

PREFACIO

Aunque en la literatura consagrada a este periodo no escasean las referencias a esta época en las que se la tilda de «la era del desasosiego», tal vez sería más apropiado, si se me permite la sugerencia, pasar a denominarla la centuria del blues, esa desgarradora forma de cantar abrumadoramente impregnada de melancólica tristeza que germinara, allá por los albores del siglo pasado, en las inmediaciones del Delta del Mississippi. El blues siempre ha sido, además de una forma de cantar, fuente y caudal de un estado anímico que trae causa de la más profunda desazón que anida en nuestras vísceras. A propósito de esta definición, Leadbelly, en una ocasión, me confió cuanto sigue: «Cuando por la noche estás acostado y no paras de dar vueltas de un lado a otro, y nada te apacigua, hagas lo que hagas, eso significa que el Viejo Blues te ha echado el guante». Hace poco más de cien años los negros del Sur Profundo caían irremisiblemente presa de este sentimiento. Ahora el mundo entero empieza a tener noticia de lo que allí sucedía.

Para escuchar blues, cuando era muy joven, mi novia y yo nos metíamos a hurtadillas en el gueto negro de la ciudad sureña de la que provengo, amparados por la oscuridad. Si nos hubiesen descubiertos, lo más probable es que nos hubieran expulsado

de la Universidad. Hoy en día, todo el mundo canta y baila al son de la música *blusera* y su caudaloso raudal fluye ya por los oídos de todo el planeta. En efecto, muy probablemente, el blues se haya convertido ya en la más célebre melodía jamás entonada por mujeres y hombres de todo pelaje y condición. De igual manera, todos estamos familiarizados, en mayor o menor medida, con el sentimiento de melancólica insatisfacción que se cernía sobre los corazones de las gentes negras del Delta del Mississippi, la tierra que vio nacer el blues. Sensación, diríase, de anomia y de alienación, orfandad y desarraigo; la convicción de haberte convertido en mercancía en lugar de un ser humano; la pérdida del amor, de la familia y de tus propias raíces: este síndrome moderno era ya la norma para los jornaleros de las plantaciones de algodón y demás temporeros del Sur Profundo hace poco más de cien años.

I'm a poor boy and a long old ways from home...

[Un pobre muchacho soy y a mil leguas de casa estoy...]

Este cantar fue alumbrado en una etapa no muy distinta de la nuestra. Nuestra especie nunca ha sido más poderosa y rica, ni jamás ha estado tan

indolentemente enferma. En América, y en el mundo entero, la gente desesperada y sin hogar vive a la sombra y bajo el yugo de una inusitada productividad para disfrute de unos pocos con creciente adición a unos lujos inimaginables. Toda proporción guardada, así era ya el Delta del Mississippi a principios del siglo XX. La explotación a gran escala de las plantaciones de algodón propició que un puñado de agricultores hiciera fortuna fácilmente, mientras la mayoría negra, que se deslomaba en los campos y producía el algodón, malvivía en inmundas chabolas e intentaba procurarse el sustento de trabajo en trabajo. Algunos libertos intentaron convertirse en empresarios, pero se enfrentaban a tal cantidad de impedimentos y dificultades, cortesía de la casta dominante y terrateniente, que muy pocos consiguieron prosperar y levantar cabeza. Quienes se resistían a consentir ese trato tan abominablemente infame eran sometidos a medidas disuasorias como el linchamiento o tiroteados sin contemplaciones, prácticas ambas muy extendidas a las que se entregaba alegremente, sin recato alguno, por esas latitudes la asilvestrada aristocracia campestre.

