, Rickford (1983: 302) señala que algunas comunidades se mantienen durante mucho tiempo en los estadios anteriores al acrolecto, en parte, porque hay hablantes que no tienen una motivación para decreolizarse y mantienen lazos emocionales con el basilecto, al que retornan en sus intercambios lingüísticos, como ya fue observado, para indicar solidaridad, informalidad o para llevar a cabo diferentes actos de reivindicación identitaria (Le Page y Tabouret-Keller, 1985). Ello explica la razón por la que algunas comunidades no se decreolizan totalmente aun cuando persisten actitudes negativas hacia el *creole* y positivas hacia la variedad estándar a nivel comunitario.

Mair (2012: 5) agrega que la percepción dominante del estatus de las lenguas locales como una variedad de inglés está vinculada con el hecho de que las lenguas *creoles* en países como Trinidad, como ya también puntualizamos, raramente se hablan en sus formas basilectales debido al movimiento hacia el acrolecto en el proceso de decreolización. El inglés estándar está, en principio, asociado a la educación, la administración colonial en el pasado y las actuales posibilidades económicas representadas por potencias exteriores como los Estados Unidos o Canadá. En cambio, las variedades no estándares, o creolizadas, se asocian con la mayoría de la población de ascendencia africana y, en países como Trinidad y Guyana, también con aquella de ascendencia india. Aun así, desde la independencia del Caribe anglófono estas últimas coexisten con las variedades estándares, con las cuales entran en conflicto y, por esta razón, han adquirido un prestigio encubierto al identificarse como lengua de afiliación al grupo y de

diferenciación social. Rickford y Traugott (1985: 252) ven una actitud reivindicatoria de las variedades no estándares como símbolos de la autenticidad y solidaridad con el grupo, presente –aunque no siempre visible en la sociedad en general– en la influencia que tienen en los medios de expresión artística como la música y la literatura regional, así como en la proliferación de investigaciones sobre las variedades locales en el campo de la lingüística. No obstante, desafortunadamente coexiste también la asociación de estas *variedades* con los sectores más vulnerables de la sociedad, lo que contribuye a su percepción como símbolo de degradación social y política, como se constata en el rechazo de su uso en el sistema educativo (Rickford y Traugott, 1985: 255).

Por último, Winford (1976) ubica el surgimiento de los cambios en las actitudes hacia las variedades no estándares a partir de los años 1970. Como se sabe, la población india fue la última gran ola de inmigración que llegó a Trinidad y se situó en las capas más bajas de la estructura social por mucho tiempo. A medida que llegaban a la isla, los indios eran trasladados inmediatamente a las plantaciones como trabajadores contratados y se mantenían apartados de los demás sectores, ya que los esclavos recién emancipados habían emigrado a las incipientes ciudades, donde conformaban las capas más pobres de la sociedad urbana. Esta situación estableció una clara separación entre los grupos étnicos en la que la comunidad de ascendencia africana se situó en las ciudades, mientras los indios formaron enclaves en las regiones rurales, conservando su lengua de herencia, el bhojpuri trinitense, además de prácticas culturales que, por mucho tiempo, pervivieron casi intactas. Desde la independencia de las colonias británicas en el Caribe, se inicia una migración de la población india rural hacia la ciudad, favoreciendo de esta manera el contacto entre los grupos étnicos mayoritarios de la región, que se acentúa a su vez hacia la década de 1990 con el desarrollo del transporte y las telecomunicaciones. Esta movilidad y contacto traen aparejado también una interacción más fluida de las variedades lingüísticas habladas en la región, que se traduce en actitudes positivas hacia las variedades no estándares frente al estándar metropolitano, ampliamente favorecido por la burocracia y la educación.

2.2. Panorama cultural y los inicios de la narrativa caribeña

Se puede trazar una línea de reflexión fructífera en torno a la situación cultural y lingüística antillana por parte de los escritores e intelectuales desde el período de la posguerra, y en particular desde la década de 1950. No obstante, algunos han señalado importantes antecedentes culturales que contribuyeron al desarrollo de un pensamiento y de una literatura caribeña anglófona en las décadas previas, como el surgimiento de revistas literarias especialmente en los años 1930 y 1940 en Jamaica, Trinidad y Barbados. Entre estas figuran *Trinidad* (1929-1930), *The Beacon* (Trinidad, 1931-1933), *Bim* (Barbados, 1942-1996), *Kyk-Over-Al* (Guyana Inglesa, 1945-1961) y *Focus* (Jamaica, 1943-1960); todas tienen su origen en las iniciativas de la clase criolla dispuesta a invertir en el desarrollo y difusión de una *alta cultura*, entendiéndose por “alta” aquella cultura orientada a lo metropolitano. En el mismo período se constata una preocupación por el malestar social y económico que vive la mayor parte de la población caribeña y una exigencia de participación en el manejo de los gobiernos locales en todo el Caribe anglófono, por lo que las revistas literarias y culturales se transforman en herramientas para la canalización de estas preocupaciones, además de consolidar el contacto entre los intelectuales. Es en estas décadas que estos inician un esfuerzo orientado a la articulación de una posible identidad cultural caribeña y, en este sentido, las publicaciones que mencionamos son sintomáticas de la voluntad incipiente de descolonización cultural, conducente al descentramiento de la tradición estética metropolitana, cuyos efectos describiría con extrema ironía el barbadense George Lamming en su ensayo de 1960, *Los placeres del exilio*:

La enseñanza en las Antillas inglesas era importada en forma muy similar a aquella en que se importan la harina y la mantequilla del Canadá. Dado que la negociación cultural era estrictamente entre Inglaterra y los indígenas, e Inglaterra había adquirido, de algún modo, el derecho divino de organizar la lectura de los indígenas, era de esperar que la exportación de literatura por Inglaterra fuera inglesa. Deliberada y exclusivamente inglesa. Y mientras más se retrotrajera Inglaterra en busca de estos tesoros, más segura era la mercancía inglesa. De modo que los exámenes, que determinarán el

futuro de aquel trinitario en la Administración Pública, imponían a Shakespeare y a Wordsworth y a Jane Austen y a George Eliot y a todo el tabernáculo de hombres difuntos que ahora vivían en la más elevada cumbre mundial de expresión literaria (Lamming, 2007 [1960]: 51-52).

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, como el propio Lamming recapitula en su libro, el desarrollo cultural y literario del Caribe anglófono está específicamente signado por la migración de escritores, artistas e intelectuales hacia la metrópolis londinense. Mientras gran cantidad de inmigrantes antillanos cubren la necesidad de mano de obra relacionada con la reconstrucción de Gran Bretaña en la posguerra, la mayoría de los escritores viajan con una beca de estudio. Se toma la generación *Windrush*⁶ como el primer grupo de intelectuales de las “Indias Occidentales” que se instala en Inglaterra, entre ellos el propio George Lamming, el jamaquino John Hearne, los trinitenses Samuel Selvon y el mismo V. S. Naipaul. Muchos de estos “exiliados” fueron empleados por el programa radial *Caribbean Voices*⁷ de la *BBC*, en el que dieron a conocer algunas de sus obras y el cual constituyó una plataforma relevante para la consolidación de la literatura caribeña. La contribución de la *BBC* al desarrollo literario del Caribe refleja, en efecto, el complejo vínculo entre la metrópolis y la colonia en la producción de la posguerra,

⁶ El término *Windrush* remite al buque *SS Empire Windrush* que transportó casi 50 caribeños a Inglaterra en 1948, marcando con ello el inicio de la migración caribeña a Gran Bretaña en el período que sigue a la Segunda Guerra Mundial. Se toman como límites cronológicos de esta generación la llegada del primer grupo a Londres en 1948, como punto de inicio, y como cierre del ciclo el año de la independencia de Trinidad y Tobago y Jamaica en 1962, así como la promulgación de *The Commonwealth Immigrants Act*, que pone restricciones a la migración masiva desde el Caribe (Dillon Brown y Rosenberg, 2015: 3).

⁷ Su origen puede remontarse a 1940, cuando la escritora jamaquina Una Marson organizaba el programa radial “*Calling the West Indies*” de la *BBC Overseas Service*, en el cual los caribeños de habla inglesa radicados en Londres leían al aire mensajes y poemas, transmitidos con bastante éxito en el Caribe. La iniciativa de Marson desembocó en la creación del mencionado programa, ya más específicamente literario, *Caribbean Voices*, fortaleciendo una red de contacto entre los autores y un círculo de críticos. Henry Swanzy, director y productor del programa durante ocho años, alentó el color local y los intereses regionales en los trabajos leídos en las transmisiones, propiciando un espíritu nacionalista en el período previo a los procesos de independencia y descolonización (Griffith, 2015: 130). Swanzy fue responsable, además, de organizar una parte del programa que se conoció como “*Critics’ Circle*”, que consistía en un grupo de escritores caribeños que, en su mayoría, transmitían opiniones críticas sobre transmisiones anteriores. Por su iniciativa, el programa se extendió de 20 a 30 minutos y se dedicó enteramente a la transmisión de crítica literaria (Griffith, 2016: 45).

en el contexto de “descubrimiento” de los narradores angloantillanos con el llamado *boom* de la novela del Caribe anglófono.

Respecto de este contexto, Dillon y Rosenberg señalan el importante papel de la crítica contemporánea en la difusión de la novela, como género auspiciado por el mercado editorial de la posguerra:

A further salient interpretive inheritance of the period's dominance has been the elevation of the novel as the principal literary vehicle of Caribbean experience. The triumph of the West Indian novel in the postwar literary marketplace led to its being considered the pinnacle of formal achievement, such that other genres –the short story in particular– became viewed as an early, simpler phase in the tradition's development (2015: 9-10).

Mientras que se adjudica una genealogía exclusivamente euro-norteamericana al modernismo literario, los escritores caribeños de esta generación entran en contacto con el ambiente y los artistas europeos, que los llevan a involucrarse con nuevas formas estéticas y a enriquecer el panorama literario en lengua inglesa.

El clima político y cultural en vísperas de los accesos a las independencias estuvo marcado, además, por los movimientos de Derechos Civiles y el *Black Power*, y la visita del emperador de Etiopía Haile Selassie, Rey de los Rastafari, a Jamaica, Trinidad y Haití en 1966, acontecimientos que dan ímpetu tanto a los movimientos de reivindicación de los afrodescendientes como a los procesos de descolonización en la región. Asimismo, en Londres surgió el *Caribbean Artists Movement*, fundado, entre otros, por el historiador, crítico cultural y poeta barbadense Edward Kamau Brathwaite, con el objetivo de conectar artistas e intelectuales del Tercer Mundo con los antillanos en la metrópolis, además de contribuir a la visibilización de su producción.

La búsqueda descolonizadora de diferenciación identitaria condujo a poner el foco en la cultura afrocaribeña hasta entonces ignorada o silenciada y en el

componente étnico afrodescendiente, lo que resultó paradójicamente en la invisibilización de otros grupos étnicos como el indocaribeño, especialmente numeroso en Trinidad y Guyana, a pesar de las teorizaciones en torno a la creolización que han prevalecido en las discusiones sobre la cultura caribeña (Dillon y Rosenberg, 2015: 10) y la consciencia de su radical diversidad y heterogeneidad.

De todas formas, más allá de sus inflexiones identitarias nacionalistas y sus intentos por alcanzar una autonomía cultural respecto de la metrópolis, el escenario londinense, como bien señala Dillon Brown, impone sus restricciones a los escritores de esta generación:

An analytic emphasis on London –undoubtedly the center from which postwar West Indian writing emanated– thus brings the transnational sophistication of the Windrush writers’ achievement more properly into view, showing how, even in its most overtly nationalist stage, Anglophone Caribbean literature was inescapably imbricated (but not imprisoned) in metropolitan circuits of exchange and reception (2013: 16-17).

Lédent (2008) llama la atención sobre la importancia de esta situación novedosa en la que se amplía la brecha entre los escritores que emigran y reciben la atención de la crítica y aquellos que permanecen en la región, una diferencia relevante para acercarnos a las obras que se analizan en la presente investigación. La literatura especializada hace referencia a la tensión entre estos dos grupos, que se traduce en una recurrente conceptualización binaria –a nuestro juicio demasiado esquemática– del fenómeno literario-cultural caribeño: los escritores emigrados y los residentes en la región; aquellos que se orientan a lo global y quienes reivindican lo local; un carácter más cosmopolita/metropolitano frente a uno más regional– colocando el énfasis en iniciativas contrapuestas y sesgos diferentes. V. S. Naipaul podría ubicarse entre aquellos emigrados orientados a lo global y que continúan su formación en la metrópolis. No obstante, durante el primer período de su producción literaria –conformado por el ciclo de obras *The Mystic Masseur* (1957),

The Suffrage of Elvira (1958) y *Miguel Street* (1959) (las dos últimas estudiadas aquí)– Naipaul manifiesta un interés indiscutible por la realidad trinitense y sus problemáticas sociales, políticas y culturales, una preocupación que convive con su orientación estético-ideológica cosmopolita. Earl Lovelace, por su parte, permanece en la región y, como veremos, mantiene un estrecho vínculo con la cultura de las clases desfavorecidas, lo que el mismo autor destaca como uno de los mayores beneficios de haberse quedado en el Caribe (Grau-Perejoan, 2016: 204). En efecto, las clases bajas de la sociedad y la cultura popular local adquieren gran relieve en la narrativa de Lovelace, que enfoca especialmente el vínculo entre ambas y su importante papel en la construcción de la identidad nacional, interés sin duda gravitante en toda su obra.

Esta actitud reivindicativa de la cultura popular en la obra de Lovelace se ha visto frecuentemente contrapuesta al posicionamiento más exílico o “pesimista” de V. S. Naipaul respecto de la cultura trinitense, y caribeña en general (Lamming, 2007 [1960]: 56-57). En efecto, tal visión negativa puede leerse, por ejemplo, en obras como *The Mimic Men* (1967), en la que el escritor plantea el problema de la falta de historia de las islas caribeñas, una historia concebida como apenas un capítulo de la historia metropolitana. Allí, Naipaul lanza su polémica declaración de que “nothing was created in the West Indies” (2001 [1962]: 20), lamentándose de la esterilidad creativa de la región. Frente a esta sentencia condenatoria, el Nobel santalucense Derek Walcott, en su ensayo *El Caribe: ¿Cultura o mimetismo?*, llamará la atención sobre la creatividad que nace incluso de la prohibición de formas de la cultura popular en la región, como los tambores africanos, que darán paso a los tambores de acero, actualmente símbolos de la nación en Trinidad: “Desde el punto de vista de la historia, estas formas se originaron en la imitación, si se quiere, y terminaron en la invención, y esto mismo es cierto para la costumbre del carnaval [...]” (2016 [1973]: 295-6). También se diferenciará de Naipaul el barbadense George Lamming, entre otros escritores e intelectuales de esa generación preocupados por legitimar la cultura caribeña en este momento de las independencias. Lamming destaca el elemento regional y, a la vez, señala la ausencia de modelos literarios autóctonos antes de los años 1950 (2007 [1960]: 74),

particularmente respecto del género narrativo. En su ensayo “La ocasión de hablar” (*Los placeres del exilio*, 1960), en torno de la irrupción de la novela antillana anglófona en la literatura inglesa desde la posguerra, Lamming reflexiona sobre este fenómeno según el cual los escritores, sin una tradición autóctona a la que adscribir –pues todos los modelos son importados de la cultura colonizadora–, ponen en el centro de la representación el universo oral y campesino. Frente a las manifestaciones literarias locales, tímidas y de escasa difusión debido a la ausencia de una clase media lectora en las Antillas, el escritor caribeño ahora escribe para un lector extranjero y hace un uso creativo y novedoso de la lengua popular y regional. Así, la novela “campesina” caribeña (*peasant novel*, según la denominación de Lamming) enriquece la narrativa de expresión inglesa, puesto que habilita la entrada de personajes y asuntos rurales caribeños, junto con las variedades dialectales que estos hablan, a la escritura literaria.

En este mismo contexto de creciente interés por la narrativa angloantillana, la invitación a escritores caribeños a participar del programa *Caribbean Voices* contribuyó a promover el uso de la variedad regional en las transmisiones radiales y la creación de una audiencia para la literatura caribeña emergente en el medio metropolitano. Esto permitió a narradores y poetas recibir una crítica y desarrollar un sentimiento de pertenencia a una comunidad de escritura. El programa radial, asimismo, consolidó un vínculo con las revistas regionales, en tanto que los autores publicaban en estas los cuentos o la poesía que habían transmitido en el programa o, en el sentido contrario, leían al aire los cuentos o poemas que ya habían sido publicados en las revistas. La vinculación entre el programa radial, que por naturaleza pone énfasis en la comunicación oral, y la narrativa breve o la poesía, privilegiadas por estos medios por su extensión acotada, naturaliza y legitima la entrada de las variedades no estándares en la escritura literaria, contribuyendo de esta manera al desarrollo de una estética oral en la narrativa, así como a la expresión de una cosmovisión antillana (Simpson, 2011: 3), ambos fenómenos importantes para la emergencia de las novelas “campesinas”.

2.2.1. De la colonia a la independencia: los grupos étnicos en la nación y su representación lingüística en la narrativa de V. S. Naipaul y Earl Lovelace

La historia de conquista, esclavitud y migración que caracteriza al Caribe configura una relación particular entre los diferentes grupos étnicos que incide en el desarrollo cultural de la región. La emancipación de los esclavos de las colonias británicas en 1838 tuvo como consecuencia la necesidad de redefinir la estructura laboral. Ante la negativa de los ex esclavos a continuar trabajando en las plantaciones con el objetivo de lograr una independencia económica real, durante el período que sigue a la emancipación, y hasta las primeras décadas del siglo XX, llegan olas migratorias de trabajadores contratados a las islas –en mayor cantidad a las actuales Guyana y Trinidad– desde Asia, principalmente procedentes de la India. Frente a estos trabajadores con contrato, los descendientes de los ex esclavos están en desventaja porque, tras su emancipación, no reciben una reparación por los años de esclavitud que, a su vez, les ayude a restablecerse como recién emancipados, tema que Earl Lovelace frecuentemente trabajará en sus obras. La diferencia de condiciones instala el recelo entre ambos grupos étnicos, a saber, entre los descendientes de africanos y los indios.

La tensión entre estos dos grandes grupos étnicos en Trinidad se arrastra hasta la independencia y se profundiza a partir de los movimientos culturales nacionalistas que entonces reivindicaban el componente afro en la población. Los cambios políticos que se gestan en este período inciden directamente en las configuraciones culturales de la nación y los conflictos interétnicos asociados con ellas. El propio V. S. Naipaul cuestionaba los efectos del afrocentrismo y describía la situación en términos de postura hegemónica en relación con la población indotrinitense, “it is no more than the old imperialist attitude turned inside out” (Naipaul, 2004d [1982]: 88).

Como antesala de la independencia, el Movimiento Nacional del Pueblo, fundado en 1956 y liderado por Eric Williams, forma parte de la evolución política que preparará la descolonización. Este proceso, acompañado de movimientos culturales orientados a reducir la dependencia de la metrópolis (Munasinghe,

2001b: 14), desembocará en la emancipación de Trinidad y Tobago en 1962 y, posteriormente, fomentará la construcción de una historia cultural con el fin de legitimar la incipiente nación independiente. En Trinidad, los afrodescendientes de clase media nucleados en el gobierno configuran esta cultura nacional apropiándose de las formas culturales originadas entre las clases bajas de afrodescendientes. Entre estas formas se encuentran el género musical *calypso*, el Carnaval y las bandas de acero,⁸ todas ellas surgidas en el “Nuevo Mundo” como respuesta creativa a un sistema colonial que oprimía la cultura popular y reivindicadas, como vimos, por intelectuales y artistas como Derek Walcott –quien residió en Trinidad–, los ya también mencionados escritores afrobarbadenses Kamau Brathwaite y George Lamming y el propio Earl Lovelace (cf. Lovelace, 2003g [1998]: 40-41). La adopción de estas formas culturales populares por parte de la clase media y el Movimiento Nacional del Pueblo promovió un discurso nacionalista de orientación *afrocreole* que, aunque se declaró representativo de una sociedad plural, según el eslogan del mismo partido liderado por Eric Williams: ‘*All o’we is one*’ (“Todos somos uno”), en los hechos implicó, como todo discurso de mestizaje, una asimilación de los otros grupos étnicos de la nación por parte de la cultura *afrocreole*, lo cual generó tensiones con los discursos identitarios de esos otros sectores que se veían desplazados a pesar de su composición mayoritaria, como la comunidad de ascendencia india.

En efecto, dada la hegemonía del discurso nacionalista *afrocreole*, base de una historiografía nacional en las décadas que siguieron a la independencia, ya hacia finales de la década de 1960 se constatan cuestionamientos por parte de otros grupos marginalizados, como los indígenas, los tobagoneses, los indotrinitenses y, en oposición a los *afrocreoles*, los mismo afrotrinitenses (Brereton, 2013: 122). Al respecto, también el barbadense George Lamming explicaría, muy pertinentemente,

⁸ Las “bandas de acero” [*steel bands*] remiten a los concursos de música que se realizan con tambores contruidos a partir de latas. Este tambor fue declarado instrumento nacional en Trinidad y Tobago debido a su importancia cultural. En momentos de la historia en que las formas culturales de la comunidad africana fueron prohibidas y criminalizadas –entre ellas, los tambores tradicionales– los africanos construyeron tambores con las latas de desechos para poder producir música dentro de un marco de legalidad. De esta manera, los tambores/bandas de acero pasaron a simbolizar la resistencia de los esclavos en la región.

que la incomodidad de la población de ascendencia india en Trinidad, pero también en Guyana, no significaba un rechazo del fenómeno de la creolización, sino del discurso nacionalista que privilegiaba al sector *afrocreole*:

The Indian discomfort with the term Creole (and it is a Word which arouses a certain antagonism) cannot be a denial of the process of creolization, although it may be a correct rejection of the cultural dominance which Power conferred on a particular ethnic group (Lamming, 2004: 3).

El descontento generalizado luego con el gobierno de Eric Williams y la clase media afrodescendiente, dada la profundización de las condiciones de pobreza y vulnerabilidad de las clases populares, resultó en el surgimiento del *Black Power* en los años 1960 y 1970. Este articulaba, en principio, los intereses de las clases bajas de ascendencia africana, aunque en su evolución posterior invitaba a la población de ascendencia india a unirse a un movimiento político y cultural que idealmente participaba de una reivindicación común a ambos grupos.⁹

Por su parte, los descendientes de los indios en el Caribe, de clase media y educados, comenzaban también a articular un discurso indocéntrico para conquistar un espacio simbólico en la sociedad independiente; este incluía una resignificación de lo trinitense y consistía en una representación igualitaria de elementos culturales heterogéneos en lugar del privilegio de la cultura *afrocreole*, tal como explica Munasinghe:

They sought to change the culture-history referent of the national image so that Indian elements would be included along with the hegemonic Afro-Caribbean elements. They aimed to become a legitimate part of the nation not by redefining what it means to be Indian but by redefining what it means to be Trinidadian (2001b: 7).

Las dificultades para forjar una identidad nacional luego de la independencia signan este momento clave de la historia literaria de Trinidad que

⁹ Este tema de los movimientos africanistas como el *Black Power* es recurrente en la narrativa de Earl Lovelace, por ejemplo, en *The dragon can't dance* (1979) e *Is Just a movie* (2011).

constituye el contexto de escritura de las obras que nos ocupan. Mientras que V. S. Naipaul, descendiente de aquellos indios que llegaron para suplantar la mano de obra de los ex-esclavos, representa la vertiente de la literatura indotrinitense e indocaribeña, Earl Lovelace, en continuidad con la gran mayoría de escritores de ascendencia africana, se identifica como exponente de la literatura afrotrinitense y, por extensión, afrocaribeña.

Como intentaremos demostrar a través del análisis, las obras de V. S. Naipaul y Earl Lovelace comparten, sin embargo, una similar preocupación por el sentido de comunidad basado en el aspecto étnico, producto de la historia conflictiva entre los correspondientes grupos. En este sentido, y no obstante la ubicación de Naipaul entre los “emigrados” y su contacto temprano con el ambiente cultural europeo, el autor indotrinitario manifiesta un común interés regionalista, sobre todo en su producción temprana, con escritores afrodescendientes como Earl Lovelace, quien por el contrario permanecerá en la región –exceptuando algunas estadías académicas en los Estados Unidos–.

Ambos escritores, en efecto, enlazarán sus obras con la región. En una entrevista, Lovelace afirma que el haber permanecido en el Caribe lo llevó a comprender que no era necesario marcharse para ser escritor (*apud* Hewson, 2003: s.p.), además de que quedarse allí también le había permitido conocer más íntimamente al hombre y el entorno caribeños que luego llevaría a la ficción. Naipaul, como veremos en el próximo capítulo dedicado a su obra, necesitará por su parte “volver” imaginariamente al lugar que abandonó para constituirse como autor, luego de un período de absoluta esterilidad creativa (Naipaul, 2004e [1998]: 15).

La experiencia particular de cada uno de los escritores con su tierra natal y su comunidad, por un lado, y con el más amplio contexto histórico, por el otro, se vincula estrechamente con el rol fundamental de la lengua en sus proyectos literarios. Mientras V. S. Naipaul representa los primeros intentos de una generación de autores que se esfuerza por captar una realidad regional a partir de un marco cultural metropolitano que condiciona la variedad lingüística en la que escribe, el vínculo de Earl Lovelace con la realidad regional, aunque también

supeditado a las demandas editoriales extranjeras para la difusión de sus obras, habilita otros usos de la variedad no estándar en su escritura. En otra de sus entrevistas Lovelace se refiere específicamente a la imposición de las políticas editoriales extranjeras sobre la escritura y a la precariedad del Caribe en términos de casas editoriales (Grau-Perejoan, 2016: 210); no obstante, su opinión deja en claro que, a diferencia de Naipaul, cuyas obras estudiadas en esta tesis datan del período previo a la independencia de Trinidad y Tobago (*The Suffrage of Elvira* se publicó en 1958 y *Miguel Street* en 1959), su condición de escritor en la Trinidad ya independiente lo ubica en otro ambiente intelectual en el que, junto a la propuesta del *lenguaje nación* de Brathwaite (2010 [1984]), la lengua popular ha adquirido una gran centralidad en los discursos de reivindicación identitaria y cultural. Como el propio escritor observa,

[...] Creole is also becoming the language of the arts. It is used liberally if not exclusively in calypso, in rap, in spoken Word poetry and in poetry and fiction. I suppose as long as it remains spoken by people it will be utilized by all kinds of writers (Lovelace, *apud* Grau-Perejoan, 2016: 209).

Las reflexiones del mismo Lovelace reflejan una preocupación por la lengua popular como medio más genuino para expresar la cosmovisión del hombre caribeño. Desde su perspectiva, la lengua del pueblo contribuye a la representatividad de la comunidad a la vez que desafía la autoridad impuesta por la variedad prestigiosa –estándar y hegemónica– en la escritura y las instituciones literarias. La lengua no estándar habilita una voz propia para narrar la experiencia antillana, y se vuelve por ello un elemento clave en sus relatos:

One of the elements of writing that I start with is voice, the voice in which a story is told. Working in a language that has not been written down, a language that has no prestige on its own, whose rules I know from usage, my struggle to find a narrative voice is a struggle, not only to talk about people, but also to say who I am.

It is the voice in which I find myself challenging rather than consolidating the established order of language and, therefore, of meaning. This challenge is made both on behalf of myself as well as

on behalf of the ordinary people who are the principal characters of my fiction (Lovelace, 2003h [2000]: 102).

De esta forma, el escritor encuentra la posibilidad de una alternativa a la representatividad hegemónica, impuesta por la tradición literaria, a través de la elaboración artística sobre la sintaxis, con fines de recrear el ritmo del habla del hombre caribeño. Lovelace rechaza, de hecho, recursos más convencionales como el uso de la ortografía no estándar para representar el habla popular, ya que el tratamiento de la ortografía, según su planteo, cae fácilmente en una versión estereotipada del habla, produciendo un efecto jocoso en los lectores, quienes ven en estas representaciones personajes poco educados antes que la autenticidad del habla caribeña:

I am saying that the people who speak Creole are not necessarily uneducated and so I do not use phonetic spelling to indicate the Creole speaker, I look at the rhythm of the language and the construction of sentences. We have to be aware also that language has also been a tool for maintaining and constructing class differences and in that way keeps people in their place (Lovelace, *apud* Grau-Perejoan, 2016: 209).

Como desarrollaremos en los capítulos que siguen, V. S. Naipaul y Earl Lovelace representan las diversas, aunque asimilables respuestas que en cuanto escritores trinitarios pueden elaborarse ante las expectativas de un lectorado no sólo local, sino internacional, considerando las demandas de legibilidad impuestas por las editoriales, establecidas a su vez por el vínculo específico que la (ex)metrópolis mantiene con la región en diferentes momentos históricos. Cuando, bajo condiciones de poca autonomía cultural en la región, la metrópolis pauta lo que se espera de las producciones literarias en torno a la lengua y su prestigio, V. S. Naipaul y Earl Lovelace transforman, cada uno a su manera, el estatus de las variedades no estándares en la escritura literaria.

3. Una aproximación a la narrativa de formación caribeña desde el análisis lingüístico: *Miguel Street* (1959) de V. S. Naipaul

3.1. Los comienzos de V. S. Naipaul y la transculturación del *Bildungsroman*

The English or French writer of my age had grown up in a world that was more or less explained. He wrote against a background or knowledge. I couldn't be a writer in the same way, because to be colonial, as I was, was to be spared knowledge. It was to live in an intellectually restricted world; it was to accept those restrictions. And the restrictions could become attractive.

V. S. Naipaul, "Prologue to an autobiography" (2004d [1982]: 66).

En *Los placeres del exilio*, el barbadense George Lamming planteaba ya la tensión que los escritores de la *Generación Windrush*, como V. S. Naipaul, enfrentaban, al haberse formado intelectualmente en el mundo colonial y, por ende, en un sistema asimilatorio de cultura metropolitana, sin contar con una tradición literaria autóctona a la cual adscribir (2007 [1960]: 69). En palabras de Edward Kamau Brathwaite, "el sistema educativo en el Caribe anglófono portaría los contornos de un patrimonio cultural inglés" (2010 [1984]: 120). Esta ausencia de tradición lleva a la necesidad de asimilar críticamente los modelos coloniales en los que se forman, entendiéndose por ello una asimilación que permita una expresión novedosa y anclada en la realidad caribeña (Bonfiglio, 2022). El legado lingüístico de la colonia también es objeto de apropiación por parte de estos escritores, como se viera ya en las propuestas estéticas del mismo Brathwaite sobre el lenguaje en la poesía, que resultan en la formulación de su *lenguaje nación*, una lengua intervenida que "en sus contornos, su ritmo y su timbre, sus explosiones sonoras, no es inglés, aunque sus palabras, cuando ustedes las escuchan, puedan ser inglesas en mayor o menor grado" (2010 [1984]: 126). Desde los estudios culturales latinoamericanos,

el planteo de Ángel Rama sobre la *transculturación narrativa* (2008 [1982]), atento a los procesos de apropiación en sistemas literarios bajo condiciones de dependencia, puede vincularse productivamente con aquel de Brathwaite por remitir a similares operaciones sobre los modelos metropolitanos.

En el caso particular de V. S. Naipaul, una primera operación crítica puede identificarse respecto del género europeo del *Bildungsroman*, en el sentido de que *Miguel Street* funciona como una apropiación creativa y transculturadora de la novela de formación (Bonfiglio, 2022). El mismo escritor conceptualiza su obra como la puesta en escena del proceso de crecimiento personal,¹ al recrear esta obra la atmósfera de Puerto España, ciudad a la que cree necesario volver para poder escribir y transitar el proceso de autoconocimiento: “To become a writer, that noble thing, I had thought it necessary to leave. Actually, to write, it was necessary to go back. It was the beginning of self-knowledge” (Naipaul, 2004d [1982]: 79). La génesis de esta primera obra parece haber revelado el espejismo de su primigenia idea del ser escritor, aquella *fantasy of nobility* (Naipaul, 2004d [1982]: 77) que solo concebía la posibilidad de escribir más allá de la vida conocida en Puerto España, lejos del bullicio de la comunidad india de religión hindú en Trinidad, de la condición de sujeto colonial y de las reivindicaciones de la comunidad afrotrinitense (Naipaul, 2004d [1982]: 88), que el escritor consideraba que iban en detrimento de los intereses de los otros grupos étnicos presentes en la isla.

En su formulación clásica, el *Bildungsroman* remite al género novelístico que aborda la historia y experiencia del protagonista en su trayectoria hacia la adultez. En este sentido, este tipo de relato rastrea los episodios que conforman la

¹ Entre las variedades de este tipo de escritura se encuentra la novela de artista (*Künstlerroman*) que representa el crecimiento del novelista y frecuentemente culmina en su conciencia sobre el arte de la escritura (Abrams, 1999). Las declaraciones de V. S. Naipaul en su *Prologue to an autobiography* (2004d [1982]) habilitan una lectura autobiográfica de *Miguel Street*, su primera obra escrita, en cuanto el narrador relata parte de sus memorias de los orígenes en Trinidad, así como los desafíos que el medio trinitense impone a su crecimiento. Esta lucha del héroe del *Bildungsroman* con el medio se puede constatar en la tradición inglesa del género como parte de su experiencia para establecer su identidad (Milne, 2009: 64), más allá del hecho de que en este trabajo hablamos de una transculturación del género que implica una apropiación crítica del modelo europeo. Por otro lado, la vinculación con la autobiografía se establece además por las aventuras del protagonista, que pueden verse como una búsqueda del sentido de su existencia, y también como un vehículo para la expresión de la opinión moral y social del autor (Milne, *ibid.*).

tensión entre sus aspiraciones y las circunstancias contrarias, vale decir, los obstáculos que el protagonista debe superar en su proceso de maduración y toma de conciencia de la realidad en la que se encuentra inmerso. A menudo, el género revela un enfrentamiento entre el ideal de la formación del individuo y su carencia de libertad, que le impide lograr una autoconciencia de su subjetividad en armonía con otros aspectos del mundo, debido a los cambios vertiginosos y las contradicciones de la modernidad europea, entre cuyas consecuencias se destaca el desarrollo estancado (Esty *apud* Castle, 2019: 144) impuesto a los jóvenes que viven en los márgenes del mundo colonizado. Las condiciones del mundo colonial no parecen facilitar al sujeto las posibilidades de éxito que el género promete en su acepción clásica.

El epígrafe de este capítulo permite reflexionar sobre dos aspectos fundamentales de la obra de Naipaul. En primer lugar, el protagonista en *Miguel Street* se diferencia del personaje clásico del *Bildungsroman* europeo debido a su contexto histórico, que sitúa al sujeto no en el Viejo Mundo, sino en una isla colonial del Caribe donde se sufre, para Naipaul, un vacío de historia. Mientras el sujeto metropolitano crece en un contexto espacial y temporalmente determinado por una historia como colonizador, los personajes de Naipaul pertenecen a la comunidad de indios que, habiendo llegado como trabajadores contratados y con la promesa de una vuelta a sus tierras, fueron dejados a la deriva, inmigrantes cuya historia no es más que un *área de oscuridad*. Esta oscuridad se convierte, finalmente, en la materia de la escritura de Naipaul:

When I became a writer those areas of darkness around me as a child became my subjects. The land, the aborigines, the New World, the colony, the history; India; the Muslim world, to which I also felt related; Africa; and then England, where I was doing my writing (2004f [2001]: 190).

De allí se deriva la necesidad de volver a los comienzos, como el escritor expresa en su discurso de recepción del Premio Nobel en 2001, pues todo lo heredado de la cultura metropolitana, los modelos literarios de su formación colonial, están anclados en aquel Viejo Mundo que poco tiene que ver con la

Trinidad y Tobago de su niñez. En palabras del mismo Naipaul, los modelos asimilados en su período de aprendizaje versaban sobre sociedades muy diferentes (2004f [2001]: 190) y, junto con su deseo de ser escritor, surgía su conciencia de que la literatura de la que nacía ese deseo pertenecía a un mundo ajeno y lejano (Naipaul, 2004e [1998]: 6). El momento de la revelación ocurre cuando, luego de ganar una beca del gobierno trinitense en 1948, Naipaul se marcha para estudiar en la metrópolis (“I didn’t want a degree; I wanted only to get away”, confiesa), termina su formación, pero su esterilidad literaria continúa. Recién entonces se da cuenta de que la materia de su escritura está justo allí en el lugar que siempre quiso abandonar: “the city street from whose mixed life we had held aloof, and the country life before that, with the ways and manner of a remembered India” (Naipaul, 2004e [1998]: 14).

Como corolario de lo anterior, otro aspecto por el que *Miguel Street* se diferencia del formato clásico del *Bildungsroman* es el elemento popular que Naipaul extrae de otros modelos de narrativa realista de la tradición no inglesa. Naipaul reconoce la influencia de lecturas más marginales del acervo literario europeo, con las que entrara en contacto durante sus años de escolarización. Entre estas lecturas, que se sienten lejanas del universo colonial anglófono, aunque despliegan rasgos comunes dada su factura pre-burguesa propia de los albores de la modernidad, encuentra un asidero para la expresión de su propio universo de Puerto España en la clásica novela picaresca del *Lazarillo de Tormes*. En esta, en efecto, resuena la mezcla de voces que componen de modo verosímil el universo textual, de la misma manera que en *Miguel Street* resuenan las voces de todos los que allí conviven: indios hindúes, indios musulmanes, afrotrinitenses, mulatos.

Como sabemos, la picaresca como género alcanza un desarrollo distintivo en los orígenes de la novela, que la separa del carácter culto, evasivo e idealizante de la prosa del siglo XVI español y, en cuanto novela, ofrece un relato realista al ubicar a sus personajes en un tiempo y espacio concretos. Aunque no intenta constituir una reproducción de la realidad, sí logra contrarrestar la idealización de la novela pastoril o caballerescas, y articula el elemento autobiográfico como pretexto de la crítica (Ayuso de Vicente *et al.*, 1997 [1990]). En su ensayo *Reading*

and writing, Naipaul (2004e [1998]) señala la importancia de volver a las primeras experiencias de lectura. Las voces del hombre común de la colonial calle Miguel de Puerto España, asimilables a aquellas de las urbes incipientemente modernas de España en *Lazarillo*, confirman, asimismo, ese retorno a los orígenes que veía en la escritura de su padre: “There the voice was his own, the knowledge of Trinidad Indian life was his own, and the zest –for news, for the drama of everyday, for human oddity– the zest for looking with which MacGowan² infected him became real” (Naipaul, 2004d [1982]: 98).

Si bien la lengua inglesa que se impone al sujeto colonizado en Trinidad y Tobago y la literatura que se asocia a esta lengua representan la autoridad y el modelo a asimilar, son estas también una fantasía, pues ni la literatura metropolitana habla de aquel mundo familiar a Naipaul, ni tampoco la lengua estándar asumida puede representar la realidad colonial; según la propia evocación del autor: “The English language was mine; the tradition was not” (Naipaul, 2004a [1964]: 48). Aunque el modelo de la novela picaresca no es dominante en la tradición inglesa, Naipaul encuentra en *Lazarillo* elementos a adoptar en función de lo que constituiría un “relato de formación” trinitense: en lugar del ordenamiento teleológico de una *Bildung* burguesa, la elaboración de la trama como sucesión de episodios más bien independientes, la representación de asuntos antiheroicos –las vicisitudes del mundo popular: el motivo del hambre o la pobreza– y el bullicio presente en la mezcla de voces. El tono oral dominante en los relatos de *Miguel Street*, evoca, en efecto, aquel de la cuentística tradicional, presente en la génesis del género novela y en textos fundantes de la narrativa realista –como el *Lazarillo*– (Bonfiglio, 2022). En este sentido, *Miguel Street* puede leerse también como un ciclo narrativo, una serie o secuencia de relatos, cada uno de ellos con un foco diferente, que, al modo de *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer o *Dubliners* de James Joyce, tienen elementos que los unifican –aquí, la gente y los modos de vida del barrio de la calle Miguel en Puerto España– y, aunque posibilitan lecturas autónomas, constituyen el

² Jefe y amigo del padre durante sus años como periodista para el *Trinidad Guardian*, quien fuera, según el mismo Naipaul, decisivo para el desarrollo de una escritura cercana y auténtica al entorno de la realidad colonial.

todo del universo textual. En cualquier caso, es evidente que Naipaul, según adelantamos al comienzo de este capítulo, lleva a cabo un proceso de *transculturación narrativa* (Rama, 2008 [1982]) en esta, su primera obra de ficción —de allí nuestro propio interés en ella, aunque no haya sido su primera obra publicada—. El mismo Naipaul señala que la novela europea es la forma apropiada de expresión siempre y cuando su materia, su contenido, orbite alrededor de una “confined moral and cultural area” (Naipaul, 2004e [1998]: 24-25), porque, al permanecer arraigada en su propia experiencia, encuentra eco auténtico en la realidad vivida. *Miguel Street* apunta a ese momento clave en que el escritor pasa de la esterilidad a la concientización sobre el material de su escritura: tanto su materia como su lengua literaria y su estructura son elaboradas en base a esa realidad vivida. El modelo importado de la novela es calibrado creativamente y críticamente para adaptarse a la expresión del universo cultural propio.

Cabe señalar entonces que la afirmación, más arriba, del carácter de novela de formación que *Miguel Street* adopta se basa en la premisa de una “transformación estructural” del *Bildungsroman* clásico, que hace posible su inscripción en este género novelístico si consideramos fundamentalmente el elemento integrador y homogeneizador que el sujeto narrador, común a todos los 17 relatos, otorga al conjunto, y el hecho de que se puede trazar una línea cronológica entre los “cuentos” o episodios que retratan diferentes momentos entre la niñez y los 18 años del narrador protagonista (Bonfiglio, 2022). Pero, además, *Miguel Street* adopta un elemento fundamental del *Bildungsroman* que es el desfase entre el “yo narrado” y el “yo narrador”, puesto que este, ya adulto y habiendo pasado por un proceso de aprendizaje, vuelve manifiesto el “distanciamiento irónico entre la perspectiva del narrador y la del protagonista” (Fernández Vázquez 2002: 56; Lorenzo 2023: 42), distanciamiento que se traduce en la lengua de la narración. Aspecto central de nuestro análisis, la lengua en este relato de crecimiento despliega, en efecto, la formación letrada alcanzada por el protagonista: en *Miguel Street* el sujeto adulto que narra, como veremos, se muestra competente en las variedades estándar y no estándar, además de que las utiliza para diferentes funciones en la obra. El hecho de que el protagonista acceda a la lengua prestigiosa de la sociedad y, en general,

de todo el mundo caribeño anglófono, permite apreciar una arista de su crecimiento como sujeto colonizado que domina uno de los elementos fundamentales de la colonización, en virtud de lo cual podrá acceder a una beca para una educación terciaria en la metrópolis.

Así, pues, si por un lado el uso de la lengua afilia a *Miguel Street* con el *Bildungsroman* tradicional, por otro lado, en el nivel estructural Naipaul ejerce una operación transculturadora al incorporar un elemento de la cultura popular, el *calypso*,³ que se convierte en organizador en el nivel temático y formal, ya que las citas de *calypsos* que se insertan en los relatos adoptan una función equiparable al coro propio de las tradiciones musicales de raíz afro en el Caribe, así como a aquel legado por el género dramático occidental.⁴ En este sentido, puede concebirse como una voz colectiva (el pueblo, la conciencia social, etc.) que, traspuesta al género narrativo, tiene la función de explicar, acotar o proveer reflexiones que se desprenden de los hechos narrados. Por lo tanto, es el papel integrador de los *calypsos* el que aporta también a la lectura de los relatos como episodios que confluyen en una unidad (la del *Bildungsroman*) y no simplemente como un ciclo de cuentos o contario (Bonfiglio, 2022).

Los comentarios que introducen las citas de los *calypsos* funcionan, entonces, como operaciones transculturadoras, ya que canalizan valores y articulan la cosmovisión oral y popular de los trinitenses, en la cual el *calypso* representa el polo opuesto a la cultura letrada metropolitana (Thieme, 1981: 21). En “The Pyrotechnicist”, por ejemplo, el marco narrativo está anclado en el entorno y ambiente populares desde el comienzo: “A stranger could drive through Miguel

³ Originalmente un género musical, el *calypso* se caracteriza por su composición en versos dactílicos que, como el verso blanco del drama shakespeariano, se considera que mejor representa el ritmo del habla popular. Al respecto, es pertinente recordar el eco que esta idea hace de las palabras de Brathwaite (2010 [1984]: 123) al declarar que “[e]l huracán no ruge en pentámetros” para destacar el *lenguaje nación* que capta el ritmo del habla caribeña en la poesía.

⁴ En la tradición occidental, desde el teatro clásico el coro remite a “un grupo de bailarines, cantantes y recitador que toman colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados” (Pavis, 1990 [1980]). En el Caribe, el concurso de *calypso* que tiene lugar una vez al año como parte del carnaval en Trinidad, *Calypso Monarch*, requiere de los participantes la exposición de dos canciones: una está destinada al acompañamiento de la danza y la otra pertenece a la categoría de comentario social, en la que se expone un análisis de algún aspecto de la sociedad, como la desigualdad social, los problemas en la arena política, etc. (Lovelace, 1998: 7).

Street and just say ‘Slum!’ because he could see no more. But we who lived there saw our street as a world, where everybody was quite different from everybody else” (“The Pyrotechnicist”, 79).⁵ Con esta percepción del barrio y la gente el narrador deja en claro que la comunidad tiene un peso importante para los personajes de *Miguel Street* y, en particular, para el protagonista de este relato, Morgan, quien se esfuerza por ser el humorista del barrio. Si hay algo que mantiene vivo a este personaje es la aprobación que la comunidad del barrio le confiere.

En este comienzo se dejan en claro las dos perspectivas: la mirada “de afuera”, en la que lo único que se ve es la degradación del barrio y la pobreza, y la visión interior del narrador-personaje en su niñez. El contraste entre la percepción externa y la realidad interna pautada por la comunidad es uno de los posibles temas del relato, en cuyo final el narrador, desde su perspectiva de adulto, alude a la falsedad de la idealización que de ella hacen los vecinos en referencia a los rumores sobre el destino de Morgan cuando finalmente desaparece del barrio y no vuelve, ya que este personaje intenta ser el comediante del barrio durante toda su vida, pero cuando hace reír a la gente, no es justamente a causa de algo divertido. Morgan está convencido de que fabrica los mejores fuegos artificiales y, además, de que sus bromas provocan la risa. Sin embargo, no son ciertas ninguna de las dos cosas y pronto deja de tener la aprobación de la gente cuando abusa físicamente de sus hijos. Al verse atacado y humillado por las mujeres del barrio, la cita del *calypso* cumple las funciones de comentador que contribuye a la caracterización del protagonista y al desarrollo del tema:

*The more they try to do me bad
Is the better I live in Trinidad.*⁶

“The pyrotechnics”, 82.

Según el posterior desarrollo del relato estos versos dejan en claro la dualidad de las percepciones que el mismo narrador anuncia al comienzo y explicita

⁵ Todos los cuentos referenciados en las transcripciones del corpus de este capítulo pertenecen a *Miguel Street*, así, pues, de aquí en más citaremos según el título de cada relato y el número de página de la edición que manejamos (Vintage, 2002 [1959]).

