

Sobre Toni Morrison y *Beloved*

Eventos históricos relacionados con *Beloved*

Estos son algunos de los eventos histórico-políticos más importantes que ocurrieron durante parte del periodo en que tiene lugar *Beloved* y determinaron las historias que la novela cuenta.

El Acuerdo de Missouri de 1820

Cuando la expansión continuó hacia el oeste, la pregunta de si la esclavitud debía permitirse en los nuevos territorios se debatió acaloradamente entre el Norte y el Sur. El Acuerdo de Missouri fue formulada para dirimir la disputa. Missouri sería admitido como un estado esclavista, pero se estipuló que a ningún nuevo estado que se formara sobre la frontera del sur de Missouri se le permitiría entrar en la Unión como estado esclavista. Se esperaba que este acuerdo acabara con el debate y aliviara las tensiones que crecían entre las dos facciones.

El Acuerdo de 1850

Territorios más al oeste estaban pidiendo ahora admisión como estados y de nuevo el debate surgió acerca de si éstos debían ser designados esclavistas o libres. El diputado David Wilmot de Pennsylvania introdujo una estipulación a la legislación por la cual ningún nuevo territorio habría de ser admitido como estado esclavista. La "Condición de Wilmot" fracasó, pero el debate volvió a encender argumentos vehementes dentro del Congreso y fuera de él. El estadista Henry Clay diseñó otro acuerdo en el cual California se admitía como estado esclavista, se creaban los territorios de Nuevo Mexico y Utah sin referencia a "la Condición de Wilmot," y se abolió la esclavitud en el Distrito de Columbia. Esta legislación también incluyó un inciso que se refería al retorno de esclavos fugitivos. Esta parte del Acuerdo de 1850 fue llamada "Ley del Esclavo Fugitivo".

La ley del Esclavo Fugitivo

Esta parte del Acuerdo de 1850 declaraba que, ya que los esclavos eran propiedad, y la posesión de la propiedad se extendía por encima de las fronteras de los estados, los dueños estaban en su derecho al cruzar líneas estatales para recuperar a sus esclavos clandestinos. Además, se designaba oficiales encargados de hacer cumplir la ley con el fin de proteger la persona y la propiedad y, por consiguiente, se les hacía responsables de la captura y retorno de los esclavos a sus dueños. Fuera libre o esclavista, ningún estado mantenía ya a salvo a los esclavos de la captura y re-esclavitud.

Para evitar que los esclavos se escapasen y que ciudadanos libres ayudaran en sus esfuerzos de escape, cierta legislación fue propuesta en el Congreso por diputados del sur. Estas leyes estipulaban que era ilegal para cualquier ciudadano ayudar a un esclavo escapado. Además, la legislación que se tituló "Ley del Esclavo Fugitivo" (1850) exigía que si un esclavo escapado fuera avistado, él o ella debían ser aprehendidos y devueltos a las autoridades para la deportación al "justo" dueño del sur. Se pensaba que la Ley del Esclavo Fugitivo disminuiría el incentivo de los esclavos a intentar el escape. La razón detrás de esto era que los esclavos se dieran cuenta que aun cuando ellos pudieran escapar de su plantación, todavía podrían ser atrapados y devueltos por cualquier ciudadano en los Estados Unidos. De hecho, la Ley del Esclavo Fugitivo fue tan severa

Literatura Norteamericana

que por pedido del Senador Henry Clay, se legisló que cualquier alguacil de los Estados Unidos que se negara a devolver a un esclavo clandestino pagaría una pesada multa de \$1,000.

El Caso Dred Scott, 1857

La decisión de la Corte Suprema de los Estados Unidos en el caso Dred Scott vs. Sandford (1857) sostuvo que un esclavo negro no podía convertirse en ciudadano bajo la Constitución americana.

Dred Scott (c.1795-1858), un esclavo en Missouri, había sido llevado por su dueño, John Emerson, a Illinois, donde la esclavitud había sido prohibida por la Ordenanza Noroeste de 1787, y al Territorio de Louisiana, donde la esclavitud fuera prohibida por el Acuerdo de Missouri.