Es la nuestra también una época convulsa, de una lacerante inseguridad y mayor incertidumbre, si cabe. La tecnología ha hecho a nuestra especie mucho más rica y le ha proporcionado más recursos que nunca, pero la distribución de la riqueza y de los recursos rara vez escapa a las manos de unos pocos individuos, corporaciones y potencias neocoloniales. La mayor parte de los habitantes del planeta y, por ende, la mayoría de las naciones, no tienen acceso a esos desarrollos tecnológicos, y la interesada preservación de este desequilibrio recae, para mayor gloria, en manos de fuerzas armadas capaces de destruir el planeta entero. Así pues, la rabia

y la ansiedad impregnan las emociones y las acciones tanto de los que acumulan grandes pertenencias como de los que no tienen con qué alimentar a su prole. Y el angustiado sonido del blues se deja escuchar tanto en los más lúgubres callejones como en las alcobas de los palacios.

En circunstancias tan poco halagüeñas, la mayoría de la gente se vuelve cautelosa y se guarda de airear sus ideales. El destino de los que denuncian irregularidades y de los inconformistas es bien conocido. Aquellos más favorecidos por la divina providencia son los más reacios a cambiar el orden de las cosas y, por ello, a poner fin a las desigualdades de las que sacan provecho. Los más desfavorecidos hacen de tripas corazón, sorbiendo bilis, y se limitan a sonreír en presencia de sus amos. Todo el mundo aprende inadvertidamente a guardar silencio ante la más monstruosa de las ironías. En el Sur de mi infancia, por ejemplo, casi todo el mundo estaba convencido de que los negros eran felices. En realidad, ni siquiera se les permitía el acceso a las instalaciones públicas, se les pagaba una miseria, sus destartaladas chozas eran cualquier cosa menos viviendas dignas, se les insultaba y acosaba constantemente, y no disfrutaban de los mismos derechos ante la ley. No obstante, todo el mundo, en particular los oprimidos y los indignamente privados de derechos de los que sí gozaba el proletariado blanco, se abstenía de protestar. Los negros de clase obrera que se enfrentaban a sus negreros, corrían el riesgo de perder el trabajo, cuando no directamente la vida. Los negros que alternaban con extraños podían también buscarse problemas muy serios. A los blancos que protestaban por tan ignominioso trato, se les tildaba de «amantes de los negratos» y se enfrentaban a la exclusión social o

vejeciones y represalias tanto o más indignas que las padecidas por las personas de las que se compadecían.

Así estaban las cosas cuando mi padre, John A. Lomax, y yo empezamos a grabar canciones populares negras del Sur en los años treinta del siglo XX. Ahora caigo en la cuenta de que durante el verano que pasé haciendo trabajo de campo en 1935, con la brillante folclorista negra Zora Neale Hurston, esta nunca intentó sonsacar a esas gentes relatos sobre la opresión de la que eran víctimas, ni se permitió sacar a colación tales asuntos. Supongo que le parecería demasiado arriesgado, y estoy seguro de que estaba en lo cierto. Este libro es el relato, largamente demorado, de mis andanzas y mis reiterados empeños por adentrarme en esta suerte de zona prohibida para quebrar esos perfectamente comprensibles silencios, y de cómo, finalmente, conseguí dar fe de la visión que los trabajadores negros del Delta tenían de su propia situación.

La grabadora portátil, que mi padre y yo fuimos los primeros en utilizar para tal fin, nos proporcionó el primer adelanto tecnológico y ni que decir tiene que nos fue de grandísima ayuda. Era tan grande como pesada (más de doscientos kilos) y emitía un ruidoso zumbido que reproducían los discos de aluminio. A pesar de ello, como podía grabar y permitía escuchar música en los más remotos lugares de la geografía sureña, donde no había electricidad, pudo dar voz a los que no la tenían. Y fue de gran ayuda para documentar la música de cuya existencia no se tenía constancia, como, por ejemplo, las complejas polifonías de la música negra, que no podían representarse mediante el sistema de notación musical propio de la tradición occidental. Así, la grabadora portátil dio voz a las culturas olvidadas,