⁶ Énfasis en el original.

al final. La atención que el “pirotécnico” recibe de quienes quieren ofenderlo lo ponen en el centro de la opinión pública, mismo fin que persigue cuando hace sus exhibiciones de fuegos artificiales y sus bromas. Sin embargo, esa misma atención de la comunidad se vuelve contra él cuando su mujer, luego de haberlo abandonado debido a su constante estado de ebriedad, vuelve y al encontrarlo con otra mujer lo ridiculiza públicamente:

And the sight was so comic, the thin man held up so easily
by the fat woman, that we did laugh. It was the sort of laugh that
begins gently and then builds up into a bellowing belly laugh.

For the first time since he came to Miguel Street, Morgan
was really being laughed at by the people.

And it broke him completely.

“The pyrotechnics”, 90.

Morgan depende de las reacciones de la gente, su felicidad, pues, del respeto que constantemente espera de la comunidad. En este cuento se deja entrever el concepto subyacente y culturalmente anclado de la virilidad. Es el hecho de que su mujer ridiculiza su orgullo y pretensión viril lo que lo destruye. Cuando finalmente Morgan incendia su propia casa, todo el barrio acude a disfrutar del espectáculo del fuego que se transforma en un símbolo de la guerra de los sexos (Thieme, 1981: 23):

But what a fire it was! It was the most beautiful fire in Port
of Spain since 1933 when the Treasury (of all places) burnt down,
and the calypsonian sang:

*It was a glorious and a beautiful scenery
Was the burning of the Treasury.⁷*

“The pyrotechnics”, 91.

La comicidad que se genera a partir del *calypso* citado, en vinculación con la anécdota del relato, supone un conocimiento de los hechos históricos de Trinidad.

⁷ Énfasis en el original.

De la misma manera en que los trinitenses se vieron cautivados por el fuego en ocasión del trágico incendio del edificio de Hacienda en Puerto España en los años 1930, en el cuento los vecinos disfrutan de la ridiculización de Morgan, quien involuntariamente les ofrece su mejor espectáculo. Al final del relato el narrador da su opinión sobre la comunidad en general, de la cual Morgan se vuelve sumamente representativo como alguien que tiende a la fabulación o a la exageración, “the people of Miguel Street were always romancers” (“The Pyrotechnicist”, 92). Al igual que en el *calypso*, se trata entonces de un narrador conocedor de esa cultura popular y de la historia trinitense imbuida de la cosmovisión regional, aunque con una distancia crítica –característica, como mencionamos, del *Bildungsroman*– que habilita la ironía y el humor. En este sentido, se comprueba la confluencia de dos visiones, aquella del “yo narrado” y del “yo narrador” que, ya adulto, reflexiona con sarcasmo, como resultado de su distanciamiento espacial y temporal, sobre la característica fabuladora de la gente del barrio. Como este relato lo ejemplifica, el trabajo de Naipaul sobre los asuntos, las formas y los modos de expresión trinitarios cristaliza así en una escritura que asimila elementos de la literatura europea y universal en función del contexto local y regional, en la búsqueda de representatividad del sujeto y la realidad caribeñas.

3.2. Modos de presentación del habla en *Miguel Street*

En su *Prologue to an autobiography*, Naipaul declara que *Miguel Street*, como texto fundacional de su carrera escrituraria, se erige en la Puerto España de su niñez, una ciudad en la que confluyen diferentes grupos étnicos –blancos, negros, mulatos e indios–, y ya desde sus primeras líneas evoca la atmósfera del trinitense común, “the rhythm of the narrative and its accumulating suggestions of street life” (2004d [1982]: 58-59). Se desprende de la lectura de su primera obra escrita un esfuerzo –el artificio– de retratar al trinitense común por encima de las problemáticas resultantes de la diversidad y heterogeneidad étnico-cultural en la vida diaria, tema del que Naipaul sí se ocupará de lleno, como veremos, en *The*

Suffrage of Elvira (1958). Parte de este retrato está sustentado en la construcción lingüística de los personajes, al adjudicarles la variedad no estándar de inglés trinitense. No obstante, el tratamiento del habla de diferentes personajes sugiere la influencia de otras lenguas o variedades (hindi, bhojpuri, etc.) en la conformación lingüística de la región.⁸ Es esclarecedor recordar, a la vez, que, en esta primera obra de ficción, cuando Naipaul habla del material con que la compone, tiene la idea de un pueblo de base mestiza, el bullicio de la calle Miguel del que su familia se mantenía distante desde su llegada de la Chaguanas rural (Naipaul, 2004e [1998]: 14).

Una de las estrategias que *Miguel Street* utiliza para hacer hablar a sus personajes es presentar el habla no estándar a través de un número de rasgos lingüísticos que permiten evocarla, lo que permite ver un criterio con que se construye aquí el *dialecto literario*, como se señaló en el capítulo en que introducimos el marco teórico. A su vez, según lo anticipamos en el apartado anterior, el trabajo con las variedades lingüísticas por parte de Naipaul respecto de la lengua utilizada por el narrador homodiegético constituye en sí mismo un aspecto esclarecedor del funcionamiento del género del *Bildungsroman*, pues se trata de un narrador-personaje trinitense que creció en la calle Miguel y, luego de años de haber abandonado el lugar, nos relata sus memorias, mediadas por la distancia física y temporal y, sobre todo, por su educación letrada, y para ello recurre a la variedad estándar, mientras que el inglés no estándar aparece en los relatos casi exclusivamente en el discurso directo de los personajes, incluido el narrador-personaje cuando interviene en los diálogos de sus memorias. Así, pues, si

⁸ Como se ha mencionado anteriormente en este trabajo, se constata la falta de consenso en la literatura especializada en torno a las denominaciones de las variedades no estándares, especialmente en Trinidad, debido, en parte, a su realidad lingüística. Recuérdese el conjunto de variedades que integran el trayecto mesolectal del *creole continuum*, que pone a disposición del hablante un repertorio amplio de variedades intermedias entre el Creole y el inglés estándar, que confluyen a su vez en los comportamientos lingüísticos cotidianos. La complejidad para delimitar las diferentes variedades de este tramo del *continuum* que están presentes en las situaciones comunicativas de los hablantes, frecuentemente representada en la escritura literaria, ha merecido la denominación por parte de algunos teóricos, de competencia *varilingual* (Youssef, 1996: 13; 2010: 55) de los hablantes en Trinidad. En este trabajo, usamos el término variedades no estándares para remitir al sentido que la crítica literaria utiliza para denominarlas, ya sea como *folk language* (Richards, 1970), variedad, lengua popular, *creole* (Mühleisen, 2001), *creoles* (Lalla, 2006), entre otros.

atendemos al plano de la lengua literaria, la transculturación narrativa, en el sentido de Rama (2008 [1982]), no llega a completarse en esta primera obra de Naipaul, puesto que se conserva el sistema dual de la narración y no se alcanza una unificación lingüística (Bonfiglio, 2022); sin embargo, sí podemos rastrear algunos de los aspectos que permiten constatar una apuesta en esa dirección, y en lo que sigue intentaremos analizarlo en diversos fragmentos de la obra.

Como afirma Naipaul, fue en un momento de revelación (“an almost epiphanic moment”, Gupta, 1999: 4), cuando solo, y ya habiendo terminado su período de formación en la metrópolis, se encontraba trabajando en las oficinas de la BBC, que cobró conciencia de la importancia de los orígenes como material para la escritura y, más importante aún, las claves procedimentales: “Almost at the same time came the language, the tone, the voice for the material. It was as if voice and matter and form were part of one another” (Naipaul, 2004e [1998]: 14). De manera similar a los escritores regionalistas de principios del siglo XX en América Latina, quienes, como bien observa Rama, reproducen la diglosia característica de sus sociedades, cristalizando en una jerarquía las diferentes voces y variedades lingüísticas en directa relación con sus funciones en el relato, en esta primera obra de Naipaul también se constata una diferenciación entre las voces implicadas en la narración. En directa correspondencia con el entorno del barrio de la calle Miguel⁹ que constituye el material sobre el que se erige el universo textual, las voces de los personajes, claramente marcadas, conforman el habla popular que se distingue del inglés estándar del narrador. Este, ya adulto, letrado, y ajeno a la ciudad trinitense, narra desde una distancia temporal, que es también una distancia lingüística, sus memorias de la niñez:

Every morning when he got up Hat would sit on the banister of his back verandah and shout across, ‘What happening there, Bogart?’

Bogart would turn in his bed and mumble softly, so that no one heard, ‘What happening there, Hat?’

It was something of a mystery why he was called Bogart; but *I suspect that it was Hat who gave him the name. I don’t know if you remember the year the film Casablanca was made. That was the year*

⁹ De aquí en más, la calle Miguel remitirá al entorno que conforma el espacio ficcional, el barrio de Puerto España en que se desarrolla la acción de la obra que nos ocupa en este capítulo, *Miguel Street*.

when Bogart's fame spread like fire through Port of Spain and hundreds of young men began adopting the hardboiled Bogartian attitude.

“Bogart”, 9.¹⁰

El comienzo *in media res* en este su primer relato confirma lo que se mencionaba sobre el material de esta escritura: el lector se da de bruces con la situación cotidiana de los personajes de la calle Miguel y no hay ningún tipo de introducción a lo que, en la narrativa tradicional, sería el marco narrativo. Naipaul declarará que las primeras líneas ya evocaban la vida del barrio, “They had created the world at the street” (2004d [1982]: 58). El lector se percata inmediatamente de que el narrador es un personaje incluido en los eventos narrados, pues se evidencia la primera persona en la voz narrativa. Se constatan instancias de la lengua no estándar en la voz del narrador-protagonista solo cuando este interviene en los diálogos narrados, lo que habilita a identificar una función específica del no estándar en esta obra para representar el habla, y para reforzar la cercanía e involucramiento directo del narrador con los hechos que narra:

He was the most bored man I ever knew.

[...]

Whenever I asked him, ‘*Mr Popo, what you making?*’ he could reply, ‘Ha, boy! That’s the question. I making the thing without a name.’ Bogart was never even making anything like this.

Being a child, I never wondered how Bogart came by any money. I assumed that grown-ups had money as a matter of course.

But one morning, when Hat shouted, there was no reply.

Something which had appeared unalterable was missing.

Bogart had vanished; had left us without a word.

“Bogart”, 10-11.

En este fragmento, la familiaridad del personaje de Bogart con el narrador responde a que ambos se conocen desde la niñez y, además, Bogart forma parte de su realidad cotidiana en el bullicio de la calle Miguel. En este comienzo, como

¹⁰ *Casablanca*, en bastardillas en el original. En los fragmentos transcritos del corpus, a menos que se aclare lo contrario, todos los destacados en bastardillas son míos.

también en los otros relatos, la atmósfera de comunidad es evidente entre los personajes en el sentido de que todos interfieren en la vida de todos, y los intercambios y visitas entre ellos son continuos. Ello permite pensar que el uso del no estándar por parte del narrador-personaje en los diálogos de su niñez implica una cercanía emocional, de la misma manera en que esta se establece en los intercambios domésticos o entre los miembros de la familia:

I cannot understand, even now, how it happened. The gateway was wide, big enough for a car, and the jar, about four inches wide, was in the middle. I thought I was walking at the edge of the gateway, far away from the jar. And yet I kicked the jar over. My mother's face fell. I said, '*Is a bad sign?*' She didn't answer.

“How I left Miguel Street”, 221.

Este fragmento pertenece al último relato y se centra en el momento en que el narrador-protagonista, ya en el aeropuerto, se despidе de su familia para marchar a la metrópolis. Es un momento crucial porque, disgustado con la pasividad y esterilidad de la vida en las pequeñas comunidades de familias indias tradicionales de la isla, el personaje finalmente se convence de que el problema es Trinidad: “I said to my mother, ‘Is not my fault really. Is just Trinidad. What else anybody can do here except drink?’” (“How I left Miguel Street”, *Miguel Street*, 216).

Se podría identificar otra modulación entre la variedad estándar y la no estándar en relación con la subjetividad del personaje que repercute, asimismo, en los modos de presentar el habla. En “Love, love, love, alone” la madre del narrador recibe la visita de la Sra. Heredia cada vez que Toni, el marido de esta última, tiene un arrebato de violencia. La Sra. Heredia, portuguesa y blanca, inspiraba en la madre un esfuerzo para hablar el estándar y, de esa manera, mostrar afiliación con el grupo de hablantes europeos. Este ajuste de una variedad a otra en la voz de los personajes constituye de hecho una técnica consciente –y extendida– en la escritura literaria que está estrechamente vinculada con la construcción de personajes:

In fact, in any community we find that language use ranges from the highly inventive and idiosyncratic to the highly

conventional and regular. Each one of us is liable to be inventive and idiosyncratic, but poets and writers generally are particularly inclined to be so, since they feel more strongly than most the uniqueness of their insights and the urgent necessity to draw on every possibility language affords in order to achieve accuracy about those insights (Le Page y Tabouret-Keller, 1985: 12).

La finalidad de indicar esta afiliación por parte de la madre está anunciada ya a través del comentario metalingüístico¹¹ de la voz narrativa al describir el carácter excesivamente refinado de la madre para dirigirse a la Sra. Heredia y señalar específicamente el esfuerzo por incorporar palabras elaboradas y de poco uso –*fancy words*– y rasgos fonológicos –*fancy pronunciations*– en la dirección del habla de la Sra. Heredia:

I never saw my mother so anxious to help anyone. She gave the woman tea and biscuits. The woman said, ‘I can’t understand what has come over Toni these days. But it is only in the night he is like this, you know. He is so kind in the mornings. But about midday something happens and he just goes mad.’

At first my mother was being excessively refined with the woman, bringing out all her fancy words and fancy pronunciations, pronouncing comfortable as cum-fought-able, and making war rhyme with bar, and promising that everything was deffy-nightly going to be all right. Normally my mother referred to males as man, but with this woman she began speaking about the ways of mens and them, citing my dead father as a typical example.

My mother said, ‘The onliest thing with this boy father was that it was the other way round. Whenever I uses to go to the room where he was he uses to jump out of the bed and run away bawling - run away screaming.’

“Love, love, love, alone”, 134-135.

Hay, además, por lo menos dos rasgos específicos que la voz narrativa señala en su comentario metalingüístico. Estos confirman la manipulación consciente del habla por parte de su madre que materializa en casos de

¹¹ Aunque las instancias de comentarios metalingüísticos serán objeto de estudio en otro apartado, se hace referencia puntual a esta instancia aquí porque es pertinente para la ilustración de este aspecto.

hipercorrección,¹² ya que la madre modifica un rasgo fonológico al producir una identidad de sonidos vocálicos en *war* y *bar*. Aunque ambos incluyen una vocal larga, [o:] en *war* y [a:] en *bar*, la voz narrativa da a entender que la madre asimila el sonido vocálico de ambas palabras en [a:]. Por otro lado, el habla de la madre exhibe otro caso de hipercorrección cuando trata de no usar un rasgo morfológico estigmatizado en la variedad caribeña. Este personaje termina adjudicando la forma *mens* al plural del sustantivo *man*, en un intento de regularizar la forma plural irregular del sustantivo del estándar. Cabe mencionar que en la variedad de inglés no estándar trinitense los morfemas flexivos de número han desaparecido, lo que hace que cada sustantivo tenga una forma única que, como regla, corresponde a la forma singular del estándar (Richards, 1970: 79). Para los sustantivos con forma plural irregular, como en el fragmento anterior, la forma plural se utiliza frecuentemente tanto para el singular como para el plural, así, el sustantivo *men* tendría una forma invariable y significaría tanto *man* o *men*. Estos casos reflejan intentos de alinear usos de rasgos lingüísticos con la variedad estándar de la Sra. Heredia, considerada en el espacio caribeño prestigiosa y educada, que entonces resultan en usos no propios de esa variedad. Asimismo, el ejemplo expone la distancia entre la percepción de la madre acerca de esa variedad prestigiosa y su realidad objetiva de producción de rasgos que pertenecen a ella.

En la misma línea, el hecho de que la madre esté realmente intentando modificar su habla en dirección a los rasgos de una variedad estándar que estima prestigiosa se ve reflejado en este episodio a través de la persistencia de rasgos del no estándar a pesar de sus esfuerzos, lo que también revela que el estándar no forma parte de su repertorio lingüístico. Como puede observarse en el siguiente fragmento, que es la continuación del que se citó anteriormente, el habla presenta rasgos del no estándar trinitense:

But after the woman had come to us about three or four times
my mother relapsed into her normal self, and began treating the
woman as though she were like Laura or like Mrs Bhakcu.

¹² Remite a aquellas instancias en que un hablante de una variedad no estándar produce un rasgo que no se encuentra en el repertorio de rasgos del estándar al que intenta orientar su habla. El hablante cree que produce el rasgo correcto cuando, en realidad, no lo es (Crystal, 1997 [1980]).

My mother would say, *'Now, tell me, Mrs Hereira, why you don't leave this good-for-nothing man?'*

Mrs Hereira said, 'It is a stupid thing to say to you or anybody else, but I like Toni. I love him.'

My mother said, *'Is a damn funny sort of love.'*

Mrs Hereira began to speak about Toni as though he were a little boy she liked.

She said, 'He has many good qualities, you know. His heart is in the right place, really.'

My mother said, *'I wouldn't know about heart, but what I know is that he want a good clout on his backside to make him see sense. How you could let a man like that disgrace you so?'*

"Love, love, love, alone", 135.

A modo de contraste y ejemplificación, si la variedad estándar no forma parte del repertorio lingüístico de la madre, esta misma variedad sí pertenece al repertorio del narrador. Prueba de ello es la clara jerarquización de funciones que el habla de este distingue en el mundo ficcional. En su doble estatuto de narrador y personaje, el contraste es claro entre la voz narrativa –la función específica de narrar que se lleva a cabo en la variedad estándar– y la voz del narrador personaje, quien interviene e interactúa con otros personajes en el no estándar. Esta división de funciones vinculadas con variedades diferenciadas permite, por un lado, constatar que la variedad estándar –a diferencia de lo que sucede con su madre– forma parte del repertorio lingüístico del narrador homodiegético y, por otro, permite contrastar los diferentes puntos de vista adoptados en la narrativa. El narrador en cuanto personaje, durante su niñez y adolescencia en Trinidad, se muestra en sus intercambios domésticos con otros amigos del barrio y con los miembros de la familia en el no estándar; en cambio, el narrador adulto, aquel cuyo punto de vista se adopta en la voz narrativa, que constituye asimismo la voz del sujeto del *Bildungsroman*, es, como ya observamos, el narrador letrado, educado, que ha tenido la posibilidad de salir del mundo trinitense y habla desde una distancia signada por el dominio del habla estándar y también por la capacidad, como veremos, para advertir las sutilezas en los usos de las diversas variedades.

Este mismo fragmento permite identificar otro uso de la variedad no estándar en *Miguel Street*. Comentábamos que hay en la madre una actitud de modificación, aunque no lleva a cabo una ‘estandarización’ de todos los rasgos no estándares en su habla, ni tampoco es consistente en la modificación de aquellos rasgos que percibe como estigmatizados. Recordemos que la Sra. Heredia recurre al consuelo de la madre del narrador cada vez que su marido alcohólico es violento con ella. La madre está un poco cansada de la misma situación y la poca iniciativa de la Sra. Heredia, ya sea por cambiar su situación de mujer maltratada o asumir el problema que su marido tiene con el alcohol. La madre, que en el primer momento del episodio orienta su habla hacia el estándar, la modifica en dirección al no estándar cuando su paciencia con la Sra. Hereira llega a sus límites:

Mrs Hereira said, ‘No, I know Tony. I looked after him when he was sick. It is the war, you know. He was a sailor and they torpedoed him twice.’

My mother said, ‘*They shoulda try again.*’

‘You mustn’t talk like this,’ Mrs Hereira said.

My mother said, ‘*Look, I just talking my mind, you hear. You come here asking me advice.*’

‘I didn’t ask for advice.’

‘*You come here asking me for help, and I just trying to help you. That’s all.*’

“Love, love, love, alone”, 135.

En consecuencia, este cambio de código¹³ permite constatar que el uso del no estándar en este relato señala el estado particular de emoción exacerbada

¹³ La cercanía de las variedades estándares y no estándares en Trinidad, al tener como lengua lexificadora o superestrato el inglés metropolitano, como vimos en el capítulo 2, hace que su representación y diferenciación pueda resultar ambigua en una primera lectura del corpus que estudiamos aquí. A esto se agregan otros factores que inciden en la representación literaria de las variedades en nuestro corpus, según ya vimos, como la decreolización que caracteriza la situación lingüística de Trinidad y las presiones de legibilidad ejercidas sobre los escritores en la región. No obstante estos factores y el hecho de que las características de las variedades no estándares respondan a principios lingüísticos que las regulan (Roberts, 2008 [1998]: 53), esta información sobre el mundo caribeño narrado en el corpus nos habilita a considerar estas representaciones como variedades no estándares o dialectos asociados con diferentes grupos o comunidades y no exclusivamente como estilos de lengua asociados a las específicas situaciones comunicativas en las que intervienen los personajes, como estilo formal o descuidado. Por esta razón, consideramos que la presencia de rasgos no estándares son representativos de una variedad no estándar y no simplemente de un estilo

(fastidio, quizá) por parte del personaje y, desde el punto de vista de la construcción lingüística del personaje, contribuye a la caracterización psicológica en cuanto refleja cambios en el habla vinculados con cambios de emoción.

3.3. Presentación del pensamiento y emociones

Es posible hacer una distinción entre los modos en que se presenta el material verbal (el habla o pensamiento) y el material no verbal (las emociones o sensaciones), para cuya presentación se necesita una ‘transferencia’ a palabras. Como se adelantó en el marco teórico, Chatman (1978: 181) señala la necesidad de delimitar el concepto de conciencia cuando está aplicado a los estudios narratológicos para mayor precisión en el análisis y, además, porque tal delimitación puede esclarecer las vinculaciones entre la presentación del material narratológico y el lenguaje que se utiliza para expresarlo. Entre lo que cotidianamente entendemos como actividad mental se incluyen los procesos de cognición, fácilmente transferibles a palabras en la escritura literaria, y la percepción, de naturaleza no verbal en cuanto está constituida por emociones o sensaciones que requieren una transposición a palabras por parte del escritor. En el siguiente fragmento, la conceptualización de las sensaciones o emociones como material de naturaleza no verbal permite iluminar la instancia de temor del narrador-personaje ante la amenaza de las mascotas de George (nótese el verbo de emoción en *I felt*):

And the dogs would bound and leap and bark; and *I could see their ropes stretched tight and I always felt that the ropes would break at the next leap*. Now, when Hat had an Alsatian, *he made it like me*. And Hat had said to me then, ‘Never fraid dog. Go brave. Don’t run.’

“George and the pink house”, 28.

más/menos formal y, por la misma razón, en esta tesis nos referimos a instancias de cambios de código y no simplemente a cambios de estilo, aunque en su representación literaria tenga esta apariencia.

En este mismo ejemplo, el uso del estándar aparece en su función de expresión de emociones o, en el sentido de Chatman (1978: 181), de percepción, en otras palabras, en su función de traducción de material mental no verbal al verbal. En este caso, el uso del estándar se justifica por ser la verbalización o ‘intelectualización’ de un fenómeno que se percibe como sensorial antes que constituido por palabras. A modo de contraste, el siguiente fragmento refleja la conmiseración del narrador por George a través de la presentación del pensamiento en no estándar y en discurso directo (*direct thought*, Leech y Short, 2007 [1981]: 270-271):

One evening, when we had stopped playing cricket on the pavement because Boyee had hit the ball into Miss Hilton’s yard, and that was a lost ball (it contained six and out) – that evening I asked Elias, ‘But what your father have with me so? Why he does keep on calling me names?’

Hat laughed, and Elias looked a little solemn.

Hat said, ‘What sort of names?’

I said, ‘The fat old man does call me horse-face.’ I couldn’t bring myself to say the other name.

Hat began laughing.

Elias said, ‘Boy, my father is a funny man. But you must forgive him. What he say don’t matter. He old. He have life hard. He not educated like we here. He have a soul just like any of we, too besides.’

And he was so serious that Hat didn’t laugh, and whenever I walked past George’s house I kept on saying to myself, ‘*I must forgive him. He ain’t know what he doing.*’

And then Elias’s mother died, and had the shabbiest and the saddest and the loneliest funeral Miguel Street had ever seen.

The empty front room became sadder and more frightening for me.

“George and the pink house”, 29.

George y su familia también viven en la calle Miguel y su hijo, Elías, pertenece al grupo de amigos del narrador-personaje. George se caracteriza por ser agresivo y violento con su familia, ejerce violencia física hacia su mujer y sus dos hijos, por lo que el narrador-personaje y sus amigos se muestran preocupados. De

esta manera, se destaca el efecto que la agresividad verbal de George tiene sobre el narrador, a quien insulta cuando pasa frente a su casa.

Es de notar que, en estos dos fragmentos, la distinción entre materia de cognición (pensamiento) y percepción (emociones) de Chatman es operante para un análisis más minucioso, puesto que ambos tienen que ver con la representación de la subjetividad de los personajes. El uso del estándar en el primero de los dos fragmentos citados aparece en su función de expresión de emociones que el narrador traspone a palabras (percepción en el sentido de Chatman, 1978: 181). Por el contrario, el segundo refleja la conmiseración del narrador por George a través del pensamiento en no estándar y en discurso directo, en la forma de palabras dichas a sí mismo. En este último caso, el recurso del no estándar apunta a la expresión de emociones particularmente intensas que el escritor ha optado por representar como pensamiento directo, constituyendo este un artificio para la construcción lingüística del personaje en cuanto se trata del pensamiento directo de la subjetividad infantil que aflora en el narrador adulto.

A modo de aclaración, debe señalarse aquí que, aunque se trata del discurso de la voz narrativa, y no bajo la forma de diálogo, el habla no estándar aparece en discurso directo y entre comillas, como evocación de lo que el narrador-personaje pensó o se dijo a sí mismo en la infancia, actualizando de esta manera un habla popular ya perdida, “*I must forgive him. He ain’t know what he doing*”. El contraste entre los dos fragmentos comentados se ve, además, reforzado por los elementos grafológicos¹⁴ en uno y otro: la ausencia de comillas en el primer fragmento refleja la percepción propiamente dicha del personaje (*I felt*), mientras que las comillas en el segundo fragmento señalan la inmediatez de las palabras proferidas (aunque en forma silenciada porque el narrador se lo dice a sí mismo), en el sentido de Chatman de cognición pasible de transferir a palabras.

Por otra parte, existen instancias en que el cambio de código lingüístico se orienta hacia la variedad no estándar en diálogos sobre cuestiones que atañen a

¹⁴ La grafología remite al nivel de análisis lingüístico que abarca el estudio de aspectos gráficos del lenguaje. Halliday, McIntosh y Strevens (1964: 50) extienden su alcance a la ortografía, los signos de puntuación y otros recursos gráficos. La estilística recoge estos aspectos para el estudio de la prosa literaria (Leech y Short, 2007 [1981]: 173-175).

interlocutores pertenecientes al círculo íntimo del barrio, con quienes hay una interacción fluida y no jerárquica, y se orienta, en cambio, hacia la variedad estándar cuando se trata de pensamientos que versan sobre alguien percibido como ajeno al círculo cercano y constituyen, a la vez, pensamientos no socializados con ellos. La oposición es, de esta manera, clara: el estándar representa el pensamiento y el no estándar el habla. Este fenómeno se puede ver en la representación del pensamiento por parte del narrador en “Love, love, love, alone”, relato que, como señalamos más arriba, aborda el vínculo entre una pareja de portugueses. Recién mudados a la calle Miguel, no tardan en darse a conocer por las situaciones de violencia que la mujer, la Sra. Heredia, sufre en manos de Toni, su compañero alcohólico. Cabe aquí tener en cuenta, a modo de contextualización, que el encuentro colonial de diferentes poblaciones en Trinidad generó un discurso específico para identificarlas y, como fue desarrollado en el capítulo anterior, se distinguen tres grupos claramente establecidos –europeos, africanos e indios–, identificados por el espacio geográfico del que provienen (Munasinghe, 2001a: 81) y signados por su estatuto en el orden colonial: ser blanco/anglosajón implica haber sido plantacionista y, por lo tanto, una identificación con la cultura colonizadora; ser negro evoca la esclavitud; y ser indio supone un pasado como trabajador contratado. El problema con la población de origen portugués en Trinidad resulta de ciertas visiones prejuiciosas o estereotipos identitarios que los han discriminado por su conducta “desprolija” en materia de negocios, una identificación basada en creencias construidas cultural y socialmente (Munasinghe, 2001a: 12). Justamente la adjudicación de este comportamiento de comerciante fraudulento al inmigrante portugués implica su correspondiente subalternización y exclusión de la categoría blanco/europeo.¹⁵ Este hecho, además

¹⁵ Esta subalternización de los portugueses en el Caribe y su identificación con el estereotipo de los judíos sefardíes, excluidos según los mismos términos, puede resultar de la asociación estigmatizante de estos últimos con los portugueses como resultado de ciertos fenómenos históricos. Propiciada por su coincidencia cronológica, la empresa del descubrimiento de América significó una ruta de escape para los judíos españoles que huían de la Inquisición en 1492; de allí la alta participación de judíos en la financiación y ejecución de la expedición (Telias, 2009: s.p.). En los años que siguen al descubrimiento muchos judíos se establecen en Nueva España y las colonias portuguesas del Caribe, donde se creía que estaban al resguardo. En el siglo XVII se instalan en Trinidad un grupo de judíos portugueses antes de que la isla pasara a manos de los ingleses en 1797 (de Abreu Xavier, 2010: 826), probablemente de judíos sefardíes que nutrían de capitales a la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales instalada en Curazao: “Un número considerable de

de que cualquier otro tipo de migración minoritaria es, en este contexto, considerada a la vez exótica y extraña, hace que, en este relato en particular, la pareja sea vista, en efecto, como ajena al entorno de la calle Miguel por el narrador y los otros habitantes. Si bien Naipaul aclara en su *Prologue to an autobiography* (2004d [1982]: 58) que desde las primeras líneas de esta obra queda instalado el universo social de Miguel Street, un universo en el que el bullicio del barrio y su gente están por encima de las complejidades sociales y raciales, vemos que aquí despunta una discriminación entre aquellos que pertenecen a la calle Miguel y quienes permanecen en los márgenes o son representados como ajenos a la comunidad del barrio debido a su ascendencia europea no-inglesa:

This lady didn't fit in with the rest of us in Miguel Street. She was too well-dressed. She was a little too pretty and a little too refined, and it was funny to see how she tried to jostle with the other women at Mary's shop trying to get scarce things like flour and rice.

“Love, love, love, alone”, 132.

Parecería, en efecto, que el estándar señala esa distancia entre los que pertenecen a la calle Miguel y los que le son ajenos. El narrador también adopta el punto de vista de la mujer y, sin embargo, recurre a la lengua estándar cuando revela los esfuerzos que ella hace para pertenecer a una comunidad con la que, aparentemente, no tiene nada en común:

I used to think of the man and the dog and the woman in that house, and I felt sorry and afraid for the woman. I liked her, too, for the way she went about trying to make out everything was all right for her, trying to make out that she was just another woman in the street, with nothing odd for people to notice.

“Love, love, love, alone”, 133.

sefardíes de Curaçao, para facilitar sus contactos comerciales, determinó residir en algunos de estos territorios (particularmente en Barbados, Jamaica y Trinidad) buscando, así, en función de los lazos familiares que unían a unos y otros, acrecentar y hacer más próspera su actividad” (Böhm, 1992: 187).

De manera análoga, la voz narrativa recurre a la variedad estándar para expresar su propio punto de vista y su pensamiento, nuevamente, cuando estos versan sobre alguien que no pertenece a la comunidad o es visto como ajeno al grupo, aun cuando este narrador traspone a palabras una curiosidad que estaba presente en todos los amigos del grupo:

All through all these weeks, one question was always uppermost in our minds. *How did a woman like Mrs Hereira get mixed up with Toni?*

Hat said he knew. But he wanted to know who Mrs Hereira was, and so did we all. Even my mother wondered aloud about this.

“Love, love, love, alone”, 139.

Se podría arriesgar una distinción entre el no estándar, cuyo uso marca la intimidad en el diálogo con el interlocutor, con quien el narrador considera que pertenece al barrio, y el estándar para representar el pensamiento que se evoca desde la adultez y, por lo tanto, no socializado con sus pares. En esta línea, en un pasaje anterior a este evento en el relato, el narrador recurre a la variedad no estándar cuando plantea exactamente esa misma interrogante en el diálogo con su amigo Hat:

I asked Hat, *‘How a pretty nice woman like that come to get mix up with a man like that?’*

Hat said, ‘Boy, you wouldn’t understand. If I tell you you wouldn’t believe me.’

“Love, love, love, alone”, 133.

En estas dos últimas intervenciones, básicamente estructuras paralelas (en ambas se trata de la misma voz del narrador, aunque en una de las instancias se trate de una interrogante del protagonista como narrador adulto y en la otra es representativa del círculo amplio de los conocidos de la calle Miguel, es decir, el diálogo evocado de la infancia), claramente se percibe la diferenciación de funciones entre el estándar para el diálogo con los pares y el no estándar para representar el pensamiento.

3.4. El habla como señal de crecimiento del protagonista en el *Bildungsroman*

Como apuntamos anteriormente en este capítulo, en sus recuerdos de la niñez Naipaul señala que, a pesar del tamaño pequeño de Trinidad y su población reducida, su heterogeneidad depara la coexistencia de diversos mundos. Consciente de esta complejidad, decide no obstante homogeneizar la diversidad que esta realidad reviste:

I wished to write fast, to avoid too much self-questioning, and so I simplified. I suppressed the child-narrator's background. I ignored the racial and social complexities of the street [...] I presented people only as they appeared on the street (Naipaul, 2004f [2001]: 192).

He aquí quizá la razón de por qué, en la construcción narrativa, los personajes no están diferenciados de acuerdo con los diferentes grupos étnicos presentes en Trinidad, identificación que sí constituye, como veremos, un rasgo distintivo en la novela posterior *The Suffrage of Elvira*. Aunque Naipaul se inclina, entonces, por la supresión de características étnicas, puede realizarse, no obstante, una aproximación al protagonista/narrador para estudiar los diferentes modos en que su crecimiento como héroe del *Bildungsroman* está reflejado a través de su expresión, en lo que anteriormente distinguíamos como la formación del protagonista a través de su acceso a la lengua prestigiosa de la sociedad.

Habíamos mencionado que el habla popular trinitense y el inglés estándar forman parte de su repertorio lingüístico, visible en el contraste que se presenta entre su voz como narrador adulto y aquella evocada como personaje, delimitando claramente las funciones que se le adjudica a una y otra variedad. El narrador personaje demuestra su dominio y concientización de los rasgos lingüísticos de ambas variedades en su capacidad para identificar (a través de los comentarios metalingüísticos) rasgos del habla de su madre que tienen la intención de orientarse hacia la variedad estándar y que, como vimos, resultan en casos de hipercorrección al modificar rasgos del estándar que considera prestigiosos y que, en realidad, no lo son. Asimismo, en su rol de personaje, su habla presenta características del no

estándar trinitense. A continuación, se propone entonces una aproximación a la lengua del narrador, para lo que se recabarán aquellos rasgos recurrentes con los que se representa el no estándar en su habla. Asimismo, se intentará cotejar estos rasgos con sus correlatos en el estándar representado. Dada la imposibilidad de ofrecer un estudio focalizado de los rasgos en cuestión, tanto del habla del personaje como del narrador, en un único relato, se tomará como objeto central del análisis uno de los textos más ricos para observar este contraste, “Caution”, y se recurrirá a otros –“B. Wordsworth”, “The maternal instinct”, “The coward”, “The pyrotechnicist”, “Love, love, love, alone”– para comparar el tratamiento de los rasgos morfosintácticos en el estándar (es decir, la voz narrativa) y en la variedad no estándar (la voz del personaje). El recurrir a varios relatos se justifica, de igual manera, por ser el mismo personaje quien, como ya observamos, oficia de narrador homodiegético en todo *Miguel Street*. Dicho estudio comparativo permitirá confirmar la conciencia lingüística del narrador, quien domina los rasgos morfosintácticos del no estándar, presentes en sus intervenciones en los diálogos, y también las formas alternativas a estos rasgos en la variedad estándar.

3.4.1. Rasgos morfosintácticos: cotejo del estándar y no estándar en el narrador-personaje y la voz narrativa¹⁶

- 1) **Ausencia de verbo copulativo.** El verbo copulativo *be* se omite en oraciones con adjetivos en posición predicativa (Deuber, 2014: 23; Hickey, 2004: 341).

Ejemplos en la voz del personaje:

I said, ‘But *it nice* outside, *it better* than sitting down in a hot room. But why you stop cutting hair regular, Mr Bolo?’ (“Caution”, 167)¹⁷

Ejemplos en la voz narrativa:

We *were* all sad (“Caution”, 172).

¹⁶ Por razones de espacio el número de ejemplos que se incluyen por categoría se reduce a un mínimo.

¹⁷ Cada cita va seguida del relato en el que figura y la página en la edición de *Miguel Street* que manejamos. Asimismo, el resaltado en bastardillas es nuestro.

- 2) **Interrogativas sin auxiliar ni inversión S-V.** Las oraciones interrogativas frecuentemente carecen de auxiliar *do* y, por lo tanto, no se constata inversión de verbo auxiliar y sujeto (Deuber, 2014: 138-9; Richards, 1970: 82-3).

Ejemplos en la voz del personaje:

When I paid for my trim I said, ‘What *you think* we should do now, Mr Bolo? *You think* we should celebrate?’ (“Caution”, 165)

Ejemplos en la voz narrativa:

And through all these weeks, one question was always uppermost in our minds. *How did a woman like Mrs Hereira get mixed up with Toni?* (“Love, love, love, alone”, 139).

- 3) **Reducción de morfema flexivo en el núcleo verbal.** La tendencia del no estándar trinitense de reducir las inflexiones cristaliza en el uso del infinitivo del estándar (Richards, 1970: 84).

Ejemplos en la voz del personaje:

‘But it *come* over on the radio and I read it in the papers.’ (“Caution”, 166)

Ejemplos en la voz narrativa:

In 1947 the Americans *began* pulling down their camp in the George V Park and many people *were getting* sad (“Caution”, 165).

- 4) **Reduplicación.** Estructura en que una forma lingüística se repite, ya sea parcial o totalmente, para introducir un cambio de significado. Entre las nociones expresadas se encuentra la de intensidad, común con adjetivos graduables como *small, good, dark*, o adverbios y frases preposicionales con valor adverbial (Haspelmath, 2013; Mühleisen, 2013).

Ejemplos en la voz del personaje:

I said, ‘Yes, I know Samuel. But I don’t like him to touch my hair *at all at all*. He can’t cut hair. He does *zog* up my head.’ (“Caution”, 167)
‘Is not true. You does cut hair *good good*, better than Samuel.’
 (“Caution”, 168)

Ejemplos en la voz narrativa:

Big Foot was always ready to start a fight with another band, but he looked *so big* and dangerous that he himself was never involved in any fight, and he never went to jail for more than three months or so at a time (“The coward”, 67).

We went to the sea-wall at Dockside and watched the sea. Soon it began to grow dark. The lights came on in the harbour. The world seemed *very big, dark, and silent* (“The coward”, 72).

- 5) **Adjetivo en función de adverbio.** Los adverbios no adoptan morfema en -ly; su función sintáctica está determinada por la posición y, en algunos casos, por el contexto de la situación denotada (Richards, 1970).

Ejemplos en la voz del personaje:

I said, 'But it nice outside, it better than sitting down in a hot room. But why you stop cutting hair *regular*, Mr Bolo?' ("Caution", 167)

Ejemplos en la voz narrativa:

He clipped my hair *thoughtfully* for a few moments ("Caution", 165).

- 6) **Forma del auxiliar *do* como marcador de tiempo verbal.** Como resultado de la tendencia a la reducción morfológica verbal (ver punto 3), se constata el uso del auxiliar *do* antepuesto a la forma de infinitivo (Richards, 1970: 84). La forma *did* se utiliza como marcador de tiempo pretérito. En Trinidad, este uso constituye un estereotipo del habla rural de la comunidad india (Deuber, 2014: 24). Asimismo, en Trinidad es frecuente el uso del marcador *does* antepuesto al verbo principal para la noción de hábito (Deuber, 2014: 24). También el uso de *done* como marcador en posición preverbal para indicar el aspecto perfectivo.

Ejemplos en la voz del personaje:

'Is not true. You *does cut* hair good good, better than Samuel.'
("Caution", 168)

Ejemplos en la voz narrativa:

Certainly I *never saw* him laugh except in a sarcastic way, and I saw him at least once a week for eleven years ("Caution", 166).

- 7) **Uso de *go* para expresar noción de futuro.** La forma de infinitivo del verbo *go* antepuesta al verbo principal como auxiliar para expresar la noción de futuridad (Richards, 1970: 85; Roberts, 2008 [1998]: 100).

Ejemplos en la voz del personaje:

I said, 'But ask me, Mr Bolo. I *go do* anything for you.' ("Caution", 175)

Ejemplos en la voz narrativa:

He looked so sad I thought he *was going to cry* ("Caution", 172).

- 8) **Ausencia de participio con inflexión en construcciones pasivas.** Como otro aspecto de la tendencia a la reducción de inflexiones presentes en el inglés estándar, frecuentemente no se utiliza el auxiliar *be* en la voz pasiva y el participio está inmovilizado en la forma infinitiva (Richards, 1970: 85; Roberts, 2007: 76).

Ejemplos en la voz del personaje:

I said, 'But it really *draw* [en referencia a la lotería], Mr Bolo.'
("Caution", 177)

Ejemplos en la voz narrativa:

Several important men blessed the new scheme and lots of dinners *were eaten* to give the project a good start (“Caution”, 170-171).

- 9) **Omisión de *be* para el aspecto progresivo.** El aspecto progresivo omite el auxiliar *be*, solo conserva la forma del verbo principal con morfema en *-ing*. También, en ocasiones, puede conservar la forma del auxiliar inmovilizado en *is/was* seguido de la forma del verbo con flexión en *-ing* en los tiempos presentes y pretérito respectivamente (Deuber, 2014: 24).

Ejemplos en la voz del personaje:

‘But they not *keeping* the camp,’ I said. (“Caution”, 165)

Ejemplos en la voz narrativa:

Eddoes *was looking* over the room in a practical way (“Caution”, 172).

- 10) **Forma negativa del verbo principal en presente.** La forma no estándar de Trinidad no tiene una única manera de expresar la negación de verbos principales (como sí la tiene el no estándar jamaquino con la forma general *duon*). Por el contrario, tiene varias formas disponibles que incluyen (aunque no solamente) formas derivadas del estándar *don’t*, tales como *ain’t*, *doh*, *don’t* y *doesn’t*, todos ellos antepuestos al verbo principal (Deuber, 2014: 155).

Ejemplos en la voz del personaje:

I said, ‘But you *ain’t hear*, Mr Bolo? The war over.’ (“Caution”, 166)

Ejemplos en la voz narrativa:

I *don’t think* any of us understood what Hat meant (“The pyrotechnicist”, 83).

- 11) **Omisión del pronombre *it* en la posición de sujeto.** La omisión del pronombre *it* en su rol sintáctico de sujeto con o sin antecedente (*dummy it*), así como en oraciones copulativas enfáticas (*cleft sentence*), se registra como altamente frecuente en la variedad no estándar trinitense (Kortmann, Lunkenheimer y Ehret, 2020).

Ejemplos en la voz del personaje:

I said, ‘Is a sweepstake ticket’ (“Caution”, 176).

Ejemplos en la voz narrativa:

It was shortly after the court case that Bolo stopped barbering regularly and also stopped reading the Guardian (“Caution”, 170).

3.5. Rasgos léxicos del estándar trinitense presentes en *Miguel Street*

Desde el punto de vista léxico, en toda la obra se registran solo algunas palabras que forman parte de la variedad de inglés trinitense específicamente, como se puede constatar en las diferentes fuentes consultadas.¹⁸ Si bien es cierto que la primera publicación de *Miguel Street* data de 1959, de las seis palabras que se registran y que se conciben como pertenecientes a la variedad estándar regional, cinco aparecen en bastardillas, lo que nos permite identificar una intención de marcar la inclusión de ítems léxicos de esa variedad. Una de estas palabras, *calypso*, no está marcada, probablemente debido a la popularidad de este género en el espacio caribeño.¹⁹ Es necesario notar, además, que se refleja una intención de marcar estos ítems léxicos como ajenos a la variedad estándar utilizada en *Miguel Street* con la función de narrar (de las pocas palabras regionales introducidas, cuatro aparecen en la voz del narrador y una en la de un personaje). Por lo demás, tanto la postura del narrador homodiegético que escribe desde la distancia temporal y desde la perspectiva adulta sobre su niñez, como la consideración de la realidad objetiva del autor mismo, quien escribe su primera obra ya instalado en la metrópolis, iluminan el hecho de que estos ítems léxicos estén representados tipográficamente como ajenos a la lengua predominante, sobre todo si se piensa en el potencial lectorado metropolitano al que se dirige: *Miguel Street* fue publicada por primera vez en el Reino Unido por la editorial André Deutsch, lo que permite especular que la obra puede haber pasado por un proceso de corrección estilística orientada a un lectorado metropolitano, factor enfatizado por Mühleisen (2002: 203) en relación con las primeras generaciones de escritores emigrados a las metrópolis. Este hecho también puede explicar el tratamiento de estos ítems léxicos. Dado que *Miguel Street* no incluye notas a pie de página ni glosarios adjuntos para explicitar los significados, además de marcarlos con bastardillas, Naipaul parece haber previsto

¹⁸ Ver cuadro 1, pág. 84.

¹⁹ Aunque el *calypso* como género nacional es problemático porque estuvo tradicionalmente orientado a las clases bajas de origen africano y solo recientemente ha albergado a indotrinitenses entre los compositores que lo cultivan, desde sus comienzos se constituyó en el género popular por antonomasia de Trinidad (Manuel, 2000: 330).

la desambiguación de sus referentes al incluir elementos que contribuyan a la inferencia y la decodificación por parte del lector. Prueba de ello es el modo en que los contextos en los que estos ítems se insertan parecen iluminarlos: el significado léxico de los verbos prepara al lector para las frases nominales en el lugar del objeto directo en ‘They played *wappee*’ (12) y ‘not dressed in *dhoti* and *koortah*’ (216), y la frase nominal en aposición parece explicitar los ítems léxicos en ‘Got these shoes today from the *labasse*, the dump, you know’ (121). El marcar los ítems léxicos en el habla de los personajes bien puede reflejar por lo menos dos intenciones por parte de V. S. Naipaul. En primer lugar, la intención de sugerir la presencia de otras variedades regionales no estándares al incorporar palabras derivadas del bhojpuri, variedad presente y hablada por la comunidad indotrinitense y que, asumimos, forman parte de su repertorio léxico.²⁰ En segundo lugar, también puede pensarse que Naipaul intenta presentar la variedad específica de bhojpuri en la interacción entre algunos personajes que pertenecen al grupo étnico indotrinitense y, por ser esta una variedad ajena al lector no familiarizado con ella, logra la representatividad con algunos ítems léxicos. En cualquier caso, la presencia de estos términos regionales contribuye a proveer de color local el universo textual representado en torno a la ciudad y población de Puerto España. La representatividad de la lengua logra identificar a los personajes como habitantes del barrio sin hacer hincapié en los diferentes grupos étnicos a los que pertenecen, una identificación homogeneizadora –como se observó anteriormente a partir de las propias declaraciones del autor– lograda aquí a través de la inclusión de ítems que forman parte de la variedad de inglés regional, según se puede verificar en Allsopp (1996) y Baptiste (2011 [1994]).