Después de su retorno a Missouri, Scott presentó una demanda (1846) contra la viuda de Emerson, afirmando que él era libre debido a su residencia en territorio libre. La corte suprema de Missouri falló en contra de él, pero después de que su propiedad fuera transferida al hermano de la Señora Emerson, John F. A. Sanford (el nombre fue escrito mal en los archivos legales) de Nueva York, Scott presentó una demanda similar en la corte federal. La decisión de la Corte Suprema de los Estados Unidos en Dred Scott v. Sandford (1857) sostuvo que un esclavo negro no podía convertirse en ciudadano bajo la Constitución estadounidense basada en que Scott que no se había vuelto libre en virtud de su residencia en un territorio cubierto por el Acuerdo de Missouri; por tanto esa legislación era inconstitucional.

Los abolicionistas vieron en esto una decisión pro-esclavista, y el caso probablemente aceleró la llegada de la Guerra Civil.

Nancy J. Peterson. Introducción: Leyendo a Toni Morrison – de los setenta a los noventa

1

(...) El primer artículo académico sobre Morrison no apareció hasta cinco años después de la publicación de *The Bluest Eye* (Los Ojos Azules) y casi dos años después de la publicación de *Sula*. En el otoño de 1975, una edición ahora desaparecida, *Studies in Black Literature* (Estudios de la Literatura Negra), publicó un ensayo de Joan Bischoff titulado “The Novels of Toni Morrison: Studies in thwarted Sensitivity” (Las novelas de Toni Morrison: estudios de la sensibilidad frustrada)². Aunque su análisis de las dos primeras novelas es breve, Bischoff atrae la atención de los sectores perturbadores las novelas de Morrison encuentran tan significativos hoy. Pero el método de Bischoff para alcanzar su conclusión es cuestionable. El ensayo comienza con un paro típico de varios de los primeros artículos críticos de Morrison: Bischoff compara a Morrison con un “gran” autor canónico, Henry James. Esta movida es calculada porque al comparar a Morrison con James, Bischoff justifica su objeto de estudio como alguien que, aunque actualmente ajeno a las academias de la época, está mereciendo su atención. Pero esta comparación es también significativa

¹ Traducido por Cristina Fiordelli para la cátedra.

² *Studies in Black Literature*, una publicación del Departamento de Inglés en el Mary Washington College en Fredericksburg, Virginia, comenzó a publicarse en la primavera de 1970 y cesó con el volumen 8, ejemplar N° 3, en 1997

Literatura Norteamericana

en términos de raza. Se hace parecer la obra de Morrison a la de James para sugerir que sus libros hablan no “solamente” a un público negro. En verdad, Bischoff va a invocar el problemático lenguaje del universalismo para promover a Morrison: “Aunque los problemas de sus personajes están condicionados por el medio ambiente negro del cual ella escribe, sus intereses son más amplios, son universales”. Por lo tanto, en su breve análisis de *The Bluest Eye* y *Sula*, Bischoff se enfoca en un tema universal –la “sensibilidad frustrada” de Pecola y Sula.

Preocupada por que las analogías hechas entre ella y varios autores canónicos (blancos, masculinos) significaran imponer la tradición equivocada en sus novelas, Morrison remarcaría en una entrevista en 1983 a Nellie McKay “No soy como James Joyce, no soy como Thomas Hardy, no soy como Faulkner” (“An Interview”, 152). En esta misma entrevista, Morrison exige el desarrollo de una crítica arraigada en la cultura negra para hacer posible lecturas profundas de sus novelas y de las de otras escritoras negras³.

En 1977, las raíces de tal crítica habían comenzado a emerger. El primer tratamiento extensivo sobre la obra de Morrison por seguidores negros no apareció en una publicación académica, sino en un ejemplar de *First World* del invierno de 1977, una publicación a todo color con papel satinado puesta en marcha por un grupo de intelectuales negros que querían desarrollar un forum para el análisis político y social enfocado en los intereses de los estadounidenses negros, y enfatizar el alcance de la cultura negra (música, teatro, literatura, artes visuales) y así prestarle atención a la fuerza, la belleza y la “fricción creativa” de los estadounidenses negros⁴. Un comentario revelador de una editorial prologa las detalladas lecturas de las dos primeras novelas de Morrison: “Aunque la editora y ex profesora universitaria Toni Morrison está entre los escritores nuevos más aclamados, ha aparecido poco análisis académico o crítico sobre su obra (34)”⁵. Este comentario sugiere la importancia de tener publicaciones alternativas a mediados setenta, como *First World*, para promover a autores negros como Morrison. Más importante, sin embargo, era la forma en la cual los escritores del *First World* se acercaron a las primeras dos novelas de Morrison: tanto Philip Royster, quien analizó *The Bluest Eye* (y que escribió dos ensayos más sobre las novelas de Morrison) como Odette Martin, quien se enfocó en *Sula*, compararon el manejo de ciertos temas de Morrison con otros escritores e intelectuales negros -William Wells Brown, W.E.B Du Bois, Nella Larsen, Zora Neale Hurston, Gayl Jones, Wallace Thurman. En sus metodologías y en sus variadas lecturas de las novelas de Morrison, Royster y Martin cuidadosamente exponen el fundamento para una crítica que ubica a Morrison específicamente como una escritora afro-