como también a las voces silenciadas, cuya existencia era preciso documentar y preservar. Los intérpretes se animaban al escuchar su propia música y muchas veces hablaban al micrófono como si este operara como una suerte de teléfono con línea directa al despacho oval de la propia Casa Blanca. Un aparcero negro se arrancó con la siguiente declaración: «A ver, señor presidente, escúcheme, quiero que sepa que no nos tratan muy bien por aquí...». Las conmovedoras canciones que él y otros músicos grabaron dejaron sentir sus efectos en el *New Deal* de Washington, y con ello ganamos, a su vez, muchos más adeptos para nuestra causa. En apenas unos pocos años, el valiosísimo acervo de la cultura afroamericana iba a quedar documentado e inmortalizado para siempre: la Texas negra, la Alabama negra, la Virginia negra...

Poco a poco, aprendí a usar estos rudimentarios aparatos para consignar y dejar constancia de los sentimientos verbalizados por los cantantes. Había que ser rápido porque los primeros discos solo tenían capacidad para tres o cuatro minutos en cada cara. Era importante que el aparato quedara fuera del campo visual del artista, de modo que normalmente me sentaba entre ambos y ponía los discos de espaldas al plato. Las más de las veces las conversaciones sobre canciones se transformaban en un pormenorizado relato de vivencias propias. En la época de mis viajes al Delta, usaba grandes discos de acetato. El acetato era más difícil de manejar que el aluminio, porque no solo debías tener el micrófono centrado y controlar el volumen, sino que, además, había que impedir que las diminutas partículas de acetato que se desprendían del disco fueran acumulándose debajo de la aguja. Sin embargo, las pistas eran mucho más silenciosas, y lo mejor de

todo era que tenían capacidad para registrar quince minutos por cara. Ello significaba que los eventos de mayor duración –servicios religiosos, juegos, relatos, escenas laborales, rememoraciones de largo aliento– también podían grabarse.

Cada vez que sacaba de la caja uno de aquellos grandes platos negros con base de cristal, tenía la sensación de que abría una cápsula mágica en el tiempo. Nunca, hasta entonces, habían tenido las gentes negras, prácticamente incomunicadas a todos los efectos en las entrañas del Sur Profundo, la oportunidad de contar su historia a su manera. Para mí, los discos negros girando en la noche de Mississippi, escupiendo esos diminutos fragmentos de forma centrípeta hacia el centro del plato, anunciaban también una nueva forma de escribir la historia de la humanidad... y así resultó ser. Al transcribirse, la prosa grabada, una vez impresa, desplegaba todo su idiosincrásico esplendor y poderío; tanto o más que las mejores estampas costumbristas de Shakespeare o Dickens sobre la vida y miserias del vulgo, escritores estos bendecidos ambos con el don de registrar cuanto filtrábase por sus oídos. Gracias al trabajo de campo compilado a lo largo de los años treinta y cuarenta, pude reunir los primeros testimonios que conforman la historia oral de sus gentes a modo de biografías cantadas por Leadbelly, Jelly Morton, Big Hill, Vera Hall y muchos más.

Sin embargo, seguía sin estar satisfecho con el candor de mis entrevistas sureñas. Estaba claro que los negros del sur no estaban dispuestos a confiar en un folclorista blanco. Por lo tanto, me puse en contacto con la Universidad de Fisk, la Princeton de las universidades negras, con la intención de profundizar en el trabajo de campo en colaboración con mi departamento de la Biblioteca del Congre-

so. El objetivo era establecer un centro para el estudio del folclore negro en Fisk. Si la prestigiosa Universidad se involucraba en el estudio de las obras folclóricas, pensé, los intelectuales negros podrían superar los prejuicios que tenían contra las tradiciones orales de los negros campesinos y analfabetos, prejuicios que Richard Wright expresó con lenguaje mordaz en *Black Boy*. Es más, pensaba que, para el propósito del trabajo en equipo, una inmersión birracial en el Sur Profundo arrojaría más luz sobre todas estas cuestiones.