²⁰ Es pertinente notar que uno de los primeros aportes sustanciales que, con los años, desembocarían en el *Dictionary of Caribbean English Usage* (Allsopp, 1996) lo realiza un grupo de trabajo en la Universidad de las Indias Occidentales y data de 1969 (*Caribbean Language Research Programme*, Allsopp, 1996: xxi). Este hecho nos permite vincular la edición marcada de palabras correspondientes a lenguas ajenas a la variedad metropolitana con el escaso o, en el mejor de los casos, incipiente estudio de la variedad regional.

Cuadro 1

Palabras pertenecientes a la variedad regional en *Miguel Street*

Ítem léxico (categoría) Dominio sociocultural	Definición / Fuente	Voz en la que aparece	Cita del corpus
Wappee (sustantivo) Tiempo libre	Juego popular de naipes (Baptiste, 2011 [1994]).	Narrador	Hat and his Friends began using Bogart's room as their club house. They played <i>wappee</i> and drank rum and smoked, and sometimes brought the odd stray woman to the room. [...] ("Bogart", 12)
feller (sustantivo) Vínculos sociales.	Una de las posibles formas no estándares de fella(r) en la región caribeña; ambas ortografías dialectales para el estándar <i>fellow</i> (Allsopp, 1996).	Cita de un calipso	<i>A certain carpenter feller went to Arima / Looking for a mopsy called Emelda</i> ("The thing without a name", 22).
labasse (Fenómeno urbano)	En la variedad estándar de Granada y Trinidad, basurero al aire libre, generalmente en la ciudad. También <i>La Basse</i> (Allsopp, 1996).	Eddoes; personaje.	He said, brushing his teeth, and looking away from us, 'Got these shoes today from the <i>labasse</i> , the dump, you know. They was just lying there and I pick them up' ("The blue cart", 121).
calypso (sustantivo) Entretenimiento / tiempo libre.	En la región del Caribe anglófono, especialmente en Trinidad, una composición musical de carácter satírico, en verso, que trata de figuras públicas o cualquier aspecto de la vida social caribeña. Goza de mucho prestigio en la cultura popular del Caribe (Allsopp, 1996).	Narrador	They made a calypso about Popo that was the rage that year. It was the road-march for the Carnival, and the Andrews Sisters sang it for an American recording company [...] ("The thing without a name", 22). Hat shouted out, 'But what is this I seeing?' and he showed us the headlines: CALYPSO CARPENTER JAILED ("The thing without a name", 24).
Dhoti (sustantivo) Vestimenta	En Guyana y Trinidad, prenda de vestir masculina (Baptiste, 2011 [1994]; Allsopp, 1996).	Narrador	We went to his big house in St Clair and we found the great man, not dressed in <i>dhoti</i> and <i>koortah</i> , as in the mystic days, but in an expensive-looking lounge suit ("How I left Miguel Street", 216).

koortah (sustantivo) Vestimenta	En Guyana y Trinidad, prenda de vestir masculina (Baptiste, 2011 [1994]; Allsopp, 1996).	Narrador	We went to his big house in St Clair and we found the great man, not dressed in <i>dhota</i> and <i>koortah</i> , as in the mystic days, but in an expensive-looking lounge suit (“How I left Miguel Street”, 216).
---------------------------------------	--	----------	---

3.6. Rasgos fonológicos y ortografía

Un aspecto que vale la pena mencionar en relación con los aspectos fonológicos representados en *Miguel Street* está vinculado con aquellos casos en que la ortografía sugiere el carácter no estándar en la pronunciación, sin que exista por ello un rasgo morfosintáctico no estándar presente. Esta técnica, frecuentemente designada como dialecto visual –*eye dialect*– ha sido explotada por muchos escritores y produce un efecto del no estándar a través de una ortografía no estándar²¹ que no es más que una “ilusión” (Leech y Short, 2007 [1981]: 135). Cuando el lector se enfrenta a casos como estos, lo que le sorprende es el carácter ‘no estándar’ que tal escritura sugiere. En *Miguel Street* este procedimiento contribuye en algunos casos a la caracterización de los personajes, en el sentido de que el lector identifica estos fenómenos de ortografía no estándar con los personajes a quienes se les adjudica.

La lengua es un aspecto que sobresale especialmente en el personaje homónimo de “Bogart”, quien pertenece al barrio en el que vive el narrador homodiegético y forma parte de sus vínculos sociales durante su juventud. Se caracteriza por ser misterioso, pues ninguno del grupo de amigos conoce bien su vida pasada o de qué vive en la actualidad. En algunas oportunidades desaparece de Puerto España sin previo aviso y no vuelve sino después de mucho tiempo. Aunque nadie sabe por qué lo llaman Bogart, la voz del narrador nos informa que el año en que se filmó *Casablanca* el nombre del actor estadounidense que la protagonizó,

²¹ En el sentido que le da Androutsopoulos (2000: 514) remite a aquella ortografía que se diferencia de la ortografía codificada y estándar e incluye la representación de rasgos del habla en la escritura.

Humphrey Bogart, se popularizó en la ciudad y muchos adoptaron su nombre y una actitud *bogartiana*. Esta referencia cultural es importante porque arroja luz sobre los comportamientos lingüísticos del personaje, además de que estos se manifiestan también a través de comentarios metalingüísticos.

En relación con el procedimiento del *eye dialect*, específicamente, en el siguiente fragmento el saludo de Bogart refleja la ortografía no estándar para *Shut up*:

‘How you stupid?’ Hat said. ‘Jail, when the man here with we. But why you people so stupid? Why you don’t let the man talk?’
But Bogart was offended, and refused to speak another word.
From then on the relationship between these men changed.
Bogart became the Bogart of the films. Hat became Harrison. And the morning exchange became this:
‘Bogart!’
‘*Shaddap*, Hat!’

“Bogart”, 14-15.

Esta ortografía no nos dice mucho sobre una pronunciación no estándar: la vocal *a* solo representa de manera ortográfica el fonema [ʌ] implicado en la pronunciación de las vocales en *shut up*. El fonema sordo [t] comparte con el fonema sonoro [d] el lugar y modo de articulación y, frecuentemente, en la variedad norteamericana de inglés el fonema [t] en posición intervocálica se produce como vibrante, representado aquí con el grafema *d*. Sin embargo, el lector identifica esa ortografía no estándar con un rasgo del carácter del personaje de Bogart, ya que tanto la referencia cultural al actor de *Casablanca*, a través de la voz del narrador, como los comentarios metalingüísticos nos informan sobre la admiración de Bogart por el actor y su variedad de inglés, además de sus esfuerzos por emular esta forma de hablar:

But they were all worried. Bogart was hardly opening his lips when he spoke. His mouth was twisted a little, and *his accent was getting slightly American*.
‘Sure, sure,’ Bogart said, and he had got it right. He was just like an actor.
Hat wasn’t sure that Bogart was drunk.

“Bogart”, 13-14.

En el fragmento anterior también se constataba que Hat, otro de los amigos del narrador y Bogart, también modifica su comportamiento lingüístico en la dirección del habla de Rex Harrison, reconocido actor británico, que sugiere la modificación de rasgos que este personaje hace al dirigirse a Bogart:

In appearance, you must know, Hat recalled Rex Harrison, and he had done his best to strengthen the resemblance. He combed his hair backwards, screwed up his eyes, and he spoke very nearly like Harrison.

‘Damn it, Bogart,’ Hat said, and he became very like Rex Harrison. ‘*You may as well tell us everything right away.*’

“Bogart”, 14.

Tanto en el habla del personaje de Hat como en el de Bogart, a juzgar por estos fragmentos, se puede constatar que el procedimiento de *eye dialect* (Jaffe, 2008: 165; *phonetic spellings*, Androutsopoulos, 2000: 521) sirve a la representación de las variedades prestigiosas del inglés. Al respecto, Mühleisen (2001) y Winford (1976) señalan el cambio de la coyuntura histórica como posible explicación para entender las actitudes de este tipo reflejadas en estos personajes. Si bien ellos hacen referencia a los cambios en el contexto socioeconómico de los años 1970 en adelante, como la expansión de los medios masivos de comunicación y de las vías de transporte en Trinidad, lo que proporciona experiencias de contacto con círculos sociales más amplios, cabe advertir que el auge del cine en décadas anteriores también había familiarizado a la gente con las variedades norteamericana y británica. Tanto la exposición a través del cine, como sería el caso de estos personajes que llegan a identificarse con el habla de los actores, así como la influencia de la variedad metropolitana ejercida por la colonización, parecen haber dado impulso al surgimiento de variedades exonormativas en el archipiélago caribeño en las últimas décadas:

For one thing, it is no longer very clear what is meant by the term “standard English” in the region today. While in colonial days “proper” English was unequivocally equated with the British

standard, today the influence of Britain, while still felt, is declining. Conversely, American norms of usage have become enormously influential in recent decades (Mair, 2012: 10).

Por otro lado, los siguientes ejemplos contribuyen a señalar por medio de la ortografía fenómenos fonológicos propios del habla continua, que difiere de lo esperable cuando se pronuncian las palabras de manera aislada. Si bien llaman la atención del lector por su carácter no estándar en la ortografía, estos ejemplos no reflejan aspectos relativos a las variedades no estándares específicas, más allá de fenómenos propios del habla casual y rápida en situaciones cotidianas (las “formas *allegro*”, Jaffe, 2008: 165; *colloquial spellings*, Androutsopoulos, 2000: 521). En los siguientes ejemplos se ilustra el fenómeno de reducción del auxiliar al fonema *schwa* [ə] precedido por verbos modales (*partícula enclítica*, Allsopp: 1996: lx) sin indicar por ello una variedad en particular:

a.

Popo didn't think I was too young to be told anything.
'Boy, when you grow old as me,' he said once, 'you find that you don't care for the things you thought you *woulda* like if you *coulda* afford them.'

“The thing without a name”, 21.

b.

'You see the sort of think woman is,' Hat commented. 'You see the sort of thing they like. Not the man. But the new house paint up, and all the new furniture inside it. I bet you if the man in Arima had a new house and new furnitures she *wouldnta* come back with Popo.'

“The thing without a name”, 23.

c.

In the end Hat was angry with himself. He said, 'Is taking advantage. We *shouldnta* do it. The man ain't have feelings, that's all.'

“Love, love, love, alone”, 139.

d.

My mother said, ‘You know, Mrs Hereira, I really wish you was like me. If somebody did marry you off when you was fifteen, we *wouldnta* been hearing all this nonsense, you hear. Making all this damn fuss about your heart and love and all that rubbish.’

“Love, love, love, alone”, 144.

Es pertinente señalar que, en estos ejemplos, el uso de *allegro forms* para reflejar fenómenos naturales del habla continua se registra en la voz de los personajes y no en la del narrador homodiegético. Popo (fragmento (a)) es un carpintero, Hat (fragmentos (a) y (b)) es un amigo del grupo y en el fragmento (d) este fenómeno ocurre en la voz de la madre del narrador, todos ellos habitantes del mismo vecindario en Puerto España. Este hecho habilita a pensar en un posible recurso consciente por parte de V. S. Naipaul para representar la variedad no estándar.

En manos de Naipaul esta manipulación de la ortografía también refleja la afiliación cultural del narrador adulto al distanciarse de las tradiciones ortográficas de la variedad estándar para representar el habla de sus personajes, a la vez que tiene el mérito de representar el habla no estándar, desafiando la ortografía que tradicionalmente se utiliza para representarla. Considerando los diferentes recursos desplegados cabría resaltar la maestría de V. S. Naipaul como escritor realista, claramente visible en su búsqueda (bien alcanzada) de verosimilitud en la representación de la oralidad, más allá de las variedades lingüísticas en cuestión.

En una línea similar, en el afán de verosimilitud y dado el estilo satírico o cómico buscado por Naipaul, en el siguiente fragmento también se recurre al procedimiento del *eye dialect* para sugerir aspectos fonológicos del estándar metropolitano:

Elias sat down on the pavement and said, ‘Yes, boy. I think I going to take the exam again, and this year I going to be so good that this Mr Cambridge go bawl when he read what I write for him.’

We were silent, in wonder.

‘Is the English and *litritcher* that does beat me.’

In Elias's mouth *litritcher* was the most beautiful word I heard. It sounded like something to eat, something rich like chocolate.

Hat said, 'You mean you have to read a lot of *poultry* and thing?'

Elias nodded. We felt it wasn't fair, making a boy like Elias do *litritcher* and *poultry*.

"His chosen calling", 41.

Elías es otro de los amigos de la niñez del narrador. Vive con un padre abusivo y parece haber ganado la simpatía del narrador-personaje y sus amigos. Asiste a una academia que supuestamente lo prepara para el Certificado de Educación (*Cambridge School Certificate*). Como sabemos, en las colonias anglófonas del Caribe, el sistema de educación metropolitano dota de prestigio al estándar de inglés y cultura metropolitanos gracias a mecanismos que lo sustentan, entre los que cuentan precisamente la certificación metropolitana de educación. Ello explica el comportamiento lingüístico de Elías, a quien no le va muy bien en su preparación y, de hecho, no aprueba el examen final. El fragmento anterior tiene lugar luego de que se entera del resultado, cuando lo comparte con sus amigos. La ortografía de *litritcher* nuevamente recurre al procedimiento de *eye dialect* para reflejar la pronunciación de la vocal cerrada en las sílabas débiles de *literature*, además de la ocurrencia de [ər] en la terminación -er. En *poultry*, asimismo, *ou* refleja la pronunciación del diptongo en *poetry*. En el contexto de este relato, específicamente el *eye dialect* alude a la extrañeza y sacralidad de estos conceptos, que permite pensar en la admiración que lo metropolitano impone a los personajes. El narrador recrea la extrañeza de estos términos en su niñez, compartida también con Hat. Este distanciamiento habilitado por la ortografía no estándar, que le permite reflejar su perspectiva infantil, así como la de los otros amigos como Hat, sin duda sirve a la ironización en torno del prestigio de la cultura y la lengua metropolitanas, aunque el narrador adulto sugiere también su respeto y admiración, no solo de la dicción metropolitana sino de la misma institución de la literatura: "*the most beautiful word I heard*". Dado que el narrador se burla e ironiza sobre la "impostura" o el prestigio del estándar, queda claro que la postura del narrador no es meramente "colonial".

3.7. Los comentarios metalingüísticos en *Miguel Street*

Los comentarios metalingüísticos versan sobre el lenguaje mismo y, por ende, constituyen una de las formas privilegiadas para reflexionar sobre la lengua en la escritura literaria. Los escritores usan el metalenguaje para negociar los modos en que los lectores entienden y responden al lenguaje en el texto (Hodson, 2014: 144). Este apartado intenta un estudio de los comentarios metalingüísticos en *Miguel Street* y su contribución a la presentación de las variedades en cuestión, así como ensaya un acercamiento a las posibles nociones que la rigen.

Anteriormente habíamos mencionado que, en el relato que abre *Miguel Street*, el personaje de *Bogart*, vecino y amigo del narrador homodiegético, es visto como misterioso por los demás personajes. Poco se sabe de él, desaparece del vecindario por períodos y, cuando vuelve, nada dice sobre dónde ha estado. La tercera vez que retorna luego de abandonar la ciudad es arrestado por bigamia. En el relato se constatan instancias de metalenguaje sobre su expresión, por lo que podemos decir que estas conforman uno de los procedimientos por los que V. S. Naipaul hace hablar a sus personajes:

But they were all worried. *Bogart was hardly opening his lips when he spoke. His mouth was twisted a little, and his accent was getting slightly American.*

‘Sure, sure,’ Bogart said, and *he had got it right. He was just like an actor.*

Hat wasn’t sure that Bogart was drunk.

In appearance, you must know, Hat recalled Rex Harrison, and he had done his best to strengthen the resemblance. He combed his hair backwards, screwed up his eyes, and *he spoke very nearly like Harrison.*

‘Damn it, Bogart,’ Hat said, and he became *very like* Rex Harrison. ‘*You may as well tell us everything right away.*’

[...]

From then on the relationship between these men changed. *Bogart became the Bogart of the films. Hat became Harrison.* And the morning exchange became this:

‘Bogart!’

‘Shaddap, Hat!’

[...]

Then he disappeared again. He was playing cards with the gang in his room, and he got up and said, 'I'm going to the latrine.'

They didn't see him for four months.

When he returned, he had grown a little fatter but he had become a little more aggressive. *His accent was now pure American.* To complete the imitation, he began being expansive towards children. He called out to them in the streets, and gave the money to buy gum and chocolate. He loved stroking their heads, and giving them good advice.

The third time he went away and came back he gave a great party in his room for all the children or kids, as he called them. He bought cases of Solo and Coca-Cola and Pepsi-Cola and about a bushel of cakes.

"Bogart", 13-15.

Una primera observación sobre este fragmento tiene que ver con el lugar en que ocurren los comentarios metalingüísticos. El hecho de que sea el narrador quien los hace aporta por lo menos en dos aspectos a la construcción del mundo ficcional. Por un lado, la perspectiva se instala en el narrador mismo, quien muestra su percepción del cambio en el comportamiento lingüístico de Bogart. Además, refleja su conciencia lingüística porque identifica la variedad a la que este orienta los cambios en su habla y el grado en que lo hace. Obsérvese, por ejemplo, la gradación en los intensificadores que utiliza el narrador –*slightly* y *pure American*– para referirse al modo de hablar de Bogart. Además, anteriormente en el apartado sobre los rasgos fonológicos de la presentación de la lengua habíamos señalado que la referencia cultural a Rex Harrison, popular actor británico, iluminaba aspectos sobre el habla del otro personaje, Hat, sobre cuya habla el narrador también comenta y recurre asimismo a una gradación: *very nearly* y *very like Harrison*. Esta dimensión del cambio en el comportamiento lingüístico de los personajes se ve confirmada en los diálogos en los que participan Hat y Bogart. Al respecto, nótese el contraste entre los rasgos estándares y no estándares en Hat:

And so every morning, as I told you, Hat would shout, very loudly, '*What happening there, Bogart?*'
[...]

‘Damn it, Bogart,’ Hat said, and he became very like Rex Harrison. *‘You may as well tell us everything right away.’*

“Bogart”, 11, 14.

En un sentido similar, el cambio de comportamiento lingüístico también se constata en el contraste para el mismo rasgo morfosintáctico (la expresión de la futuridad mediante auxiliar infinitivo en el no estándar) en Bogart:

‘Don’t worry,’ Bogart said. *‘I go buy another.’*

[...]

Then he disappeared again. He was playing cards with the gang in his room, and he got up and said, *‘I’m going to the latrine.’*

“Bogart”, 13, 15.

Este tipo de comentarios trata sobre los modos de hablar, en cuanto el narrador explícitamente hace referencia al acento²² y, por lo tanto, pone el foco en la pronunciación de estos personajes. Vemos que Naipaul identifica actitudes de los personajes a través de la modificación de su comportamiento lingüístico y, de esta manera, representa fenómenos culturales que subyacen a estas actitudes. El peso de la tradición normativa del inglés estándar británico y, luego, de la norma norteamericana, es para algunos especialistas lo que ha resentido el surgimiento de un estándar local en las naciones de la región caribeña, fenómeno que se refleja en las actitudes de los hablantes (Roberts, 2008 [1998]: 24) y que, a la vez, repercute en la influencia de las variedades exonormativas como modelo virtual al que aspirar, pues aun cuando no se trata de variedades realmente habladas en la región, es la norma por la que tanto la gente educada como aquella no educada mide el rango social (Ramchand, 2004: 68). En el caso específico de los personajes de Bogart y Hat en este relato, las variedades que tratan de emular están íntimamente

²² Remitimos aquí al acento en el sentido de modo particular de hablar que refleja aspectos sobre la región o país de procedencia del hablante, su clase social, si es nativo o no de la lengua. En este caso en particular, acento es considerado como el efecto auditivo acumulativo resultante de los rasgos de pronunciación que identifican la procedencia, ya sea regional o social, del hablante (Crystal, 1997 [1980]).

relacionadas con el prestigio que estas ostentan en las islas a través de la educación, pero también de la industria del entretenimiento, como el cine y la música.

Al respecto de estas variedades exonormativas, la escritura de Naipaul alude, en efecto, a los conflictos históricos de la realidad lingüística de Trinidad. Las bases militares estadounidenses establecidas durante y después de la Segunda Guerra Mundial en Trinidad y Tobago tuvieron un impacto social y económico sin precedentes (Winer, 1986: 132), que dejaron su marca en los *calypsos* compuestos en la década de 1940. El establecimiento de dos bases militares en Trinidad benefició a la población con una gran oferta de empleo en los yacimientos petrolíferos y la construcción, lo que redundó en mejora de salarios. A su vez, la presencia de soldados estadounidenses también expuso a los trinitenses a una mayor influencia cosmopolita (Munasinghe, 2001: 205) respecto de los hábitos de consumo de los norteamericanos, sus valores y estilos de vida, también mediatizados a través de la radio, los periódicos y el cine. Este contacto implicó una fuerte expansión de la variedad norteamericana de inglés y su prestigio, que está bien ironizada en el cuento “Until the soldiers came”, en el que el *calypso* sugiere el período de bonanza que se inicia con la presencia norteamericana en Trinidad:

Then the war came. Hitler invaded France and the Americans
invaded Trinidad. Lord Invader made a hit with his calypso:

*I was living with my decent and contented wife
Until the soldiers came and broke up my life.*²³

For the first time in Trinidad there was work for everybody,
and the Americans paid well. Invader sang:

*Father, mother, and daughter
Working for the Yankee dollar!
Money in the land!
The Yankee dollar, oh!*²⁴

“Until the soldiers came”, 184-185.

²³ Énfasis en el original.

²⁴ Énfasis en el original.

El imperialismo económico y cultural genera actitudes hacia la variedad de inglés estadounidense (Mair y Sand, 1998: 189) y, por ende, situaciones de conflicto lingüístico. En este relato, las actitudes que el acento estadounidense genera en el protagonista, Edward, quien deja su trabajo como cuidador de vacas y consigue trabajo con los norteamericanos, son sintomáticas del prestigio de la variedad norteamericana en el espacio trinitense, inspirado por su asociación con la movilidad social ascendente, en oposición a la variedad no estándar, a la que el protagonista orienta su comportamiento lingüístico cuando acude a su hermano, Hat, en busca de consuelo, porque su nueva novia estadounidense está embarazada. En este caso la variedad no estándar está asociada con la intimidad y autenticidad:

Edward used his best American accent and said, ‘What’s cooking, Joe?’

To my surprise the sentry, looking fierce under his helmet, replied, and in no time at all Edward and the sentry were talking away, each trying to use more swear words than the other.

[...]

One day he came to us with a sad face and said, ‘Hat, it look like if I have to get married.’

He spoke with his Trinidad accent.

He looked worried. He said, ‘Why? Why? Why you have to get married?’

‘She making baby.’

‘Is a damn funny thing to say. If everybody married because woman making baby for them it go be a hell of a thing. What happen that you want to be different now from everybody else in Trinidad? You come so American?’

“Until the soldiers came”, 186-7, 190.

Este relato ilustra el panorama lingüístico que en el período previo a la independencia de Trinidad y Tobago se viene gestando. La distinción de variedades de acuerdo con funciones sociales específicas en una situación en que el repertorio comunitario se compone de un conglomerado de variedades muy cercanas se vuelve difícil, especialmente en el contexto de Trinidad. Sin embargo, esta oposición de diferentes variedades en el texto es clara a través de los comentarios

metalingüísticos y las actitudes adoptadas por los personajes, al orientar su comportamiento en la dirección de una u otra variedad.

En “Man-Man” también se registran comentarios lingüísticos que ponen el foco en el acento y la gramática, cuya presencia arroja luz sobre creencias y actitudes compartidas sobre la lengua. Man-Man, el protagonista del relato, es otro vecino del barrio, por cuyo comportamiento extraño los demás lo consideran un loco y terminan excluyéndolo del grupo. Entre sus hábitos curiosos está el de imitar el acento del inglés metropolitano:

One day I met Man-man at the corner of Miguel Street.
‘Boy, where you going?’ Man-man asked.
‘I going to school,’ I said.
And Man-man, looking at me solemnly, said in a mocking way, ‘So you goes to school, eh?’
I said automatically, ‘Yes, I goes to school.’ And I found that *without intending it I had imitated Man-man’s correct and very English accent.*
That again was another mystery about Man-man. *His accent. If you shut your eyes while he spoke, you would believe an Englishman – a good-class Englishman who wasn’t particular about grammar – was talking to you.*
Man-man said, as though speaking to himself, ‘So the little man is going to school.’ [...] *He used to hold the Bible in his right hand and slap it with his left and say in his perfect English accent, ‘I have been talking to God these few days, and what he tell me about you people wasn’t really nice to hear. These days you hear all the politicians and them talking about making the island self-sufficient. [...]*
Some men began taking the cross from the van to give it to Man-man, but he stopped them. *His English accent sounded impressive in the early morning. ‘Not here. Leave it for Blue Basin.’*

“Man-Man”, 47-53.

Los comentarios metalingüísticos por parte del narrador hacen igualmente referencia a su modo de hablar, como en el relato anterior, y también los intensificadores y adjetivos describen el grado en que el personaje logra imitar este acento: *correct and very English accent* y *his perfect English accent*. Sin embargo, a diferencia del caso anterior, en estos comentarios en particular se constatan juicios de valor sobre el modo de hablar de Man-Man que ponen de manifiesto creencias

sobre la variedad estándar que no se apoyan en aspectos objetivos de la realidad lingüística, sino más bien en el prestigio social de sus hablantes, heredado de la experiencia colonial. Trudgill (2013 [1976]: 2) ha llamado la atención sobre el vínculo que existe entre los juicios de valor (“correcto/incorrecto”) respecto de la pronunciación o construcciones gramaticales de las variedades y los factores sociales, de tal manera que se afirman cualidades esencialistas sobre la lengua cuando en realidad se trata de características ajenas a ella, más bien relacionadas con la clase, y de las que los hablantes no son del todo conscientes.

En el fragmento expuesto el narrador deja en claro esta correlación entre la valoración de la variedad metropolitana que Man-Man imita y el factor social, al identificar la primera a través de referencias específicas de nacionalidad (*an Englishman*), una clase social media/alta (*a good-class Englishman*) y nivel educativo, pues lo imagina como alguien que no necesita hacer un esfuerzo para hablar de acuerdo con la gramática normativa de la variedad estándar metropolitana (*who wasn't particular about grammar*). Además de mostrar la afiliación del personaje con la cultura del colonizador (la lengua es parte evidente de esta), las evaluaciones de este tipo reposan en la idea de que la variedad correcta es aquella que los hablantes metropolitanos de clase media y educada hablan, y que esta corrección se evidencia en los rasgos de pronunciación o gramática.

En “B. Wordsworth”, el nombre del protagonista homónimo es un mendigo que trajina por las calles de Puerto España y con quien el narrador entabla una amistad cuando toca la puerta de su casa y pide permiso para contemplar las abejas en las palmeras del jardín. Su nombre remite al poeta romántico inglés William Wordsworth y él mismo es un aficionado a la escritura poética, aunque nunca logra avanzar más allá de la primera línea del poema que comenzó a escribir:

My mother came out, looked at the man and asked in an unfriendly way, ‘What you want?’
The man said, ‘I want to watch your bees.’
His English was so good it didn't sound natural, and I could see my mother was worried.
She said to me, ‘Stay here and watch him while he watch the bees.’

The man said, 'Thank you, Madam. You have done a good deed today.'

He spoke very slowly and very correctly, as though every word was costing him money.

"B. Wordsworth", 57.

En los comentarios metalingüísticos del narrador también se identifica un juicio de valor sobre la variedad de inglés que habla B. Wordsworth en términos de bueno y correcto, como en el caso anterior, pero a diferencia de aquel, el narrador destaca la falta de autenticidad que pone de manifiesto el carácter afectado de su habla, dado los esfuerzos que B. Wordsworth realiza para hablar: *he spoke slowly, as though every word was costing him money*. En este sentido, la representación de la variedad estándar metropolitana gira en torno a nociones de falsedad, de modo tal que, por oposición, la variedad no estándar puede emerger como lengua de autenticidad y solidaridad con el grupo, en el sentido de que adquiere un prestigio encubierto al reflejar actitudes positivas que, según bien observan Rickford y Traugott, no siempre resultan tan visibles en la superficie como los juicios negativos (1985: 252).

Una representación similar de la variedad estándar, asociada con la falsedad o artificialidad, se encuentra en el ya comentado "Love, love, love, alone", donde, como ya se mencionó, en cada situación de violencia vivida con su marido, el personaje de la mujer de origen portugués, hablante de estándar, acude a la madre del narrador:

At first my mother was *being excessively refined* with the woman, *bringing out all her fancy words and fancy pronunciations*, pronouncing comfortable as cum-fought-able, and making war rhyme with bar, and promising that everything was deffy-nightly going to be all right. Normally my mother referred to males as man, but with this woman she began speaking about the ways of mens and them, citing my dead father as a typical example [...].

But after the woman had come to us about three or four time *my mother relapsed into her normal self, and began treating the woman as though she were like Laura or like Mrs Bhakcu* [...].

My mother said, 'I wouldn't know about heart, but what I know is that he want a good clout on his backside to make him see sense. How you could let a man like that disgrace you so?'

"Love, love, love, alone", 134-135.

De los comentarios del narrador se desprende la falta de autenticidad del estándar en el habla de la madre al explicitar su empeño en utilizar palabras y una pronunciación elaboradas (cercanas a la afectación de B. Wordsworth en el fragmento anterior) y sus esfuerzos por pronunciar algunos ítems léxicos con acento estándar (*cum-fought-able* por *comfortable*, *deffy-nightly* por *definitely*, etc.). También la representación de la lengua estándar como artificial se hace evidente en el cambio de actitud de la madre cuando, ya cansada de la poca determinación de su vecina, vuelve al no estándar (*relapsed into her normal self*), gesto valorado por su hijo, el narrador, como un acto de autenticidad y sensatez.

A modo de cierre, para concluir nuestro análisis sobre la representación de las variedades en *Miguel Street*, el trabajo que Naipaul realiza sobre la lengua narrativa, que, como vimos, aún conserva un sistema dual que distingue la lengua culta de la popular, logra al mismo tiempo una profunda caracterización de sus personajes y, así, de la comunidad de la calle Miguel. Este fenómeno de representatividad refleja una notable operación transculturadora especialmente en el nivel de la cosmovisión (Rama, 2008 [1982]: 57), en cuanto los comentarios metalingüísticos presentes en estos relatos, así como las instancias de cambio de código entre las lenguas popular y estándar, permiten una aproximación a la psicología del sujeto colonial en las Antillas, y del sujeto trinitario en particular. En este sentido, las sutiles tensiones desplegadas entre la identificación con lo metropolitano a través de la lengua y la voluntad de autodeterminación que los personajes de Naipaul demuestran cuando asumen la variedad no estándar resultan precisamente de la maestría del autor en el manejo de las variedades lingüísticas. Si el vínculo con la lengua y los usos que se hacen de ella materializan los conflictos del sujeto antillano –sus adscripciones identitarias entre lo popular y lo metropolitano–, es a través de este trabajo en el nivel lingüístico y a los fines de la caracterización que Naipaul logra una más cabal representación del trasfondo ideológico en los años previos a la independencia de las Antillas inglesas.

4. La configuración de las identidades culturales y sociales a través de la lengua literaria en *The Suffrage of Elvira* (1958)

4.1. El problema de la heterogeneidad étnica y la política trinitense en la narrativa de Naipaul

It is a very new thing in our world after the great explorations, after the re/peopling of many parts of the world, after the empires, there are certain places, small places with hardly any history to talk of, hardly any worthwhile history to talk of, which were then left in the world. They are small, their people are not fully educated. We are not talking about small societies like Norway or Finland or Switzerland; these are places with great histories. We talk about smaller places. That is what I mean about a half-made society. And I think the difficulties and problems of such societies should be talked about in a special way.

V. S. Naipaul, *apud* Bhoendradatt, 2008: 73.

Desde el punto de vista histórico y cultural, el material narrativo de *The Suffrage of Elvira* (1958) abarca un panorama más amplio de lo elaborado en *Miguel Street*, aunque ambas novelas pertenecen al ciclo de los *comienzos*¹ en la escritura de V. S. Naipaul. Las apreciaciones de Brathwaite acerca de la novela *A House for Mr. Biswas* (1961) de Naipaul, que sin duda son aplicables también al

¹ En el sentido de los *beginnings* de Edward Said, para quien toda escritura establece un nuevo orden de sentido en relación con la escritura que la antecede (1985 [1975]: 356). La producción textual habilita una confrontación con la autoridad de los textos previos que hace de cada comienzo una autorización de toda escritura que le sigue, “a beginning provides an inaugural direction, a provisional orientation in method and intention” (1985 [1975]: 316).

conjunto inicial conformado por *Miguel Street*, *The Suffrage of Elvira* y *The Mystic Masseur*, apuntan a su novedad diferencial con respecto a otras escrituras afrocaribeñas contemporáneas, dada la destreza que encuentra en el autor indotrinitario, su maestría técnica adecuada al marco social: “The black West Indian cannot really expect novels like *Biswas* until he has a strong enough framework of social convention from which to operate and until his own technique is flexible and subtle enough to take advantage of it” (1986b [1963]: 54).

Miguel Street, como analizamos en el apartado anterior, constituye el comienzo de Naipaul como escritor, una vez descubierto que el material de su ficción yace en la Trinidad que siempre quiso dejar atrás. En esta obra el interés se enfoca en sus memorias de la niñez y no en el más amplio panorama político-social y las diferencias étnicas y culturales entre la población de Puerto España, aunque es tempranamente consciente de tales diferencias, como se desprende de su siguiente reflexión sobre el proceso de escritura de *Miguel Street*:

[...] I also knew when I was writing that if I could take a step or two or three back from the material I would have to write it another way and if I were to worry about people’s various identities, ethnic identities and cultural identities, I would have to write another book altogether (Naipaul, *apud* Bhoendradatt, 2008: 65).

En *The Suffrage of Elvira*, por lo tanto, su interés responde a esa inquietud respecto de la representación de la heterogeneidad étnica y cultural en Trinidad. Por un lado, el peso de la esclavitud para los afrodescendientes y de la historia colonial en general, además de la distancia de todos los pobladores de las Antillas de las tierras de los orígenes, otorgan al sujeto colonial un sentido de dislocamiento. La anécdota del encuentro de V. S. Naipaul con un indio que le pregunta acerca de su procedencia en un aeropuerto da cuenta de la particular complejidad identitaria que los descendientes de los trabajadores de la India, contratados en el Caribe desde mediados del siglo XIX, enfrentan, complejidad emblemática en el gentilicio

indio oriental² de las Indias Occidentales (*East Indian West Indian*), como el mismo escritor reflexiona:

To be an Indian from Trinidad is to be unlikely. It is, in addition to everything else, to be the embodiment of an old verbal ambiguity. For this word “Indian” has been abused as no other word in the language; almost every time it is used it has to be qualified (Naipaul, 2004b [1965]: 39).

Por otro lado, está la preocupación que ya se sugiere en el último relato de *Miguel Street*, cuando el narrador homodiegético, el *alter ego* del mismo V. S. Naipaul, se convence de que no hay nada que hacer en Trinidad y, por ende, la idea del estancamiento en los pueblos coloniales en general lo lleva a calificarlos como sociedades a la deriva e identificarlos con la degradación moral. En *The Suffrage of Elvira* Naipaul elabora su preocupación por la situación política colonial y es esta preocupación la que define el tenor de su escritura en esta novela:

The new politics, the curious reliance of men on institutions they were yet working to undermine, the simplicity of beliefs and the hideous simplicity of actions, the corruption of causes, half-made societies that seemed doomed to remain half-made: those were the things that began to preoccupy me. They were not things from which I could detach myself (Naipaul, 2004c [1974]:171).

Los descendientes de indios contratados que llegaron a Guyana y Trinidad en el siglo XIX como reemplazo de mano de obra de esclavos recientemente libres conforman una comunidad con una cultura distinta y, aunque adquieren propiedades y tienen éxito como trabajadores rurales, quedan aislados de la comunidad afrotrinitense dominante, cuyos miembros se concentran en los polos

² *East Indian*, en oposición a *West Indian*, remite a la población con ascendencia india en el espacio caribeño como modo de diferenciar este grupo de la población con ascendencia africana (Munasinghe, 2001a: 11-12), de allí los términos indo- y afrotrinitense para referirse a los discursos sobre la identidad nacional en Trinidad según el foco sea puesto en uno u otro grupo étnico mayoritario que conforma la población de la isla.

urbanos, tienen acceso a la educación metropolitana y dan ímpetu a los movimientos de reivindicación que luego desembocarán en la independencia de Trinidad y Tobago en 1962. Como se recordará de su afirmación sobre la comunidad afrotринitense respecto de la indotринitense (Naipaul, 2004d [1982]: 88), no es la organización política de la comunidad afro lo que preocupa a Naipaul, sino la actitud imperialista que estos adoptan en sus reivindicaciones y el lugar marginal a que los indios son relegados en este proyecto nacional. La exclusión de los “indios orientales” también se constata en la formulación del discurso cultural *creole* que, al poner énfasis en la mezcla de la población negra y blanca, excluye a los descendientes de indios. Esta mezcla de la población africana y europea determina el estatus de nativo en las islas caribeñas, razón por la que ser nativo supone ser *creole*, lo que asimismo implica que, a los indotринitarios, no considerados *creoles*, se les niega el reconocimiento social necesario para su cabal inclusión en el mosaico nacional trinitense.

Este trasfondo permite un acercamiento a la problemática política representada en el pueblo rural y multiétnico trinitense de *The Suffrage of Elvira*. Surujpat Harbans, de ascendencia india y religión hindú, es un candidato ineficiente que se presenta a las elecciones en el pueblo de Elvira para conformar el Consejo Legislativo que el gobierno británico concede a sus colonias caribeñas previo a su independencia. La novela se centra en las estrategias que permiten a Harbans el éxito en las elecciones. Este foco permite a Naipaul mostrar que no hay separación entre la religión y la política en el pueblo, que el control de cualquier sector religioso de votantes conduce instantáneamente al triunfo y que la afiliación de los sectores electorales en nada tiene que ver con los intereses de la comunidad, sino que esta afiliación, muy por el contrario, está orientada por intereses personales. Desde esta perspectiva crítica, el sentido general de la novela apunta a la institución democrática en Trinidad como un proyecto que, aún instalado, carece de sentido en una sociedad que no está preparada para asimilarlo.

4.2. Sobre el género costumbrista en *The Suffrage of Elvira*

En su reflexión a propósito de Joseph Conrad y la responsabilidad moral de su narrativa (“the discovery of every tale was a moral one. It was for me, too, without my knowing it”, Naipaul, 2004e [1998]: 10), V. S. Naipaul destaca el estímulo que esta le provee para meditar sobre las naciones en el período en torno a la independencia que, según el epígrafe de este apartado, describe como sociedades *a medio camino*. En la escritura de Conrad, Naipaul observa su habilidad para representar la sociedad ajustándose a los hechos y no recreándolos. Para entender la experiencia de la sociedad colonial, aclara, es necesario lograr una forma literaria que sea fiel a la realidad y alcanzar esa forma implica deshacerse de las preconcepciones acerca de la función de la novela actual y revisar los patrones heredados por la tradición metropolitana de la *comedia de costumbres* (Naipaul, 2004c [1974]: 171), en la que, como sabemos, se exponen las normas de comportamiento social y los correspondientes tipos humanos. La novela contemporánea, dominada por el experimentalismo, plantea Naipaul, no ilumina la realidad, sino que, por el contrario, redundando en una construcción poco fiel a los hechos, abandonando, en consecuencia, su función interpretativa:

The novel as a form no longer carries conviction. Experimentation, not aimed at the real difficulties, has corrupted response; and there is a great confusion in the minds of readers and writers about the purpose of the novel. The novelist, like the painter, no longer recognizes his interpretative function; he seeks to go beyond it; and his audience diminishes. And so the world we inhabit, which is always new, goes by unexamined, made ordinary by the camera, unmeditated on; and there is no one to awaken the sense of true wonder. That is perhaps a fair definition of the novelist's purpose, in all ages (Naipaul, 2004c [1974]: 180).

Con una clara intención interpretativa respecto del mundo colonial, Naipaul, al igual que los escritores de su generación, opta por la tradición literaria europea, pero la ajusta a la expresión de ese mundo en el sentido de la transculturación narrativa de Rama (2008 [1982]). En su apreciación crítica de Naipaul, su

contemporáneo barbadense, E. K. Brathwaite, como ya comentamos, señalaba su obra como determinante en el panorama angloantillano destacando que, frente al *desarraigo* generalizado de sus contemporáneos y la *ausencia de dirección* de la novela regionalista, influenciada por los modelos experimentales del *Modernism* (1986b [1963]: 37), Naipaul rescataba formas más “anticuadas” de la tradición europea que resultaban más eficaces para la representación del mundo colonizado. En *The Suffrage of Elvira* era sin duda el género realista de la novela de costumbres la forma que se mostraba más apta a su vocación interpretativa de la realidad trinitense del período.

En su factura tradicional europea, la narrativa de costumbres retrata personajes típicos y pone énfasis, como sabemos, en el color local y los temas regionales. El realismo costumbrista, asimilado críticamente por Naipaul, le permite explorar el *ethos* político de Elvira y los estándares morales de sus habitantes, representados en esta novela. El tono satírico de *The Suffrage of Elvira* resulta del tratamiento sutil y mordaz que Naipaul hace de diversos aspectos de la sociedad y la moral de sus habitantes, arrojando luz sobre aquellos vicios que sirven al retrato de las sociedades caribeñas como sociedades *a medio camino*, como el mismo autor afirma en la entrevista del epígrafe en este apartado. La idea de un proyecto inacabado de democracia se desprende de la caracterización que Naipaul realiza en esta novela de los candidatos a las elecciones, en la medida que deja expuestas las ambiciones individuales de poder que priman sobre los intereses y el bienestar del pueblo de Elvira. Este es justamente el mérito de Naipaul, quien, como bien observa Brathwaite (1986b [1963]: 53), recupera procedimientos del realismo europeo decimonónico para adaptarlos a las necesidades expresivas de la cultura regional, como el recurso central del diálogo, entre otros, para la caracterización de los personajes, manteniendo una clara distinción entre la lengua popular y la voz culta con diferentes funciones, mientras que los escritores de su generación, más influidos por técnicas vanguardistas como el *fluir* de la conciencia, tienden a una unificación lingüística de las voces del texto (narrador- personajes). Esta división de funciones tiene implicaciones vinculadas con las contradicciones de la sociedad colonial que Naipaul expone en este relato. El uso de la lengua estándar en el

narrador –externo y “letrado”– implica una identificación con el lectorado metropolitano objetivo, con quien comparte ciertos supuestos sobre la institución democrática que se representa en esta novela (Weiss, 1992: 31) y la distancia satírica con la que se observa la democracia fallida de Elvira.

El retrato del hombre trinitense en *The Suffrage of Elvira* es elaborado especialmente a través de la caracterización de los personajes de ascendencia india de religión hindú y musulmana, Chittaranjan y Baksh, líderes de la comunidad india en el contexto de las elecciones de los años 1940 en el pueblo de Elvira. Ellos controlan los votos de las comunidades hindú y musulmana respectivamente, pero se orientan por sus intereses más básicos y personales. Este foco en las ambiciones individuales por encima del bienestar general sirve a la representación de Elvira como pueblo incompleto y, por extensión, de Trinidad como una sociedad a medio camino. Los candidatos de Chittaranjan y Baksh, como se mencionó anteriormente, que pertenecen a diferentes facciones religiosas de la comunidad india, recurren al hindú Harbans para que se postule como candidato representante de ambas facciones en las elecciones. Esta “alianza” refleja los conflictos étnicos ya presentes en la sociedad trinitense de los años 1940 y se opone, en esta novela, a Preacher, el otro candidato de las elecciones que representa y controla los votos de la comunidad afrodescendiente en Trinidad. En este sentido, Naipaul construye su representación de la sociedad trinitense con una fuerte base histórica en lo que respecta a las tensiones en su seno:

By the late nineteenth century there was a small but emerging African middle class who had begun to enter into the professions, the police, the civil service and the local legislature. Many were also school teachers and preachers in the community. By the 1940s, therefore, Africans had projected themselves as leaders; many were generally charismatic (Christian, 2004: 75).

La desconfianza entre las comunidades india y afrodescendiente lleva a los personajes de Chittaranjan y Baksh a apoyarse el uno al otro a pesar de la animosidad religiosa y a consensuar un candidato para competir contra quien ellos perciben como el enemigo africano común. Los intereses individuales también se

reflejan en otros aspectos. En esta alianza entre facciones de la comunidad india, y como retribución por su apoyo en las elecciones, Chittaranjan confía en que su hija Nelly se case con el hijo de Harbans, mientras Baksh logra que Harbans emplee a su hijo Foam como gerente de campaña electoral, además de obtener del mismo Harbans un vehículo y un parlante para trabajar en la campaña.

En el nivel temático, Naipaul explora las contradicciones de la sociedad colonial, en este caso representada por el pueblo de Elvira. Por una parte, se evoca la institución democrática a través del sufragio, pero cualquier aspiración a una real participación queda opacada por el hecho de que la sociedad trinitense aún está bajo la autoridad colonial y, en todo caso, las aspiraciones democráticas se encuentran limitadas por el poder metropolitano. Además, la falta de madurez política de la población no permite el ejercicio “a conciencia” de la institución democrática:³

Democracy had come to Elvira four years before, in 1946; but it had taken nearly everybody by surprise and it wasn't until 1950, a few months before the second general election under universal adult franchise, that people began to see the possibilities (13).

En síntesis, la falta de madurez y conciencia cívica de Elvira para ejercer la democracia se reflejan en la ya aludida fragmentación social y es este aspecto el que Naipaul utiliza para sostener su tesis de la imposibilidad de la sociedad trinitense para funcionar como una nación, ya que esta tensión entre los grupos étnicos que la conforman no permite actuar sobre una base común de valores. Naipaul recurre a la novela de costumbres heredada de la tradición europea justamente porque esta le permite explorar críticamente los comportamientos sociales y las dificultades subyacentes en el pueblo trinitense que impiden su cohesión y la hacen una sociedad a medio camino en su desarrollo. En este sentido, los personajes que aspiran a un lugar en la esfera política y anteponen los intereses personales o de su grupo étnico-religioso al bien de toda la comunidad constituyen

³ Todas las referencias en las transcripciones del corpus de este capítulo (4) pertenecen a *The Suffrage of Elvira*. De aquí en más citaremos según el número de página de la edición que manejamos (Penguin, 1969 [1958]).

personajes tipos en sí mismos que prefiguran a los políticos de la era poscolonial que Earl Lovelace retratará en su narrativa. Por otro lado, la satirización que Naipaul lleva a cabo del pueblo de Elvira, de sus aspiraciones y problemas políticos, en tanto que recurre a la exageración/caricaturización de estos elementos negativos, constituye en esta novela una técnica narrativa eficaz, que Naipaul adopta hábilmente del género costumbrista.