A Charles Johnson, director de Sociología en Fisk, le agradó mi propuesta para realizar un estudio de estas características en un condado algodónero en proceso de urbanización, a fin de evaluar y establecer la pervivencia de estas tradiciones; motivo por el cual elegimos el condado de Coahoma, la capital algodónera del Delta. El compositor John Work accedió a encargarse de los estudios musicales. Lewis Jones, ayudante de campo de Johnson altamente cualificado, encabezó el equipo que iba a conducir un estudio social sistemático del folclore a lo largo de cuatro generaciones. Al estar respaldado por Lewis y otros componentes negros del equipo, mi trabajo –grabar las entrevistas de campo– me resultaba más fácil. El relato de mis experiencias en el condado de Coahoma comprende los primeros cuatro capítulos de este libro.

La Segunda Guerra Mundial constantemente interrumpía la agregación y redacción de los datos recogidos en el Delta, ingente tarea de la que se encargaba Lewis Jones. Debo señalar aquí que los resultados de aquel estudio me dejaron bastante insatisfecho. Me parecía que, aunque las encuestas que sustentaban el estudio llevado a cabo por Fisk contribuían a ubicar el saber popular en un contex-



Alan Lomax en 1941.

to social con perspectiva diacrónica, no alcanzaban a reflejar, en su justa medida, con una panorámica sincrónica, la relevancia de las fuerzas creativas y culturales que, a la sazón, bullían en el caldero del Delta. Los perspicaces estudios realizados en ese mismo periodo por John Dollard y Hortense Powdermaker retrataban a la mayoría negra de la población del Delta como víctimas pasivas de un sistema complejo y cruel. Con todo, estas caracterizaciones no daban noticia de las fuerzas creativas que operaban en las capas más profundas de la inframundana estratigrafía social del Delta.

El estudio de Fisk se acercaba más a la población del Delta, pero obviaba que la clase obrera de Mississippi, tan vilipendiada por Richard Wright, atesoraba una cultura muy dinámica que enriquecía su medio constantemente. Es evidente que estos intocables sin privilegios se habían adaptado a las circunstancias, haciendo suyos todos los elementos que les brindaba aquel medio –la danza, la instrumentación, la religión, el trabajo, el habla– asimilándolos y reciclandolos a su imagen y semejanza. Del estudio de Fisk dedúcese que no había conseguido localizar el manantial cultural donde se abrevaba esta mayoría marginada, ni había estimado oportuno prestar atención alguna a la dinámica de su incesante creatividad.

Durante los años cuarenta, y posteriormente, seguí entrevistando a los músicos del Delta y regresé a Mississippi en distintas ocasiones para grabar en cinta, en estéreo y, por último, parar filmar en vídeo. Con los años, aprendí a hacer mejores preguntas. Cuanto más lejos del Delta se efectuaba la grabación, más abiertamente hablaban los negros sobre sus vidas. Me llevé el material del Delta al extranjero mientras trabajaba en un estudio antropo-

lógico sobre el folk y la música primitiva y no dejé de darle vueltas al asunto. Con el tiempo, empecé a ver la cultura del Delta como el producto de una reacción de la poderosa tradición africana a un medio social nuevo y, con frecuencia, más duro. A mi regreso a América, abundé en esta idea. Junto a un equipo de especialistas, pasé unos cuantos años trabajando en un proyecto de investigación global sobre la relación entre los estilos de interpretación y la cultura sin desatender, en paralelo, las prospecciones de los tesoros etnográficos grabados y filmados. Este trabajo sirvió al propósito de contextualizar la epopeya del drama afroamericano en perspectiva, mostrándolo como uno de los muchos encuentros que hubo a lo largo de la historia entre los estilos de interpretación africanos y euroasiáticos. De muchas de las contribuciones y novedosas aportaciones de este estudio provienen no pocas de las ideas que iluminaron mi investigación sobre el Delta.