4.3. Los modos de presentación del habla y los comentarios metalingüísticos

El personaje de Lorkhoor pertenece a la comunidad india de religión hindú, pero está al servicio de Preacher, candidato de la comunidad afrodescendiente en las elecciones. Es enemigo de Foam, hijo de Baksh, proveniente del sector indio de religión musulmana, quien, además, como se mencionó en el apartado anterior, establece una alianza con el candidato Harbans (indio de religión hindú). Entre Lorkhoor y Foam existe una rivalidad que comienza cuando el primero accede a un puesto como promotor de publicidad para el cine, puesto al que Foam también se había presentado. A través de estos dos personajes Naipaul logra representar las tensiones presentes en la sociedad: por un lado, Lorkhoor y Foam reflejan las divisiones dentro de la comunidad de ascendencia india en base a la religión, hindú y musulmana respectivamente; por el otro, Lorkhoor domina el inglés metropolitano a la perfección, que lo sitúa en una posición de ventaja ante Foam (Lorkhoor accedió a su puesto de trabajo, en parte, debido a este dominio lingüístico). De allí que Naipaul contribuya a representar un mundo social fragmentado en varios niveles: las comunidades afrodescendientes frente a la india y, en el interior de la comunidad india, se representa el sector hindú como más educado, frente al sector menos educado musulmán. Como apuntamos, además, Lorkhoor trabaja para la campaña del candidato afrodescendiente Preacher, razón por la cual para los integrantes de la comunidad india resulta un traidor al servicio de la oposición.

El personaje de Lorkhoor cobra relieve en *The Suffrage of Elvira* debido a la manipulación de códigos que realiza en su habla al cambiar del estándar al no estándar y *viceversa*. Los modos de presentación del habla de este personaje contribuyen a su caracterización y se vinculan directamente con el tema de la novela, a saber, el *ethos político* (Gupta, 1999: 10) de la comunidad de Elvira, que Naipaul presenta, a través del comportamiento de Lorkhoor, como un proyecto de democracia vacía de compromiso ideológico. Lorkhoor, en efecto, accede a trabajar para Preacher no por sus convicciones políticas, sino como un medio para poder escapar a la chatura de la rural Elvira y procurarse una vida en la ciudad de Puerto España, representando así las condiciones de una democracia precaria, sujeta a los intereses individuales de los candidatos que participaron en las elecciones para el Consejo Legislativo de Trinidad y Tobago en 1950. En todos ellos vemos que su apoyo a uno u otro candidato no se basa en una afinidad ideológica ni en un posicionamiento ético o político, ni tampoco en la pertenencia a una particular comunidad étnica, sino en motivaciones y aspiraciones personales. En el siguiente fragmento, la voz del narrador realiza una presentación de Lorkhoor a través de comentarios metalingüísticos:

And then Foam was really cut up when Lorkhoor got that job advertising for the cinemas from a loudspeaker van. It was Foam who had heard of the job first, from Harichand the printer, a man of many contacts. Foam applied and had practically got the job when Lorkhoor, supported by Teacher Francis, stepped in. Lorkhoor pointed out that Foam was too young for a driving permit (*which was true*); that *Foam's English wasn't very good (which was true)*. Lorkhoor pointed out that he, Lorkhoor, had a driving permit (*which was true*); and *his English was faultless (which was an understatement)*. Lorkhoor got the job and said it was a degradation. But while he drove about Central Trinidad in his loudspeaker van, *speaking faultless English to his heart's content*, Foam had to remain in Elvira, an apprentice in his father's shop. Foam hated the stuffy dark shop, hated the eternal tacking, which was all he was allowed to do, hated Elvira, at moments almost hated his family (39-40).⁴

⁴ Dado que esta sección está dedicada a *The Suffrage of Elvira*, de aquí en adelante solo incluyo el número de páginas para las transcripciones de esta misma obra. A menos que se indique lo contrario, el énfasis en todas las citas es nuestro.

El discurso indirecto en el que aparece el metalenguaje constituye un procedimiento estilístico que, por lo menos en este caso, otorga una impresión de objetividad y transparencia entre las palabras que Lorkhoor expresa a título personal y el narrador “mediador”. En esta novela, de la misma forma que en *Miguel Street*, la voz del narrador hace uso de la variedad estándar, por lo que no se constatan rasgos estilísticos que revelen un idiolecto o dialecto regional en el habla de Lorkhoor. Las instancias de *metalepsis*⁵ en las acotaciones de este narrador extra/heterodieético contribuyen a confirmar la objetividad en su representación del habla del personaje. La presencia de juicios de valor en estas acotaciones acerca de la naturaleza de los hechos a los que Lorkhoor hace referencia desestabiliza al lector, pues no se identifica en la lectura un interlocutor que no sea el mismo lector ni hay instancias que sugieran el estatuto de este narrador como personaje en el universo textual (diferente al narrador en *Miguel Street* quien, además de narrador, también participa como personaje en los hechos que narra). Por esta razón, el narrador se hace presente para opinar, afirmar o contradecir a los personajes, y además se muestra como conocedor del mundo ficcional que narra —se instala la posibilidad de que el narrador pertenezca al universo textual a través de estas intromisiones—, demostrado así la legitimidad de sus acotaciones. La presentación del habla de Lorkhoor en los comentarios metalingüísticos por parte del narrador, entonces, produce un efecto de aparente subjetividad en las afirmaciones del personaje en discurso indirecto (*Lorkhoor pointed out that [...] his English was faultless*), que es inmediatamente puesta en cuestión por las acotaciones del narrador, quien confirma sus afirmaciones (*which is true*) o da a entender que el personaje atenúa la perfección de su dominio de la variedad estándar (*which is an understatement*).

En otro orden, estas mismas instancias de metalenguaje transmiten una valoración del dominio que cada uno de estos personajes, Foam y Lorkhoor, tienen de la lengua inglesa. En este contexto, las cualidades de *good*, *not very good* y

⁵ En la teoría narratológica la *metalepsis* remite a la transgresión de un nivel narrativo, implicando una desestabilización de la verosimilitud. Genette (2004: 16) la define como la transgresión del umbral de representación que ocurre cuando, por ejemplo, un narrador extradiegético irrumpe en el relato para dirigirse a un personaje o al lector.

faultless deben entenderse en referencia al grado en que convergen hacia las normas de uso de la variedad estándar (Milroy, 2007: 133). Estas normas imponen a los hablantes ciertos modos de pensar y actuar que cristalizan, a su vez, en actitudes lingüísticas. El lector entiende, por ejemplo, que aquí opera el prestigio de la variedad estándar, en cuanto esta determina quién de los dos personajes recibe el puesto laboral como anunciante del cine del pueblo, lo que contribuye a forjar una representación de la variedad estándar como la lengua que asegura las oportunidades de empleo y movilidad social. Foam ve con recelo la suerte de Lorkhoor en obtener ese puesto y contempla con frustración su situación laboral en el negocio de su familia. Además, Lorkhoor también se vincula de una manera específica con la lengua estándar porque orienta sus comportamientos lingüísticos a esta variedad, muestra una afiliación con ella y, por ende, con lo metropolitano, un posicionamiento evidente cuando leemos que se siente a gusto con su inglés perfecto. El habla de Lorkhoor, en este sentido, es el factor determinante para diferenciarlo del resto de la comunidad, y así lo da a entender el uso del discurso directo en las primeras líneas del fragmento cuando Foam, hijo de Baksh, líder de la comunidad india de religión musulmana, se dirige a Harbans, el líder de la comunidad india de religión hindú:

‘Lorkhoor is only *a big show-off*,’ Foam said. ‘Ever hear him, Mr Harbans? “This is the voice of the ever popular Lorkhoor,” he does say, “begging you and *imploring* you and *entreating* you and *beseeking* you to go to the New Theatre,”. *Is just those three big words he know, you know. Talk about a show-off!*’
 ‘The family is like that,’ Baksh said (18-19).

El uso del discurso directo en este fragmento crea un efecto de cercanía con los hechos narrados en relación con el lector, quien tiene la oportunidad de leer de primera mano la opinión de Foam sobre Lorkhoor y su habla. Si en el fragmento anterior Lorkhoor muestra afiliación con la variedad de inglés estándar, en este fragmento Foam lo condena por este mismo uso (*Lorkhoor is only a big show-off*). La consideración de la variedad estándar como portadora del prestigio que la comunidad frecuentemente le otorga, en oposición a la variedad no estándar

generalmente extendida entre las clases populares, es notoria en las observaciones de Foam: por un lado, reduce el habla estándar de Lorkhoor al uso de tres ítems léxicos acumulados de modo forzado e innecesario, debido a su poca frecuencia (*just those three big words*) en el habla no estándar y a su sinonimia (obsérvese el pleonasma que se logra con la secuencia *begging, imploring, entreating y beseeching*, todos ellos redundan en la misma área léxica que comparten); por otro lado, los comentarios de Foam también apuntan a la variedad estándar como símbolo de pretensión (Rickford y Traugott, 1985) e índice, por lo tanto, de falta de autenticidad y solidaridad con el grupo. La voz del narrador en el siguiente fragmento deja en claro que el uso de la variedad estándar es la razón por la que Lorkhoor es rechazado por las demás personas en el pueblo y excluido de la comunidad:

Here was another reason for Lorkhoor's unpopularity: his stringent determination to speak *correct English* at all times. He spoke it in a deliberate way, as though he had to weigh and check the grammar beforehand. When Lorkhoor spoke like that outside Elvira, people tried to overcharge him. They thought him a tourist; because he spoke *correct English* they thought he came from Bombay (68).

En el siguiente fragmento, en un diálogo con el Sr. Cuffy, seguidor de la comunidad afrotrinitense liderada por Preacher, el narrador realiza acotaciones valorativas sobre Lorkhoor también para señalar su tendencia al habla purista del estándar. En un acto de hipercorrección por parte de Lorkhoor, el recurso del *eye dialect* intenta representar su pronunciación afectada de la vocal como aquella en *coffee*, lo que provoca la molestia del Sr. Cuffy:

‘Good morning,’ Mr Cuffy said.
Lorkhoor recognized his social blunder. ‘Morning, Mr Coffee.’
Mr Cuffy frowned, the wrinkles on his black face growing blacker. ‘I is not something you does drink, sir.’
The people of Elvira called Mr Cuffy ‘Cawfee’. Lorkhoor, a stickler for correctness, called him ‘Coffee’. Mr Cuffy preferred ‘Cawfee’ (68).

La voz del narrador en estos fragmentos aporta observaciones irónicas sobre los hechos narrados que, en la misma dirección de las instancias de *metalepsis* que se mencionaron anteriormente, implican una valoración acerca del habla de Lorkhoor que resulta de una noción de lo correcto como postura afectada y de poca autenticidad. Esta noción constituye otra presentación de la variedad estándar congruente con las valoraciones realizadas anteriormente por Foam, en las que queda explícito el vínculo entre este tipo de juicios de valor y el aspecto social de los personajes (Trudgill, 2013 [1976]: 2). La acotación sobre el inglés correcto – que debe leerse aquí como inglés estándar– remite a la variedad prestigiosa que se identifica con un grupo social específico. Desde la perspectiva del narrador, el caso de Lorkhoor, que trata de emular el habla de un grupo al que no pertenece, evidencia inautenticidad, una cualidad a su vez tematizada en un sentido amplio en esta novela, aplicable a la situación política del pueblo de Elvira y sus habitantes. Asimismo, este mismo comentario por parte del narrador impone una mirada jerárquica desde el punto de vista lingüístico, ya que el narrador habla esta variedad estándar, pero ve como inadecuados o excesivos los esfuerzos del personaje para producir los rasgos de esta misma variedad en los intercambios orales, a la vez de sugerir la adecuada distancia entre la función del estándar para actividades “letradas” como la narración, y la del no estándar para los intercambios cotidianos entre los habitantes del pueblo de Elvira. Como bien observa Gupta, junto con la estrechez de esta sociedad, su pasividad, conservadurismo y falta de cohesión, despunta en este retrato del pueblo su artificialidad e impostura,

Lack of authenticity in brief is what Naipaul finds in Trinidad: individuals who entertain aspirations which make little sense in Trinidad, a culture which treasures texts and ideas which are patently out of place, a politics which follows imperatives which contradict its purpose, and which lack any ideological commitment (1999: 17).

Otro comentario metalingüístico por parte del narrador también aporta una representación específica de la variedad no estándar. El siguiente fragmento trata

del encuentro entre Lorkhoor y la *doolahin*⁶ –la hija del religioso hindú Dhaniram–, quienes juntos escapan para vivir en Puerto España al final de la novela. Cuando son descubiertos por Foam, la *doolahin* huye y él se queda para enfrentar la situación, y adopta una actitud descarada, en parte porque desde el comienzo de la novela estos dos personajes son rivales. El narrador comenta el cambio de código a la variedad no estándar por parte de Lorkhoor, que constituye una de las pocas instancias en que este personaje lo realiza:

The girl said, ‘Oh God!’ pulled her veil over her face and ran out of sight, through the bush, behind the cocoa house and then, as Foam imagined, to the road.

Lorkhoor remained behind to brazen it out.

In his excitement he dropped his educated tone and vocabulary and slipped into the dialect. ‘Eh, Foreman! You take up maquereauing⁷ now?’

‘You ain’t got no shame, Lorkhoor. Using words like that in front of a little boy.’

Herbert pretended he hadn’t heard anything.

Lorkhoor turned vicious. ‘You tell anything, and see if I don’t cripple you.’

‘I is not a tell-tale. And at the same time I is not a hide-and-seek man.’

‘Go ahead. Open your mouth once, and I’ll have the police on your tail, you hear.’

‘Police?’

‘Yes, police. You drive a van. You have a driving licence? If I lay one report against you, I would cripple you for life, you hear.’

Foam laughed. ‘Eh, but this is a funny world, man. Whenever people wrong, they start playing strong.’

Lorkhoor didn’t stay to reply (149).

El comentario del narrador sobre el comportamiento lingüístico de Lorkhoor vuelve evidente su vinculación con el estado emocional del personaje. La exaltación resultante de enfrentar a su rival se refleja en el cambio de habla al no estándar (el narrador claramente alude al hecho de que Lorkhoor modifica su habla en dirección

⁶ *Doolahin*, en bastardillas en el original. Palabra de origen hindi que significa novia, desposada (Baptiste, 2011 [1994]). En la novela se lo utiliza como vocativo para dirigirse o referirse a este personaje femenino e innominado.

⁷ En el original, el morfema base en *maquereauing* está en bastardillas. Las bastardillas en el resto del fragmento, como se anunció anteriormente, son nuestras.

al dialecto, la variedad regional). Además, el discurso directo ilustra este cambio previamente anunciado por el narrador a través de un rasgo léxico (*maquereau* está marcado por el uso de las bastardillas, procedimiento común en Naipaul, como ya se vio en el análisis de *Miguel Street*, además de ser una palabra que pertenece a la variedad caribeña regional).

El uso de otro procedimiento estilístico, el discurso indirecto libre, plantea ciertas limitaciones respecto de la adjudicación de la voz, que puede ser difusa en algunos casos, ya que este recurso se utiliza para expresar de forma más vívida el pensamiento de los personajes, pero se trata de pensamientos mediados por la tercera persona del narrador. No obstante, en este ejemplo a continuación, en particular, la claridad se resuelve a través del uso del estándar en su función específica de narrar en esta novela y la indicación gráfica de la exclamación (“*There were dances at the Poly!*”), que de por sí contribuye a reflejar este estado de emoción en el personaje de Nelly, hija de Chittaranjan, miembro de la comunidad india de religión hindú, a quien se le ha arreglado un matrimonio con el hijo del candidato indio Harbans en contra de su voluntad:

[...] Still, if she had to marry him, she had to; it was her own fault. She would have preferred the Poly though. Teacher Francis had met someone who had actually been. *There were dances⁸ at the Poly!* Foam didn’t even know what the Poly was. But he was no fool. He couldn’t talk as well as that Lorkhoor; but Lorkhoor was a big show-off; she preferred Foam (84).

Nelly habría preferido tener la oportunidad de estudiar en un politécnico, pero esta posibilidad no es bien vista por su padre, quien considera que su obligación es casarse. La frase exclamativa parece traducir el pensamiento del personaje y explicitar la razón por la que hubiera preferido estudiar; obsérvese, además, el uso de las bastardillas que enfatizan *dances*, que podría leerse a título personal del personaje de Nelly o en carácter de acotación por parte del narrador sobre los hechos narrados. Este comentario diluido entre la voz de Nelly y del

⁸ La palabra “dances” está en bastardillas en el original.

mismo narrador sugiere, a fin de cuentas, la ironía de este último, quien se adentra en la conciencia del personaje de Nelly y comparte con el lector la verdadera razón por la que hubiese querido asistir al politécnico, dejando en claro el interés de esta por divertirse antes que por acceder a una formación.

Por último, otra instancia específica de comentarios metalingüísticos se presenta con la función de anunciar otros acentos o variedades lingüísticas diferentes de las habladas en Trinidad. Esta función complementa la caracterización lingüística de los personajes y, asimismo, contribuye a la representatividad de diferentes grupos hablantes de otras lenguas; los comentarios metalingüísticos identifican claramente el vínculo entre variedades y grupos étnicos específicos, como en los siguientes ejemplos:

a.

Mahadeo didn't get up or say anything. He dropped on his bench, a plump little man in tight clothes, his large empty eyes staring at the floor. There was an explosion of coughing inside the house and a woman's voice, strained and querulous, *asked in Hindi*, 'Who's there?' (43).

b.

And then Baksh ran around telling his story to nearly everyone who wasn't too busy to listen. He had to listen to many stories in return. *Etwariah, Rampiari's mother, told (in Hindi) how two days after her husband died she saw him standing at the foot of her bed.* He looked at her and then at the baby—he had died the day Rampiari was born—and he cried a little before disappearing. Etwariah cried a lot when she told the story and Baksh had to cry too; but he couldn't keep on crying with Etwariah and in the end he had to leave, very rudely (73).

c.

Chittaranjan rushed to the kitchen window, pushed aside his wife from the enamel sink where she was scouring pots and pans with blue soap and ashes, and shot some elaborate Hindi courses at Ramlogan's backyard. [...] Chittaranjan was moved to further anger by his wife's calm. *He put his head out of the Demerara window and cursed long and loud, still in Hindi* (95-96).

d.

Mahadeo was stared at. A path was opened for him.
'Look,' he heard someone say in the acrid Spanish accent. 'Let him look good.' [...] Foam said, 'Is those Witnesses. They can't touch nobody else, so they come to meddle with the poor Spanish people in Cordoba. [...]' (126).

e.

The policeman who had been hanging about outside the school went up the concrete steps. The clerk said something to him. The policeman came down the steps, went across the road and called, 'Bellman!' *He spoke with a strong Barbadian accent* (189).

En efecto, esta identificación de diferentes comunidades de acuerdo con las variedades contribuye, desde la perspectiva de la construcción narrativa, a los intereses temáticos de Naipaul en esta novela en particular. Mencionamos anteriormente que *The Suffrage of Elvira* enfoca el período anterior a la independencia de Trinidad y Tobago en 1962, después de que la crisis económica en Trinidad promoviera manifestaciones y movimientos nacionalistas masivos, además de huelgas de trabajadores, y el gobierno británico concediera una representación electa en Trinidad y Tobago. Estas elecciones para el Consejo Legislativo tuvieron lugar en 1946 y 1950. Sobre esta última elección trata la novela (Gupta, 1999: 8), en la cual la rivalidad entre los diferentes grupos, por un lado, las comunidades religiosas de cristianos, hindúes y musulmanes; por el otro, las comunidades étnicas más numerosas (la comunidad afro e indotrinicense), no permiten pensar en un espíritu de comunidad a nivel nacional:

Before and after the election there was talk about an alliance of the radical groups, but all the party candidates were individualists to whom the so-called party affiliations were relationships of convenience, with people shifting around to suit their personal interests (Ramchand, 2018: s.p.).

Esta es la situación que V. S. Naipaul explora ejerciendo una crítica en referencia a las posibilidades de la democracia en sociedades que, según su planteo,

aún no están preparadas para liderar sus propios destinos, en las que el sufragio universal toma a los ciudadanos por sorpresa y estos no ven más allá de los intereses particulares, dispuestos a entregar sus votos por conveniencia, tal como se ilustra con Foam, el personaje musulmán que se alía con el candidato hindú porque le ofrece un trabajo, o el hindú Lorkhoor, quien trabaja para el candidato afrotrinitense pero termina “entregando” los votos al candidato hindú. Al final de la novela observamos que el candidato electo, el hindú Harbans, no demuestra un real interés por Elvira y su gente, como tampoco lo demostró ninguno de los candidatos en estas elecciones:

The candidates never meet to discuss any issues, indeed, no election issues are really mentioned and one is not really sure if the good people of Elvira are aware of their reasons for electing a candidate. We are not even sure that the winner will know what is expected of him once he has won (Christian, 2004: 78).

Harbans, de hecho, resuelve no volver jamás al pueblo donde residen los votantes que le aseguraron la victoria porque está hastiado de su gente y las elecciones, revelando que los propósitos de su candidatura no se basaron en un afán por representar al pueblo ni por trabajar en pos de su bienestar.

4.4. Presentación de variedades lingüísticas: los rasgos léxicos y fonológicos

El discurso narrativo de *The Suffrage of Elvira* incluye ítems léxicos con origen en lenguas indoarias en bastardillas.⁹ Ello implica que estos ítems, al igual que como ocurre en *Miguel Street*, también aparecen diferenciados del contexto escrito en lengua estándar. Una aproximación al contexto en el que ocurren y a los personajes que intervienen arroja luz sobre una posible intención de ilustrar los diálogos entre personajes que comparten un universo socio cultural, con el objetivo de dar representatividad a variedades diferentes del inglés estándar en estrecha

⁹ Ver cuadro 2, pág. 123.

vinculación con los diferentes grupos étnicos que conforman la población trinitense, aspecto fundamental para entender, como habíamos comentado más arriba, el tema y el conflicto de esta novela.

A modo de ejemplo, los siguientes fragmentos presentan una situación en el hogar de Dhaniram, experto religioso hindú que forma parte del comité electoral de Elvira y trabaja para la campaña del hindú Harbans en las elecciones que se celebrarán próximamente. Baksh y su hijo Foam, ambos miembros de la comunidad india musulmana, lo visitan para tratar temas importantes. El señor Dhaniram vive con su esposa paralítica y su nuera, la *doolahin*, que, aunque abandonada por el hijo de Dhaniram poco después de casarse, pertenece a la familia y continúa viviendo en el hogar de los suegros. No la conocemos por su nombre propio, sino por el estatuto que adquiere en virtud de ese matrimonio y ese es el vocativo con el que se dirigen a ella en la familia:

a.

Dhaniram shrugged his shoulders. 'We want some light. *Doolahin*, bring the Petromax,' Dhaniram called.

Baksh noted that though she had been deserted for so long, Dhaniram still called his daughter-in-law *doolahin*, bride.

'How Hari?' Baksh asked. 'He write yet?'

Hari was Dhaniram's son (44).

b.

The *doolahin* brought some brown shop-paper. 'I ain't have no pencil. I have that pencil six months now.'

Dhaniram forgot about the election. 'But this is craziness *doolahin*. I have that pencil six months now.'

'Is only a pencil,' the *doolahin* said.

'Is what you think,' Dhaniram said, the smile going out of his eye. 'IS more than just a pencil. Is the principle. Is only since you come here that we start losing things' (46).

La voz del narrador en el primer fragmento también hace una apreciación desde la perspectiva de Baksh sobre el vocativo con el que Dhaniram se dirige a su nuera. Esta instancia arroja luz sobre la omnisciencia del narrador, quien accede a

la conciencia de los personajes, mientras deja ver que conoce asimismo el significado de ese ítem léxico. Es particularmente esclarecedor que el narrador de Naipaul en esta obra, a pesar de que el relato mantiene el sistema dual de lengua culta/estándar para la narración y lengua popular/no estándar para los diálogos, comparta el universo cultural con sus personajes. Este tratamiento de palabras provenientes de otras variedades lingüísticas insertas en la variedad de inglés, sea en el estándar de la narración o en el no estándar de los diálogos, constituye en sí mismo una operación transculturadora en el nivel lingüístico, en el sentido de que la lengua literaria provee unicidad a la obra y esta se corresponde con una singular cosmovisión regional, a pesar de que confluyen en estos diferentes órdenes culturales. Además de manifestarse conocedor de este ítem, el narrador también se ocupa de aclarar su significado en el estándar mediante la frase nominal en aposición (“his daughter-in-law *doolahin*, bride”). Este recurso sintáctico de las aposiciones a modo explicativo resuelve la extrañeza de estas palabras para el lector que no conoce la variedad a la que pertenecen. Estas instancias, junto con otras en las que también se utilizan ítems léxicos con origen en lenguas indoarias, manifiestan que el narrador comparte ese mismo repertorio lingüístico, ya sea ítems que componen el léxico de las variedades regionales o, por extensión, otras variedades comunitarias conocidas por estos grupos, por ejemplo, el bhojpuri. Aquí, por ejemplo, el narrador se apropia de los ítems que remiten a conceptos del dominio religioso en la cultura de la comunidad india para presentar y caracterizar al personaje de Mahadeo, supervisor de los trabajadores en la antigua plantación que le da el nombre al pueblo de Elvira:

Mahadeo was a devout Hindu. He did his *puja* every morning and evening. In all his prayers now, and through all the ritual, the *arti* and bell-ringing and conch-blowing — which seemed in the most discouraging way to have nothing to do with what went on in Elvira — Mahadeo had one thought: Sebastian’s health (164).

De manera análoga, el narrador también se muestra familiarizado con elementos léxicos de la variedad no estándar de base francesa en Trinidad cuando,

en el siguiente fragmento, ofrece el correlato de la palabra de origen inglés en esta variedad regional, también a través de una frase nominal en aposición con función explicativa:

Mrs Baksh valued the status of her family and felt it deserved watching. She saw threats everywhere; this election was the greatest. She couldn't afford new enemies; too many people were already jealous of her and she suspected nearly everybody of looking at her with the evil eye, the *mal yeux* of the local patois.¹⁰ Harbans, with his thin face and thin nose, she suspected in particular (22).

Tanto en la voz del narrador, que encarna la variedad estándar metropolitana, como en la de los personajes, las palabras de origen indio o *patois* aparecen en bastardillas que indican que estos ítems léxicos provienen de otras lenguas diferentes del inglés estándar. Cuando estos ítems aparecen en la voz de los personajes, cumplen una función caracterizadora, en cuanto indican la interacción específica que se lleva a cabo entre ellos según su repertorio lingüístico comunitario, que a su vez despliega mundos socioculturales específicos. Desde esta perspectiva, las palabras de origen indio señalan la presencia de eventos comunicativos en las diferentes comunidades que habitan el mundo textual, y que ponen en juego variedades diversas del inglés estándar, por ejemplo, en los diálogos entre indios musulmanes e hindúes. Resultantes de un esfuerzo transculturador, según el planteo de Rama (2008 [1982]), estos procedimientos grafológicos de marcación de ítems reflejan el afán representativo y regionalista de Naipaul, quien opera sobre la lengua estándar en busca de instancias de interculturación (Brathwaite, 1974: 58), puesto que traduce elementos de variedades que intervienen en el universo cultural narrado a través del mismo estándar y sin dejar de atender a la demanda de legibilidad por parte del lector no familiarizado con estas variedades.

¹⁰ En el Caribe el término francés *patois* es utilizado de manera generalizada para designar un dialecto regional que difiere del estándar del país. Como tal, se asocia a la falta de prestigio (Roberts, 2008 [1998]: 18). En Trinidad el término designa la lengua *creole* que históricamente fue la lengua de la mayoría antes de que la isla cambiase de manos, del colonizador francés al británico (Deuber, 2014: 2).

Naipaul recurre a técnicas explicativas, como la inclusión de frases nominales en aposición, o se apoya en la capacidad de interpretación del sentido a partir del contenido léxico de los verbos con los que estas se asocian, como vimos en algunos ejemplos de *Miguel Street*. Estos recursos permiten dotar de unidad artística y mayor modernidad a la novela costumbrista, que es el modelo decimonónico heredado por Naipaul, y aproximan su obra al fenómeno de la transculturación narrativa que surge en las letras latinoamericanas a partir de 1940, asimilando asimismo la mayor sofisticación de las técnicas de vanguardia (Rama, 2008 [1982]: 37-38).

Cuadro 2

Palabras pertenecientes a la variedad regional en *The Suffrage of Elvira*

Ítem (categoría) Dominio sociocultural	Definición / Fuente	Voz en la que aparece /cita	Comentarios
doolahin (sustantivo) Roles sociales.	Del hindi, la desposada o la novia en la celebración (Baptiste, 2011 [1994]).	Dhaniram (miembro de la comunidad india, referente en materia de religión); narrador. Dhaniram shouted, ‘ <i>Doolahin</i> , candidate here. We want some tea. What sort of tea you wat, eh, Mr Harbans? Chocolate, coffee or green tea?’ (45)	En bastardillas.
maharajin (sustantivo) Roles sociales.	Del bhojpuri, término de cortesía para dirigirse a una mujer (Baptiste, 2011 [1994]).	Chittaranjan y Harbans, para dirigirse a la esposa de Dhaniram. Dhaniram took Harbans into the drawing-room and Foam heard Harbans saying, ‘Ooh, ooh, <i>how</i> you is, <i>maharajin</i> ? We just come to talk over this election nonsense’ (44)	En bastardillas.
1. bhaji (sustantivo); 2. roti (sustantivo)	1. Del hindi, sinónimo de callaloo, plato de hojas comestibles	Sra. Baksh, miembro de la comunidad india musulmana. ‘You ain’t eat one whole <i>roti</i> ?’	En bastardillas.

Gastronomía.	(Allsopp, 1996); 2. Del hindi, una forma de pan (Allsopp, 1996).	‘Yes, Ma.’ ‘You ain’t eat <i>bhaji</i> ?’ ‘Yes, Ma’ (57)	
jharay (verbo). Religión.	Del hindi, palabra que se refiere a las oraciones para curar a una persona, por ejemplo, el mal de ojo (Baptiste, 2011 [1994]).	La Sra. Baksh, miembro de la comunidad india musulmana. ‘The fellow we went to was all right,’ Mrs Baksh said. ‘He <i>jharay</i> the boy well enough’ (80)	En bastardillas.
1. puja (sustantivo); 2. arti (sustantivo) Religión.	1. De origen indoario, una oración en la religión hindú (Allsopp, 1996); 2. Del hindi, ceremonia tradicional religiosa (Allsopp, 1996).	Narrador. Mahadeo was a devout Hindu. He did his <i>puja</i> every morning and evening. In all his prayers now, and through all the ritual, the <i>arti</i> and bell-ringing and conch-blowing [...] (164).	En bastardillas.
<i>mal yeux</i> (frase nominal; yeux: sustantivo) Creencias	También <i>maljo</i> . Del francés <i>mal de ojo</i> , enfermedad que sufre aquel a quien se le hace mal de ojo (Baptiste, 2011 [1994]).	Narrador, sobre la Sra. Baksh, perteneciente a la comunidad india musulmana. [...] she suspected nearly everybody of looking at her with the evil eye, the <i>mal yeux</i> of the local patois. Harbans, with his thin face and thin nose, she suspected in particular. (22)	En bastardillas.
obeah (sustantivo) Religión	Sistema de creencias de origen africano que consiste en el uso de fuerzas sobrenaturales como protección contra el mal. Por extensión, el hechizo que se hace sobre una persona a través de la magia negra, por ende, se utiliza también para designar los objetos que se utilizan en esta actividad (Allsopp, 1996).	Personaje: Foam, hijo de Baksh y perteneciente a la comunidad india. It look like <i>obeah</i> and magic, eh?	En bastardillas.

Junto con estas instancias en que el discurso de la novela señala la presencia de otras variedades a partir de los ítems léxicos insertos en la lengua estándar, en otros casos se recrea un ritmo particular mediante una sintaxis y una selección reducida de aspectos morfosintácticos. Este procedimiento, con una similar función representativa de la cosmovisión regional, permite realizar “ajustes” en la lengua estándar para expresar las particularidades culturales del mundo trinitario. En este caso, el universo lingüístico popular se materializa sin recurrir a apéndices explicativos o glosarios, a través de la recreación de una sintaxis sencilla, propia de la oralidad con su característica economía de lenguaje, y la sola presencia de un número reducido de rasgos de la variedad popular. La escritura aporta así a un objetivo transculturador, a pesar de que la dualidad lengua culta/popular se mantiene de manera semejante a la del más tradicional regionalismo. En el siguiente fragmento, Harichand, el pintor a cargo de imprimir los posters para la campaña de Harbans, cuenta del siguiente modo la experiencia que anuncia la muerte de su padre:

‘Two weeks before my father dead,’ Harichand began, blocking his moustache with a naked razor-blade. ‘Was a night-time. Did sleeping sound. Sound sound. Like a top. Eh, I hear this squeak noise. Squeaky squeaky. Like little mices. Get up. Still hearing this squeaky noise. Was a moonlight night. Three o’clock in the morning. Moonlight making everything look like a belling-ground. Dead and funny. Squeak. Squeak. Open the window. No wing at all. All the trees black and quiet. Speak. Squeak. Road looking white in the moonlight. White and long. Squeak. Squeak. Lean out. No wind. Nothing. Only squeak, squeak. Look down. Something in the road. Black, crawling. Look down again. Four tiny tiny horses harness together. Big as little puppies. Black little horses. And they was pulling a funeral huss. Squeak. Squeak. Huss big as a shoebox.’ Harichand put away the razor-blade.

‘Two weeks later, my father dead. Three o’clock in the morning’ (72-73).

Para explicar la técnica de presentación de las variedades, Page (1988: 114) refiere a la práctica literaria convencional entre los escritores, basada en la

selección, omisión y modificación de rasgos lingüísticos. En el fragmento expuesto, por ejemplo, el no estándar está marcado por una sintaxis reducida: las ideas parecen condensadas en frases breves, verbos sin sujeto explícito, duplicación de adjetivos con valor adverbial, regularización de una forma plural irregular (*mices*). La presencia de frases nominales, antes que oraciones, otorga un ritmo particularmente ágil y rápido al fragmento y refleja el estado de excitación del personaje al contar un evento que experimenta como sobrenatural, y hasta ominoso. Este pasaje es especialmente diferente de otras instancias de presentación del no estándar en la novela, dada la densidad de rasgos morfosintácticos en un fragmento breve.

En otras instancias, a su vez, un número reducido de rasgos fonológicos puede señalar el no estándar desde la ortografía, como en el siguiente pasaje:

And many more people kept coming to congratulate Harbans that afternoon. Even people who had announced that they were going to vote for Preacher and had in fact voted for Preacher, even they came and hung around Chittaranjan's shop. One man said, to nobody in particular, 'I is a *kyarpenter*. Preacher can't afford to give me no *kyarpentering* work. Preacher and people who voting for Preacher don't build house' (188).

En este fragmento un ciudadano de los que conforman los votantes del pueblo de Elvira se queja de la falta de empleo a que Preacher, el candidato en representación de la comunidad afrotrinitense, lo ha expuesto. En la voz de este personaje se marca la calidad de no estándar en la inmovilización de la cópula en *is*, la palatalización de la consonante [k] antes de la vocal en *carpenter* (Allsopp, 1996: lxi), la doble negación y la omisión del auxiliar para el aspecto progresivo. Allí vemos que los rasgos lingüísticos que instalan el no estándar se reducen a unos pocos y se distribuyen solo en la instancia de discurso directo, por lo que su presencia es puntual, pero tiene el potencial de instalar el habla coloquial.

En el plano léxico y fonológico, entonces, se puede afirmar que Naipaul despliega una técnica consciente para calibrar, desde la lengua estándar, la expresión unificada de diferentes órdenes socioculturales sin descuidar la general

demanda de accesibilidad para los lectores. Así, la presencia de palabras provenientes de otras lenguas va acompañada de los elementos necesarios para su legibilidad, así como la ortografía no estándar o una sintaxis marcada instalan la cultura popular al recrear un ritmo particular, sin tampoco abandonar la demanda de inteligibilidad sostenida por la variedad estándar en la narración.

5. Independencia y reivindicación de la lengua popular: *A Brief Conversion and Other Stories* (1988) de Earl Lovelace

5.1. La obra de Earl Lovelace en la posindependencia y la búsqueda de reparación histórica

He heard that he had another name, a real name, that his name was not his name. That he was never a slave. That he was a captive who had struggled in this strange land to give it a soul. You are not a footnote in the whiteman history. He heard that he was maker of a new history.

Lovelace, *The Coward*, 1988: 47.

En relación con la posible configuración de una historia literaria trinitaria, la obra de Earl Lovelace se enmarca en el período que sigue a la independencia y enfoca el proceso de organización y autodeterminación político-cultural, la construcción de una cohesión social en pos de una convivencia armónica entre culturas diversas con historias diferentes. Como describe el mismo autor, “[w]e had never addressed the facts of our past history. We have talked about them, but as a community, we never sat down and looked at them with a perspective to settle accounts” (Lovelace, 2003e [1992]: 100). En este marco, la crítica en torno de la obra de Lovelace ha subrayado, a su vez, su preocupación particular por el destino de las clases más bajas y vulneradas (Procter, 2008: 131) –concebidas como víctimas del devenir histórico que las relega a “los márgenes”, frente a las *élites* que sustituyen a las autoridades coloniales en la posindependencia– y, en consecuencia, la demanda de una debida reparación. Este último concepto se articula con la necesidad moral de una descolonización en las circunstancias del presente que, a pesar de la independencia política, son poco favorables a los afrodescendientes de las clases populares. Lovelace entiende la necesidad de una reparación en términos de reconocimiento, de tal manera que “the disparate groups that make the Caribbean

society might be able to face each other, approach their belonging to the region, and welcome each other to a new beginning” (Lovelace, 1998: 2).

Así pues, el proyecto literario de Lovelace se propone aportar a este nuevo comienzo. Su escritura recurre a técnicas narrativas modernistas (manejo del punto de vista, *fluir de conciencia*, etc.) en función de una obra anclada en el mundo trinitense. La voz narrativa en algunas de sus historias –a veces no identificada– se aparta en diferentes grados del sistema dual que separaba la lengua culta del narrador de la expresión popular de sus personajes y se confunde con estos, y es justamente este procedimiento el que constituye un rasgo distintivo del enraizamiento en su escritura. Al respecto afirma Hodge (2006: 2) que la variedad de la voz narrativa elaborada está estrechamente vinculada con la convicción de que, si el narrador en la prosa de Lovelace pertenece al mundo que narra, entonces este comparte la lengua popular de sus personajes. Esto constituye una estrategia textual tendiente a la representatividad del sujeto caribeño, que ahora se expresa a través de su propia lengua popular reivindicada como lengua narrativa, diluyendo en diferentes medidas la distancia y jerarquía que en las novelas regionalistas tradicionales el narrador letrado mantenía con los personajes del mundo que narraba.

Es en este sentido que la narrativa de Lovelace se aproxima a aquella de los transculturadores latinoamericanos, debido a los variados grados de unificación que alcanza desde el punto de vista de la lengua literaria. En efecto, si bien en algunos de sus relatos mantiene una diferencia entre las variedades utilizadas en la narración y en los diálogos, que lo acerca a la técnica de Naipaul, Lovelace recurre a otros procedimientos más sutiles para sugerir la presencia de la variedad no estándar, como la baja densidad de los rasgos morfológicos que utiliza para representarla o el trabajo minucioso que realiza en el nivel sintáctico para recrear un ritmo particular en la lectura, y manifiesta de esta manera una clara tendencia a disolver la jerarquía entre cultura letrada (colonial, metropolitana) y cultura popular, asumida esta última ahora de modo reivindicatorio por el narrador. Esta unificación lingüística resulta de los esfuerzos transculturadores de Lovelace por reconstruir el ritmo del habla popular y, desde el punto de vista del formato narrativo, se

correlaciona con recursos de la tradición oral caribeña, como la apropiación del género *calypso*; así el narrador en una de sus novelas contemporáneas –*Is Just a Movie* (2011)– es un cantante de *calypso*, quien le da un carácter de comentario social a toda la novela, de tal manera que este género musical se transforma en un elemento popular integrador en el nivel estructural de la obra.

En efecto, el tono conversacional de la narrativa de Lovelace desde sus inicios la emparenta con formas de la tradición oral (Simpson, 2011), ya sea que los narradores de los cuentos –observadores externos o protagonistas– en *A Brief Conversion and Other Stories* apelen a la figura de los *griots*¹ tradicionales, a los cantantes de *calypso* o personajes populares involucrados con la realidad de los eventos narrados. Cabe recordar además, como desarrollamos en el capítulo anterior, que el cuento como forma narrativa tiene una tradición trinitense particular que se remonta al ejercicio literario de géneros breves impulsados no sólo por las publicaciones de revistas en el Caribe anglófono en las décadas de 1930 y 1940, sino también por la dinámica del programa *Caribbean Voices* de la BBC durante los años 1940 y 1950, en el que participaron muchos escritores de la región y el cual contribuyó especialmente al desarrollo de una estética oral (Griffith, 2016: 3-4; Simpson, 2011: 1) que redundó en novedosos y diversos tratamientos de las variedades lingüísticas según los escritores.

Esta vinculación con las formas orales y populares que emparenta el proyecto de Lovelace con el fenómeno de transculturación narrativa estudiado por Rama lo relaciona también con sus antecedentes trinitarios: como analizamos en el capítulo anterior, algunos rasgos transculturadores se constatan ya en la escritura de *Miguel Street* y *The Suffrage of Elvira* de V. S. Naipaul. Earl Lovelace da continuidad a este proceso de transculturación en el género del cuento breve,

¹ La figura del *griot* está íntimamente vinculada con la tradición oral de África Occidental. Su importancia radica en el rol social que cumple como repositorio de la memoria colectiva de los pueblos africanos y su sabiduría ancestral, al instruir a su audiencia a través de la recitación de historias que se transmiten de generación en generación. Esta figura fue traspuesta al espacio caribeño por las comunidades víctimas de la trata y esclavitud y, aunque sobrevive hoy en día, está en vías de desaparición. Si bien la figura del *griot* no es relevante en esta obra, puesto que los cuentos en *A Brief Conversion and Other Stories* acuden a sus protagonistas o, en algunos casos, a narradores externos para narrar, esta figura y el carácter de narración espontánea e improvisada sí es pertinente para la estructuración de *Salt*, la novela posterior de Lovelace, como se verá más adelante.

llegando a diferentes grados de unificación lingüística de las diferentes voces en la narración. Los cuentos de *A Brief Conversion and Other Stories* se enraizan todos, además, en la problemática social y cultural de las comunidades afrocaribeñas, incluyendo el vínculo de estas con las indocaribeñas, dada la preocupación de Lovelace por el presente *creole* y transcultural de Trinidad.

En “The coward”, cuento al que pertenece la cita del epígrafe del presente capítulo, mientras el protagonista presencia una manifestación popular del movimiento *Black Power*,² experimenta una visión en la que retorna a sus orígenes en África y se convence a sí mismo de que los trinitenses son algo más que sujetos colonizados. La cita refiere a lo que el personaje de Blues escucha en el tumulto durante la manifestación callejera, cuando entiende el furor de la gente al identificarse con un África distante del Caribe. Esto remite a la problemática socio-cultural especialmente elaborada en la narrativa de Lovelace, quien ve en las reivindicaciones del *Black Power* una idealización del origen africano como componente identitario lejano de la realidad que los rodea y con la cual deberían comprometerse. Lovelace describe este tipo de afiliación cultural en su conceptualización del *espacio étnico* (2005: 8), donde reconoce que el *Black Power* tiene el mérito de ayudar a reconstruir la historia de los afrodescendientes, invisibilizada por el pasado colonial de la trata y la esclavitud, y constata que este grupo étnico, en efecto, no es un simple apéndice o “nota al pie de la historia del hombre blanco”, como reza la cita de “The Coward” en el epígrafe de este apartado. Sin embargo, también advierte que este movimiento de rescate de los orígenes aleja al individuo de su presente en el Caribe, en cuanto *espacio creole* (que debía incorporar el componente indio)³ ya diferente del África mítica, y con el cual es necesario involucrarse política y socialmente.

² Los integrantes del movimiento *Black Power* eran en su mayoría jóvenes antillanos de ascendencia negra. Para ellos las personas de raza blanca y la clase media de raza negra –los *Afro Saxons*– continuaban dominando las esferas económicas, sociales y culturales, y a pesar de la independencia formal y política en la que se encontraba Trinidad, las élites tradicionales al servicio de los capitalistas extranjeros seguían influyendo en las decisiones políticas que relegaban al país a una posición de vulnerabilidad, perpetuando una forma de neocolonialismo.

³ En los hechos históricos el *Black Power* ponía un énfasis en el sector de origen africano, disuadiendo de esta manera a los miembros de ascendencia india a unirse al movimiento, a pesar de los esfuerzos por lograr una alianza con ellos. Esto resulta en la paradoja de que, en un país en que

Desde un posicionamiento superador de todo esencialismo negro, los relatos de Lovelace plantean la necesidad de emancipación por parte de los afrodescendientes de clase baja respecto de la clase media en Trinidad,⁴ cuyos miembros son designados como *Afro-Saxons* y acusados de explotar a las clases populares negras apropiándose de su cultura popular y a la vez adoptando los valores y el comportamiento de las *élites* blancas. En el contexto de la posindependencia en que la clase media afrodescendiente continúa sirviendo a los intereses de las *élites* coloniales, mientras las condiciones de vida de las clases populares permanecen inalteradas, estas exigen que la independencia política sea acompañada por una mejora de las condiciones de vida de toda la población, y no solo de la clase media de ascendencia africana que ocupa las esferas del poder durante el gobierno de Eric Williams.

5.2. “*A Brief Conversion*” como entrada y clave de sentido del libro

Como se anticipó, en Earl Lovelace se constata un claro afán transculturador de narrar a través de la voz oral y desprestigiada, procedimiento que lo distingue de la técnica escrituraria de V. S. Naipaul. Esta postura respecto de la lengua en su narrativa está íntimamente vinculada con el contexto cultural, que, por un lado, se ve revitalizado por la nueva situación política y los movimientos de reconstrucción nacional después de la independencia. Asimismo, la consolidación del área de estudios de las lenguas *creoles* también otorga legitimidad a las variedades no estándares de la región en tanto lenguas y no meras copias imperfectas de las lenguas metropolitanas, fomentando su prestigio como marcadoras de una identidad caribeña. En este sentido, la concepción de Earl Lovelace en torno a la voz narrativa

los sectores afrodescendiente e indio son mayoritarios, los proyectos identitarios hayan tenido un énfasis en el primer grupo a expensas del segundo (Munasinghe, 2001a: 229-230).

⁴ Los líderes del movimiento del *Black Power*, pertenecientes en una amplia mayoría a la clase baja afrodescendiente, distinguen entre un gobierno para los negros y un gobierno negro. Desde su perspectiva, Trinidad y Tobago tenía un gobierno negro (liderado por Eric Williams y su *Movimiento Nacional del Pueblo*), pero este no constituía un gobierno para la población de ascendencia africana en el país, con una vasta mayoría en las clases bajas (Munasinghe, 2001a: 229-230).

refleja su intención de otorgar centralidad al hombre caribeño común, lo que implica desafiar el *status quo* u “orden establecido del lenguaje y, por lo tanto, del sentido”, como el mismo autor lo explica:

One of the elements of writing that I start with is voice, the voice in which a story is told. Working in a language that has not been written down, a language that has no prestige on its own, whose rules I know from usage, my struggle to find a narrative voice is a struggle, not only to talk about people, but also to say who I am.

It is the voice in which I find myself challenging rather than consolidating the established order of language and, therefore, of meaning. This challenge is made both on behalf of myself as well as on behalf of the ordinary people who are the principal characters of my fiction. One of my goals as a writer is to look at the value to us of the narrative voice of the ordinary people. I believe that this part of the significance of the narrative voice is overshadowed by the other purpose, which has been to seek legitimacy and power for ordinary people, to make them visible and express their meaning (Lovelace, 2003h [2000]: 102).

Lovelace declara que esa lucha por lograr una voz a partir de la lengua popular, principal motivación de su escritura, es parte de un proyecto más amplio orientado a la representatividad del hombre trinitense y su universo, con los problemas que debe enfrentar en el período de la posindependencia. En otro de sus ensayos, a propósito de “lo trinitense”, el autor recuerda que hasta el momento en que la independencia les fue concedida en 1962, la validez de la cultura popular local era cuestionada por la élite gubernamental, recientemente conformada por la clase media advenediza (Lovelace, 2003b [1987]: 27). Así, pues, el período que sigue a la independencia constituye un momento fermental de reconstrucción desde el punto de vista cultural, en el que se busca otorgar visibilidad a aquellos aspectos hasta el momento negados o considerados ilegítimos por el aparato colonial. La asimilación de la lengua popular y su reelaboración creativa tendiente a la superación de la jerarquización de variedades se vincula con este proyecto nacionalista y también con aquel de Brathwaite, quien desde el Movimiento de Artistas Caribeños en Jamaica, otra de las islas entonces independizadas, postula el *lenguaje nación* (2010 [1984]) en la poesía, la configuración de una lengua

representativa del habla no estándar regional con su fuerte herencia africana y que en formulaciones posteriores se conceptualiza como el trabajo sobre la lengua popular en la escritura literaria en general:⁵

El lenguaje nación es la lengua que recibe de modo muy fuerte la influencia del modelo africano, el aspecto africano de nuestra herencia caribeña/del Nuevo Mundo. Puede que sea inglés según algunas de sus características lexicales. Pero en sus contornos, su ritmo y su timbre, sus explosiones sonoras, no es inglés, aunque sus palabras, cuando ustedes las escuchan, puedan ser inglesas en mayor o menor grado (Brathwaite, 2010 [1984]: 125-6).

En *A Brief Conversion and Other Stories* (1988) la idea de la *conversión* anunciada está directamente vinculada con los procesos que los personajes de los trece relatos que integran el libro atraviesan en las circunstancias políticas y sociales de este período. En el primer cuento que da título a la obra, “A Brief Conversion”, el narrador homodiegético pertenece al espacio trinitario y es quien encarna la conversión, a su vez definiendo el tono general de todos los cuentos. Este relato ejerce una clara operación transculturadora en el nivel de la cosmovisión, ya que Travey, el narrador/personaje, se siente dividido entre dos mundos socioculturales que tratará de reconciliar, sin éxito, para finalmente comprometerse con la comunidad del barrio en su Cunaripo natal. En una primera instancia, el joven Travey sigue el deseo de su madre Pearl, quien representa el deseo de movilidad social y de huida de la cultura popular, y sueña con abandonar Cunaripo al ser admitido como candidato para concursar por una beca de estudio en la metrópolis. En contraste con ambos, el padre, descendiente de aquellos esclavos que, luego de la emancipación, migraron a la ciudad y se concentraron en los barrios más pobres, encarna la figura del matón (*badjohn*), comprometido con el Carnaval y la lucha de

⁵ El término *nation language*, acuñado por Brathwaite, ha sido utilizado para remitir de manera amplia tanto a las variedades no estándares de base inglesa, como a las lenguas criollas del Caribe, el habla no estándar en general y las representaciones literarias de la lengua no estándar (Lalla, 2006: 180).

palos,⁶ y reivindica las formas de la cultura popular (a la que se agrega el *calypso*) que surgen en las capas más bajas de la sociedad urbana. Luego de años de padecer las dificultades cotidianas a las que está sometida la población afrodescendiente más pobre, el padre finalmente se rinde:⁷

‘[...] Sometimes your mother is right,’ he said, pushing his hand into his pocket. ‘You have to learn to leave people behind you if you want to move on. You have to learn to be alone. You can’t carry friends with you. You can’t carry people with you’

“A Brief Conversion”, Primera parte, 15.

Este relato, al igual que *Miguel Street* de V. S. Naipaul, también constituye un relato de formación, cuyos protagonistas mantienen las mismas ambiciones. Ambos ven en la realidad en que se encuentran inmersos una decadencia de la cual es necesario escapar y un mundo prometedor que está más allá de la región, y que se podrá alcanzar a través de la educación, “I shall become a scholar, a saint” (16). Travey asume con estoicismo los sacrificios cotidianos –es víctima de agresión por parte de sus compañeros en la escuela, tolera los cortes de pelo horribles que el Sr. Fitzie le hace a pedido de su madre y acata las órdenes de ella respecto de cómo vestirse–. Convencido de que podrá dejar este mundo atrás en el futuro, asume que estos sufrimientos son el precio que deberá pagar para alcanzar un futuro mejor.

Sin embargo, al contrario del narrador de *Miguel Street*, Travey experimenta una toma de conciencia a través de su tío Bango, personaje que representa la figura del mentor o guía heterodoxo en este relato de formación,⁸ y cuya compañía su

⁶ La lucha de palos –*stickfighting*– remite a un deporte extendido y de larga tradición en el Caribe que consiste en un enfrentamiento con bastones en un escenario improvisado o espacio abierto (Allsopp, 1996). En Trinidad y Tobago frecuentemente se practica este deporte al son de la música de tambores de acero.

⁷ Todos los cuentos referenciados en las transcripciones del corpus de este capítulo pertenecen a *A Brief Conversion and Other Stories*. De aquí en más citaremos según el título de cada relato y el número de página de la edición que manejamos (Persea, 2003 [1988]).

⁸ Lorenzo (2023: 22) señala que, si bien el protagonista en los relatos de formación se forma “a base de palos”, en el sentido de que debe enfrentar desafíos y dificultades para integrarse a su entorno, en ocasiones el proceso de crecimiento va acompañado de un guía heterodoxo, quien lo introduce a otras creencias diferentes de las que imperan en el *status quo* e impactan en su conciencia. En el

madre le regaña porque la ve, naturalmente, como una mala influencia. Esta figura del guía o mentor “descolonizador” será retomada en *Salt* –la posterior novela del autor que analizaremos en la próxima sección–, encarnando también la cultura popular de las clases más bajas. El protagonista Travey ve en su tío Bango la lucha heroica de todos los afrodescendientes en Trinidad por sobrevivir en un mundo sumido en la pobreza: “I know he was a hero of a world shrunken to the size of a village street or gambling club or stickfight ring, that beyond the limits of Cunaripo hardly anyone would know him” (“A Brief Conversion”, Segunda parte, 27). Y una vez que su propio padre se ha rendido en su reivindicación de la cultura popular, Travey se identifica con su tío porque ve en su padre, su tío y en todos los que han luchado bajo las condiciones legadas por el colonialismo una vía emancipatoria y un heroísmo digno (Lovelace, 2003b [1987]: 27), destacándose la legitimidad del esfuerzo por mantener los propios valores a pesar de las condiciones adversas en las que viven. Travey decide entonces que su destino está justo allí, en el mismo lugar que desea abandonar, asumiendo su identidad y su herencia cultural: “At last I was feeling that my life was my own, that somehow I had found a way to confront the penance and apology of our town. I had had a brief conversion; I knew I was saying goodbye to my ambition to be other than my father’s son” (“A Brief Conversion”, Segunda parte, 28). De modo significativo, pues, ya que se trata del relato que da comienzo al libro, y a diferencia del protagonista de *Miguel Street* de V. S. Naipaul, quien mantiene hasta el final su convicción (colonial) sobre la necesidad de abandonar Trinidad, el protagonista de este cuento de Lovelace experimenta la “conversión” anunciada en el sentido de una emancipación de la mentalidad colonizada que mantenía el prestigio metropolitano y veía el éxito siempre en otra parte.

cuento que analizamos aquí –*A Brief Conversion*– Travey percibe el valor de las esperanzas que a lo largo de su vida albergara su padre sobre la cultura popular y los esfuerzos por reivindicarla. El guía heterodoxo será su tío Bango, en quien ve estas esperanzas aún activas y ejerce una influencia en él para finalmente decidir abocarse a ellas. En este sentido, Bango es el epítome de la misión descolonizadora que, con sus principios, revela al protagonista los esfuerzos legítimos para cambiar las condiciones de vida a las que son expuestos por el gobierno, representadas aquí por el estado de la cultura popular en la era independiente: “By the time Independence was granted, the folk culture would be unlawful, underground and of questionable validity to the middle-class from which had come the governing elite” (Lovelace, 2003b [1987]: 27).

5.3. La presentación del habla y del pensamiento en *A Brief Conversion and Other Stories*

Desde el punto de vista lingüístico, en esta obra se presenta una modulación de las variedades lingüísticas que, a diferencia de lo observado en *Miguel Street*, toma diversas formas. En particular vemos que la lengua literaria en algunos de los cuentos –como es el caso ya comentado de “A Brief Conversion”– se transforma en uno de los elementos distintivos de la *Bildung* del protagonista, pues esta no anula la diferencia entre la voz narrativa y aquella de los personajes; el narrador es también un personaje que en su función de narrar mantiene una distancia crítica y despliega un dominio de la lengua estándar, aunque asume la cosmovisión popular. En este sentido, desde la perspectiva de la lengua podemos constatar, asimismo, su contribución a la transculturación: el narrador letrado adulto ha decidido permanecer y contar desde/sobre el pueblo trinitense, con cuya lucha por cambiar su realidad él se compromete una vez que descubre que su educación puede contribuir a esos esfuerzos. Cuando su tío lo llama “Bull!” (27) comprende este llamado: “he was proud of me, that I was part of the struggle, that he was depending on me to achieve with my education the substance that he had been seeking all his life”.

Un aspecto clave sobre la lengua literaria de Lovelace, como anunciamos, es que, en su afán transculturador, intenta recrear en algunos de sus cuentos el ritmo⁹ particular del habla popular a través del trabajo sobre la sintaxis en la voz del narrador. El caso de “The Fire Eater’s Journey” es ilustrativo en este sentido, especialmente porque marca un contraste muy claro con el narrador de *Miguel Street* de Naipaul, aunque ambos admiten una lectura como protagonistas letrados. El narrador en este cuento, así como aquel de la obra de Naipaul, es homodiegético y en conjunto con los dos cuentos que le siguen –“The Coward” y “The Fire Eater’s Return”– conforma uno de los ciclos narrativos de la obra que se centra en los

⁹ Me refiero al ritmo del habla como aspecto de la prosodia y, en este sentido, me remito a la emulación de un patrón melódico atribuido al habla popular –no estándar– de los personajes y su función caracterizadora en la escritura literaria.

relatos de un mismo narrador-personaje de su pasado en el pueblo rural –Cunaripo–, desde la distancia temporal y espacial determinada por su presente en Puerto España:

Not long after that, I left Cunaripo to go to work in Port of Spain. The red tape tying up Blues' tour had not been unravelled. I left Blues there.

“The Fire Eater’s Journey”, Parte 1, 37.

En el siguiente fragmento la lengua del narrador no exhibe rasgos morfológicos no estándares, por lo menos en su función de narrar, y en este sentido se acerca a la voz narrativa de *Miguel Street*, que se mantiene consistentemente en el estándar en esta misma función:

That time in Cunaripo everybody was young, and life was sitting with the fellars on the railing at Cunaripo Junction on pay-day Friday and, amid the bedlam of blaring calypsos and cinema announcements and shopping bargains hailed over loudspeakers, and Indian songs blasted from roadside snackettes, watch the thick-fleshed district girls glide with slim briskness between the stalls of the bazaar which wayside vendors made of the stretch of pavement along the shopping area on Main Street, with cots stretched out and the sides of uncovered vans let down to display the clothing and the baskets and the pottery and the cheap wares which they travelled across the island to sell in rural towns on the day when workers got their pay. Life was football, and on a Sunday evening, trotting out with the fellars from underneath the shadow of a breadfruit tree down the hill from the half-built pavilion, into the sunlight of the recreation ground, in the blue jerseys of Penetrators Football Club, when the game was against Cross Winds of Mayaro or Ebonites from Biche, with the referee going to centre the ball and the fellars stretching and prancing and leaping tall, and everybody ready, the ground full, and the girls clustered like bouquets of variegated croton between the clumps of verifier grass sprouting from the terraced hillside, with the half Chinese gambler who everybody called Japan, coming down the hill, one hand keeping up his trousers and the other uplifting a fistful of bills, shouting, ‘Who against Penetrators? Who against Penetrators?’ [...]

“The Fire Eater’s Journey”, Parte 1, 32-33

Aunque un poco extenso para ser el primer párrafo (del que aquí solo se presenta un fragmento), es aparente el esfuerzo por lograr un ritmo particular. La narración se acelera, se sobrecarga de acciones y descripciones que se expresan como introducción al cuento, ubicando a sus personajes en un espacio y momento determinados con mucha información condensada sobre los hábitos y costumbres del barrio. Este procedimiento tiene una clara intención de recrear artísticamente la oralidad a través de un encadenamiento de imágenes que sugiere improvisación y espontaneidad en el narrar y, para ello, conjuga la parataxis con la hipotaxis, y la lleva al extremo. La yuxtaposición de oraciones, la densidad de frases nominales que expresan la sucesión de acciones y frases adverbiales de complemento que las contextualizan sugieren la oralidad al construir grupos oracionales muy largos (solo tres en el primer párrafo que abarca una página completa en la edición que manejamos), sin dejar de manifestar el carácter de artificio literario y la elaboración concienzuda de un discurso transculturador. La narración de *Miguel Street*, en cambio, adquiriría un tono oral a través del uso de oraciones breves, de sintaxis y léxico simples que lograban “una expresión directa y concisa” (Bonfiglio, 2022), tanto en la lengua (estándar) del narrador como en aquella (no estándar) de los personajes, marcando una diferencia estilística con este ciclo de cuentos. En este sentido, mientras en *Miguel Street* veíamos aún una clara demarcación entre la narración y los diálogos, evidenciada en la densidad de rasgos morfosintácticos para indicar el no-estándar en estos últimos, en este cuento de Lovelace la presentación de estos rasgos en el habla de los personajes populares se reduce a un mínimo. Ello habilita la afirmación de que en este cuento hay un esfuerzo de unificación lingüística, puesto que desde la perspectiva de la morfología la lengua en la narración no resulta tan distinta de la de los diálogos y, como vimos, el ritmo recreado en la voz del narrador a través de la sintaxis es en sí mismo uno de los puentes de contacto entre los mundos letrado y popular que se representa en la lengua.

A pesar de que en este primer párrafo ya se despliega un espacio específico a través de referencias a una ciudad (Cunaripo) y al día en que se pagan los jornales a los trabajadores, la lengua del narrador con esta sintaxis particular permite

universalizar el asunto. Si bien la oralidad sugerida por la sintaxis está anclada geográficamente a través de este espacio concreto, el discurso apela a un lectorado no circunscripto al Caribe anglófono, ya que el ritmo logrado con esta sintaxis constituye también una manera de orientar el texto a un lectorado internacional en inglés porque se crea un efecto de oralidad popular sin necesidad de recurrir a la variante no estándar.

Como hemos estado analizando en este estudio, la diversidad de variedades regionales, además de las demandas de legibilidad por parte del lectorado internacional, repercute en los modos que los narradores regionalistas emplean para representar el habla. Mientras que algunos optan por representar de manera consistente los rasgos morfosintácticos de una variedad, otros se contentan con solo sugerirla y lograr un efecto de *realismo virtual* (Lalla, 2006: 179, *traducción propia*). El recurso de una sintaxis con características particulares, como se vio en el fragmento anterior de Lovelace, refleja tal *realismo virtual* como técnica concienzuda para evocar la narración popular y, por extensión, el habla no estándar. En este mismo cuento, Lovelace recurre a la presentación de un número limitado de rasgos morfosintácticos para marcar la variedad no estándar del narrador-personaje en los diálogos:

My voice must have been a little stern. I saw a shadow of hurt cross his sculpted face, and for a moment I could feel him struggling to compose himself.

‘What happen, Santo? You think I can’t handle myself in this town?’ A note of reproach had leaked into his voice. ‘Anyhow, you always take me for a joker’.

‘Blues...’ I began.

‘Yes?’ Now it was he who was stern. ‘Yes. You always take me for a joker.’

*‘Is just... Is just that with me... With rent to pay and all my expenses, with my salary, I can’t afford to play mas’.*¹⁰

‘I have to play. They depending on me.’

‘But, can you afford it, blues?’

‘But that is the whole point, Santo. A man don’t play a masquerade he can afford. Anyhow, they depending on me.’

¹⁰ De aquí en adelante, salvo que se indique lo contrario, el destacado en las transcripciones del corpus analizado es nuestro.

‘Let me hear that again.’
We were both smiling now.

“The Fire Eater’s Return”, Parte 2, 43

Mientras que la primera parte (“One”) de este cuento se centra en la vida del narrador en Cunaripo, la segunda parte (“Two”) aborda un momento posterior, cuando este abandona su pueblo natal para instalarse en Puerto España y trabajar como periodista. En la ciudad un día se encuentra por casualidad con su amigo Blues, quien ahora se gana la vida haciendo números de actuación para un club nocturno. Blues está organizando un desfile de Carnaval y el narrador le cuestiona su capacidad para costear dicha organización, razón por la que Blues se ofende. La omisión del sujeto de la cópula *be* (“Is just... Is just that with me...”) es el único rasgo que señala la presencia de la variante no estándar en el habla del personaje/narrador, pero esta sugerencia es altamente pertinente aquí. Por un lado, se vincula con la caracterización de Santo, narrador-personaje, y revela su actitud hacia el no estándar que implica la noción de solidaridad y cercanía con su amigo. En líneas anteriores a este episodio, en otro encuentro casual, el narrador había ofrecido su impresión de Blues al encontrarlo después de tanto tiempo, comentando cuán distinto estaba ahora, a juzgar por su postura y gestos, pero también revelando su admiración al asistir a uno de sus espectáculos: “I was almost respectful when next I saw him, ‘Man, I didn’t know you could do such things,’ I said. I was really stunned” (“The Fire Eater’s Journey”, 36). Por otro lado, también se evidencia en este pasaje que Santo está familiarizado con ambas variedades, las domina, y sabe modificar su habla en la dirección de una variedad específica para lograr efectos particulares. Este comportamiento lingüístico de Santo, en una instancia determinada en la que siente haber ofendido a su amigo y muestra su voluntad de reparar su desafortunado comentario, habilita a vincular la presentación de la variedad con la construcción de los personajes.

Tanto en “The Fire Eater’s Journey”, como en los otros dos cuentos que componen este ciclo narrativo (“The Coward” y “The Fire eater’s Return”) se constata una aparente división de funciones para las diferentes variedades: el

estándar para Santo (el narrador homodiegético en su función de narrar) y el no estándar para los personajes (incluidos el narrador en su estatuto de personaje), división que reflejaría una situación diglósica al reproducir la jerarquía de las variedades presente en la realidad lingüística del Caribe anglófono, pues la actividad propia del letrado se lleva a cabo en el estándar: Santo es, en efecto, quien tuvo acceso a la educación, es periodista y trabaja para *The Standard* en Puerto España (el nombre del periódico resulta aquí elocuente), y es quien oficia de referente para sus amigos cuando ellos deben pasar la prueba de lengua para ingresar al cuerpo de la Policía –“I was their authority” (“The Fire Eater’s Journey”, 34)–. Sin embargo, el uso de una sintaxis que evoca la oralidad popular en la voz del narrador sugiere la ruptura de esta rígida jerarquía, y es este aspecto el que distingue la técnica escrituraria de Earl Lovelace de aquella de Naipaul en *Miguel Street* y *The Suffrage of Elvira*, puesto que adopta técnicas transculturadoras más elaboradas que permiten no imponer la lengua estándar por sobre las variedades no estándares, sino considerar la posibilidad de usar el estándar de una manera diferente, transformándolo a través de un ritmo o una sintaxis particulares, como lo analiza Rama (2008 [1982]) en la narrativa regionalista latinoamericana, en casos paradigmáticos como los de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, o como también lo observa Mignolo (1992) en su panorama de literaturas “tercermundistas”, aproximando a los latinoamericanos con la literatura africana contemporánea, como la narrativa de los nigerianos Chinua Achebe y Amos Tutuola.

En estas obras que adoptan técnicas más sofisticadas aportadas por las vanguardias históricas (el modernismo anglosajón), las variedades lingüísticas se incorporan en la narración a través de procedimientos vinculados con la presentación de la conciencia de los personajes, como el fluir de conciencia. La presencia de rasgos de la variedad no estándar contribuye a cristalizar el punto de vista en la narración, de tal manera que estos procedimientos aportan a la transculturación en el nivel lingüístico y dan mayor unicidad a la obra, ya que tiene lugar una negociación de rasgos para evocar los usos populares y la lengua del narrador se ubica en ese lugar de cruces y negociaciones, más cercana entonces a

las voces populares insertadas de modo directo a través del diálogo. La presencia de rasgos del no estándar en el fluir de la conciencia del personaje de George aparece en “George and the bicycle pump” a través de la descripción omnisciente como una de las técnicas especialmente desarrolladas en las novelas del *Modernism* (cf. Humphrey, 1969 [1954]).¹¹ Según este relato, recordemos, George tiene el hábito de dejar el inflador junto a su bicicleta en la calle, el cual es hurtado sistemáticamente. En cada uno de los robos, George entra en un estado de paranoia al intentar descubrir quién puede ser el ladrón y sospecha de todas las personas con las que se cruza. A pesar de los consejos de su esposa para que lleve el inflador consigo cada vez que deje su bicicleta, él no lo hace. El siguiente fragmento presenta su pensamiento cuando se lo roban por segunda vez:

Out on the rocking chair, *George began to wonder* about the pumps. Who had removed them? Was it a thief? If it was, on what days did he make his rounds? Was he someone who set out to steal or did he just happen upon the pumps? Who *it was* that removed the first pump? Was it the same person who had taken the second one? Was the first pump borrowed and the second one stolen? Or were both borrowed, or both stolen? I wonder, *he thought*, with a bit of pride, if he doesn’t wonder what kind of fellar it is who *leaving* his pump on his bicycle? I wonder if he *know* that that fellar is me?

“George and the Bicycle Pump”, 91

¹¹ En su estudio sobre la narrativa modernista, Humphrey (1969 [1954]) distingue una serie de técnicas para representar la conciencia en el estado previo a su verbalización, de las que, para este estudio, nos interesan cuatro: el monólogo interior representa procesos psíquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada. En su variante de **monólogo interior directo** se muestran los contenidos psíquicos de un personaje en primera persona, con una mínima o nula mediación del narrador, mientras que en el **monólogo interior indirecto** la conciencia se presenta en tercera persona y el narrador interpone comentarios como guía para el lector. La presencia de este narrador omnisciente implica que la representación del material psíquico tenga mayor unidad y articulación que en el primer caso. Una tercera técnica es la **descripción omnisciente**, en la que el narrador presenta la conciencia del personaje, aún en estado incoherente, a través de la narración y/o descripción en tercera persona. Por último, el **soliloquio** se diferencia de la descripción omnisciente en que la presentación está en primera persona y el personaje asume un auditorio virtual, en virtud del cual el fluir de conciencia presenta mayor coherencia y articulación. En síntesis, en la descripción omnisciente (en tercera persona) o soliloquio (en primera persona) la presentación de la conciencia adopta una forma más ordenada y coherente; por el contrario, en el monólogo interior directo (en primera persona) o indirecto (en tercera persona) el discurso es más desarticulado.

En este fragmento se pasa de la descripción omnisciente (es el narrador quien nos guía en el fluir de conciencia –*George began to wonder, he thought*–), al monólogo interior en primera persona que expresa el pensamiento directo del protagonista¹² y en el que un rasgo no estándar (la falta de inversión de verbo y sujeto en la interrogativa directa en *who it was*) manifiesta su particular forma de expresión. Luego hay una nueva transición a la descripción omnisciente (*he thought*) en la que la variedad regional y no estándar se hace presente en *fellar* (Allsopp, 1996), un ítem léxico específicamente perteneciente a la variedad regional, y en la omisión del auxiliar en el aspecto progresivo (*who leaving*). Finalmente, el monólogo interior directo (o soliloquio, según la distinción de Humphrey)¹³ refleja el no estándar en la inmovilización de la forma verbal (*if he know*) y, nuevamente, en el ítem léxico *fellar*. Como en ejemplos anteriores, vemos que los rasgos no estándares presentes aquí no son objeto de una representación consistente, ya que no operan en todos los casos potenciales de su realización (nótese “*I wonder [...] if he doesn’t wonder [...]*” frente a “*I wonder if he know*” y “*who it was that [...]*” frente a “*what kind of fellar it is who leaving [...]*”), lo que señala el ejercicio de un *realismo virtual* (Lalla, 2006: 179), ya comentado anteriormente. El efecto que resulta de esta técnica es la identificación del narrador con la lengua del personaje, por lo que la cosmovisión de la narración queda enraizada en el mundo popular. No obstante, el narrador se ríe, a su vez, de la ingenuidad de George. La omnisciencia del primero, su acceso a las emociones y

¹² Según señala Humphrey (1969 [1954]: 39), existe una variante del monólogo interior directo en la que el narrador, aunque puede hacerse presente como guía o comentador, especialmente en personajes de psicología compleja o en la descripción de niveles profundos de su conciencia, su presencia “se hace siempre subrepticamente y nunca de forma que cese el efecto de que el monólogo emerge directamente del personaje”.

¹³ En el pasaje que nos ocupa aquí, la presentación de la conciencia del personaje permite imaginar un interlocutor tácito a quien se dirige. El estado de indignación que experimenta a raíz del robo del inflador lleva a George a cuestionarse sobre el posible ladrón y razón para robarlo y, en las preguntas que se hace hacia el final de la transcripción, parece regañar el desconocimiento de este mismo ladrón del tipo de persona que George es porque considera que su supuesta honestidad no lo hace merecedor de tal robo. En este sentido, Humphrey (1969 [1954]: 347) señala que el soliloquio expresa ideas y emociones relacionadas con el argumento y la acción, cualidad que lo diferencia del énfasis puesto en la expresión de emociones e ideas relacionadas con la identidad psíquica del personaje por parte del monólogo interior directo.

pensamientos del personaje, pero también su distancia crítica respecto de estos, es asumida por el lector desde el comienzo del cuento:

Seven weeks ago, when the first pump disappeared from his bicycle, George was certain that one of the fellars from the printery had borrowed it and forgotten to put it back. *He was furious*. Suppose he had a flat?

‘Suppose I had a flat?’ he asked at the printery next morning. ‘You borrow a pump; you mean is such a hard thing to put it back?’ And for most of the day *he went about the printery with an air of righteousness and injury*, lecturing everybody on responsibility and consideration, and it never occurred to him that the disappearance of his bicycle pump might be explained in any way other, other than the one he had theorised, until Marcos, the supervisor and a friend for the fifteen years he was at the printery, and for the two years before when, as young fellars, they both started out at *The Chronicle*, pulled him aside and said to him, ‘George, nobody here aint borrow your bicycle pump.’

“George and the Bicycle Pump”, 87

En el segundo párrafo de este fragmento, como se ve, se alcanza un efecto de oralidad a través de la sintaxis, al igual que en los cuentos ya analizados, donde se lograba este efecto en la narración homodiegética. La presencia del ítem léxico *fellars* también contribuye a la transculturación de ese universo discursivo particular que es compartido por el narrador y lo afilia a ese mundo cultural.

La expresión del fluir de la conciencia en la narrativa de Lovelace, como se ha podido apreciar en estos fragmentos, opera en una zona de contacto entre mundos socioculturales; la presencia de pocos rasgos no estándares otorga de esta forma una marca regional al texto sin requerir de un lector familiarizado con las variedades locales. En algunas instancias observamos los mismos procedimientos tanto en los diálogos como en la narración, lo que desestabiliza el orden jerárquico entre las variedades y habilita esta zona de contacto entre universos diferentes. En este mismo cuento, George se encuentra en una plaza después de que le roban el inflador por tercera vez, y se molesta cuando un policía le llama la atención porque se sienta sobre la cerca en lugar de un banco:

[...] The policeman stopped. He looked at the bicycle. He looked at George. George looked up.

‘Why you think they put benches there?’ asked the policeman.

‘Why they put benches...?’ George didn’t know what he was talking about.

‘Those rails,’ said the policeman. ‘They have benches there for sitting down. That is why these rails always breaking down.’

George hopped off the rails. He felt stupid, guilty. He didn’t know that he had been committing an offence. *Look at that, eh? Harassing me for sitting down on the Savannah rails, and all over the place people thieving, George thought as he went past a bench with a broken seat to one with the sun shining on it and sat down.*

“George and the Bicycle Pump”, 93

En este episodio observamos que un solo rasgo no estándar se ubica en los diálogos, por ejemplo, la omisión del auxiliar en las interrogativas (*Why you think*). George llama la atención sobre el hecho de que el oficial de policía lo haya regañado por una infracción que él considera insignificante y, seguramente, el policía es a quien tiene en mente como receptor de estas recriminaciones, mientras aún no han atrapado a quienes han robado su inflador. La instancia inicial de soliloquio “*Look at that, eh?*” claramente nos permite asumir que se trata del pensamiento del protagonista por la información contextual y la interjección de sorpresa, como también lo es el resto del texto destacado en el fragmento, en el que el narrador sólo interviene luego, como guía para el lector (*George thought*). Además de que la descripción omnisciente aquí contiene los deícticos de George, lo que permite identificar su fluir de conciencia a través del pronombre de primera persona, el ítem léxico *thieve* en función de verbo, un uso particular del inglés regional del Caribe y de registro informal (Allsopp, 1996), instala en el relato una variedad particular y actualiza la perspectiva del protagonista al adjudicar el habla no estándar/regional. En este sentido, teniendo en cuenta que el pensamiento del personaje, a la vez de presentar rasgos no estándares adopta una sintaxis estándar, se puede constatar que existe asimismo una unificación lingüística en la representación del habla/pensamiento del personaje, así como en el habla del narrador, como se vio anteriormente.

De modo análogo, en otro de los cuentos de *A Brief Conversion...* un único rasgo no estándar sugiere la perspectiva de la narración e instala la variedad local como unificadora del texto, anclando la ficción en un mundo sociocultural particular. El narrador en “Fleurs” es también externo y omnisciente, por lo que puede acceder a los pensamientos y sentimientos de sus personajes. En el siguiente fragmento, pasa de la narración a la presentación del habla y luego de la conciencia de la esposa de Fleurs, el protagonista, trasponiendo sus pensamientos en el no estándar:

When she got home she saw Fleurs sitting on the back step, sharpening his cutlass, noting in the same eyesweep the heaps of grass and weeds about the yard, and she chuckled, saying to the children, ‘I wonder what *vaps* hit your father that make him decide to choose today to cutlass the grass?’ when suddenly it hit her. *What Fleurs doing home, when down at Nathan shop drums was beating? ‘Fleurs?’ But seeing the way his back was set and feeling the weight of the silence surrounding him, she stifled her question, thinking softly to herself, I better stay out his way this morning.* Making for the front instead of going through the back door as she had intended, calling out, ‘Fleurs, we come back!’ The grunt of his reply satisfied her that her assessment of his mood was correct.

“Fleurs”, 97

La presencia de rasgos morfosintácticos en esta instancia de descripción omnisciente contribuye a distinguir la perspectiva específica de la narración y atribuir la conciencia al personaje, como observamos a partir del ítem léxico “thieving” en el fragmento anterior. Aquí la omisión del auxiliar, así como su inmovilización en el singular para el aspecto progresivo en la pregunta, marca un contraste sutil con la voz del narrador en ese mismo párrafo. En la misma dirección, la inmovilización de la cópula en singular para el aspecto progresivo en “shop drums was beating”, al igual que el ítem “vaps” en el monólogo interior indirecto, permiten asociar estas instancias de representación del habla/conciencia con la variedad no estándar/regional y, por extensión, con el personaje. Cabría concluir que, aunque la presencia explícita del narrador en las acotaciones que mencionamos anteriormente sería suficiente para que el lector distinga entre las diferentes voces

del texto, el texto se presenta unificado lingüísticamente al marcar el habla del personaje a través de estos mínimos rasgos del no estándar.

En el mismo cuento, la presencia de rasgos no estándares (la inmovilización del verbo en “Bango reach”, “Bango who reach”) en la voz narrativa, nuevamente, contribuye a la distinción de la perspectiva (el pensamiento en no estándar) del personaje, más allá de que el inciso oracional la explicita (“he thought”):

From down the hill he heard a shout and a greater blaze of drumming and he breathed in and out self-consciously to keep himself calm. *Bango reach, he thought, pausing.* Bango, champion stickfighter, *obeah*¹⁴ man who nobody could defeat. *Yes, is Bango who reach,* hearing the deepended hush after the great shout and a new blaze of drumming, feeling a chill in his bones and a great wave, like fear, flow through him, through his belly and his knees and his ankles, and in his mind seeing Bango, with his black hat and his grey jacket, the grey of the feathers of a chicken hawk, and with that bird’s blood red eyes, stepping towards the *gayelle*¹⁵ with the shuffling gait of a dancer or a thief, his head moving from side to side and his two hands upraised, triumphant, as he gave his wide, gold-teeth grin and the crowd parted for him and the three women he always brought to the stickfights with him.

“Fleurs”, 98

Los rasgos no estándares del pensamiento de los personajes en esta descripción omnisciente son sutiles y, por ello, se logra una unificación a través de la lengua, como se vio en el fragmento anterior, en tanto que la distancia que media entre los modos de expresión del narrador y de los personajes es mínima. De todas formas, aunque en el resto del texto, constituido por el discurso del narrador, no se despliega la expresión directa del personaje, la yuxtaposición de frases y oraciones sin puntos crea un ritmo particular a través de la parataxis que evoca la oralidad regional y popular, a la vez de dar un carácter espontáneo e improvisado a la descripción, recurso que, como analizamos anteriormente, resulta un elemento integrador y transculturador en la escritura de Earl Lovelace, pues rompe con la

¹⁴ Destacado en el original.

¹⁵ Destacado en el original.

rígida diferenciación entre lengua (estándar) del narrador (letrado) y lengua (no estándar) de los personajes (populares) de las novelas regionalistas. Si la presencia de un ritmo particular a través del trabajo sobre la sintaxis constituye una técnica distintiva en la escritura de Lovelace, puede constatarse que la variedad no estándar, sugerida a través de este ritmo, no está exclusivamente supeditada a la función de hacer hablar a los personajes, sino que permea la lengua de la narración de un modo integral.

Un último aspecto para destacar sobre la presentación del no estándar en esta obra se vincula con el tratamiento de ítems léxicos marcados en bastardillas en los fragmentos siguientes del cuento “Joebell and America”. El narrador en la primera parte del relato es homodiegético (“Up in Independence Recreation Club where we gamble, since Joebell win this big money..., 112) y narra la historia de su amigo Joebell, el protagonista, quien ha decidido marcharse de Trinidad. Para lograrlo necesita tramitar su pasaporte, pero corre peligro de que le denieguen la documentación porque tuvo problemas con la ley y estuvo en prisión anteriormente. A continuación, el fragmento (a) constituye el comienzo del cuento en que el narrador presenta a Joebell, y en (b) el mismo narrador se focaliza en la madre del protagonista para contar la historia de su hijo Joebell durante la niñez y repasar algunos episodios de su crianza, como el vínculo de Joebell con su abuela o los reproches que Joebell le hace por haber participado en prácticas de religión africana.

a.

Joebell find that he seeing too much hell in Trinidad so he make up his mind to leave and go away. The place he find he should go is America, where everybody have a motor car and you could ski on snow and where it have seventy-five channels of colour television that never sign off and you could sit down and watch for days, all the boxing and wrestling and basketball, right there as it happening. Money is the one problem that keeping him in Cunaripo; but that year as Christmas was coming, luck hit Joebell in the gamble, and for three days straight he win out the *wappie*. After he give two good *pardners* a stake and hand his mother a raise and buy a watch for his girl, he still have nineteen hundred and seventy-five Trinidad and Tobago dollars that is his won. That was the time. If Joebell don't go to America now, he will never go again. [...]

Up in Independence Recreation Club where we gamble, since Joebell win this big money, he is a hero. All the *fellars* is suddenly his friend, everybody calling out, ‘Joebell! Joebell!’” some asking his opinion and some giving him advice on how to gamble his money [...].

“Joebell and America”, 111-112

b.

‘The world don’t owe you anything, boy,’ she tell him. ‘Try to be decent, son,’ she say. Is like a stick break in Joebell two ears, he don’t hear a word she have to say. She talk to him. She ask his uncle Floyd to talk to him. She go by the priest in Mount St Benedict to say a novena for him. She say the ninety-first psalm for him. She go by a *obeah* woman in Moruga to see what really happening to him. The *obeah* woman tell her to bring him quick so she could give him a bath and a guard to keep off the evil spirit that somebody have lighting on him. Joebell fly up in one big vexation with his mother for enticing him to go to the *obeah* woman: ‘Ma, what stupidness you trying to get me in? You know I don’t believe in the negromancy business. What blight you want to fall on me now? That is why it so hard for me to win in gamble, you crossing up my luck.’

“Joebell and America”, 114

Como se puede observar en estos fragmentos de la primera parte, el narrador recurre al no estándar que, como veníamos desarrollando, tiene como efecto ubicarlo dentro de la comunidad rural de Cunaripo, además de reflejar una intimidad con la historia y sus protagonistas. La presencia de ítems léxicos particulares en estos fragmentos junto con la inclusión de elementos del estándar considerado regional (inglés caribeño) en otros relatos de esta obra, contribuye a la construcción del dialecto literario, como se ilustra en el cuadro 3.

Todos los ítems ocurren, en este caso, en la voz del narrador, y por lo menos dos de estos –*wappie* y *fellars*– también figuraban en los fragmentos analizados del corpus de Naipaul en el capítulo anterior. Todos ellos forman parte del léxico de la variedad regional y, con la excepción de *obeah*, no están marcados tipográficamente como sí lo están en la escritura de Naipaul. En este sentido, esta ausencia de marcas puede vincularse, como fue anticipado en secciones previas de esta tesis, con el

nuevo contexto luego de la independencia de Trinidad y Tobago, en que el discurso sobre las variedades regionales como sistemas legítimos –con sus propias leyes de funcionamiento– ya se había instalado (Mühleisen, 2002: 210) intentando superar la histórica estigmatización de estas variedades como copias imperfectas –*broken English*– de las lenguas metropolitanas. Asimismo, este período en que se publican las obras de Lovelace aquí estudiadas es también el del desarrollo y expansión de un discurso que promueve el uso de la variedad regional para la expresión artística (Mühleisen, 2002: 210; Grau-Perejoan, 2016: 209), como lo confirma la amplia aceptación del *lenguaje nación*, originalmente teorizado por Brathwaite (2010 [1984]: 126), para remitir a la lengua con su influencia africana y apropiado de manera generalizada para reivindicar el uso artístico y descolonizador de las variedades regionales en el Caribe.

A continuación, en (c), se ilustra un episodio del final de “Shoemaker Arnold” que refleja un tratamiento particular de ítems léxicos derivados de lenguas coloniales en la historia particular de Trinidad y relacionados con campos de especialización. El interés radica en que, aunque forman parte del acervo léxico de la lengua local, se incluyen como extranjerismos al aparecer marcados en bastardillas. En este episodio, Arnold, el protagonista, es un zapatero que lleva una vida muy solitaria, en parte debido a su carácter. Su mujer e hijos lo han abandonado y la única persona con quien mantiene un vínculo amistoso es Norbert, uno de sus empleados, quien no demuestra constancia ni responsabilidad en sus obligaciones, pero con quien Arnold mantiene una actitud condescendiente como manera de reivindicarse contra la opinión que el pueblo tiene sobre su carácter malhumorado. El final nos presenta a ambos, Arnold y Norbert, en el bar cuando van de copas:

c.

Half an hour later the *parang* band came in and they sang an *aguanaldo* and a *joropo* and they drank and Norbert started to sing with them the nice festive Spanish music that made Arnold wish he could cry. And then it was night and the *parang* band was still there and Britto wife family came in and a couple of Britto friends and the women started dancing with the little children and then Josephine, Britto neighbour, held on to Arnold and pulled him onto the floor to

dance, and he tried to dance a little and then he sat down and they took down the gas lamp and pumped it and Britto's wife brought out the portion of *lappe* that she had been cooking on a wood fire in the yard and they ate and drank and with the music and the children and the women, everything, the whole thing was real sweet. It was real sweet [...].

“Shoemaker Arnold”, 132

En este fragmento los ítems *aguanaldo*, *parang*, *joropo* y *lappe* constituyen préstamos léxicos provenientes de otras lenguas implicadas en la historia lingüística de la región (García León, 2011: 52) que ya han sido integrados al acervo de la variedad regional en Trinidad –como puede constatarse en las fuentes lexicográficas consultadas– y, al igual que *obeah* en el fragmento (b), están marcados tipográficamente. Trinidad, recordemos, estuvo por lo menos dos siglos bajo poder español antes de ser ocupada por los franceses, hecho que favoreció el desarrollo de un criollo de base francesa, y luego sobrevino la presencia británica desde 1797, con la que se inició una migración de trabajadores barbadenses que aportaron un criollo de base inglesa. La lengua española estuvo intrincada en la evolución lingüística de la isla y sobrevivió en el léxico del criollo de base inglesa especialmente en ciertos dominios de referencia (Winer y Aguilar, 1991: 159) como, por ejemplo, la música, el vocabulario relacionado con las plantaciones o las organizaciones burocráticas. El hecho de que su presencia se constatare en dominios específicos del léxico y que en la actualidad la comunidad de hablantes de español esté en vías de desaparición podría explicar la presencia de estas palabras en el fragmento (c) como extranjerismos, pues esta es una de las funciones de las bastardillas en la escritura, además del hecho de que estas palabras pertenecen a campos especializados al designar estilos de música y danza. El caso de *obeah* llama la atención, ya que compone, por el contrario, el acervo léxico africano presente en las variedades de la región y refiere a un aspecto religioso de la identidad afrocaribeña desde la llegada del africano a las islas:

The belief in and practice of obeah, or black magic, are of vital concern to most Black Caribs today. Significant also is the fact that the term “obeah” itself is in general usage among them. Most deaths are attributed to the magic of obeah-men, whose services have been purchased by some enemy of the deceased. In addition to causing death, magic may have an effect on the course of a love affair, the well-being of one’s crops, one’s animals, etc. (Solien, 1971 [1959]: 136).

Aun así, el referente de *obeah* ha sido históricamente objeto de discriminación en la región porque, aunque constituye un elemento identitario tanto de la población de ascendencia africana en el Caribe como de las diásporas en las metrópolis, siempre ha estado en conflicto con los valores europeos (Roberts, 1997: 31). Prueba de ello es la historia de criminalización de las prácticas vinculadas con el *obeah*, especialmente aquellas relacionadas con la estafa desde el período que sigue a la emancipación de la comunidad afro caribeña, como lo explica Paton (2009: 2):

Despite the publication of many literary works that rewrite obeah as resistance or indigenous knowledge, and the work of respected historians, anthropologists, theologians, and critics demonstrating that obeah is and was often used for protection rather than to cause harm, many Caribbean states retain anti-obeah laws, and many ordinary people in the region understand obeah as a dangerous and hostile phenomenon.

El marcado de este ítem, tanto en Lovelace como en Naipaul, podría ser consecuencia de los prejuicios que aún subsisten en torno a algunos aspectos de la cultura popular afrodescendiente y de las políticas editoriales implantadas en consecuencia. En efecto, este estigma es comentado por el mismo Lovelace en referencia a la religión Bautista a la que su madre lo introduce y que fue prohibida en Trinidad en 1917, luego de décadas de abolida la esclavitud:

I grew up in a Methodist household in Tobago, Calypso, Carnival, Orisha, all those things were viewed as instruments of the devil. I believe that most people my age who grew up in Christian households would pretty much have had that same experience (2003f [1992]: 9).¹⁶

Así pues, el hecho de que el ítem *obeah* forme parte del discurso religioso de matriz africana ampliamente extendido en el Caribe y, además, conste en los glosarios y diccionarios especializados como perteneciente al acervo léxico de las variedades regionales de inglés (Allsopp, 1996), confirma su posible “marcación” por parte de los editores, como se comentó anteriormente, probablemente debido al rechazo del que esta práctica ha sido objeto y que persiste en la región. Aun así, en *obeah*, al igual que en los otros términos provenientes del español que vimos anteriormente, su marcado en bastardillas podría deberse a su calidad de extranjerismo debido a su origen en lenguas africanas.

¹⁶ La Iglesia Metodista tiene su origen en un sector de la Iglesia Anglicana durante el siglo XVIII e ingresa en las islas a partir de la llegada de misioneros protestantes provenientes de los Estados Unidos durante los siglos XIX y XX (Desmangles *et al.*, 2009: 290). En Tobago se fundó la Iglesia Metodista en 1824, donde se extendió ampliamente. La religión bautista (también denominada *The Shouters* o *The Spiritual Baptists*) tiene origen caribeño, al contrario de la religión metodista que ha sido “importada” de los Estados Unidos, y, desde su origen, ha atraído una mayoría de adeptos de la comunidad afrodescendiente. Aunque las religiones en el espacio caribeño han pasado por un proceso de sincretismo religioso, la Iglesia Metodista se enmarca en las religiones de tradición europea, mientras que la religión Bautista es indudablemente de tradición africana. Se atribuye esta religión a los pueblos de origen africano oprimidos en el continente americano, simbolizando la resiliencia y resistencia del pueblo, debido a la supervivencia de sus prácticas, a pesar de la criminalización de la que fue objeto en la región. Earl Lovelace fue criado por sus abuelos maternos en Tobago desde los 3 hasta los 11 años, en una casa de la que su madre había huido principalmente para escapar –como afirma su biógrafo– de los “principios estrictos de un padre metodista” (Aiyejina, 2017: 7; *traducción propia*). Allí entra en contacto y se forma en la religión metodista hasta que vuelve a Trinidad para vivir primero con su tía Lorna y luego con su madre. Es justamente su madre quien lo lleva a una sesión de culto de la Iglesia Bautista Espiritual y con quien descubre este aspecto esencial de la cultura popular (Aiyejina, 2017: 18). En el fragmento que citamos aquí Lovelace se refiere a ese contacto con la religión Bautista en un período en que la celebración de su culto estaba prohibida, junto con otras formas de cultura popular (ver pie de pág. 8 del capítulo 2).