Quedó claro que el África negra tenía estilos de interpretación claramente diferenciados, tan formales como los conocidos de la Europa occidental. Es más, estos patrones de expresión claramente representaban y reforzaban las estructuras fundamentales de la sociedad africana. Su amplia procedencia, refiérome a toda el África subsahariana, indicaba que, a pesar de que se habían transmitido oralmente y de manera no verbal, estas tradiciones culturales eran poderosas y estables. Una atenta comparación demostró que las tradiciones de interpretación no verbal africanas habían sobrevivido prácticamente intactas en la América africana, y habían sustentado e impregnado sus más diversas manifestaciones artísticas, tanto durante el periodo colonial como en el poscolonial. Fue, precisamente, esta rica tradición africana no escrita la que dio alas a la crea-

tividad que habíamos hallado en las profundidades del Delta del Mississippi. El error en la historiografía afroamericana radicaba en centrar la búsqueda en las fuentes escritas y en el lenguaje. Por ejemplo, los musicólogos descubrieron que los afroamericanos interpretaban muchas melodías análogas a las europeas, pero no repararon en que a lo largo y ancho de todo el espectro comprendido por la interpretación musical de estas gentes –tanto en lo referente a la armonía, como a la articulación del propio lenguaje rítmico y a la orquestación– este seguía siendo, en esencia, prístinamente africano.¹ Semejante desconocimiento alejaría a los intelectuales negros con formación universitaria del acervo cultural de sus progenitores, quienes atesoraban un legado cultural no verbal y sin fuentes escritas que las personas cultivadas tildaban equivocada y prejuiciosamente de «ignorante». No obstante, sería la «ignorancia» etnocéntrica y culturalmente sesgada de tinte academicista la que, paradójicamente, daría pie a que esta cultura africana haya podido transmitirse de generación en generación en América: es decir, a través de canales no verbales y orales, ajenos al alcance de la censura.

¹ El lector interesado en ahondar en estos hallazgos, puede consultar las siguientes obras de Alan Lomax: «The Homogeneity of African-American Musical Style»; *Folk Song Style and Culture*; *Cantometrics*, un manual que incluye cintas didácticas y que puede obtener en la University of California Extension Media Center de Berkeley; *Blues in the Mississippi Night*, una pieza grabada que puede conseguir en Rykodisc; y *Jazz Parades: Feet Don't Fail Me Now* y *The Land Where the Blues Began*, que puede adquirir en Pacific Arts/PBS Home Video. Todas estas referencias se relacionan en la bibliografía, la discografía y la filmografía. El lector puede también consultar las obras de David Evans, Robert Farris Thompson y Melville Herskovits que aparecen en la bibliografía.

Todos los géneros musicales de la América negra que gozan de reconocimiento mundial, desde el ragtime al rap, llevan la impronta de este patrimonio de la humanidad. Salta a la vista que proporcionó también notables recursos a los negros del Delta, mediante múltiples adaptaciones, en su duro destino como pueblo desarraigado y explotado. Gradualmente pude llegar a apreciar cómo, en cada uno de los trágicos casos analizados, el nutritivo manantial de las prácticas culturales africanas, que se preservaron milagrosamente aisladas en el gueto sureño, fue precisamente lo que rescató a los negros del Delta ayudándoles a sobrevivir. Al igual que el pícaro *Br'er Rabbit*,* el *corpus* de la tradición creativa afroamericana «se gestó y brotó en el espinoso zarzal» regentado por Jim Crow.

La avalancha de solidaridad social africana, su erotismo, su risa vivificante, que emana de la vida