Cuadro 3

Palabras pertenecientes a la variedad regional en *A Brief Conversion and Other Stories*

Ítem (categoría) Dominio Definición ¹⁷	Voz	Cita	Comentarios
wappie (sustantivo) Entretenimiento	narrador	[...] that year as Christmas was coming, luck hit Joebell in the gamble, and for three days straight he win out the wappie (“Joebell and America”, 111).	
pardners (sustantivo) Vínculos Forma regional neutra de tratamiento; otras formas equivalentes son partner (estándar), paadna, pardner, padnah (Guyana).	narrador	After he give two good pardners a stake and hand his mother a raise and buy a watch for his girl, he still have nineteen hundred and seventy-five Trinidad and Tobago dollars that is his won (“Joebell and America”, 111).	
fellar (sustantivo) Vínculos	narrador	All the fellars is suddenly his friend, everybody calling out, ‘Joebell! Joebell!’ some asking his opinion and some giving him advice on how to gamble his money (“Joebell and America”, 112).	
obeah (sustantivo) Religión. Sistema de creencias en el uso de fuerzas sobrenaturales para defenderse del mal. Por extensión las prácticas basadas en esta creencia. Origen vinculado a lenguas de África Occidental (Allsopp, 1996).	narrador	She go by a <i>obeah</i> woman in Moruga to see what really happening to him. The <i>obeah</i> woman tell her to bring him quick so she could give him a bath [...]. Joebell fly up in one big vexation with his mother for enticing him to go to the <i>obeah</i> woman [...] (“Joebell and America”, 114)	En bastardillas.
parang (sustantivo) Entretenimiento / Música. En el dialecto español de Trinidad y Tobago: práctica de ejecutar música de casa en casa,	narrador	Half an hour later the <i>parang</i> band came in and they sang an <i>aguanaldo</i> and a <i>joropo</i> [...] (“Shoemaker Arnold”, 132).	En bastardillas.

¹⁷ No se incluyen definiciones de las palabras que ya se vieron en el análisis del corpus correspondiente a V. S. Naipaul en el capítulo anterior.

frecuentemente con el acompañamiento de canto y danza; festival organizado a nivel nacional para reconocer el parang como forma cultural (Allsopp, 1996).			
Aguanaldo (sustantivo) Entretenimiento / Música. Probablemente una ortografía alternativa de <i>aguinaldo</i> , de origen español; en Trinidad, un tipo de villancico de carácter religioso que se canta en Navidad en las comunidades rurales como actividad del festival de parang (Allsopp, 1996).	narrador	Half an hour later the <i>parang</i> band came in and they sang an <i>aguinaldo</i> and a <i>joropo</i> [...] (“Shoemaker Arnold”, 132).	En bastardillas.
Joropo (sustantivo) Entretenimiento / Música. Música y danza popular venezolana que ha influido en países vecinos (RAE, 1992).	narrador	Half an hour later the <i>parang</i> band came in and they sang an <i>aguinaldo</i> and a <i>joropo</i> [...] (“Shoemaker Arnold”, 132).	En bastardillas.
Lappe (Sustantivo) Gastronomía. Plato de carne animal (Baptiste, 2011 [1994]).	narrador	[...] Britto’s wife brought out the portion of <i>lappe</i> that she had been cooking on a wood fire [...] (“Shoemaker Arnold”, 132).	En bastardillas.

5.4. *It’s a great show*: los comentarios metalingüísticos en *A Brief Conversion and Other Stories*

En los cuentos que componen *A Brief Conversion and Other Stories* los comentarios metalingüísticos, a pesar de las escasas instancias de las que se desprende una valoración de las variedades, contribuyen a la caracterización de los

personajes en cuanto les adjudican actitudes lingüísticas específicas y, en virtud de esto, juicios sobre la lengua. En la Parte 1 de “The Fire Eater’s Journey”, cuento ya analizado en este capítulo, la acción ocurre en Cunaripo, el pueblo rural donde ha crecido Santo, el narrador. En este episodio Santo reflexiona sobre la impostación de su amigo Blues y los esfuerzos, poco naturales, de producir un habla particular:

Fellars laughed at his antics; but I saw in them something more subversive.

‘Give him a chance, Santo,’ Phonso said to me. ‘Don’t condemn him just so. Listen to him. He have good ideas.’

I couldn’t believe that Phonso could be so taken in by Blues. I had listened hard to Blues. He spoke with a lot of superior smiling, in a self-important, put-on tone, his words barely intelligible, his talk weighed down with words he could not pronounce and phrases he did not understand. I could see that he was simply repeating what he had heard from sources he thought to be authoritative in order that the fellars would think him learned. The nonsense he was parroting wasn’t even his own. His earlier performances had amused me; but he was over-doing it now. It vexed me that he should think it necessary to go through this kind of mimicry in order to impress fellars who would have accepted him anyway.

“The Fire Eater’s Journey”, 35-36

El texto presenta el punto de vista de Santo, quien ve en Blues un comportamiento falso y gestos afectados, especialmente a través del habla –le extraña que su amigo Phonso se deje engañar por la impostación de Blues–, pues asume que esa habla no es natural al lugar en que se encuentran. Implica, asimismo, que el narrador se distancia de esta habla que él condena como *subversive* en el fragmento citado. En otro episodio de “The Fire Eater’s Journey”, el narrador adjudica la incapacidad de Blues de pasar la prueba de lengua para ingresar al cuerpo de Policía de Trinidad a que no ha completado su educación primaria, mientras que él mismo, como ya fue comentado, se reconoce como la autoridad (“I was their authority”, 34) en materia de lengua, léase la lengua estándar que es evaluada en la prueba. No es menor que en el fragmento citado más arriba Santo utilice el término *mimicry* para aludir tanto a los gestos como al habla de su amigo

y, si bien la variedad estándar que intenta emular Blues es vista como pretenciosa o falsa, no es hasta el episodio (en la Parte 2) en que ambos se encuentran en Puerto España que Santo comprende las expectativas y aspiraciones sociales que Blues alberga, como se refleja en el siguiente fragmento:

I felt humbled, rebuked, elated. It all flashed home to me. Blues had not been trying to impress us at all. Blues had been practising for this, preparing for the city. His grand gestures that had so chagrined me were not for Cunaripo; they were for Port of Spain. He was standing before me now, with a restrained smile that gave an almost forgiving look to his face, holding himself as if on display, with the knowledge that he had turned the tables on me.

“The Fire Eater’s Journey”, 38

El narrador comprende aquí que finalmente su amigo lo ha superado (“he had turned the tables on me”). Parece, desde su perspectiva, que hay dos variedades que naturalmente se relacionan con el entorno y el estatus social: un habla no estándar en Cunaripo, el pueblo rural de la adolescencia, y el habla estándar propia del habitante urbano de la capital en Puerto España. En ambos lugares, el narrador se adjudica el habla urbana, que asumimos estándar. En la capital, el narrador nota la afectación de Blues, “talking with that stilted affectation”, su esfuerzo para controlar los rasgos del habla, mientras sugiere que esta habla es, en cambio, natural para sí mismo. Sin embargo, también Blues le enseña la idea a la que alude el título de esta sección: que fingir y aparentar es lo natural en Puerto España y que, a fin de cuentas, el habla es parte de una actuación o “gran show”:

‘I’m down here with The Show, with Boy Boy and Toy.’ He was speaking a bit haltingly, the better to maintain control of the new rhythm of English he was attempting. ‘Playing at Paloma night club. They have us book down there. You don’t see it in the papers? We have acrobats, calypsonians - Lord Christo, composer. Blackie does come in sometimes. Dancers: Madame Temptation, Rosetta Seduction. Strip tease, you know. It’s a great show. The tour...’ Almost as if he had read my mind, ‘... the tour frustrating everybody. The people in England want the show; but it have all this red tape to

go through down here. Papers to fix, arrangements to make. Boy, when I tell you these local people slow.’ He had added an impressive raising of his eyebrows to his repertoire of gestures.

“The Fire Eater’s Journey”, 38-39

En este último pasaje se puede correlacionar la información que la voz narrativa transmite sobre el habla de Blues con la presentación en discurso directo del mismo personaje, especialmente si lo comparamos con las características que su habla adopta en eventos posteriores del cuento en torno de su desesperación cuando, ya sin trabajo y bajo penurias financieras, trata de sobrevivir en la ciudad. En el fragmento anterior, se identifica un cambio en el habla cuando Blues refiere al narrador las dificultades burocráticas que él y sus amigos enfrentan para llevar a cabo los espectáculos. A diferencia de sus primeras palabras cuando transmite el entusiasmo sobre el supuesto éxito que están teniendo, la segunda parte presenta rasgos no estándares¹⁸ que, desde el punto de vista de la caracterización y construcción narrativa, transmiten la intimidad que Blues muestra hacia su amigo al confesarle sus problemas en una ciudad donde todo es un *show*. El intercambio también despliega la noción de que el no estándar habilita la autenticidad en un medio que se percibe como peligroso y falso,¹⁹ arrojando luz sobre un procedimiento escriturario por el que las variedades no estándares se vinculan con lo verdadero y lo auténtico, lo genuino o connatural a los propios mundos culturales, como bien observan Rickford y Traugott en la literatura caribeña:

Recently, however, more and more writers have been using pidgins and creoles in a different way – as a vehicle for the presentation of the cultures and rich communities in which these languages flourish, often as the voice of reality, truth, and genuineness in a world otherwise largely destructive (the colonial

¹⁸ Como rasgos relevantes en el fragmento citado, se pueden identificar la ausencia de auxiliar para el aspecto progresivo (“the tour frustrating everybody”), la no concordancia de sujeto y verbo (“it have all this red tape”) y la ausencia de cópula *be* con adjetivo en posición predicativa (“these local people slow”).

¹⁹ El narrador capta esta idea en la conversación con Blues, poco después de este episodio: “Almost immediately, I realised that Blues was giving me another bit of information. It was this: that he had found Port of Spain out. The city was a lie, a sham, a con. It was appearance. It was in no way superior to him” (“The fire eater’s journey”, Parte 2, 42).

world) or corrupt (the go-getting, often fraudulent world of post-colonial governments) (1985: 256).

Cabe vincular la crítica a la *mimicry* que el cuento de Lovelace despliega con las reflexiones de Homi Bhabha (1984: 126) en su ensayo “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”. Desde los estudios poscoloniales, Bhabha postula que, en virtud de la diferencia existente entre la cultura colonizadora y su propia cultura, la imitación o simulación llevada a cabo por el sujeto colonial (la adopción de los hábitos, la lengua, etc.) lo convierte en un sujeto “*casi igual, pero no del todo igual*” al colonizador (*traducción propia; énfasis en el original*). Esta diferencia determina la autoridad del colonizador, ahora como modelo al cual aspirar, y la subalternidad del colonizado. Sin embargo, la imitación –copia difusa, deformadora y hasta burlesca de la cultura colonizadora (“*casi igual*”)– por parte del colonizado, convierte a este en una amenaza al discurso colonial. El cuento que aquí analizamos, como se mencionó en la presentación de *A Brief Conversion...*, sitúa la acción en el período posterior a la independencia de Trinidad y Tobago, en la que sobrevive el prestigio social asignado a la cultura foránea. Como vimos, Blues imita los hábitos y la lengua que él concibe como prestigiosos (los gestos, el acento afectado), pero se revela consciente de los beneficios puramente pragmáticos que la simulación le ofrece en un mundo aún influido por el prestigio de la cultura colonizadora, sin estar dispuesto a que esta forme parte de su identidad grupal. En efecto, el personaje burla el discurso colonial aún latente en el que se impone la lengua estándar como la lengua del prestigio y el éxito, ya que su conciencia lingüística le permite controlar su habla de modo de adaptarla al nuevo entorno de Puerto España. Demuestra de esta manera que la lengua (así como otros aspectos de la cultura asumida como prestigiosa) puede ser objeto de simulación (*mimicry*) y adquirir sentidos sobreimpuestos.

Por último, respecto de “Joebell and America”, los comentarios metalingüísticos cumplen una función predominantemente referencial en el sentido que simplemente caracterizan el habla del personaje. Recordemos que Joebell intenta tramitar su pasaporte para abandonar Trinidad, pero experimenta dificultades debido a sus antecedentes penales. El siguiente fragmento pertenece a

la primera parte del cuento, en la que el narrador homodiegético –amigo del protagonista, pues asisten a los mismos lugares de recreación– describe esta situación y reflexiona sobre el requisito de hablar la variedad de inglés norteamericano para acceder a un pasaporte falso:

But, a couple of years earlier, Joebell make prison for a wounding, and before that they had him up for resisting arrest and using obscene language. Joebell have a record; and for him to get a passport he must first get a letter from the police to say that he is of good character. All the bribe Joebell try to bribe, he can't get this letter from the police. He prepare to pay a thousand dollars for the letter; but the police pardner who he had working on the matter keep telling him to come back and come back and come back. But another pardner tell him that with the same thousand dollars he could get a whole new American passport, with new name and everything. The only thing a little ticklish is Joebell will have to talk Yankee.

Joebell smile, because if is one gift he have it is to talk languages, not Spanish and French and Italian and such, but he could talk English and American and Grenadian and Jamaican; and of all of them the one he love best is American. If that is the only problem, well, Joebell in America already.

“Joebell and America”, 112.

De estos comentarios que aportan a su caracterización se desprende que Joebell es bueno imitando diferentes acentos (el narrador enumera las diferentes variedades de inglés), por lo que su habilidad se reduce a reproducir el efecto auditivo que estas variedades producen y que identifican a la persona en base a su lugar de procedencia. El siguiente pasaje describe el momento en que Joebell gana más dinero en el juego y, a raíz de eso, experimenta una transformación:

‘Double!’ Joebell say. ‘For all,’ which mean that Joebell betting that another Jack play before any Trey.

Ram put some, and Albon put the rest, they sure is robbery.

Whap! Whap! Whap! Jack play. ‘Devine?’ Joebell say. That night Joebell leave the club with fifteen hundred dollars. Fellars calling him The Gambler of Natchez.

When we see Joebell next, his beard shave off, his head cut in a GI trim, and he walking with a fast kinda shuffle, his body leaned forward and his hands in his pockets and he talking Yankee: ‘How ya doin, Main! Hi-ya, Baby!’ And then we don’t see Joebell in Cunaripo.

“Joebell and America”, 114

Con la seguridad de que podrá irse a los Estados Unidos, Joebell imita lo que él concibe como acento “Yankee” y el fragmento actualiza esta habilidad ya anunciada en el pasaje anterior, aparente en la pronunciación de la forma débil de *you* en [jə], la ausencia del fonema [ŋ] en *doin* y la vocal abierta en *main* que, sin ser distintivo de la variedad norteamericana, es marcado de todas formas por la grafía. Tales grafías son alternativas a la estándar y, como tales, constituyen instancias de *dialecto visual* porque, como observamos en análisis anteriores, desde la escritura sugieren un contenido sociocultural y regional. Aquí, por lo tanto, la ortografía no estándar revierte el uso más generalizado de esta técnica en la escritura literaria, aplicado a la representación del no estándar regional, recurso que Lovelace cuestiona por considerarlo estigmatizante:

In fiction writing, those who are presented not speaking standard English generally have the words they speak rendered phonetically—*dat* for that, *mus* for must, etc.—as one indication of their class or foreigner status. I think I fight that because if I accepted that summation, the characters that I write about would, because of language, be one of those inferiors, like the maid or the foreigner (Lovelace, *apud* Grau-Perejoan, 2016: 209; *énfasis en el original*).

En el caso de Joebell la ortografía está claramente en función de la caracterización del personaje y el modo en que este intenta emular un habla prestigiosa, exagerando rasgos fonológicos salientes en dicha variedad, crea un efecto jocoso.

La vinculación de los comentarios metalingüísticos con la caracterización de los personajes se ve reflejada en los fragmentos comentados, quienes a su vez

encarnan el tema de la autenticidad/falsedad que atraviesa los cuentos de *A Brief Conversion*... Lo que a simple vista parece una impostación y fanfarronería por parte de Blues en “The Fire-Eater’s Journey”, termina develando las aspiraciones de éxito que el personaje alberga. A su vez, el narrador, cuya perspectiva tenemos en la narración, pasa de una postura soberbia basada en su manejo del estándar (“I was their authority”) y su conmiseración condescendiente respecto de Blues al reconocimiento de la autenticidad de sus aspiraciones. En “Joebell and America”, por su parte, aunque los comentarios metalingüísticos tienen un carácter más referencial en el sentido de que anuncian la lengua que se habla o el acento más que las concepciones que se tienen sobre las variedades en cuestión, igualmente aportan a la caracterización de su protagonista, ya que expresan la identificación que Joebell tiene con lo norteamericano y lo que él ve como la oportunidad de éxito.

6. Lengua y género literario: una reelaboración del relato de formación en *Salt* (1996)

6.1. La mirada crítica de Earl Lovelace respecto de la historia y la política en Trinidad

These songs, dances, and stories, I want to suggest, are a living source of our authentic history. When we look at our dances and listen to our songs, when we experience the vitality and power of the steelband and hear a stickfight chant and watch the leaps and dexterity of the bongo dance and the self-affirmation and sauciness of bele or the brisk affirming energy of the pique, we know we have a history of ourselves as subjects. It has not been erased, for it is carried in our bodies (Lovelace, 2003d [1988]: 30-31).

Salt aborda la evolución histórica de Trinidad y Tobago desde el período de las plantaciones hasta la posindependencia y tiene como foco central al pueblo trinitense. Algunos estudiosos encuentran en esta obra un carácter de épica nacional (James, 2008: 161) en tanto que, al recorrer la historia de la nación y, por extensión, de todo el Caribe, ilustra el proceso por el que el pueblo trinitense llegó a constituirse como tal. Lovelace está particularmente interesado en las circunstancias que definen al hombre caribeño en el período que sigue a la independencia y sus esfuerzos para la recuperación de su individualidad, conceptualizada en sus ensayos como *personhood* (Lovelace, 2003e [1992]: 99). Sus obras, en efecto, intentan restituir la dignidad del caribeño de ascendencia africana, en términos de la humanidad que le fuera quitada al ex esclavo en su historia de desarraigo, trata y esclavitud, cuyos efectos siguen afectándolo en el presente (Lovelace, 2003c [1988]: 48), aun cuando el aparato formal de la colonización ha desaparecido.

Como se ha mencionado anteriormente en esta tesis, Trinidad y Tobago transita la descolonización en 1962 de la mano del Movimiento Nacional del

Pueblo, por el cual Eric Williams llega a ser el Primer Ministro. El desafío mayor al que la incipiente nación se enfrenta en este período, dada la histórica falta de cohesión de la sociedad trinitense, es la reconstrucción de las relaciones interculturales, especialmente entre los afro- e indotrinitenses. Eric Williams impulsa un proyecto de reconstrucción nacional bajo el popular lema “All o’we is one”, cuyas políticas se orientan al desarrollo de la cultura popular, específicamente del *calypso*, el *steelpan* y el Carnaval, porque se considera que estas formas surgen de la experiencia *creole* del caribeño, y con tal objetivo se establecen concursos nacionales de teatro, danza y música. En la década de 1970 el movimiento del *Black Power*, cuyos seguidores son en su mayoría afrodescendientes, se manifiesta en contra del gobierno porque entiende que este se apropia de la cultura surgida de las clases más pobres de afrodescendientes, pero, paradójicamente, tras años de independencia política, las condiciones de vida de este sector social no mejoran, frente a aquellas de la clase media afrodescendiente, que ocupa los puestos políticos y se alinea con los intereses de las metrópolis.

Por su parte, Earl Lovelace cree en la vitalidad cultural y política de las artes regionales, pero, desde una posición crítica hacia el gobierno de Eric Williams, sugiere que la gestión estatal de la cultura popular deviene populista y mercantilista, propia de lo que denomina una *élite bacanal*, justamente por el fin utilitario que ostenta, “an elite that is familiar with the region in a way in which the colonial was not, but has no culture beyond entertainment to fight for or to advance and that can only have money as its god” (Lovelace, 2003h [2000]: 105).

La crítica de Lovelace a través de su cuestionamiento de la estética bacanal apunta justamente a que la apropiación de la cultura popular, en cuya gestión no participan aquellos que la practican, forma parte de una larga historia de ultraje moral a la que las clases más bajas han sido expuestas desde la esclavitud. En efecto, como ya fue comentado en capítulos previos, luego de la emancipación de los esclavos estas masas afrodescendientes quedaron aún a la deriva, sin ayuda para restablecerse, frente a los trabajadores contratados de la India, quienes recibían remuneración. Ante este panorama histórico, Lovelace aboga por una reparación que se ha negado sistemáticamente a la población de ascendencia africana, tal como

lo explica en su conferencia *Welcoming Each Other: Cultural Transformation of the Caribbean in the 21st Century* de 1988:

[...] After Emancipation, the Europeans thought it cheaper and overall more useful to import Indians rather than be confronted with the challenges from liberated Africans. Having used the Africans, they discarded them without compensation, and turned their attention to the Indians who became important because they provided the labor for their sugar industry.

This situation, of course, set up tensions from the very beginning between Africans, who by their struggles against enslavement bore the brunt of colonial opprobrium, and the Indians who were seen by them as reaping the benefits they had worked for (Lovelace, 1998: 4).

A través del retrato del protagonista de *Salt*, la novela que nos ocupa en este apartado, Lovelace critica particularmente el accionar de la clase media afrodescendiente que suplanta al gobierno colonial, de cuyo sector surgen Eric Williams y el Movimiento Nacional del Pueblo, en el proceso de la independencia y el período que le sigue, exponiendo la visión hegemónica que sus políticas adoptan en referencia a las clases más bajas y la falta de respuestas de los proyectos nacionalistas de la posindependencia para restituir lo que concibe como la dignidad del ex esclavo (Lovelace, 2003e [1992]: 98).

6.2. *Salt* en la saga narrativa de Earl Lovelace: una nueva *conversión* del relato de formación

Como en *Miguel Street* de Naipaul, según fue ya desarrollado en esta tesis, Lovelace recurre al formato del *Bildungsroman* de la tradición europea en esta novela de 1997, pero lo resignifica para ajustarlo a la realidad caribeña —una operación recurrente sobre el género en contextos poscoloniales—, al igual que también lo hace en su cuento “A Brief Conversion”, tal como vimos en el apartado sobre *A Brief Conversion and Other Stories*. En especial relación con este cuento de 1988, Lovelace propone esta novela como una continuidad de su obra anterior y

permite, por lo tanto, vincularlas entre sí al modo de una saga narrativa, puesto que varios de sus personajes reaparecen en *Salt*. Como se recordará, Travey, protagonista y narrador del cuento, atraviesa una experiencia importante para su aprendizaje o su conversión al tomar conciencia de la postura crítica de su tío Bango, quien representa a las clases populares, reivindica sus intereses y es clave, entonces, para su proceso de formación. En efecto, Bango oficia de guía heterodoxo, ya que a través de él Travey aprende sobre la importancia de la historia del sector social al que pertenece y comprende la relevancia de la cultura popular en un marco reivindicatorio de sus derechos, accediendo de esta manera a un conocimiento alterno,¹ por fuera del *status quo*. El protagonista del cuento, además, debe aprender a lidiar con las actitudes de su madre Pearl, quien desaprueba la postura de Bango y de su propio esposo, ya que este se involucra también con las actividades de su hermano Bango.

En *Salt*, Travey deviene un narrador testigo, pertenece al universo trinitario que es el escenario de la novela y es el narrador principal en el capítulo primero. Pese a que no está nombrado, su presencia variará en diferentes grados durante los siguientes capítulos. Debido a la polifonía² característica de la novela, otros personajes tomarán la voz de la narración para contar su propia versión de los hechos, razón por la cual la presencia del narrador/Travey se reduce en algunos capítulos y apenas oficia de transición entre las voces de los personajes. Por su parte, su madre también reaparece en esta novela y mantiene la misma actitud hacia Bango, así como regaña a su marido por la estrecha afinidad que tiene con su hermano. La trama de la novela, sin embargo, gira en torno a otro personaje que será marcado por las enseñanzas de Bango: el protagonista, Alford George, un afrodescendiente nacido en la capa más pobre de la sociedad trinitense, quien nace de padres trabajadores en una plantación y a través de la educación llega a ser maestro, con una clara postura colonial en sus inicios. Luego ocupará cargos burocráticos en el gobierno, desde donde tiene la convicción de que podrá trabajar

¹ Ver nota a pie de página 8, capítulo 5, pág. 136.

² En su ya clásico estudio sobre la narrativa de Dostoievsky, Bajtín (2005 [1979]: 15) propone la polifonía para explicar los múltiples puntos de vista que convergen en la narrativa y el hecho que estos posibilitan al lector el acceso a las diversas ideologías que recorren las obras.

para el pueblo, razón por la que se alinea con las políticas del Estado, hasta que la influencia de Bango, como en el cuento que mencionamos, le permite entender más profundamente la situación de los afrodescendientes, provocándole un cambio en su manera de ver el mundo. Como resultado, el protagonista comprende las condiciones de vida impuestas históricamente al sector más pobre de la sociedad, de la que él mismo proviene, y se reconcilia con sus orígenes de clase.

Esta breve síntesis permite concluir que tanto Lovelace como Naipaul recurren al relato de formación, pero, a diferencia de este último, Lovelace introduce una resolución diferente en la trama pautada por el recurso a este género. En efecto, tal como la teoría literaria ha abordado la cuestión, el *Bildungsroman* en su versión clásica fomenta los ideales burgueses para formar ciudadanos ‘civilizados’ y su tradición desde el Iluminismo alemán implicaba el desarrollo de las capacidades innatas en interacción con el entorno, para integrarse a él con éxito. El nivel personal se situaba por debajo del social, por lo que este aprendizaje exigía anteponer las demandas de la sociedad a los intereses individuales (Castle, 2016: 33; Lorenzo, 2023: 21). Sin embargo, en el contexto colonial del Caribe anglófono y la nueva situación de Trinidad y Tobago, en proceso de reconstrucción nacional, esto implicaría la alineación con los valores de la clase media educada y afrodescendiente a cargo del gobierno. En consecuencia, y a diferencia del personaje que parte a Londres al final de *Miguel Street*, los protagonistas de Lovelace pasan de aspirar a la educación colonial y al éxito en la metrópolis a comprender que deben cuestionar (y desaprender) los parámetros metropolitanos, puesto que el éxito está justamente en la región y según los modos de vida locales y populares.

Al comienzo, gracias al ofrecimiento del director de la escuela a la que asiste y debido a su excelente rendimiento académico, el protagonista de *Salt* recibe una formación como maestro y se hace cargo del grupo de concurso.³ Lovelace

³ El sistema educativo colonial ofrecía una evaluación (*The Colonial College Exhibition Examination System*) mediante la cual algunos alumnos podían acceder a una beca y realizar estudios secundarios en Puerto España, para cuya implementación se ofrecían grupos de preparación de este examen (del inglés *Exhibition class*) en las escuelas primarias. Este sistema también ofrecía becas a un número muy reducido de estudiantes que demostraban un nivel de excelencia académica para cursar estudios superiores en el Queen’s Royal College y St. Mary’s College de Inglaterra.

aprovecha, en este sentido, la referencia previa a este personaje en “A Brief Conversion”, cuando el padre de Travey, contento porque su hijo logró quedar seleccionado para el grupo de preparación para el concurso, le recuerda el futuro prometedor al que lo guiará la severidad del maestro “George”. Su padre, además, muestra satisfacción –ya en una etapa en la que había renunciado a sus inclinaciones populares– porque tiene la convicción de que ese maestro le señalará a su hijo el camino correcto y lo preservará de malgastar su vida involucrándose, como él mismo, en la reivindicación del Carnaval. En *Salt*, a pesar de que la educación conforma un aspecto fundamental para la *Bildung* de Alford George, que a su vez concuerda con el concepto clásico del género como formación necesaria para el proceso de acomodamiento y adaptación del sujeto en la sociedad burguesa (Castle, 2016: 45-46), el protagonista toma conciencia de la función opresiva que este sistema educativo cumple al perpetuar las condiciones de dominación en las colonias. Esta concientización provee el primer aprendizaje notorio en su transformación y, por lo tanto, refleja los cambios en la percepción del mundo (pos)colonial del protagonista, puesto que, no obstante la convicción que tiene sobre la necesidad de abandonar la región –una necesidad de escapar para salvarse (*Salt*, 62)–, pasa a cuestionar la función del sistema colonial a partir de una experiencia particular en su rol de maestro. En el curso que dicta, ingresa un alumno por disposición de la escuela, pese a que tiene una edad mayor a la requerida para la prueba, en quien Alford George percibe la insistencia por terminar sus tareas aun cuando no está habilitado, por su edad, a concursar por la beca. Este episodio es especialmente revelador para el protagonista, quien siente que su función como maestro es estéril ante la arbitrariedad e injusticia del sistema educativo, que no provee posibilidades para la vasta mayoría que, como este alumno, no tiene acceso a una beca para continuar sus estudios:⁴

⁴ Todas las transcripciones del corpus de este capítulo pertenecen a *Salt*. De aquí en más citaremos según el número de página de la edición que manejamos (Persea, 1997 [1996]). En todas las citas, a menos que se indique lo contrario, el énfasis es nuestro.

‘The others had stopped, why did you continue writing?’

‘I want to learn, Sir.’

It was an answer he should have expected. Of course. Of course, what else? Even in the most absurd situation, this boy had pressed on. For what? He wasn’t even eligible for the College Exhibition examination.

‘For what? What did you keep on for? Don’t you know that you are too old to sit the College Exhibition examination? Didn’t you know? His words had come out with a sternness that neither had expected, and the boy had answered defensively:

‘Yes, Sir.’

“‘Yes, Sir?’ Then why...?’ And even as he was saying the words, it hit him: How can a child of thirteen be too old to learn? It was as if a light had been turned on in my head. It was not the boy who should be embarrassed, it was I, me, the teacher. And as the terrible import of such thoughts hit me, I felt my entire body grow numb. I realized that I was a traitor to my own self. I had led the children astray (75).

Este momento de concientización lo lleva a un crecimiento “moral”, en tanto que cuestiona, como dijimos, el sistema educativo, y emprende una serie de acciones para cambiar la realidad, como dirigirse al Ministerio de Educación trinitense, frente a cuyo edificio decide realizar una huelga de hambre al no obtener ninguna respuesta a su solicitud de eliminar estos cursos de concurso que solo “salvan” a unos pocos alumnos y no educan al resto que permanecerá en las islas. Esta toma de conciencia implica entonces su rechazo del mundo colonial y la sospecha de si este será suplantado en la independencia por un nuevo orden más democrático, bajo el gobierno liderado por la clase media afrodescendiente, en principio formada por los sectores formalmente educados, muchos de ellos en la metrópolis –como el mismo Eric Williams–. Esta fase en el crecimiento del protagonista es patente si consideramos su visión sobre el pueblo cuando, paradójicamente, el Partido Nacional triunfa en Trinidad –que en este contexto debe leerse como homólogo del Movimiento Nacional del Pueblo– y el sector afrodescendiente, del que proviene, festeja. Mientras los afrodescendientes más

pobres ven en este triunfo político una esperanza de cambio, el narrador lo observa con tristeza y desilusión:

He had felt ashamed, saddened to watch these men who had once commanded the landscape, who knew the rivers, the hills, exuding now this sense of satisfaction, of arrival at what he sensed was another secondclassness, the fire gone from them so early, all the irreverence of their youth, their sense of battle tamed by the small grandiose promises that had to do with the idea of Nation (35).

Se recordará, a su vez, que esta postura crítica descolonizadora se despliega en “A Brief Conversion”, en el que, si bien en su niñez y adolescencia Travey quiere abandonar la isla, con la convicción de que el éxito está fuera de Trinidad, transita al final un proceso de crecimiento que lo lleva a ver, en la figura de su tío Bango, la importancia de permanecer y continuar su legado respecto de la comunidad afrodescendiente. En este sentido, la *Bildung* de los protagonistas, como se comentó, constituye una suerte de anagnórisis popular más radical tanto en el cuento como en la novela, pues los personajes experimentan una repentina toma de conciencia de la realidad más próxima, justamente la que desean abandonar, y deciden responder a las demandas sociales de su lugar de pertenencia, las cuales no parecen obtener respuesta por parte del gobierno.

Las innovaciones que el protagonista lleva a cabo en su labor como maestro, en el marco institucional de la educación formal, reflejan la postura crítica de Lovelace respecto de la realidad cultural trinitense, que enraíza la novela en los hechos históricos. Con su renovada misión de “educar para vivir en la isla” (*Salt*, 76), Alford George se involucra con la cultura popular en la escuela e intenta organizar un desfile de Carnaval. Este “ingreso” de la cultura popular en el salón de clase es novedoso, puesto que el Carnaval y otros fenómenos como el *calypso*, el *stickfight* y los tambores de acero fueron criminalizados durante la época colonial, como ya se comentó en el apartado sobre *A Brief Conversion and Other Stories*, por lo que su incorporación como contenidos pedagógicos responde a una voluntad de reivindicarlos y legitimarlos. No obstante, si bien la cultura popular entra ahora en el dominio estatal y revela, por tanto, un claro desafío a la tradición

hegemónica heredada de la colonia, el protagonista deberá transitar otras experiencias hasta llegar a comprender (en el noveno capítulo), bajo la influencia del guía Bango, que sus cambios pedagógicos, por más bien intencionados, no saldan la deuda histórica con los sectores de los que emerge esta cultura. Es necesario, en efecto, devolverles a estos sectores su dignidad, según la postura del maestro y, como vimos, del mismo autor de *Salt*.

Para acercarnos al análisis de la lengua en la narrativa, cabe observar que el manejo de los puntos de vista de los personajes y/o del narrador también influye en la presentación del planteo ideológico que se desprende de la novela. A través de los 13 capítulos que la conforman, diversos personajes toman la palabra de manera alternada y su grado de participación varía de capítulo en capítulo. Esta estructura permite construir una narrativa polifónica que representa las diversas voces de la comunidad trinitense, ya que en los diferentes capítulos los personajes cuentan sus historias, a la vez que monologan o dialogan entre sí, proveyendo sus particulares puntos de vista, mientras las intervenciones del narrador hilvanan las diferentes voces.

Posterior al episodio de la huelga de hambre, Alford George y otros integrantes de las comunidades étnicas que conforman la sociedad trinitense organizan un partido político alternativo al Partido Nacional ahora en el poder desde la Independencia, porque consideran que este no los representa. Paradójicamente, el protagonista acepta una oferta del Partido Nacional para ser representante de su región natal de Cunaripo/Cascadu. Aunque tiene la convicción de que podrá trabajar para los sectores populares desde las esferas políticas, una vez dentro del aparato burocrático representa la figura del afrosajón.⁵ Si bien la intención del protagonista lo orienta a una postura autocrítica, las circunstancias en las que se encuentra no le permiten ver la endeblez de sus acciones, puesto que, al no saber qué hacer, propaga los intereses de la élite de clase media y prioriza sus deseos de crecimiento individual, tal como lo ve su amada Florence:

⁵ Ver pie de página 2, capítulo 5, pág. 132. La figura del afrosajón se identifica con la clase media de afrodescendiente que adopta los valores del ex colonizador y sirve a sus intereses.

She watched him enter his new position with his invincible smile and his country sense, making promises he couldn't keep, inveigled into positions that upon second thought he could have abandoned but out of his idea of principle felt himself forced to honour.

This new world mesmerized him. It was a place he wanted to conquer. It was a holy place he wanted to be admitted into. He wanted people there to like him, to acknowledge him at least. These were his challenges. All he had was the confidence in his own righteousness, in the virtue of his own goodwill (249).

Como se puede apreciar, su ubicación en la burocracia va acompañada de su orgullo por haber llegado a una posición de influencia en la política. Con todo, sus principios morales lo llevan a asumir responsabilidades y hacer promesas que sabe que no podrá cumplir, pero que justifica con su alto sentido de la justicia y su buena voluntad. La mirada del narrador-testigo, en esta parte de *Salt*, implanta esa distancia irónica, característica del *Bildungsroman*, respecto de la perspectiva del personaje (Fernández Vazquez, 2002: 56), implica un cuestionamiento de las intenciones y acciones del *Bildungsheld* y, leída en el contexto histórico trinitario, expresa de esta manera una crítica mordaz a la *élite* en el gobierno, “the sense of action transmuted into possibilities that became more remote as he moved to make himself one of the amnesiac elite whom political power had made infallible and invincible” (*Salt*, 250).

Una segunda instancia relevante para la configuración de la *Bildung* del protagonista es su toma de conciencia sobre la dignidad de los afrodescendientes en el Caribe. Durante su ejercicio como representante de su región, Alford George acepta el puesto de Secretario General del Partido Nacional y Bango le envía una invitación para que en las próximas celebraciones del Día de la Independencia haga el saludo oficial del desfile que se organizará en Cunaripo y pronuncie el discurso de conmemoración. Previo a la entrevista pautada por este motivo con Bango y su esposa Myrtle en el edificio del gobierno, ella mantiene una conversación con Alford George y le solicita que no acceda a la invitación de Bango. Debido a su rol reivindicador de la cultura popular, su marido organiza los desfiles año a año y asume los gastos él mismo, porque el Estado no apoya sus iniciativas; Myrtle, según

explica, asume que la presencia de Alford sólo traerá frustración a los esfuerzos de Bango, por confiar en una misión reivindicatoria que no será verdaderamente tenida en cuenta. Para compensar los esfuerzos de su marido en la organización de los desfiles, en su nuevo rol de Secretario General, Alford George le ofrece una parcela de terreno para su casa. En la entrevista posterior de Bango y Myrtle con Alford George, Bango rechaza este ofrecimiento, y ve la necesidad de reclamar por un conflicto histórico que se vincula directamente con la dignidad del afrocaribeño, cuyos derechos, dada la secular falta de compensación de este sector, deben ser públicamente reconocidos como una política estatal; como sugiere la mujer de Bango, de ninguna manera el conflicto puede resolverse en un acuerdo a nivel personal:

‘If you have to give me land now, I just wanted you to know,’ Bango said, hesitant now that he had come to the end of his story. ‘I just want you to know...’

‘We just want you to know,’ said Miss Myrtle, with tears in her voice, ‘we just want you to know that if we are to get any land, you have to give it openly. Everybody have to know. That we not beggars, we not begging. We just require what is our due’ (187).

Ante la respuesta de Bango, la toma de conciencia sobre la dimensión histórica del problema por parte de Alford George constituye un momento crucial en su crecimiento. Si bien a esta altura el protagonista ha comprendido su responsabilidad social en virtud de que ha asumido la necesidad de educar para vivir en las islas, lo que implica que asume un compromiso respecto de la población afrodescendiente más pobre e históricamente marginalizada, en este momento advierte la validez del planteo de Bango respecto de una responsabilidad moral colectiva: “But she didn't have to go on. Because I knew now. I knew why the land had to be given openly with the full knowledge and concurrence of the entire community” (187). La perspectiva de Alford George en esta conversación es significativa porque la adhesión al reclamo reivindicador y dignificante de Bango, quien defiende su derecho legítimo a la tierra que les fue negada en la emancipación, contrasta de manera radical con la postura de victimización del propio padre de

Alford George ante el mismo pasado de opresión, y quien proviene lógicamente del mismo sector social:

And I began to settle back for the falsetto of false modesty, of self-pity and martyrdom that I had come to recognize as the voice of my father's generation struggling with its victimhood and its pride. But that was not what I got from Bango (167).

Pero es, acorde con las pautas clásicas del género, al final de la novela cuando el protagonista transita la etapa culminante en su proceso de aprendizaje. Debido a su involucramiento con la deuda histórica y la cesión de tierras a los afrodescendientes, el Partido Nacional al que pertenece decide desvincularlo, a menos que desista de este tema. Ante esta disyuntiva, Alford George decide lúcidamente renunciar al Parlamento y a la Secretaría General del Partido Nacional, para finalmente unirse al desfile liderado por Bango en la celebración del Día de la Independencia.

6.3. Operaciones transculturadoras en *Salt*

There was a great outcryin'. The bent backs straighted up. Old and young who were called slaves and could fly joined hands. Say like they would ring-sing. They rose on the air. They flew in a flock that was black against the heavenly blue. Black crows or black shadows. It didn't matter, they went so high. Way above the plantation, way over the slavery land. Say they flew away to Free-dom (Hamilton, 2023).

El título de esta novela permite identificar una inicial operación transculturadora en el nivel de la cosmovisión, la cual recorre toda la obra, en la que elementos religiosos provenientes del cristianismo y de religiones africanas son traspuestos al discurso literario, revelando el fenómeno del sincretismo religioso extendido en las culturas caribeñas. Elemento fundamental para la conservación de

los alimentos, en la Biblia (Mateo 5: 13) se cuestiona la utilidad de la *sal* si perdiese su sabor, para aludir metafóricamente a los discípulos, quienes perderían su valor si les faltara su esencia, y sólo servirían para ser desechados y “pisoteados”. En el sentido bíblico, el término *sal* se convirtió en sinónimo de “poder definitivo” (Browning, 1998) y, a su vez, por extensión, los discípulos fueron designados *la sal de la tierra*; así, en la novela, esta debe leerse como metáfora del pueblo trinitense. Puesto que *Salt* propone un recorrido por la historia local para poner especial atención en las dificultades que se perpetúan con la independencia, como fue ya mencionado, el pueblo y su cultura se erigen como los verdaderos protagonistas de la historia regional. Lovelace ve en ellos la fuerza necesaria para afrontar los cambios y liberarse de las rémoras del colonialismo. En efecto, la metáfora de la *sal* es usada por el propio autor en su ensayo *Culture and the environment*, en el que se refiere a la importancia de las clases populares en el mantenimiento de las tradiciones y de la cultura propias, “[...] these are people that I have tremendous respect for. And I believe that in the village and in the countryside, that for me, these people are the salt of the earth. And what they have maintained is very important for us” (Lovelace, 2003f [1992]: 12). En concordancia con esta idea, en *Salt* tanto Alford George como su guía descolonizador Bango devienen personajes clave, representativos del sector popular reivindicado por Lovelace.

Respecto de la cosmovisión regional en *Salt*, los mitos afrodescendientes también constituyen un importante elemento transculturador en el nivel de la estructura de la obra, en virtud de que su presencia anuncia el sentido y desarrollo de la trama. Como ya fue comentado anteriormente, al comienzo el narrador principal no tiene nombre, pero luego sabremos que se trata de Travey, un integrante de la comunidad afrodescendiente más pobre. En el primer capítulo este transmite uno de los cuentos que su tío Bango frecuentemente relata cuando se reúnen, situación que evoca el legado cultural de los africanos en virtud de que la figura del tío puede asociarse al *griot*⁶ africano, sabio y cuentista del pueblo. Al igual que en *A Brief Conversion and Other Stories*, tal como fue analizado en el

⁶ Ver nota al pie 1, capítulo 5, pág. 131.

apartado anterior, también aquí Lovelace elabora esta instancia de tradición oral a partir de un discurso que parece avanzar sin límites, con oraciones extremadamente extensas, plagadas de frases incidentales y relativas, que recrea el ritmo oral propio del “cuentista”:

Two months after they hanged his brother Gregoire, king of the Dreadnoughts band, and Louis and Nanton and Man Man, the other three leaders of African secret societies, who Hislop the governor claimed to be ringleaders of an insurrection that had a plan, according to the testimony of a mad white woman, to use the cover of the festivities of Christmas day to massacre the white and free coloured people of the island, Jo-Jo's great-grandfather, Guinea John, with his black jacket on and a price of two hundred pounds sterling on his head, made his way to the East Coast, mounted the cliff at Manzanilla, put two corn cobs under his armpits and flew away to Africa, taking with him the mysteries of levitation and flight, leaving the rest of his family still in captivity mourning over his selfishness, everybody putting in their mouth and saying, 'You see! You see! That is why Blackpeople children doomed to suffer: their own parents refuse to pass on the knowledge that they know to them' (3).

En su rol de *griot*, Bango funciona como reserva de la memoria oral y popular, pues tiene un conocimiento de la historia subalterna de su gente. De particular interés en el fragmento citado es el recurso de la genealogía, ya que, desde la perspectiva de los mitos, la ascendencia es la forma en que las relaciones interpersonales entre el pasado y el presente se conectan, por lo que la genealogía permite rastrear la supuesta línea que conecta a los antepasados con sus descendientes. Por otro lado, por definición, los mitos incluyen y reconfiguran los hechos históricos para explicar aspectos que preocupan al ser humano y, por tanto, la genealogía nos lleva al origen de un pueblo a través de los linajes y nos permite entender cómo se llega al presente. En este sentido, este mito en el comienzo de la novela, que recupera el pasado de la comunidad africana en el Caribe anglófono desde la Emancipación, encuentra ecos en la realidad presente: el histórico “cautiverio” en el que siguen viviendo a causa del colonialismo, la falta de reparación a esta comunidad desde la Emancipación, etc. Bango, en efecto, al

remitir a su ancestro Guinea John, quien escapa de la esclavitud volando hacia África, actualiza un mito ampliamente divulgado en la diáspora africana, otra de cuyas versiones puede leerse en el epígrafe de este apartado: el del ansiado retorno a África para los esclavos del Nuevo Mundo. De hecho, es posible encontrar este tropo y múltiples retornos simbólicos en diferentes formulaciones identitarias de movimientos intelectuales afrodescendientes en el continente americano, desde la *négritude* francófona de los años 1930, hasta la valorización de la cultura popular de raíz africana por el propio Lovelace, en cuya reivindicación se ilumina la función del mito en *Salt*. Significativamente, al final de la novela, Alford George rompe con el Partido Nacional, como hemos comentado en el apartado anterior, y se involucra con la masa popular. El último capítulo recibe el título “Independence Day”, acontecimiento con el que termina la narración. Allí, en los mismos términos del mito de la vuelta a África, Alford George participa en una ceremonia religiosa con su novia Florence y tiene una visión que le revela el retorno a la cultura popular enraizada en el elemento afro, cuya recuperación es crucial para la dignidad e integridad (“his self”, “his wholeness”) del sujeto afrodescendiente:

Africa was out there. Out there was part of his self that all at one he longed to recover, to reclaim and so reclaim a wholeness for himself. He strained to reach back to that child, to that past that he felt belonged to him. And he could feel it, to that past that he felt belonged to him. And he could feel it, sense it right there behind a wall, behind Mother Ethel and the Orishas, behind Ogun and Damball and Yemanjá and Sango. It was there, out there, with Africa, out of reach. It was so pitiful (256).

Si bien el protagonista siente que África y su legado están tan lejos que su recuperación es imposible, al final comprende que estos siguen presentes en la sociedad regional a la que pertenece –que en el Caribe alude a la sociedad *creole*–: en la cultura popular y en Bango y las masas (*la sal de la tierra*), en la marcha del Carnaval del Día de la Independencia, a la que el mismo Alford George se une al final.

Por otro lado, habíamos comentado que Bango traza una genealogía de los antepasados y sus intentos de liberación, que comienza con la leyenda ancestral de Guinea John y sigue con la mención al arresto de Jo-Jo, su abuelo, quien insulta al gobernador el día de la Emancipación por darles a los esclavos una libertad “a medias”, negándoles una compensación, episodios del mito que, además de prefigurar la trama de la novela, adquieren un significado político al ser leídos desde el presente de la posindependencia. Asimismo, el uso del mito oral plantea la desestabilización de la historiografía oficial y eurocéntrica, la cual adquiere su autoridad a partir de la letra escrita. Bango, en cambio, otorga al mito un valor de verdad, como fuente legítima que revela su historia, tal como Lovelace afirma en la declaración del epígrafe del apartado 6.1 de este capítulo. El diálogo entre Alford George y Bango en el capítulo 9, en el que Bango retoma el mito y lo desarrolla minuciosamente, cuestiona los parámetros eurocéntricos que sólo conceden autoridad a la letra escrita y sus convenciones historiográficas, tal como Alford recuerda:

Where Bango got this story from, I did not know and did not dare ask him.

‘They write their history down and you don’t ask them nothing. You swallow it down even when it don’t make sense. But as soon as Blackpeople start to talk, you want date and name and time and pace as if you more interested in the scenery than in the story’. He had grumbled this earlier when I looked at him, in need of more corroborating details regarding his story. I was forced to accept what he had to say, realizing even then that if his story was an act of invention then I had to listen as an act of faith (187).

En efecto, Bango reivindica de esta manera la validez del mito, en defensa de la cosmovisión popular que unifica, por cierto, el universo cultural presentado en la novela, puesto que el mito se legitima como una forma de conocimiento alterna respecto de las estructuras epistemológicas racionales, además de anunciar el sentido general de los hechos que se desarrollan en la trama. A su vez, como decíamos al comienzo de este apartado, el mito estructura el desarrollo de la historia narrada, pues esta comienza con la alusión “abreviada” del mito en boca del

narrador que transmite el cuento de Bango y este último lo reinstala en detalle para explicar su punto de vista a Alford George –el mito de Bango abre y cierra, entonces, la novela–. Enmarcando la acción, que trata de la descolonización de su protagonista, el acercamiento al mito deviene crucial para su crecimiento. Al finalizar la entrevista, Alford transmite su aprendizaje: “I knew why the land had to be given openly with the full knowledge and concurrence of the entire community” (*Salt*, 187).

6.4. La expresión de la polifonía en el texto

Earl Lovelace recurre a una sintaxis que podríamos calificar de intrincada, debido a un encadenamiento extremo de oraciones y frases para recrear el habla en el discurso literario, que, como adelantamos en el apartado anterior, contribuye a crear el efecto de oralidad (Ostria González, 2001: párr. 11), apelando a la figura de un cuentista popular. Este recurso otorga un ritmo a la lectura que hace eco de la lengua popular, un fenómeno que también observamos en algunos de los cuentos de *A Brief Conversion and Other Stories*. El narrador en el primer capítulo de *Salt*, a propósito del relato narrado por Bango, explica:

This was one of the beginnings of the story that Uncle Bango sat down that year to tell, that had me looking out for him to complete each Saturday when he stopped by our house on his way from the market where he went to sell the toy steeldrum sets he made from bits of wire and condensed-milk tins and the heads he sculptured out of dried coconuts, the bare brown fibres for the face, the eyes red beads, the moustaches and eyebrows painted green or black or red as his fancy, each head wearing a crown or an arrangement of feathers fabricated from the images of the warriors and kings that he said had come to him in his dreams. His women were all queens, each face with the high cheekbones of Miss Myrtle and her full-mouthed heart-shaped lips. His clear celebrating of Miss Myrtle's beauty the only reason my mother could see for her to stomach the craziness he give her to put up with (3-4).

En este fragmento identificamos algunas características que recrean el ritmo oral, a cargo del narrador innominado, y la sintaxis constituye un elemento transculturador de la lengua, ya que su uso particular logra evocar el universo popular a través de la lengua estándar. Lovelace otorga un papel central a este recurso sintáctico, en tanto que la representación de rasgos morfosintácticos se reduce a un mínimo, caso contrario a la técnica de Naipaul, cuya escritura, como vimos en los análisis respectivos, exponía una mayor densidad de estos. En este fragmento, son en cambio pocos los rasgos que sugieren la presencia del no estándar, como la no concordancia entre verbo y sujeto (“he give her to put up with”) y la aparente omisión del núcleo verbal (“His clear celebrating of Miss Myrtle’s beauty the only reason my mother could see for...”), que también denota el natural discurrir de la oralidad. Como señalamos en el capítulo de contextualización, el fenómeno del *continuum postcreole*⁷ que caracteriza la situación lingüística de Trinidad en las últimas décadas ha diluido los límites entre las variedades, haciendo que presenten cada vez más aspectos del estándar. Especialmente en las obras de Lovelace analizadas aquí, publicadas ya en la posindependencia, este fenómeno también incide en la representación escrita de la lengua no estándar, “debido a que gran parte de su vocabulario del no estándar deriva del estándar metropolitano, el contraste estándar/no estándar es muy sutil” (Lalla, 2014: párr. 2).

Esta sutileza del contraste entre variedades aporta a la representatividad del habla regional y provoca el desdibujamiento de voces narrativas y de personajes que identifica la escritura del autor:

What is different about Earl Lovelace’s use of language is his exploitation of the linguistic possibilities of the Caribbean environment, the way he mixes the language of the people (Trinidad Creole) with English in the expression used not only by the various characters but by a narrative voice that may be third or first person (Pollard, 2014: párr. 10).

⁷ Ver nota al pie 2 del capítulo 2.

A su vez, este procedimiento permite una vinculación con los escritores transculturadores latinoamericanos, tal como los estudia Rama (2008 [1982]), en el sentido de que la escritura literaria ahora se orienta a una unificación lingüística del texto al no adjudicar variedades con contrastes tan marcados entre la narración y el habla de los personajes. La sutileza con que las variedades se diferencian en *Salt* permite constatar que Lovelace supera así el más rígido sistema dual que aún veíamos en la narrativa de Naipaul o en algunos cuentos previos del mismo Lovelace.

Un ejemplo ilustrativo de este fenómeno lo encontramos en el siguiente fragmento, que pone el foco en la niñez del protagonista, quien junto a su familia vive en la plantación donde su padre, Dixon, trabajó toda su vida bajo la promesa de que algún día se les adjudicará una vivienda propia, pero que, mientras tanto, residen allí bajo la condición de no cortar ningún árbol. A su madre, May, le afecta la humedad que un árbol produce en la vivienda y sufre porque no pueden cortarlo (el título del capítulo es justamente “Under the immortelle tree”), además de que la posibilidad de comprar la vivienda nunca llega, porque Dixon no cuenta con el dinero suficiente. Su padre está preocupado por el mutismo que afecta a Alford, quien no habla hasta los 6 años de edad:

(1) ‘Is the first time you really tell me anything about yourself,’ she said. ‘How much more things you have bottled up inside you?’⁸

‘That is why I stay alone,’ he said. ‘That is why I depend on my own self, on what I could do. I know these people.’

(2) On what only later May realized was the twenty-first day since the feast had gone, she was sitting with Alford on the bench in front the kitchen thinking about Dixon, wondering what to do to make him see that she was lonely, that in punishing the people he was punishing himself and her.

(3) ‘Talk to him.’

She looked around, in that moment wondering if she had herself answered the question posed by her own thinking. And then she saw the boy looking at her. Still not sure that it was he, she asked, ‘What you say?’

⁸ Las numeraciones de los segmentos en el fragmento son mías con el fin de ordenar el análisis.

‘Talk to him, you tell me. That is how you begin talking. In full sentences, like a teacher: The dog is hungry. The flowers are pretty.’ (4) And that was when I know that you being dumb was a sign directed to me. My own son had to be made dumb so I could be brought home to the wonderful truth: Thy will be done. (5) Yes, as surrender, not defeat, as the benediction she would employ in her life, patched with defeats and threaded through with illness, to meet her own set-backs, not so much to cushion the hurt of her disappointments as to acknowledge and salute a power wiser and grander than her will, to renew her faith in that wonderful mystery around which she knew her own life revolved (23-24).

En el segmento (1) de este fragmento hay una instancia de discurso directo con el intercambio entre los padres del protagonista, May y Dixon, en torno al peligro de involucrarse con prácticas *Shango*, una religión de raíces africanas extendida en el Caribe (varios personajes, entre ellos la misma May, participan en sesiones de esta religión). En este segmento, la presencia de dos rasgos indica que estamos frente al habla no estándar: la omisión del sujeto en la cópula (*Is the first time*) y ausencia de inversión en la interrogativa (*you have bottled*). A continuación, se identifica un narrador/testigo en (2) que presenta la conciencia del personaje May en descripción omnisciente (“May realised”, “wondering”). Como habíamos establecido, este pertenece al mundo ficcional, con una mínima intervención en los hechos que narra, y tiene acceso a varios aspectos propios de la omnisciencia, por ejemplo, los pensamientos o percepción de los personajes. Esta primera voz traspone el pensamiento y el contenido de naturaleza no verbal de la conciencia del personaje, para lo cual recurre al no estándar, expresado en el uso de la preposición *in front* en lugar de *in front of*, por lo que podemos confirmar que esta variedad en la voz del narrador tiene una clara función de expresar la conciencia. El discurso directo en el segmento (3) introduce las voces de May y Alford e instala el universo popular a partir del no estándar, que se prolonga en el tercer párrafo. Las comillas de diálogo anuncian las intervenciones de los personajes, pero el contraste con el segmento (4) del resto del párrafo se vincula con una posible expresión de la

conciencia de May, de su soliloquio, en los términos de Humphrey (1969 [1954]),⁹ casi en el sentido de una epifanía¹⁰ que experimenta cuando su hijo Alford habla por primera vez y termina con el tono religioso de *Thy will be done*. La presencia de palabras o frases provenientes de contextos específicos, como el ámbito religioso, instala en el texto un universo transcultural, en que el cristianismo confluye con la religión africana, manifestando una cosmovisión sincrética propia de la región caribeña, tema que ya abordamos en apartados anteriores (más adelante, la madre de Alford recurre a la ayuda espiritual de Mother Ethel, la curandera/practicante de las artes del *obeah* a quien entrega un chivo para sacrificar y así curar a su hijo del mutismo; a su vez, el bisabuelo del protagonista por el lado paterno también está involucrado en estas artes). Esta última intervención de May no tiene comillas de diálogo que nos indiquen que continúa hablando a Alford; muy por el contrario, esta ausencia bien podría señalar el paso del discurso directo en (3) a la conciencia que se expresa aquí en (4).¹¹ Finalmente, en el segmento (5) el cambio al estándar anuncia la voz del narrador no identificado que retoma la narración y explica el significado religioso de la última frase en la voz de May, según la perspectiva de May, aparente en la presencia de los deícticos (*she would employ, her disappointments*).

Esta secuencia deja en claro la polifonía del texto que varios señalan como el rasgo distintivo de la escritura de Lovelace (Aiyijena, 2003: xv; Lalla, 2014: párr.

⁹ Entre los medios utilizados para representar los “cambios” de la conciencia en la escritura, Humphrey (1969 [1954]: 71) señala justamente la ausencia de puntuación. La expresión de la conciencia directa de May, en esta instancia, supone un receptor tácito en el sentido de que el personaje dirige esas palabras a su hijo.

¹⁰ La epifanía, como técnica, está vinculada con la narrativa modernista. James Joyce utiliza el término para remitir a una instancia de revelación o concientización que se dispara a través de una palabra, frase, gesto o visión de un objeto en la realidad cotidiana (Gillies y Mahood, 2007: 38-39). Detrás de este fenómeno yace la noción de que la vida diaria esconde verdades profundas que esperan un momento específico para su revelación. Este recurso tiene el efecto de incorporar al relato instancias de percepción o pensamientos profundos experimentados por los personajes que, como tales, contribuyen al fragmentarismo del relato al introducir secuencias narrativas que pertenecen a la conciencia de los personajes sobre hechos externos a ellos.

¹¹ Ver nota al pie 9 en este capítulo. En el ejemplo que discutimos aquí, si bien el sujeto del habla y de la conciencia en los segmentos 3 y 4 es la misma May, la diferencia está en que las comillas de diálogo en el primero claramente indican el habla, mientras que la ausencia de estos signos en el último indica que estamos frente a la conciencia del personaje, en su fluir más libre y desestructurado.

2), y permite constatar a su vez el carácter transculturador de la lengua literaria. Si bien las diferentes voces pueden distinguirse, la jerarquización predominante en la narrativa regionalista tradicional de la lengua estándar del narrador respecto de aquella de los personajes se diluye (casi) totalmente, lo que resulta en un alto grado de unificación lingüística del texto narrativo tendiente a integrar fluidamente (y revalorizar) la lengua popular. En efecto, Lovelace desarrolla, como señala Pollard (2014: párr. 5), algunas técnicas que ofician de “puente” entre las voces y, en el caso de *Salt*, estas permiten una más efectiva integración del narrador homodiegético a la comunidad de los personajes y, por ende, al mundo popular:

For just as the narrative voice shifts and slides in and out of codes, mixing Trinidad Creole and English, even so it shifts and slides in and out of voices, mixing the subject voice with the object voice, sometimes without a break, sometimes using a direct quote as a bridge from one voice to the other (Pollard, 2014: párr. 5).

En algunos casos, Lovelace modula su técnica de presentación de las variedades para indicar la perspectiva en la misma voz narrativa, logrando de esta manera transculturar la lengua popular. El siguiente fragmento pertenece al capítulo 2, cuyo narrador, como se comentó anteriormente, no se explicita, pero sí podemos detectar que se trata de un narrador letrado debido a su dominio de la variedad estándar y porque, además, no encontramos una recreación del no estándar propio de la oralidad, como sí pudimos ver anteriormente a través del trabajo minucioso de la sintaxis. Aquí el narrador relata el modo en que el padre del protagonista, Dixon, conoce a su madre, May, cuando asistió a un baile con sus hermanas. En los días posteriores, Dixon pasa frente a la casa de May varias veces y finge caerse de la bicicleta para que alguien de la casa lo invite a pasar con el pretexto de curar las heridas. Tras varios intentos, el padre lo hace pasar:

Out of admiration for his inventiveness, pity because he was so much in love, and politeness, because Dixon was not from the village, her father invited him to come in. It was out of that same politeness that he was to endure Dixon’s visit for the three years it

would take for Dixon to convince May that she should marry him, even though he already had a job.

In the story that Dixon told her later, *from the very first night he see her, he decide that he not going to leave Cascadu without her*. He had no idea of where he was going to stay. The morning after the dance he was standing by the bus-stand when someone hailed out to him. It was Carlton, in his glee because his heroics of the night before had brought him closer to May's sister. There were no hard feelings (16-17).

La presentación del habla del personaje por parte del narrador omnisciente presenta rasgos morfosintácticos que marcan el segmento textual en relación con el resto, aún en la misma voz narrativa: la falta de concordancia entre la forma del verbo y el sujeto ("he see", "he decide") y la omisión del auxiliar para el aspecto progresivo ("he not going"). En consecuencia, se puede identificar una técnica transculturadora de presentación del habla particular del personaje a través de un claro uso de rasgos no estándares que se fusionan con la misma voz del narrador letrado. En este sentido, los rasgos morfosintácticos se convierten en elemento crucial para lograr la representatividad del personaje popular, puesto que son los que permiten identificar el habla regional en la novela.

El siguiente fragmento se vincula con la organización del desfile de Carnaval que Bango, en virtud del festejo por el día de la Independencia, está llevando a cabo. Como hombre comprometido con la cultura popular, su intención es que en el desfile participen diferentes representantes de los grupos étnicos que conforman la población de Trinidad. Muchos personajes adhieren a su causa, entre ellos el mismo narrador –sobrino de Bango, no identificado, quien al comienzo de la novela reproducía su relato legendario– y su padre. En estos dos primeros segmentos del fragmento el narrador asume la perspectiva de su madre Pearl para transmitir su rechazo hacia los festejos del día de la Independencia y los desfiles de Carnaval, que ella concibe como la negación del pueblo africano al progreso:

(1, sobrino de Bango)¹² So when my mother – with all this craziness around her, feeling herself alone the only sane person in the family, if not in the world, in that mood my father steering clear of her, refusing to be drawn into a discussion that he knew would inevitably end up with an attack on him – when my mother, anchored in the swamp of her anxiety, on this edge, believing that the world was poised and waiting for us just to make a false step to drag us down into the deep from which she struggled daily to keep us, by herself. (2, Pear, madre del narrador en fragmento 1) By myself, let me say it again and loud. Without support or help from anybody except my God, since your father who shoulda been the one to spearhead the escape and progress of his children is following his brother to dredge up a past that everybody gone past. Everybody seeing about theirselves and their family, and he and his brother preparing to march (49).

En el segmento 1, la voz estándar del narrador/personaje da la opinión de su madre y la reacción que ella provoca en su padre. A continuación, este mismo narrador expresa el fluir de la conciencia de su madre Pearl en la forma de un soliloquio en el segmento 2, que lo tiene a sí mismo como destinatario de las palabras de su madre, y que adquiere un tono dramático debido a la síntesis que hace de la opinión sobre Bango, que como lectores ya conocemos.¹³ La variedad no estándar en este segmento está evocada por la presencia de solo tres rasgos que instalan el mundo de la oralidad: el efecto del *dialecto visual* (Jaffe, 2008: 165; *phonetic spellings*, Androutsopoulos, 2000: 521) en *shoulda*, la omisión del auxiliar (*everybody seeing, everybody gone* y *he and his brother preparing*) y la forma del pronombre reflexivo en *theirselves*. El recurso del dialecto visual constituye en sí

¹² La numeración e identificación de las voces textuales en los segmentos de este fragmento fueron añadidos para organizar el análisis.

¹³ En efecto, al principio de la novela, cuando rememora el momento del relato de su tío Bango, el narrador expone una escena en torno a su madre que resulta ilustrativa de su postura:

I watch my father's uncomfortable smile as he looks on at the scene, wanting a better welcome for his brother, but neglecting to intervene for fear of offending my mother and giving her the excuse he suspects she is looking for to extend her hostility to him.

I look to see what kind of danger Uncle Bango brought with him into our front yard on those Saturdays, but there was nothing I could identify as threatening. And I knew of no possession of his, or of any previous differences between either my mother and him, or him and my father, no family quarrel. All that I could see separating him from my other uncles was this story that he was ever willing to tell. so it had to be his story (4).

mismo una técnica importante para señalar el habla regional, respecto de la cual Lovelace tiene sus reservas. En especial, el mismo autor señala que su uso abusivo por parte de algunos escritores cristaliza una asociación indeseada entre estos rasgos fonológicos representados a través de la ortografía y un estatus social inferior asignado al personaje, como explica en una entrevista:

I am saying that the people who speak Creole are not necessarily uneducated and so I do not use phonetic spelling to indicate the Creole speaker, I look at the rhythm of the language and the construction of sentences. We have to be aware also that language has also been a tool for maintaining and constructing class differences and in that way keeps people in their place. I try to utilize language in such a way to indicate the Creole but also—and principally—to express the humanness of the people (*apud* Grau-Perejoan, 2016: 209; *énfasis en el original*).

Como se ve, y venimos constatando en el análisis, Lovelace descarta el uso del *eye dialect*, que considera estigmatizante, y lo reduce a un mínimo, priorizando el trabajo sobre la sintaxis y sobre la (ausencia de) puntuación para recrear el ritmo y la espontaneidad de la lengua popular en sus personajes (en el último segmento, para expresar el arrebató emocional de la madre del narrador), contribuyendo a la representación de las variedades regionales y, por ello, enraizando el habla en la cosmovisión caribeña, sin caer por ello en una estereotipación de los hablantes.

De hecho, en el último segmento analizado, de los únicos dos rasgos morfosintácticos representados, la forma débil del auxiliar en *shoulda* puede generalizarse al habla cotidiana, estándar y no estándar, por lo que la representación gráfica resulta ser dialecto “a los ojos, pero no al oído” (Hodson, 2014: 95), ya que no refleja una diferencia objetiva con el estándar en la realidad. Cabe destacar, entonces, que la técnica de incorporar esta representación fonética solo de manera reducida diferencia a Lovelace de Naipaul, quien recurre, como vimos oportunamente, a una mayor densidad de rasgos morfosintácticos en su representación del habla no estándar.

Lovelace explota la polifonía como estrategia de construcción narrativa más elaborada, a través de los diferentes puntos de vista y voces que intervienen en el

texto, fusionándose con la lengua estándar del narrador, y que se distinguen gracias a un uso diferencial de la sintaxis, la (ausencia de) puntuación, y pocos rasgos morfológicos y fonéticos. La identificación de las diversas voces en el texto representa así un mayor desafío al lector, que debe reconocerlas por su carácter coloquial y popular. En el siguiente segmento del mismo fragmento se reitera la secuencia de voces y perspectivas sin marcas de transición que anuncien que el narrador (y sobrino de Bango) retoma la voz (3), con la salvedad de que el uso de un léxico más sofisticado es determinante para vincularlo con el habla estándar del narrador, además de que los rasgos mínimos de la variedad no estándar desaparecen; estos, a su vez, reaparecen en el soliloquio que retoma la perspectiva del personaje de la madre en (4) y que responde/actualiza lo que ya había expresado su hijo en (3):¹⁴

(3, narrador/sobrino de Bango) When my mother, on the look-out now for that limb of rescue that would heave us upwards into a brighter day, worried that despite her threats and warnings, I now, the one next in line, the last hope, (4, madre de narrador/sobrino de Bango) Jesus! Hallelujah! Boy, like of your hearing stop up and you eyes can't see, would take the opportunity that you get, this chance, luck, the prayer of a hope you have to win a College Exhibition and squander it because of that male and aimless rebellion, the disease that afflict the menfolk of our family, (5, narrador/sobrino de Bango) that had already claimed her other son, my brother Michael, who at fifteen had kept on going to school in order to play cricket and be with his friends doing school gardening, taking time out from these important exercises at the appointed day each year to sit the school-leaving examination and fail it with a calm that announced and emphasized that his future lay elsewhere, that he was Bango's nephew and the grandson of Pappy King Durity who up to the age of eighty-one was still going from district to district to dance bongo and to sing hymns at the occasion of a death and who, according to my mother, (6, conciencia/habla de la madre) didn't care if Good Friday fall on Christmas Eve once he had a rum to drink and a cuatro to play and a woman to caress, the yield of his adventures, fourteen boychildren with eleven different women scattered from Toco to Icacos, each male child beaming with the cheerful air of festivals, his handsomeness something male and careless and dangerous that other men wanted to fight him for and

¹⁴ Ver nota al pie 12 en este capítulo.

women wanted to save in him, the best, the loveliest women drawn to them, these good-for-nothings, like moths to fire [...] (49-50).

En (5) la voz del narrador retoma, reactualizándola en el estándar, la explicación de los reproches desde la perspectiva de su madre, cuya conciencia/habla, podemos interpretar, se transmite como monólogo interior/discurso directo en (6), segmento que no presenta claros rasgos morfosintácticos del no estándar, pero mantiene una sintaxis que recrea la espontaneidad de la expresión de la madre al encadenar oraciones (ampliando la crítica hacia el tío) ininterrumpidamente. Esta secuencia abarca menos de dos párrafos que, aunque no se transcriben aquí en su totalidad, demuestran que el manejo de las diferentes voces y la configuración de diversas perspectivas en la escritura de Lovelace adopta una profunda complejidad.

En esta secuencia polifónica una lectura atenta podrá identificar, no obstante, las diferentes posiciones respecto de la celebración del Carnaval, organizada por Bango, y el significado que esta tiene para la familia. Esta pluralidad de puntos de vista permite enraizar la novela en la cultura popular y, particularmente, en la cosmovisión trinitaria respecto de los roles sociales y de género, en tanto Bango es percibido por la madre del narrador como el matón (el *Badjohn*) que, como se verá en el siguiente apartado, remite al inadaptado que recurre a la violencia, a quien la madre responsabiliza por la situación de vulnerabilidad y la falta de progreso en que se encuentra la comunidad afrodescendiente de clase baja. En este sentido, la madre actualiza una representación recurrente en la literatura regional, que es ciertamente problemática desde una perspectiva contemporánea y deconstructiva del patriarcado, puesto que esta figura del *Badjohn* perpetúa, en efecto, comportamientos machistas y violentos. Frente a esta visión crítica, el sobrino y el hermano de Bango manifiestan una postura más positiva de su figura puesto que revalorizan los esfuerzos que Bango realiza para reivindicar la cultura popular.

En este último fragmento, se despliega además un discurso transculturador a través de la presencia de léxico y expresiones religiosas (“Jesus! Hallelujah!”),

“prayer of hope”, “Christmas Eve”) representativas del sincretismo caribeño. Como ya habíamos observado en el fragmento anterior, May se involucra con prácticas religiosas de origen africano (*Shango*), a la vez que demuestra un vínculo con la fe cristiana. Desde una perspectiva bajtiniana, como bien precisa Pollard (2014: párr. 10), estos elementos, ya sean lingüísticos, o culturales (metáforas, imágenes, representaciones) arraigados en el universo trinitario, hacen *destilar* el espacio y su gente, instalando ese mundo cultural específico.

De acuerdo con lo que venimos analizando en este apartado, el alto grado de unificación lingüística que el autor logra en su escritura, a partir de un trabajo desde la lengua estándar, implica que el aspecto léxico pueda parecernos, en primera instancia, pasible de pocas marcas locales, debido a que la variedad regional de inglés caribeño extrae la mayoría de su vocabulario del estándar. En efecto, el tratamiento tipográfico de algunos ítems léxicos permite identificar otra operación orientada a unificar el texto lingüísticamente, diferenciando esta obra de otros relatos del mismo autor y de los textos analizados de Naipaul, en que palabras de las variedades regionales aparecen marcadas con bastardillas. En *Salt*, en cambio, los ítems léxicos provenientes de otras variedades comunitarias no están marcados por medio de bastardillas. A continuación, en el fragmento (a) el narrador nos cuenta sobre los esfuerzos que el protagonista realiza para aprender la variedad metropolitana que formaba parte de su actitud aspiracional en su proceso de formación; en (b), el narrador describe el entorno de la plaza Woodford,¹⁵ a la que, en tiempos del *Black Power* durante los años 1970, el Primer Ministro de Trinidad y Tobago (figura que representaría a Eric Williams) se dirige para un discurso político:

a.

At times, though, the language defeated him. His thinking was in another language and he had to translate. He began to speak more and more slowly to make sure that his verbs agreed with his subjects, to cull out words of unsure origin and replace them with one more familiarly English. Caribbean words like jook, mamaguy

¹⁵ La Plaza Woodford es un lugar icónico en el centro de Puerto España. Durante los años 1960 tenían lugar allí reuniones políticas, por lo que frecuentemente era referida como la Universidad de la Plaza Woodford porque allí se congregaban los seguidores del Movimiento Nacional del Pueblo.

and obzocky all had to be substituted. He felt his meanings slipping away as he surrendered his vocabulary (33).

b.

[...] the place looking and smelling like Trinidad and Tobago, market women in Shouters' headdress, smelling of red lavender and rosewater, vendor of paratha roti in orhnis, about them the scent of fresh coconut oil and burnt geera, clapping hands and shaking tambourines; stevedores with flags in their huge fists and towels draped over their formidable shoulders [...] (115).

Como se puede apreciar en el cuadro 4, más abajo, algunas palabras en estos fragmentos pertenecen al acervo léxico de la variedad de inglés regional, pero provienen de otras lenguas presentes en la historia de la región, algunas de ellas habladas hasta bien entrado el siglo XX; sin embargo, estos ítems no reciben un tratamiento tipográfico especial. El fragmento remite a “jook”, “mamaguy” y “obzocky” como ítems que el protagonista rechaza en sus esfuerzos por trasponer su habla al modelo metropolitano, pero, al no aparecer marcadas, estas palabras aparecen como constitutivas del universo ficcional. Así pues, en la lengua confluyen el mundo letrado, sugerido por la variedad estándar que se utiliza en el fragmento, y el mundo sociocultural específico de la región, con su léxico singular,¹⁶ logrando una representatividad y autenticidad lingüística a través del tratamiento no diferenciado de ítems de origen regional.

Un caso excepcional lo constituye el léxico perteneciente a la religión afro, como *obeah*, ítem (y fenómeno) estigmatizado, con un historial de criminalización desde la época colonial, cuyo tratamiento ya hemos analizado tanto en la obra previa de Lovelace como de Naipaul. El siguiente fragmento pertenece al episodio en que la madre del protagonista acude a la curandera del pueblo para resolver el problema del mutismo de Alford; consiste en el relato que, mediado por el narrador, el padre

¹⁶ A propósito de esta distinción mundo/lengua estándar y mundo/lengua regional, Allsopp (1996: xxxix) señala la frecuente discusión en la academia, que favorece la enseñanza de un inglés metropolitano (“World English”) generalizado en la región, debido al reducido número de hablantes en las diferentes naciones que componen las Antillas de habla inglesa, y el cuestionamiento que esto conlleva a la luz de los hechos por la frecuente intromisión de ítems regionales en la lengua estándar metropolitana.

del protagonista le cuenta a su madre sobre el incidente de persecución que su propio abuelo sufrió por practicar el *obeah*:

It was then that he told of his childhood in Charuma, of his grandfather who was an Orisha priest and a bush doctor who all the village sick came to and who he treated with massages sith soft candle and doses of medicinal herbs, how one day the police came to arrest him for practising obeah, how they took all this things, candles and the flags and the cloth and the oil [...] (23)

En *A Brief Conversion and Other Stories* habíamos visto que este mismo ítem era uno de los pocos que estaban marcados en bastardillas, lo que nos llevaba a reflexionar sobre el rol de las políticas editoriales y el grado en que la historia cultural particular de la palabra podría haber influido en su tratamiento. Aquí, en cambio, *obeah* no aparece marcado, a pesar de que ambas publicaciones, publicadas con nueve años de diferencia, son de la misma editorial (Persea). Cabe entonces arriesgar la hipótesis de que la globalización vertiginosa de las últimas décadas y el auge del multiculturalismo y las literaturas étnicas podrían haber incidido en el mayor conocimiento del fenómeno cultural regional y su revalorización. Así, la naturalización del *obeah* como referente de la cultura caribeña podría explicar el uso no marcado del ítem en esta novela.¹⁷

Cuadro 4

Palabras pertenecientes a la variedad regional en *Salt*

Ítem (categoría)	Definición/Fuente	Comentarios
Jook (verbo)	Pinchar, apuñalar o herir. (Allsopp, 1996).	De origen africano, forma parte de la variedad de inglés regional caribeño; como ítem léxico es de bajo prestigio.

¹⁷ Con especial referencia a términos como *obeah*, Roberts (2008 [1998]: 176) señala que, en cuanto palabras asociadas originalmente con áreas de uso muy específico en las comunidades africanas desde la esclavitud, el uso actual ha degenerado en significados vagos y contradictorios. Ello explica que su uso extendido alienta los cambios lingüísticos, por lo que su contraste y similitudes con otras palabras varían con el tiempo. En Jamaica, por ejemplo, el término *obeah*, de connotación negativa, se lo contrasta con *myalism*, de connotación más positiva.

Mamaguy (verbo y sustantivo)	Engañar por adulación. Engaño. (Allsopp, 1996).	
Obzocky (adjetivo)	Extraño, raro, fuera de lugar, deforme. (Baptiste, 2011).	También adopta la forma <i>obzokee</i> .
paratha roti (sustantivo)	Un tipo de pastel dulce que proviene de la tradición gastronómica india. (Allsopp, 1996).	De origen indoario.
roti (sustantivo)	Un tipo de pan de la gastronomía india, de forma redonda. (Allsopp, 1996).	De origen indoario.
Orhnis (sustantivo)	Un tipo de pañuelo usado en la cabeza. En celebraciones religiosas oficia como velo para cubrirse la cara. (Allsopp, 1996).	De origen indoario.
Geera (sustantivo)	Un tipo de grano que se utiliza como condimento. (Allsopp, 1996).	De origen indoario.
Fellar		Ver cuadro 1, capítulo 3, pág. 84.
Obeah		Ver cuadro 2, capítulo 3, pág. 123.

En síntesis, al igual que lo observado respecto de los otros elementos que contribuyen a la polifonía del texto narrativo, aunque sin jerarquizar unas variantes sobre otras de manera marcada, el análisis del léxico confirma ese mismo afán de unificación lingüística por parte del autor, de modo de integrar fluidamente a la lengua estándar del narrador la mezcla de voces con sus léxicos específicos, singularmente locales, incorporados de un modo naturalizado. Desde el punto de vista simbólico, esta operación constituye un esfuerzo democrático, “in the sense that more voices/characters/periods (historical), while being narrated, have the option to directly contribute to the narration of their stories” (Aiyijena, 2003: xv).

6.5. *[T]he agreements of his subjects and his verbs: los comentarios metalingüísticos en Salt*

Es posible constatar instancias de comentarios metalingüísticos en *Salt* estrechamente vinculadas con la caracterización de personajes y con la configuración de motivos¹⁸ que articulan el tema de la obra. En efecto, si uno de los posibles temas en *Salt* remite a las condiciones de colonialismo que persisten sobre la población afrodescendiente en la Trinidad ya políticamente independiente, las consideraciones de los personajes sobre la lengua cristalizan una arista de ese tema, que refleja la latencia del colonialismo y, a la vez, señala la necesidad de una más profunda emancipación, como lo plantea enfáticamente el propio Lovelace en su ensayística y entrevistas, “[...] to do away with the spirit that fosters colonialism, empire and imperialism in our people by purposeful action is not only noble but also essential to our nationhood” (Lovelace, 2003a [1967]: 108).

Como procedimiento de caracterización, los comentarios metalingüísticos sirven a la expresión de las aspiraciones del protagonista Alford, quien, desde una edad temprana, tiene grandes expectativas de conocer el mundo más allá del pueblo en que vive. A los 16 años recibe la propuesta de iniciar su formación como maestro de escuela y, de esta manera, vislumbra la oportunidad de comenzar una carrera docente. El siguiente fragmento ilustra las acciones que emprende luego de recibir la propuesta, y los comentarios contribuyen a vincular la lengua y la cultura metropolitanas con el retrato psicológico del personaje, en el que se identifica una clara actitud aspiracional:

There was so much to learn. He needed to improve his vocabulary, to get the correct pronunciation of words, to have quotations at his fingertips. He needed to be able to talk of novels, the theatre, opera, to know what wines to choose when he went to restaurants in England. And he had to begin alone. He knew of no one else journeying to that world.

¹⁸ Adhiero aquí a la distinción entre tema, idea abstracta o asunto elaborado en un texto, y motivos, como elementos recurrentes y concretos, de contenido y de situación que, por ende, contribuyen a la configuración de ese tema (Segré, 1985: 339).

At times, though, the language defeated him. His thinking was in another language and he had to translate. He began to speak more and more slowly to make sure that his verbs agreed with his subjects, to cull out words of unsure origin and replace them with one more familiarly English. Caribbean words like jook, mamaguy and obzocky all had to be substituted. He felt his meanings slipping away as he surrendered his vocabulary. But, he had to surrender meanings; he couldn't take his words out into the world. [...] For better elocution he began to speak with pebbles under his tongue. For the correct pronunciation of words, he put his radio on the BBC. He bought a book called *Improve Your Word Power*.¹⁹ He bought a notebook in which he recorded the new words of his expanding vocabulary and striking statements that he felt he needed to remember. [...] He wrote: beauty is truth, truth is beauty. He read the sonnets of Shakespeare. He read the novels of Marie Corelli, *The Decline and Fall of the Roman Empire*,²⁰ *Of Human Bondage*,²¹ the essays of William Hazlitt. He bought an umbrella. He began to develop a new walk – gait would be the word – slower, more leisurely steps that gave him more time in which to work out his translations from his thinking into what he saw now as proper English (33-34).

El protagonista entiende que sus aspiraciones lo llevan a una nueva posición, lejos del entorno de la plantación y la situación familiar, y vive la experiencia como un escape: “And Alford had left for Teachers’ Training College with a sense of relief, of escape, glad to be away from this settlement and compromise, his belief renewed that the world was elsewhere” (*Salt*, 35). Desde esta perspectiva, como ya fue señalado en este capítulo, el sujeto del *Bildungsroman* en *Salt* muestra una inicial actitud exílica, también observada anteriormente en el personaje de Travey en “A Brief Conversion”, una actitud que el protagonista de *Miguel Street* de Naipaul mantiene, como vimos, hasta el final. El “nuevo” estatus de Alford George resulta, entonces, netamente colonial; entraña una visión negativa de su propia lengua, concebida como incorrecta o como forma mutilada del estándar. En efecto, la pronunciación correcta o el inglés correcto (“*correct pronunciation*”, “*proper*

¹⁹ En bastardillas en el original.

²⁰ En bastardillas en el original.

²¹ En bastardillas en el original.

English”) que Alford se esfuerza por producir está relacionado con un modelo específico que conforma su horizonte de aspiraciones, pautado por la variedad prestigiosa de inglés metropolitano de la BBC.²² Es de notar el “guiño” al lector por parte del narrador en el comentario que ironiza sobre los esfuerzos por emular una pronunciación que resulta antinatural y afectada (“For better elocution he began to speak with pebbles under his tongue”, 33). Las nociones de Alford sobre la lengua, presentes en el imaginario social, se ven además reforzadas por su valoración del acervo cultural al que accede a través de su educación colonial: Shakespeare, el romántico Keats, aludido por un verso de su “Ode on a Grecian Urn” (“beauty is truth, truth is beauty”, 33), y otros escritores británicos del canon decimonónico. También es notable la ironía del narrador respecto del vocabulario que maneja Alford. En este sentido, el hecho de que el protagonista recurra a palabras “más familiarmente inglesas” frente a aquellas de origen “dudoso”, surgidas de otras lenguas en las Antillas, pone de manifiesto el prestigio de la lengua metropolitana frente a la estigmatización de la propia lengua regional.

Respecto de la caracterización del protagonista de este *Bildungsroman*, en contraste con el fragmento anterior en que el metalenguaje contribuye a ilustrar sus aspiraciones coloniales, el siguiente fragmento se enfoca en un momento de revelación, determinante en su formación descolonizadora. Cuando Alford asiste a una asamblea del *Partido Nacional* de Trinidad²³ y escucha la retórica del discurso de su líder, experimenta esta epifanía que resulta del desfase entre las promesas del proyecto nacionalista y, paradójicamente, lo que él percibe como el fracaso de este mismo proyecto para integrar a un sector social. El episodio constituye un momento importante en su desarrollo, pues lo lleva a reconocer su lugar en el propio

²² La mención a la *BBC* (British Broadcasting Corporation) en relación con la lengua reviste especial importancia en este caso. En 1922 el Comité de la corporación seleccionó el acento conocido como *Received Pronunciation* para sus transmisiones (Robinson, 2007: párr. 4), caracterizado como regionalmente neutro de la variedad de inglés británico. Históricamente es un modelo prestigioso asociado con el habla de las élites, vinculadas con la corte y los colegios públicos ingleses y, por tanto, el término remite a un prestigio asociado a factores sociales (Crystal, 1997 [1980]). De allí la frecuente asociación de los dos términos en el sintagma *BBC English*. En el contexto del protagonista en discusión aquí, la mención a las transmisiones de la BBC, en cuanto modelo de acento prestigioso por las características sociales que convoca, es explícito.

²³ Una alusión al *People's National Movement*, como se comentó más arriba, liderado por Eric Williams (Thieme, 2008: 156).

mundo caribeño al contemplar lo que ve como insignificante en las expectativas de la gente: “Then he saw the grand smiles swiping at his brothers’ faces as they whispered in conniving tones of the chance they had to get a house lot of land from the government, a job as a watchman, a passport” (35).

A propósito del Movimiento Nacional del Pueblo, en una entrevista, Lovelace se refiere a su agenda nacionalista y califica a su líder, Eric Williams, como “part of the colonial system; he was himself colonial. That was what he was, and to ask otherwise would be asking him to be not himself. This is how he did things” (*apud* Harris, 2012: s.p.). Esta valoración del líder explica la crítica desplegada por Lovelace al partido y a la orientación populista de su política en el período de la posindependencia, en particular, respecto de los usos nacionalistas de las formas culturales populares. La anagnórisis de Alford en el fragmento citado se vincula con esta contradicción que reconoce en el proyecto de Williams. Alford percibe la ingenuidad de la gente, esperanzada ante una nueva situación política que, para él, en cambio, no modificará su condición de ciudadanos de segunda clase.

El siguiente fragmento presenta a Alford luego de su decisión de no abandonar su país y trabajar para el progreso de su pueblo. El protagonista, a raíz de la revelación recién comentada, experimenta un cambio fundamental, que se ve reflejado en su caracterización a través de los comentarios metalingüísticos. Si en el episodio anterior Alford se preparaba para mejorar su habla y orientarla a la variedad prestigiosa, ese aprendizaje logrado a través de mucho esfuerzo no resulta útil a la luz de su nueva misión, que responde ahora a su *Bildung* en proceso de descolonización:

In the last few years everything Alford had done was devoted to preparing himself for his mission to the world. His attention to his jogging, *his elocution, his vocabulary, his grammar had produced a performed refinement that many in the town took to be comical and they had put up with him with a sense of amusement, chuckling under their breath, ‘This boy mad, yes,’* thankful that the exercise of his madness was something intended for another world.

Now, with his departure uncertain, postponed, as he walked through the town, his long sleeves buttoned down over his muscles,

he began to feel the absurdity that he had become. His elocution, his vocabulary, the agreement of his subjects and his verbs, his Hazlitt, his Keats, his Shelley, his Browning, his knowledge of wines seemed to be of little use here.

He tried not to see it as effort gone to waste. He tried to feel himself bigger than the place. Nobody was taking him on. Ashton and Floyd had not managed to leave the island either [...] (54).

El narrador nos informa que todos sus esfuerzos, ya sea la modificación de su habla o sus nuevos hábitos, el *refinamiento actuado* que la gente ve en él, están fuera de lugar y son de poca utilidad. Es de notar el efecto cómico que la actitud de Alford produce en la gente que lo rodea. Esta valoración se explicita aquí en la voz del narrador, por lo que sus comentarios actúan como otro “guiño” al lector al adjudicar el habla del protagonista a la locura²⁴ y señalar su dislocamiento respecto del entorno y la gente. Cabe observar, también, que esta noción sobre el habla adquiere sentido cuando se contrasta con el mundo extralingüístico y, a diferencia de la noción esencialista de correcto o incorrecto, la valoración del habla en este caso surge al considerar el contexto en que se encuentra el protagonista y que, en última instancia, indica su adecuación o no a su comunidad, patente aquí en las acotaciones sobre su conocimiento del habla y de la cultura metropolitanas en términos de *intended for another world*, *absurdity* y *of little use here*.

Alford decide permanecer en su país y trabajar para mejorar la situación de su gente. A lo largo de su carrera tiene la posibilidad de ser representante de su

²⁴ Cabe destacar la pertinencia del título del capítulo donde aparece este episodio, “Becoming a madman”, porque además del contenido léxico primario del sustantivo, en el espacio antillano *Madman* funciona casi como un personaje tipo en la literatura regional, en el sentido de embaucador o deshonesto. En algunas obras está relacionado con las ambivalencias de los juegos de rol en personajes representados en Carnaval. En *The dragon can't dance* (1979), Lovelace comienza con el mito sobre un hombre que finge ser Cristo y prepara su propia crucifixión, pero, cuando pide a los observadores que lo lapiden, inmediatamente se arrepiente porque las piedras son más grandes de lo que esperaba (Thieme, 2008: 146). Este mismo mito de Cristo es el asunto en el cuento *Man-man* de Naipaul, en *Miguel Street*, analizado en el capítulo respectivo. En el fragmento que analizamos aquí el motivo del embaucador se relaciona directamente con la trama de *Salt*, ya que, por un lado, Alford finge un habla que está fuera de lugar en su entorno y situación y, por tanto, resulta inauténtico; por otro lado, la retórica del líder del *National Party* en torno a la cohesión social y la justicia es también un engaño, porque desde la perspectiva de Alford en proceso de descolonización (y también, como vimos, del propio Lovelace), la política del partido reduce el pueblo a ciudadanos de segunda clase, resultando, pues, en una emboscada colectiva.

región por el mismo partido, se involucra con la cultura popular y llega a entender la dimensión de la injusticia y la desigualdad a la que la población ha sido sometida históricamente. Mientras se encuentra entre la muchedumbre, durante la manifestación popular, la voz del narrador traspone su pensamiento en forma de monólogo interior directo:

How can you free the people? he asked. When every move you make is to get them to accept conditions of unfreedom, when you use power to twist and corrupt what it is to be human, when you ask people to accept shame as triumph and indignity as progress? What is power if power is too weak to take responsibility to uphold what it is to be human? (257).

En la entrevista de Alford con Bango y su esposa Myrtle en la oficina del Primer Ministro, momento crucial de la novela para entender el proceso de concientización del protagonista sobre la historia del sujeto afro trinitense –y, por tanto, eslabón clave en su *Bildung* descolonizadora–, Bango rechaza la reparación en términos de concesión de tierras, porque la reparación necesaria es aquella del reconocimiento público del daño perpetuado históricamente, como afirma Myrtle: ‘[...] if we are to get any land, you have to give it to us openly. Everybody have to know. That we not beggars, we not begging [...]’ (187).

El día del desfile de Carnaval, al que asistirá por invitación del mismo Bango, el protagonista comprenderá que la reparación también comprende erradicar la imagen que el sujeto africano tiene de sí mismo tras la victimización a la que ha sido expuesto, por ejemplo, a través de la criminalización de su rebelión contra la injusticia que, culturalmente, ha cristalizado, como ya se ha comentado, en la figura del matón.

Los comentarios metalingüísticos contribuyen a la expresión del tema-conflicto en la novela, a través del motivo de la autoridad que el hombre blanco y la lengua metropolitana revisten en el mundo social y cultural trinitario representado. En la reunión de cumpleaños del Sr. Carabon, dueño de la plantación

en que los padres del protagonista han trabajado toda su vida, sus hijos discuten las posibilidades de reparación para los ex esclavos. Esta, según el planteo de *Salt*, implica reconstruir la individualidad y dignidad del pueblo afrodescendiente mientras que aquí, el hijo del plantacionista, Michael, discute solo aspectos materiales. Los comentarios metalingüísticos en torno al personaje de Michael apuntan al vínculo entre el habla estándar y el prestigio, entendiéndose aquí como la autoridad que reviste el trinitense criollo, de ascendencia europea, con educación (es abogado) y plantacionista:

‘We not giving them any blasted land. What the hell they take us for?’ Michael said. And Adolphe Carabon chuckled because when he spoke to Alford George that had also been his first thought until he caught himself in alarm, realizing that he was not giving his own response but one he thought his family would make, expressed here now in the aggressive, *bullying tone employed of late by his brother Michael, the lawyer, as if the whiteness of his skin and the correctness of his grammar and the substantiality of his arguments were not enough to give him the sense of authority he desired*. He liked the idea of himself as Michael the lawyer, the *bad John* from St Clair, as if such a persona made him *less vulnerable, more native, more, if you want, animal, more man*. ‘If they want land they could buy it,’ stretching out a hand to take the drink of rum Adolphe was offering. ‘They will have to pay,’ struggling to sit upright in the thickly upholstered chair, along whose velvety seat he had been sliding and righting himself all evening (195).