* *Br'er Rabbit* [Hermano Conejo], con diversas grafías (*Br'er Rabbit* o *Brer Rabbit*), es una figura central en la tradición oral afroamericana del sur de los Estados Unidos. El prototipo de embaucador que triunfa por su ingenio más que por su fuerza, provocando a la autoridad y saltándose las convenciones sociales e ignorando las leyes a discreción. Las historias de *Br'er Rabbit* se remontan a figuras tramposas en África, en particular a la liebre, que ocupa un lugar destacado en las tradiciones narrativas en África occidental, central y meridional, y son cuentos que siguen formando parte del folclore tradicional de numerosos pueblos de esas regiones. Algunos estudiosos han sugerido que, en su encarnación estadounidense, *Br'er Rabbit* representó a los africanos esclavizados que usaron su ingenio para superar la adversidad y vengarse de sus adversarios, los blancos dueños de esclavos. Simboliza una forma extrema de comportamiento que las personas pueden verse obligadas a adoptar en circunstancias excepcionales para sobrevivir. El embaucador, por tanto, no debe ser objeto de admiración en todas las situaciones. En otras palabras, a veces las personas deben utilizar medidas extremas en circunstancias insufribles. (*N. del E.*)

familiar y comunitaria de los negros, concede a su existencia cierta invulnerabilidad ante las peores adversidades. Nuestros estudios establecieron sólidas conexiones entre los usos y costumbres de la vida cotidiana y la morfología estilística de las canciones y los bailes. Por ejemplo, estas investigaciones de mayor amplitud demostraron que las habilidades para cantar concertadamente, y dramatizar sentimientos a través de la danza, estaban presentes dondequiera que las condiciones culturales reunieran con asiduidad a estas congregaciones para actividades sociales. Las grandes familias extensas, los grupos vecinales de ayuda y los servicios religiosos liderados por la comunidad, les brindaban tales ocasiones sociales y facilitaban las actuaciones grupales que despertaban un hábito de esperanza.

Por tanto, podría conjeturarse que el nuevo estilo de canción del Delta simbolizaba la dinámica continuidad de los procesos sociales y creativos africanos como expresión de su técnica de adaptación a una nueva circunstancia. Además, el nacimiento del blues y las luchas de sus progenitores, podrían, a su vez, verse como el despliegue creativo de los usos y costumbres africanos en un entorno americano, la manifestación del temperamento africano en un nuevo medio. En cierto sentido, puede afirmarse que los cantantes y bailarines afroamericanos, en materia estética, conquistaron su lugar en el Nuevo Mundo. Sus producciones cautivaban al público, y los artistas blancos se apresuraban a imitarlos y parodiarlos en los espectáculos de *minstrel*,* buck

* Vodevil, desacomplejadamente racista y típicamente estadounidense, cuyo periodo de mayor esplendor se sitúa entre mediados del siglo XIX y principios del XX. Sus orígenes se remontan a 1828, cuando Thomas D. Rice se pintaba la cara

dancing, ragtime, jazz, al igual que sucede hoy en día con el rock, el rap y el blues.

Es el descubrimiento paulatino de este manantial de tradiciones africanas que fluye por la vida del Delta lo que da forma a las experiencias narradas en estas páginas. Las grabaciones al pie del cañón, las historias de sus vidas, las páginas amarillentas de mis cuadernos de campo, los recuerdos de aquellos encuentros y de las conversaciones cuyo contenido, en ocasiones, solo recuerdo vagamente después de cincuenta años... Todo conduce, como por arte de magia, a algún inexplorado, o acaso ya inexistente, meandro del gran río que vio nacer el blues. Conforme avanzaba con el trabajo de campo, las elocuentes gentes del lugar hablaban más abiertamente, y

utilizando un corcho quemado, tocaba una canción y bailaba una danza que afirmaba haber visto hacer a un viejo y deformado hombre negro, que en sus giras por América y Europa hacía llamarse «Jim Crow». Esta actuación y otras del estilo se hicieron muy populares en poco tiempo. «El *minstrel* se extendió por el país hacia mediados de la década de los cuarenta del siglo XIX», escribe Robert Toll. «En todos los lugares en los que se representaba, parecía tener un impacto magnético, casi hipnótico para la audiencia.» Siguió ocupando un lugar central en la cultura popular estadounidense hasta casi el final de ese siglo, y su influencia todavía era patente muchos años después (se podría decir que hasta hoy en día). Y no todo el mundo comprendió que era una imitación. Muchos de los que veían un *minstrel* por primera vez creían que eran negros de verdad, en lugar de blancos haciendo una parodia, imitando y burlándose de la cultura afroamericana. «Algunos norteamericanos, seguramente una parte considerable del crédulo público que había visto a algunos negros y que todavía no conocían la tradición del *minstrel*, se lo tomaban en serio.» A eso se le añadiría más tarde otro nivel de confusión, cuando los actores afroamericanos también se «pintaban de negro» y representaban coreografías de *minstrel*, disfrazados de blancos que, a su vez, se disfrazaban de negros. (N. del E.)