La mención a la gramática correcta, nuevamente, como en el caso de Alford en su intención de emular los rasgos del inglés estándar metropolitano al que accedió a través de la educación colonial, vincula esta variedad con un hablante de características específicas (Trudgill, 2013 [1976]: 2), por lo que se confirma que este tipo de valoraciones sobre la lengua en términos de grados de corrección no tiene un sentido lingüístico, sino que simplemente se basa en los factores sociales que definen al personaje de Michael, como se mencionó anteriormente: raza, ascendencia, clase social, nivel educativo, etc. Estos comentarios están mediados, como sabemos, por la voz del sobrino de Bango, narrador que, por estar

innominado, habilita no obstante su identificación con toda la comunidad afrocaribeña en virtud del carácter de texto nacional que adquiere la novela, que sugiere simbólicamente el destino histórico de su pueblo (James, 2008: 166). La metáfora del *bad John*, que ya hemos comentado anteriormente, es pertinente porque crea un oxímoron que ilumina el sentido del comentario metalingüístico y contribuye al desarrollo de una de las líneas temáticas de la novela, a saber, la estigmatización y vulnerabilización del sujeto afrocaribeño. Debe su nombre a un criminal icónico a principios del siglo XX en Trinidad (otras posibles grafías son *bad john*, *Badjohn*) y, por extensión, como ya comentamos, remite al matón, que recurre a la violencia o siente orgullo de ser reconocido como peligroso o inadaptado (Baptiste, 2011 [1994]). Lovelace retoma este término para aludir a las representaciones negativas que se han diseminado en la sociedad sobre los afrodescendientes, al criminalizar su historial de rebelión en lugar de valorarla como lucha legítima por recuperar la dignidad. En el caso de Michael, el narrador atribuye este nombre/categoría al personaje de modo irónico, también como una forma de “guiño” al lector, dada la violencia verbal con que se dirige a su hermano Adolphe en ejercicio de su autoridad y al rechazo de reparación a los ex esclavos mediante la concesión de las tierras. Esta tensión entre los antiguos plantacionistas y la población afrodescendiente, a la que se suman los descendientes de los trabajadores contratados desde la India –que no es más que el desglose del binomio colonizador-colonizado– es el conflicto presente en la sociedad de Trinidad en la posindependencia que *Salt* trata de representar. En este sentido, los comentarios metalingüísticos en la novela iluminan la visión crítica de Lovelace sobre la historia y la realidad trinitense. En efecto, su posicionamiento político en torno a la situación de la población afrodescendiente se construye en gran parte a través de la caracterización de los personajes y sus comportamientos lingüísticos, que, como vimos en este apartado, son articulados a través de estos comentarios en el interjuego de las oposiciones representativas de las condiciones desiguales en la jerarquía social: la autoridad heredada del pasado de colonizador/plantacionista en el caso de Michael, pautada por el modelo de la lengua metropolitana, y la posición subalterna de los afrodescendientes, cuya cultura será finalmente reivindicada por

Alford George, en cuanto héroe de este *Bildungsroman*. Así pues, queda también representado el contexto de la posindependencia en Trinidad, en el que, según el planteo de Lovelace, la alineación del gobierno de Eric Williams con los intereses de las antiguas clases en el poder deja sin atender las demandas de la población más pobre.

7. Conclusiones. Las modulaciones de la lengua literaria en la narrativa anglocaribeña: hacia una lectura comparada de V. S. Naipaul y Earl Lovelace

Antes de examinar las propuestas de los escritores acerca de la técnica es oportuno recordar que toda modificación de la sociedad se traduce en una paralela modificación de los órdenes literarios que se ajustan a una cosmovisión renovada que forzosamente transita por mecanismos expresivos adecuados.

Ángel Rama (1981: 35).

Los escritores estudiados en esta tesis están expuestos a la tensión entre las diferentes afiliaciones culturales y los modos en que las negocian/resuelven permean en su producción literaria. Como reza el epígrafe de Ángel Rama, las técnicas escriturarias acompañan los cambios en las sociedades en que se insertan y producen las obras. Así pues, los casos de V. S. Naipaul y Earl Lovelace permiten visibilizar dos momentos clave en las letras de Trinidad y Tobago, antes y después de su independencia.

Las operaciones que Naipaul lleva a cabo en *Miguel Street* y *The Suffrage of Elvira* inscriben al autor en una tradición literaria fundacional en las Antillas anglófonas. Aun teniendo en cuenta las declaraciones controvertidas de Naipaul acerca de las sociedades antillanas *a medio camino*, y su crítica al carácter básicamente imitativo de la cultura colonial y su falta de desarrollo, recordemos que ya tempranamente Brathwaite (1986b [1963]: 37) rescata la obra de Naipaul por su representatividad y su rica interacción con la tradición y la sociedad a la que pertenece:

If by a tradition we mean a living, acceptable, recognizable force, a body of achievement to which both the artist and his public

can refer, then we can expect the artist to “use” his tradition and be “used” by it. No novelist, no writer –no artist– can maintain a meaningful flow of work without reference to this society and his tradition.

A propósito de la narrativa de Naipaul, Brathwaite ve en su posterior novela *A House for Mr. Biswas* (1961) la conformación de una escritura netamente antillana en el sentido de que pone en el centro al individuo olvidado hasta ese momento, el indotrinense, dejando a su vez en evidencia la representatividad parcial que la escritura regional conformara hasta entonces al abordar únicamente la experiencia de los afrodescendientes. Otros escritores regionalistas, explica Brathwaite, también elaboran en sus ficciones el habla popular, influidos por técnicas más experimentales y el ritmo de Faulkner, Hemingway y Lawrence, pero solo unos pocos de estos, como Naipaul, logran tal dominio de la prosa narrativa. Brathwaite advierte que, en su búsqueda de las formas y procedimientos adecuados para alcanzar esa representación, “any attempt on the part of a writer to describe society in any whole and complex way, calls for technically a prose style which can catch the varying shifts and shades of narrative, action and speech” (1986b [1963]: 53).

Por su parte, la narrativa de Earl Lovelace se enmarca cronológicamente en la literatura de la independencia del Caribe anglófono. Al igual que Naipaul, su escritura refleja su afán de representar la región y sus problemáticas, aunque demuestra un especial interés por las condiciones de vida de los afrodescendientes bajo el nuevo gobierno, cuyos proyectos nacionalistas, desde la perspectiva crítica de Lovelace, no contemplan los intereses populares; en efecto, en *A Brief Conversion and Other Stories* y *Salt* se elaboran estos temas profundamente arraigados en la realidad histórica caribeña y la perspectiva particular del pueblo trinitense, como afirma Aiyejina, “their founts and legitimising agencies are to be found in the world-view of the folk, and his vision, no matter how unique, echoes, clarifies, problematises, and extends folk preoccupations, wisdom, and philosophy” (2003: vi).

En referencia a la lengua literaria, ambos autores llevan a cabo diferentes operaciones transculturadoras, que manifiestan diversos posicionamientos respecto del estatus de la lengua regional en dos momentos clave de la historia caribeña. En la obra de V. S. Naipaul no se evidencia una unificación de la lengua narrativa en la dirección de los escritores de la transculturación analizados por Ángel Rama en la literatura latinoamericana, a partir de una elaboración creativa de la lengua popular o dialectal, de tal manera que en *The Suffrage of Elvira* y *Miguel Street* aún se pueden distinguir claramente las variedades estándar y no estándar con funciones específicas. No obstante, este escritor elabora en su técnica narrativa diversos aspectos orientados a la singularización de un específico universo lingüístico-regional que el narrador comparte con los personajes. En *Miguel Street*, las operaciones en el nivel de la lengua aportan directamente a la expresión del crecimiento del protagonista, rasgo crucial del género. La construcción del sujeto narrador del *Bildungsroman* provee el rasgo unificador de los diferentes relatos que lo componen, a su vez conectando, como mediador-transculturador, dos universos socioculturales diferentes. El acercamiento al mundo regional, desde la perspectiva del narrador, se lleva a cabo en la lengua estándar a través de sus memorias de la niñez, fuertemente enraizadas en la cultura caribeña. Así, la lengua en la que se expresan estas memorias está “intervenida” por las diferentes culturas en contacto, encarnadas, a su vez, en la lengua de los personajes a través de los comentarios sobre la lengua y la representación de rasgos morfosintácticos en su habla. Si bien el contraste entre el estándar y el no estándar está aún presente en esta obra, Naipaul le quita a este contraste sus valores y representaciones hegemónicas, el peso del prestigio otorgado al estándar y la jerarquía heredada de la formación colonial. En efecto, Naipaul desestabiliza esta jerarquía cuando, al recordar su niñez, el narrador oscila entre las variedades estándar y no estándar, a la vez que legitima esta última al emplearla no solo en los diálogos entre los personajes, sino también en otras instancias que implican usos más sutiles, como resultan –según analizamos oportunamente– la expresión de la conmiseración hacia George en *George and the Pink House* o el contraste del estándar/no estándar para indicar la pertenencia al barrio de la pareja de portugueses en *Love, Love, Love, Alone*. En este sentido, la

escritura de Naipaul se vincula con la situación diglósica de la novela regionalista en América Latina, según la estudia Ángel Rama, pero también se acerca a la técnica de los transculturadores, pues establece puentes de contacto entre el mundo popular y el mundo culto a través de estos usos de la lengua y sus representaciones.

A su vez, el trabajo sobre la lengua estándar en *The Suffrage of Elvira*, atravesado también por la presencia de otras variedades diferentes del inglés metropolitano, materializa los diferentes órdenes culturales representados, correspondientes a los grupos étnicos que conforman el mosaico trinitense, en el que despuntan especialmente los conflictos entre las comunidades indo y afrotrinitense. Desde esta perspectiva, uno de los aspectos que conforman el *dialecto literario* es la presencia de ítems léxicos provenientes de lenguas comunitarias diferentes del inglés, y contribuye a distinguir estas variedades particulares (y los conflictos que sus usos entrañan) aun cuando se asuma el condicionamiento de alcanzar un lectorado no familiarizado con ellas y se adopte la variedad de inglés estándar para la narración. En este sentido, puede rebatirse la afirmación de Blake (1981: 192), según la cual en *The Suffrage of Elvira* la variedad no estándar es utilizada sólo de manera cautelosa para proveer color local. Por el contrario, como desarrollamos en el análisis, la presencia de determinados ítems léxicos contribuye a la caracterización de los personajes en torno a sus afiliaciones étnico-culturales y religiosas, además de sus comportamientos lingüísticos respectivos. A través de estos usos léxicos, Naipaul logra una representatividad de diferentes órdenes y variedades lingüísticas en el seno del inglés, ya sea estándar o no estándar, que se materializan en la novela a partir de “puentes” entre la variedad más conocida –la estándar metropolitana– y las otras variedades que conforman el inglés caribeño. En efecto, Naipaul incluye ítems de esta variedad local, pero los marca tipográficamente a través de bastardillas –y, con ello, los destaca como “extranjerismos” desde una clara perspectiva lingüística metropolitana– y recurre a técnicas de compensación de significados para los lectores no familiarizados con la variedad caribeña, como la inclusión de frases nominales en aposición con una función explicativa. Esta técnica implica mecanismos internos para acercar los significados, en lugar de recurrir a paratextos –el glosario frecuentemente

incorporado al final de las obras regionalistas– y, por tanto, logra transculturar la lengua popular desde la lengua estándar.

En la obra narrativa de Lovelace la lengua literaria está más unificada que aquella de Naipaul, aunque con diferentes matices y grados, acortando la distancia entre la lengua estándar del narrador/letrado y la lengua popular/oral de los personajes. Lovelace pone en el centro de su escritura al sujeto popular, pero rechaza las frecuentes técnicas de representación literaria de su habla por considerarlas estigmatizantes, evitando así estereotipar a sus personajes. Su posicionamiento respecto del *dialecto visual* –práctica recurrente para representar el no estándar en la escritura– deja en claro este rechazo porque la considera una técnica que representa al sujeto caribeño como rústico y poco educado. Por esta razón, Lovelace elige más bien recrear el ritmo de la oralidad a través de un trabajo elaborado sobre la sintaxis –como también lo hace Naipaul, aunque con características diferentes–, una técnica que se extiende ampliamente en sus textos y es particularmente interesante desde la perspectiva de la representación, puesto que se vincula directamente con la cosmovisión popular caribeña. En este sentido, su novela *Salt* se construye en gran parte a través de un tono que recuerda a los narradores orales. Por su parte, los cuentos reunidos en *A Brief Conversion...* también aluden a este mundo sociocultural arraigado en la lengua oral en virtud del vínculo que la narrativa breve tiene con la tradición oral de las comunidades esclavizadas en la región. La unificación lingüística en diferentes grados también adquiere en su narrativa un efecto descolonizador y “democratizador” (Aiyijena, 2003: xv), al nivelar la representación de las diferentes variedades. Esto se logra fundamentalmente a partir de una reducción considerable del número de rasgos morfosintácticos, con el que se revierte el sistema dual de la narrativa regionalista más tradicional. De esta manera, las voces de narradores y personajes en el texto no están presentadas tan rígidamente con variedades diferenciadas, un aspecto que indica una diferencia importante con la escritura de Naipaul, quien recurre a una mayor densidad de estos rasgos para caracterizar el habla en los diálogos y contrastarla con la lengua del narrador. Por el contrario, el tránsito entre la voz narrativa y la de los personajes en Lovelace es fluido y refleja su interés de

representar la expresión popular. Como el mismo Lovelace (*apud* Grau-Perejoan, 2016: 205) posteriormente explicará en una entrevista, en referencia particular a la lengua en su narrativa, sus narradores y sus personajes son ciudadanos comunes y, por tanto, narran en la lengua popular que hablan.

Asimismo, Lovelace se apropia creativamente de las técnicas del *fluir* de la conciencia, recurriendo a un uso particular de la puntuación, para lograr esa transición más fluida entre la lengua del narrador y el habla/conciencia de los personajes. El empleo de estas técnicas modernistas de presentación de la conciencia logra representar la diversidad de perspectivas que surgen de las diferentes voces, emociones y pensamientos de los personajes en un texto polifónico. En efecto, esta multiplicidad interviene en la narración y desplaza el rol central del narrador tradicional, para habilitar las voces plurales de sus personajes. Ello aporta a la representación social y política de la diversidad, un aspecto particularmente esclarecedor para entender la perspectiva del autor, quien siempre manifestó la importancia de crear una sociedad inclusiva que permita la convivencia armónica entre las diferentes culturas en un mundo en construcción desde la independencia.

Como fue analizado, el tratamiento particular de los ítems léxicos que Lovelace realiza también aporta a una transculturación de la lengua popular en el discurso narrativo. A diferencia de Naipaul, quien, como recién recordamos, recurre a las bastardillas para incluir términos de la variedad local, Lovelace evita este recurso tipográfico, por lo que estos mismos ítems quedan integrados al texto en el mismo nivel que aquellos pertenecientes a la variedad estándar. Esta diferencia en las técnicas de presentación del léxico local echa luz sobre los diversos modos de incorporación de la expresión regional y popular: Naipaul se acerca a ella desde la perspectiva de un modelo metropolitano, desde el que identifica/marca la variedad local, mientras Lovelace se apropia de ella y la integra naturalmente al universo lingüístico sin recurrir a paratextos, como notas al pie o glosarios, por lo que estos ítems, transpuestos a la obra literaria, adquieren prestigio y legitimidad. Es de notar que algunos de estos ítems, como los señalados en el capítulo 6 sobre ítems en la novela *Salt*, no son objeto de un tratamiento específico para aclarar sus referentes.

Este nivel de indeterminación léxica contribuye a la legitimación de la variedad de inglés caribeña, puesto que se trata de ítems que provienen de otras lenguas que intervinieron en la evolución lingüística, forman parte del acervo léxico de la lengua local y, por tanto, reciben un tratamiento como tal en la escritura. El hecho de que Lovelace no prevea su aclaración para un lector no familiarizado e implique consultar un diccionario para acceder a sus referentes determina una postura ideológica que se enmarca en un proyecto más amplio de revalorización de las variedades regionales. En este aspecto, Lovelace claramente se aparta de la postura de Naipaul, quien recurre a técnicas compensatorias en su narrativa para acceder a los significados de los ítems regionales presentes en su escritura, como ya vimos, en forma de frases aclaratorias en aposición.

Por su parte, los comentarios metalingüísticos también aportan a la elaboración del universo cultural en la narrativa, a la vez que reflejan los conflictos lingüísticos presentes en esos mundos. En *Miguel Street* el metalenguaje permite la caracterización psicológica de los personajes al revelar sus específicas filiaciones culturales a través de la lengua hacia la que orientan sus comportamientos lingüísticos. En este sentido, estos comentarios reflejan las tensiones en que los personajes se mueven y los modos en que negocian entre el prestigio de la lengua y cultura metropolitanas, frente a la lengua y cultura regional. En algunas instancias V. S. Naipaul los utiliza para sugerir la variedad lingüística en la que se lleva a cabo el intercambio entre los personajes. Este aspecto reviste una importancia fundamental porque permite dar representatividad a aquellas variedades que no podría incorporar en su expresión original, debido a la demanda de legibilidad impuesta por las editoriales metropolitanas; así, comentarios metalingüísticos tales como “asked in Hindi”, “in the acrid Spanish accent” logran instalar mundos socioculturales diversos, además de servir de guía al lector para comprender la trama narrativa y sus conflictos, especialmente al incorporar personajes que pertenecen a diferentes grupos étnico-culturales en una sociedad plurilingüe. En lo que respecta a la narrativa de Earl Lovelace, los comentarios metalingüísticos adquieren otro relieve, porque las representaciones que estos proveen tematizan las variedades incorporadas y se vinculan estrechamente con el conflicto de sus

narraciones. En el protagonista de *Salt* las modulaciones de la lengua forman parte de un crecimiento “descolonizador”. En efecto, cuando el protagonista comprende que debe permanecer en la región, también debe orientarse a la lengua y cultura asociada a ella, tras comprender que la lengua metropolitana carece de sentido en el mundo que quiere reivindicar (*Salt*, 54) y, por tanto, debe renunciar a sus esfuerzos por imitarla. Así pues, los comentarios sobre la lengua reflejan el cambio de visión del protagonista y anuncian su descolonización.

Por último, es importante reflexionar sobre las diferentes aproximaciones de los escritores a las representaciones y las funciones de las lenguas (no)estándares en la construcción narrativa, que cabe vincular con la evolución de los estudios de las variedades no estándares en la región y su posterior consolidación. El desarrollo del área permite situar y comprender las prácticas de representación del no estándar en la escritura de V. S. Naipaul en un momento en que estas variedades tenían bajo prestigio (las obras analizadas aquí son de 1958 y 1959), frente al período en que escribe Earl Lovelace (1979 y 1988), cuando las variedades regionales ya se habían transformado en un marcador distintivo en los discursos identitarios –recordemos que entre 1959 y 1968 se consolidó el estudio de estas lenguas gracias a los trabajos y esfuerzos de Le Page, DeCamp y Cassidy en la Universidad de las Indias Occidentales y, en Inglaterra, en la Universidad de York—. Por lo tanto, en el primer caso, el entorno cultural metropolitano que acoge a los emigrados desde la Generación *Windrush* determina el proceso de selección en torno a las variedades lingüísticas consideradas aceptables para el lectorado metropolitano por parte de las políticas editoriales (Mühleisen, 2002: 203-204). Como pudimos constatar en el análisis de las obras de Naipaul, el sistema dual de lengua estándar/no estándar en su escritura refleja estos condicionamientos a pesar de los esfuerzos que, como también vimos, el autor lleva a cabo para construir una narrativa transcultural.

El caso de Earl Lovelace es especial porque el universo caribeño en el que publica las obras estudiadas se ve revitalizado por una nueva situación política, aquella de la posindependencia, en la que los planteos descolonizadores de Brathwaite en torno al *lenguaje nación* (1986a [1957/1963]: 17; 2010 [1984]) y la reivindicación de la lengua popular son prioritarios. La obra de Lovelace puede

concebirse entonces como representativa de la literatura en la era independiente, tanto por los asuntos que trata, como por los usos y funciones que la variedad no estándar cumple en ella. Como se demostró en esta investigación, el alto grado de unificación lingüística que caracteriza su narrativa disuelve la histórica jerarquización del estándar sobre el no estándar, colocando el heterogéneo mundo caribeño –en el que confluyen diversos grupos socioculturales– en el centro, un mundo que, como también vimos, era ya finalmente aproximado, aunque mediante técnicas más clásicas de representación lingüística, en la narrativa fundacional de V. S. Naipaul.

Referencias

Corpus analizado

Lovelace, E. (1988). *A Brief Conversion and Other Stories*. New York: Persea.

Lovelace, E. (1997 [1996]). *Salt*. New York: Persea.

Naipaul, V. S. (2002 [1959]). *Miguel Street*. London: Vintage.

Naipaul, V. S. (1969 [1958]). *The Suffrage of Elvira*. London: Penguin.

Fuentes primarias: ensayos y entrevistas

Bhoendradatt, T. (2008). "Interview with V. S. Naipaul: Writer and Critical Thinker", *Journal of West Indian Literature*, 16(2). 62-74.

Brathwaite, E. (1974). *Contradictory Omens. Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Mona: Savacou.

Brathwaite, E. (1979). *Cuadernos de cultura latinoamericana*, 83. La criollización en las Antillas de lengua inglesa. México: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Autónoma de México.

Brathwaite, E. (1986a [1957/1963]). "Sir Galahad and the Islands", *Roots*. La Habana: Casa de las Américas. 7-27.

Brathwaite, E. (1986b [1963]). "Roots", *Roots*. La Habana: Casa de las Américas. 28-54.

Brathwaite, E. (2010 [1984]). "Historia de la voz. El desarrollo del lenguaje nación en la poesía caribeña anglófona" (F. Bonfiglio, Trad.), en *La unidad submarina. Ensayos caribeños*. Buenos Aires: Katatay. 115-167.

Grau-Perejoan, M. (2016). "The day is not yet done: an interview with Earl Lovelace". *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 38(2). 203-213.

Harris, S. (2012). "An Interview with Earl Lovelace". *SX Salon: A Small Axe Literary Platform*, disponible en smallaxe.net/sxsalon/interviews/interview-

earl-lovelace [30/01/2022].

Hewson, K. (2003). "An Interview with Earl Lovelace. *Postcolonial Text*" 1(1), disponible en postcolonial.org/index.php/pct/article/view/344/802 [14/10/2022].

Lovelace, E. (1979). *The Dragon Can't Dance*. London: Longman.

Lovelace, E. (1998). "Welcoming Each Other: Cultural Transformation of the Caribbean in the 21st Century". Transcripción de la conferencia dictada en el marco del programa del Centro Cultural de Conferencias del BID el 22 de enero de 1998, Nueva York, Estados Unidos, disponible en publications.iadb.org/publications/english/viewer/Welcoming-Each-Other-Cultural-Transformation-of-the-Caribbean-in-the-21st-Century

Lovelace, E. (2003a [1967]). "Replacing One Colonialism With Another", *Growing in the Dark. Selected Essays*, F. Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 107-108.

Lovelace, E. (2003b [1987]). "Caribbean Folk Culture Within the Process of Modernisation", *Growing in the Dark. Selected Essays*, F. Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 25-29.

Lovelace, E. (2003c [1988]). "Dignity Without Apology", *Growing in the Dark. Selected Essays*, Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 46-50.

Lovelace, E. (2003d [1988]). "The Ongoing Value of Our Indigenous Traditions", *Growing in the Dark. Selected Essays*, F. Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 30-37.

Lovelace, E. (2003e [1992]). "Artists as Agents of Unity", *Growing in the Dark. Selected Essays*, F. Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 98-101.

Lovelace, E. (2003f [1992]). "Culture and the Environment", *Growing in the Dark. Selected Essays*, F. Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 7-13.

Lovelace, E. (2003g [1998]). "The Emancipation-Jouvay Tradition and the Almost Loss of Pan", *Growing in the Dark. Selected Essays*, F. Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 38-45.

Lovelace, E. (2003h [2000]). "In the Voice of the People", *Growing in the Dark. Selected Essays*, Aiyejina (ed.). San Juan: Lexicon. 102-106.

Lovelace, E. (2005). "Calypso and the Bacchanal Connection", *Anthurium: a*

Caribbean Studies Journal, 3(2). 1-8.

Lovelace, E. (2011). *Is Just a Movie*. Chicago: Haymarket Books.

Naipaul, V. S. (2001 [1962]). *The Middle Passage*. London: Picador.

Naipaul, V. S. (2001 [1961]). *A House for Mr. Biswas*. New York: Vintage.

Naipaul, V. S. (2004a [1964]). "Jasmine", *Literary Occasions. Essays*. New York: Vintage. 45-52.

Naipaul, V. S. (2004b [1965]). "East Indian", *Literary Occasions. Essays*. New York: Vintage. 35-44.

Naipaul, V. S. (2004c [1974]). "Conrad's Darkness and Mine", *Literary Occasions. Essays*. New York: Vintage. 162-180.

Naipaul, V. S. (2004d [1982]). "Prologue to an Autobiography", *Literary Occasions. Essays*. New York: Vintage. 53-111.

Naipaul, V. S. (2004e [1998]). "Reading and Writing", *Literary occasions. Essays*. New York: Vintage. 3-31.

Naipaul, V. S. (2004f [2001]). "Two Worlds", *Literary occasions. Essays*. New York, USA: Vintage Books. 181-195.

Fuentes de consulta

Abrams, M. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. 7th Edition. Massachusetts: Heinle & Heinle.

Allsopp, R. (ed.) (1996). *Dictionary of Caribbean English Usage*. Oxford: Oxford University Press.

Ayuso de Vicente, M., C. García Gallarín y S. Solano Santos (1997 [1990]). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.

Baptiste, R. (2011 [1994]). *Trini Talk. A Dictionary of Words and Proverbs of Trinidad and Tobago*. South Carolina: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Browning, W. (1998). *Diccionario de la Biblia* (J. P. Tosaús Abadía, Trad.). 2da. Edición. Barcelona: Paidós.

- Crystal, D. (1997 [1980]). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 4ta. edición. Oxford: Blackwell.
- Deuber, D. (2014). *English in the Caribbean. Variation, Style and Standards in Jamaica and Trinidad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Estébanez Calderón, D. (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Haspelmath, M. (2013). “Functions of Reduplication”, en Michaelis, S., Maurer, P., Haspelmath, M. y Huber, M. (eds.) *The Atlas of Pidgin and Creole Language Structures*. Oxford: Oxford University Press, disponible en apics-online.info/parameters/26.chapter.html [14/10/2022].
- Hickey, R. (ed.) (2004). *Legacies of Colonial English. Studies in Transported Dialects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kortmann, B., K. Lunkenheimer y E. Katharina (eds.) (2020). *The Electronic World Atlas of Varieties of English*, disponible en ewave-atlas.org [3/12/22].
- Michaelis, S., P. Maurer, M. Haspelmath y M. Huber (eds.) (2013). *The Atlas of Pidgin and Creole Language Structures*. Oxford: Oxford University Press, disponible en apics-online.info/parameters/26.chapter.html [14/10/2022].
- Mühleisen, S. (2013). “Trinidad English Creole structure dataset”, en S. Michaelis, P. Maurer, M. Haspelmath y M. Huber (eds.) *Atlas of Pidgin and Creole Language Structures Online*. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology, disponible en apics-online.info/contributions/6 [14/10/2022].
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española*. 21a. Edición. Madrid: Espasa Calpe.
- Richards, H. (1970). “Trinidadian Folk Usage and Standard English: a Contrastive Study”, *Word*, 26(1). 79-87.
- Winer, L. y E. Aguilar. (1991). “Spanish Influence in the Lexicon of Trinidad English Creole”, *New West Indian Guide/Nieuwe West-Indische*, 65 (3/4). 153-191.
- Pavis, P. (1990 [1980]). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Trudgill, P. y J. Hernández Campoy. (2007). *Diccionario de sociolingüística*. Madrid: Gredos.

Fuentes de crítica específica

Aiyejina, F. (2003). “Finding the Darkness in Which to Grow: the Journey Towards Bacchanal Aesthetics”, en E. Lovelace. *Growing in the Dark. Selected Essays*. San Juan, Trinidad y Tobago: Lexicon. v-xx.

Aiyejina, F. (2017). *Earl Lovelace*. Kingston: The University of the West Indies Press.

Christian, R (2004). “‘Coolie’ Come Lately: Incompleteness and the Making of *The Suffrage of Elvira*”, en Misrahi-Barak, J. (Dir.) V. S. Naipaul. *A World in Tension*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.

Gupta, S. (1999). V. S. Naipaul. Plymouth: Northcote House.

Hodge, M. (2006). “The Language of Earl Lovelace”, *Arthurium: A Caribbean Studies Journal*, 4(2). 1-6.

James, L. (2008). “Engaging the World: Lovelace’s *Salt* as a Caribbean Epic”, en B. Schwarz (ed.). *Caribbean Literature After Independence. The Case of Earl Lovelace*. London: University of London. 161-174.

Lalla, B. (2006). “Creole Representation in Literary Discourse. Issues of Linguistic and Discourse Analysis”, en Simmons-McDonald, H. y Robertson, I. (eds.) *Exploring the Boundaries of Caribbean Creole languages*. (s. p.) Kingston: University of the West Indies Press.

Lalla, B. (2014). “Creole and Respec’ in the Development of Jamaican Literary Discourse”, en B. Lalla, J. D’Costa y V. Pollard (eds.) *Caribbean Literary Discourse: Voice and Cultural Identity in the Anglophone Caribbean*. [Versión Kindle Paperwhite] Tuscaloosa: University of Alabama Press, recuperado de amazon.com.

Pollard, V. (2014). “Mixing Codes and Mixing Voices. Language in Earl Lovelace’s *Salt*”, en B. Lalla, J. D’Costa y V. Pollard. (eds.) *Caribbean Literary Discourse. Voice and Cultural Identity in the Anglophone Caribbean*. [Versión de Kindle Paperwhite]. Tuscaloosa: University of Alabama Press, recuperado de amazon.com.

- Procter, J. (2008). "A 'Limited Situation': Brevity and Lovelace's *A Brief Conversion*", en B. Schwartz (ed.) *Caribbean Literature After Independence*. London: University of London. 130-145.
- Queiroz de Barros, R. (2012). "'of men and them': Caribbean English in V. S. Naipaul's 'Love, Love, Love, Alone'", *Revista Anglo Saxonica*, 3(4). 222-247.
- Ramchand, K. (2018). "Elvira, You Is a Bitch". *UWI Today*. *Let the weeds grow*, University of the West Indies, recuperado de sta.uwi.edu/uwitoday/archive/august_2018/article12.asp
- Thieme, J. (1981). "Calypso Allusions in Naipaul's Miguel Street", *Kunappi*, 3(2). 18-32.
- Thieme, J. (2008). "'All O' We Is One': Carnival Forms and Creolisation in *The Dragon Can't Dance* and *Salt*", en B. Schwarz. (ed.) *Caribbean Literature After Independence. The Case of Earl Lovelace*. London: University of London. 146-160.
- Weiss, T. (1992). *On the Margins: the Art of Exile in V. S. Naipaul*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

Bibliografía teórica y general

- Anaya Ferreira, N. (2011). "Transculturación y poscolonialismo en el Caribe anglófono", en F. Schmidt-Welle (coord.) *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*. México: Herder. 153-170.
- Androutsopoulos, J. (2000). "Non-standard Spellings in Media Texts: the Case of German Fanzines", *Journal of Sociolinguistics*, 4(4). 514-533.
- Appel, R. y P. Muysken (2005). *Language Contact and Bilingualism*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aschcroft, B. (2001). *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge.
- Azevedo, M. (2003). *Vozes em branco e preto. A representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: Edusp.
- Bajtín, M. (2005 [1979]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Berruto, G. (1998). *Fundamentos de sociolingüística*. Roma: Laterza.
- Blake, N. (1981). *Non-Standard Language in English Literature*. London: Andre Deutsch.
- Böhm, G. (1992). *Los sefardíes en los dominios holandeses de América del Sur y del Caribe, 1630-1750*. Frankfurt: Vervuert.
- Bonfiglio, F. (2010). “Estudio preliminar. La historia de una voz: Kamau Brathwaite en el ensayo caribeño”, en K. Brathwaite. *La unidad submarina. Ensayos caribeños*. Buenos Aires: Katatay. 9-45.
- Bonfiglio, F. (2022). Sobre las transculturaciones caribeñas del *Bildungsroman*: Miguel Street en los comienzos de V. S. Naipaul. Ponencia dictada en *Congreso CeLeHis 2022*.
- Brereton, B. (2013). “Ethnic Histories: The Indocentric Narrative of Trinidad’s History”, *Man in India*, 93(1). 121-136.
- Castle, G. (2016). *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville: University Press of Florida.
- Castle, G. (2019). The modernist *Bildungsroman*, en Graham, S. (ed.) *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press. 143-173.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Constance, B. (2019). “Simplifying Definitions of Pidgins and Creoles Within the Trinidad and Tobago Context”, *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 4(2). 322-326.
- Coupland, N. y A. Jaworski (2004). “Sociolinguistic Perspectives on Metalanguage: Reflexivity, Evaluation and Ideology”, en Jaworski, A. *et al.* (2004) *Metalanguage. Social and Ideological Perspectives*. New York: Gruyter. 15-51.
- De Abreu Xavier, A. (2010). “El papel de las islas Curazao y Trinidad en la inmigración portuguesa a Venezuela. Siglos XIX y XX”, *Anuário 2010, Centro de estudos de história do Atlântico*. 820-832.
- DeCamp, D. (1971). “Toward a Generative Analysis of a Post-Creole Speech Continuum”, en D. Hymes (ed.) *Pidginization and Creolization of Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 349-370.

- Desmangles, L., S. Glazier y J. Murphy (2009). "Religion in the Caribbean", en R. Hillman y Th. D'Agostino (eds.) *Understanding the Contemporary Caribbean*. 2nd Edition. Kingston: Lynne Riebbber.
- Deuber, D. y G. Leung (2013). "Investigating Attitudes Towards an Emerging Standard of English: Evaluations of Newscasters' Accents in Trinidad", *Multilingua*, 32. 289-319.
- Devonish, H. (2003). "Language Advocacy and 'Conquest' Diglossia in the 'Anglophone' Caribbean", en Ch. Mair (ed.) *The Cultural Politics of English as a World Language*. Amsterdam: Rodopi. 157-177.
- Dillon Brown, J. (2013). *Migrant Modernism. Postwar London and the West Indian Novel*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Dillon Brown, J. y L. Rosenberg (2015). "Introduction: Looking Beyond Windrush", en Dillon Brown, J. y Rosenberg, L. (eds.) *Beyond Windrush. Rethinking Postwar Anglophone Caribbean Literature*. Jackson: University Press of Mississippi. 3-23.
- Ennis, J. y S. Pfänder (2014). *Lo criollo en cuestión: filología e historia*. Buenos Aires: Katatay.
- Ferguson, C. (1971). *Language Structure and Language Use: Essays*, Vol. 1. California: Stanford University Press.
- Ferguson, C. (1974 [1959]). "Diglosia", en Garvin, P. y Lastra, Y. *Antología de estudios etnolingüísticos y sociolingüísticos* (Joaquín Herrero, Trad.). Ciudad de México: UNAM. 247-265.
- Fernández Vázquez, J. (2002). *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del "Bildungsroman" clásico*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Fludernik, M. (2005 [1993]). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. New York: Routledge.
- García León, D. (2011). "Las lenguas criollas del Caribe: orígenes y situación sociolingüística, una aproximación", *Forma y función*, 24(2). 41-67.
- García León, D. (2013). "Políticas lingüísticas en el Caribe. Reflexiones en torno a la regulación entre los criollos ingleses y las lenguas europeas", *Lingüística y Literatura*, 64. 49-74.

- Garrido, M. A. (Dir.) (2006 [2000]). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Garvin, L. y M. Mathiot (1974). “La urbanización del idioma guaraní. Problemas de lengua y cultural”, en Garvin, P. e Lastra, Y. (eds.) *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. Ciudad de México: UNAM. 303-312.
- Genette, G. (1980). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1989 [1972]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gillies, M. y A. Mahood (2007). *Modernist Literature. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Griffith, G. (2015). “The BBC’s *Caribbean Voices* and its “Critics’ Circle”: Radio Criticism and the development of Anglophone Caribbean literature”, en Dillong Brown, J. y Reade Rosenberg, L. (Eds.) *Beyond Windrush. Rethinking Postwar Anglophone Caribbean Literature*. Jackson: University Press of Mississippi. 129-144.
- Griffith, G. (2016). *The BBC and the Development of Anglophone Caribbean Literature, 1943-1958*. New York: Palgrave.
- Halliday, M., A. McIntosh y P. Stevens (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman.
- Hamilton, V. (2023). “An African American Folktale”, disponible en costanzaknight.com/the-people-could-fly-african-american-folt-tale [30/01/2022].
- Hodson, J. (2014). *Dialect in Film and Literature*. Hampshire: Palgrave.
- Holmes, J. (2008 [1992]). *An Introduction to Sociolinguistics*. Harlow: Pearson.
- Hudson, R. A. (1981). *La sociolingüística*. Barcelona: Anagrama.
- Humphrey, R. (1969 [1954]). *La corriente de la conciencia en la novela moderna* (J. Rodríguez-Puértolas y C. Criado, Trad.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Ives, S. (1971 [1950]). "A Theory of Literary Dialect". *Tulane Studies in English*, II, 137-182.
- Jaffe, A. (2008). "Transcription in Practice: Non-Standard Orthography", *Journal of Applied Linguistics*, 3(2). 163-183.
- Jaworski, A., N. Coupland y D. Galasinski (2004). "Metalinguage: Why now?", en Jaworski, A. et al. (ed.) *Metalinguage. Social and Ideological perspectives*. New York: Gruyter. 3-8.
- Kremnitz, G. (1981). "Du 'bilinguisme' au 'conflit linguistique'. Cheminement de termes et de concepts", *Languages*, 15e (61), 63-74.
- Kremnitz, G. (2015). *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikations-soziologischer Überblick*. Wien: Praesens Verlag.
- Lamming, G. (2004). Language and the Politics of Ethnicity in the Caribbean. Acta de ponencia realizada en York University, el 2 de marzo de 2002, en *The Fourth Annual Jagan Lecture*, disponible en yorku.ca/cerlac/wp-content/uploads/sites/259/2016/08/Lamming.pdf
- Lamming, G. (2007 [1960]). "La ocasión de hablar", *Los placeres del exilio*. La Habana: Casa de las Américas. 45-89.
- Le Page, R. (1969). "Dialect in West Indian Literature", *The Journal of Commonwealth Literature*. 4(1). 1-7.
- Le Page, R. y A. Tabouret-Keller (1985). *Acts of Identity. Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*. New York: Cambridge University Press.
- Lédent, B. (2008). "Waging the War From the Outside: the Writers of the West Indian Diaspora and Their Role in the Future of the Caribbean", en K. Gyssels y B. Lédent (eds.) *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary. / L'écrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*. Amsterdam: Rodopi. 453-465.
- Leech, G. y M. Short (2007 [1981]). *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson.
- Loomba, A. (1998). *Colonialism / Post-colonialism*. London: Routledge.
- Lorenzo, V. (2023). *A base de palos: modernidad, aprendizaje y formación en*

cinco Bildungsromane puertorriqueños. Buenos Aires: Katatay.

- Mair, Ch. (2012). "English in North America and the Caribbean", en Laferl, Ch. y Pöll, B. *Amerika und die Norm: Literatursprache als Modell?* Berlin: Max Niemeyer Verlag. 3-24.
- Mair, Ch. y A. Sand (1998). "Caribbean English: Structure and Status of an Emerging Variety", en Borgmeier, R., Grabes, H. y Jucker, A. (eds.) *Actas del congreso Anglistentag*, German Association of University teachers of English, 19. Tübingen: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 187-198.
- Manuel, P. (2000). "Ethnic Identity, National Identity, and Music in Indo-Trinidadian Culture", en Radano, R. y Bohlman, Ph. (eds.) *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press. 318-345.
- Martínez, M. y M. Scheffel (2011). *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Mateo Palmer, M. (1993). "La literatura caribeña al cierre del siglo", *Revista Iberoamericana*, LIX (164-165). 605-626.
- Mateo Palmer, M. y L. Álvarez Álvarez (2012 [2004]). *El Caribe en su discurso literario*. México: Siglo Veintiuno.
- Mignolo, W. (1992). "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'Tercer Mundo'", en Fell, C. (ed.) *Juan Rulfo, toda la obra*. Madrid: Archivos. 429-445.
- Milne, I. (ed.) (2009). *Literary Movements for Students. Vol. I. Presenting Analysis, Context, and Criticism in Literary Movements*. Detroit: Gale Cengage Learning.
- Milroy, L. (2007). "The Ideology of the Standard Language", en C. Llamas, L. Mullany y P. Stockwell (eds.) *The Routledge Companion to Sociolinguistics*. New York: Routledge.
- Minnick, L. (2004). *Dialect and Dichotomy. Literary Representations of African American Speech*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Morejón, N. (2011). "Palabras de bienvenida", *Revista Casa de las Américas*, 262. 83-85.
- Moreno Fernández, F. (2005). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.

- Mühleisen, S. (2001). *Is 'Bad English' dying out? A Diachronic Comparative Study of Attitudes Towards Creole versus Standard English in Trinidad*. *PhiN* 15. 43-78. Disponible en web.fu-berlin.de/phin/phin15/p15t3.htm [Consultado 30/04/22].
- Mühleisen, S. (2002). *Creole Discourse: Exploring Prestige Formation and Change Across Caribbean English-Lexicon Creoles*. Amsterdam: Benjamins.
- Munasinghe, V. (2001a). *Callaloo or Tossed Salad? East Indians and the Cultural Politics of Identity in Trinidad*. New York: Cornell University Press.
- Munasinghe, V. (2001b). "Redefining the nation: the East Indian struggle for inclusion in Trinidad". *Journal of Asian American Studies*, 4(1). 1-34.
- Nelde, P. H. (1998). "Language Conflict", en F. Coulmas (ed.) *The Handbook of Sociolinguistics*. (s.p.) Oxford: Blackwell.
- Ortiz, F. (1991 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Ostria González, M. (2001). "Literatura oral, oralidad ficticia", *Estudios Filológicos*, 36. 71-80.
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Page, N. (1988). *Speech in the English Novel*. London: Macmillan Press.
- Paton, D. (2009). "Obeah Acts: Producing and Policing the Boundaries of Religion in the Caribbean", *Small Axe*, 13(1). 1-18.
- Pozuelo Yvancos, J. (2003 [1989]). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Preston, D. (2002). "What is Folk Linguistics?", *Malbryting*, 6. 13-23.
- Preston, D. (2004). "Folk Metalanguage", en A. Jaworski, N. Coupland y D. Galasinski. *Metalanguage. Social and Ideological Perspectives*. New York: Gruyter.
- Rama, A. (1981). "La tecnificación narrativa", *Hispanoamérica. Revista de literatura*, 30. 29-82.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Buenos Aires: Arca.
- Rama, A. (2008 [1982]). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos

Aires: El Andariego.

Ramchand, K. (2004). *The West Indian Novel and its Background*. Kingston: Ian Randle.

Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

Rickford, J. (1983). "What Happens in Decreolization", en Andersen, R. (ed.) *Pidginization and Creolization as Language Acquisition*. Massachusetts: Newbury House. 298-319.

Rickford, J. y E. Traugott (1985). "Symbol of Powerlessness and Degeneracy, or Symbol of Solidarity and Truth? Paradoxical Attitudes Toward Pidgins and Creoles", en S. Greenbaum (ed.) *The English Language Today*. Oxford: Pergamon. 252-261.

Roberts, P. (1997). *From Oral to Literate Culture. Colonial Experience in the English West Indies*. Kingston: University of the West Indies Press.

Roberts, P. (2008 [1998]). *West Indians and their Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Robinson, J. (2007). *Received Pronunciation*. British library, disponible en www.bl.uk/british-accent-and-dialects/articles/received-pronunciation [12/12/2023].

Romaine, S. (1996). *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística* (J. Borrego Nieto, Trad.). Barcelona: Ariel.

Said, E. (1985 [1975]). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.

Segré, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. (M. Pardo de Santayana, Trad.). Barcelona: Editorial Crítica.

Short, M. (2013 [1996]). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. New York: Routledge.

Simpson, H. (2011). "The BBC's Caribbean Voices and the Making of an Oral Aesthetic in the West Indian Short Story", *Journal of the Short Story in English*, 57. 1-13.

- Solien, N. (1971 [1959]). "West Indian Characteristics of the Black Carib", en M. Horowitz (ed.) *Peoples and Cultures of the Caribbean. An Anthropological Reader*. New York: The Natural History Press. 133-142.
- Szegedy-Maszák, M. (1993). "El texto como estructura y construcción", en M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner. *Teoría literaria*. México: Siglo Veintiuno.
- Telias, D. (2009). "A propósito del descubrimiento de América. Los primeros judíos en América", *Letras internacionales. Revista de la Universidad ORT*, 82(3).
- Trudgill, P. (1972). "Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in Urban British English", *Language in Society*, 1. 179-195
- Trudgill, P. (1992). *Introducing Language and Society*. London: Penguin.
- Trudgill, P. (2013 [1976]). "Sociolinguistics and Linguistic Values Judgements: Correctness, Adequacy and Aesthetics", *Applied and interdisciplinary papers. Linguistic LAUD Agency*. 1-20.
- Trzeciak, J. (2014). "Creole on the Trinidadian Ground: Revisiting the Concept", *Revista del CESLA, International Latin American Studies Review*, 17. 201-214.
- Walcott, D. (2016 [1973]). "El Caribe: ¿cultura o mimetismo?", *Revista Iberoamericana*, LXXXII(255-6). 291-299.
- Winer, L. (1986). "Socio-cultural Change and the Language of Calypso", *New West Indian Guide*, 60(3/4). 113-148.
- Winford, D. (1976). "Teacher Attitudes Toward Language Variation in a Creole Community", *International Journal of the Sociology of Language*, 8. 45-75.
- Winford, D. (1985). "The Concept of 'Diglossia' in Caribbean Creole Situations", *Language in Society*, 14(3), 345-356.
- Winford, D. (1997). "Re-examining Caribbean English Creole Continua", *World Englishes*, 16. 233-279.
- Wyke, C. H. (1991). *Sam Selvon's Dialectal Style and Fictional Strategy*. Vancouver: University of British Columbia.
- Youssef, V. (1996). "Varilingualism: the Competence Underlying Code Mixing in

Trinidad and Tobago”, *Journal of Pidgin and Creole Languages*, 11(1). 1-22.

Youssef, V. (2010). “Sociolinguistics of the Caribbean”, en Ball, M. (ed.) *The Routledge Handbook of Sociolinguistics Around the World*. New York: Routledge. 52-63.