fue, para mí, motivo de honda satisfacción que finalmente yo, un blanco del Sur, lograra adentrarme entre sus gentes y documentar cómo era la vida al otro lado de la frontera trazada por Jim Crow. Las historias y las canciones vuelven, una y otra vez, a las grandes cuestiones y obsesiones de sus gentes: las terribles ironías que afligían las vidas de unos descastados, a quienes injustamente se les negó el acceso a los beneficios de una economía que ayudaron a levantar. Una de las más brillantes respuestas de estas desdichadas gentes a esta incuestionable realidad fue el alumbramiento del blues –la primera forma de canción satírica en lengua inglesa– a lomos de una serie de cadencias que han ido seduciendo al mundo entero. Antójase conmovedoramente alentador comprobar que tanto la forma como el fondo de este nuevo género perviven como símbolos de una audaz cultura independiente e irreprimible.

La experiencia de la clase obrera negra del Sur, creadora del blues en el periodo que sigue a la abolición de la esclavitud, fue, en cierto sentido, tanto o más amarga que la propia esclavitud.* Habiéndoseles prometido igualdad de derechos y oportunidades, la verdad de las cosas es que, en general, se les negaron ambas. Se dejaron la piel en el arado, construyendo el ferrocarril, en las riendas de las yuntas para arrastrar las mulas y, en efecto, construyeron el Sur a cambio de misérrimos salarios. La decaden-

* Recuérdese que la abolición de la esclavitud en Mississippi, a diferencia de la gran mayoría de los demás estados, no se ratificó hasta 148 años más tarde. La décimotercera enmienda a la Constitución de los EEUU abolió la esclavitud y la servidumbre involuntaria, excepto como pena por un crimen, en 1864. Afírmase que este descuido trae causa de un error administrativo de cuyo culpable nadie parece querer –o atreverse a– acordarse. *Land of free, home of the brave...* (N. del E.)

te clase de hacendados a la que pertenecía Faulkner sabía cómo explotarlos y, cuando lo estimaban necesario, recurrían a la más despiadada de las violencias con el ejemplarizante fin de mantener a raya a estas gentes llenas de vigor y ambición. Como suele suceder, esta terrible violencia impuesta desde arriba daba pie a la violencia entre los propios explotados –una válvula de escape, y de proyección en el prójimo, más terrorífica aún, si cabe–.

Lamentablemente, estas condiciones tan inhumanas –profusamente consignadas a lo largo de estas páginas– siguieron siendo la norma, especialmente en el Sur Profundo, con muy pocos cambios hasta la Segunda Guerra Mundial; y, a pesar de las reformas políticas introducidas por Johnson, y de algunas esperanzadoras conquistas contra la segregación racial, no han desaparecido del todo. Así pues, estas abominables condiciones a las que aludíamos arriba conforman el telón de fondo de un pasado inmediato que se proyecta ominosamente aún en nuestro presente. La situación en el Delta fue, tal vez, mucho más atroz que en otras partes del Sur por ser, además, una suerte de frontera industrial. Con todo, es justo decir que los abuelos, incluso los padres, de la mayoría de la población afroamericana, estaban dolorosamente familiarizados con el estilo de vida descrito en estas páginas. Ahora que, en todas partes, la gente empieza a degustar los sinsabores de la era posindustrial, tal vez el blues del Delta acabe siendo pasto del interés de una audiencia sin fronteras.

A. L.
Nueva York
Junio 1992