³ El énfasis aquí debería ser sobre “Race” y “Culture”. Los comentarios de Morrison en varias entrevistas indican su desagrado con las lecturas sociológicas de sus novelas, las cuales tienden a leer “la negritud” como una patología. Al enfatizar la cultura en estas entrevistas, ella insiste en que los críticos miran sus novelas como obras artísticas e imaginativas y no como reflexiones directas, inmediatas de la vida negra en América. Ver el ensayo de Chikwenye Okonjo Ogunyemi de 1977 sobre *The Bluest Eye* para un ejemplo de una temprana lectura sociológica de Morrison.

⁴ He tomado esta descripción de la declaración de los editores en la portada interna del ejemplar inaugural: Enero/febrero 1977. Los editores eran Hoyt W. Fueller y Carole A. Parks quienes habían editado *Black World* hasta que fracasó en 1976. Entre los sponsors iniciales, tanto editorial como financieramente, para *First World* estaban tales luminarias como Maya Angelou, Houston A. Baker Jr., Toni Cade Bambara, Eugenia Collier, Ossie Davis y Rully Daaee, Mari Evans, Addison Gayle Jr. June Jordan, Eleanor Traylor, Darwin T. Turner y Sherley Anne Williams. A pesar de sus esfuerzos, *First World* comenzó con una publicación bimestral en enero de 1977, se estaba publicando trimestralmente a fines de 1977 y cesó de publicarse por completo entre 1980 y 1981.

⁵ Junto con los análisis de *The Bluest Eye* y *Sula*, esta edición incluyó una reseña de *Song of Solomon* que acababa de publicarse.

Literatura Norteamericana

americana –un acercamiento crítico que nos es tan familiar hay que es quizás difícil de reconocer la lucha que tomó lugar para exigir y anunciar esta metodología.

Los análisis de Royster y Martin sobre las novelas de Morrison son también interesantes de volver a ver porque ambos críticos se sintieron obligados a comentar ciertos aspectos potencialmente problemáticos de las novelas de Morrison: para Royster, es el pesimismo casi totalmente agravado que él encuentra en *The Bluest Eye*; para Martin, es la descripción crítica y negativa de la comunidad negra en *Sula* presentada en un momento cuando los activistas negros y los escolares estaban vigorosamente demandando las creencias negativas demasiado comunes sobre la gente negra circulando en los medios y otros vehículos culturales. Ambos, Royster y Martin, transmiten un fuerte sentimiento de admiración por el trabajo de Morrison, aunque hagan cuidadosas críticas de sus novelas. Ellos, en realidad se adhieren a la opinión de Morrison en una entrevista de 1974 de que los críticos negros deben ser osados al expresar críticas de obras de escrituras negros: “digo que siempre se debe decir la verdad y te digo que no somos gente débil y que podemos soportarlo. Yo puedo aceptarlo”, declara Morrison enfáticamente, sosteniendo que la crítica honesta es necesaria para crear arte negro significativo (“Conversation” 6).

La atención con Royster y Martin dan a los aspectos problemáticos de las obras de Morrison, ofrece alguna perspicacia de por qué sus novelas tardaron tanto tiempo en ganar el reconocimiento que merecen: ellas están destinadas a lectores inconformistas, algunas veces dramáticamente, para provocar una interpretación nueva y vital. En otro importante ensayo de 1977, Barbara Smith declaró a *Sula* como un texto lleno de complejidades tales que debería teorizarse una moda enteramente nueva de pensamiento crítico para entenderlo, una moda que ella llamó “Crítica Feminista Negra”. Publicada en *Conditions* (Condiciones), un diario feminista lesbiano, una lectura fogosa que hizo alzar no solo las cejas sino también la conciencia sobre las deficiencias de los enfoques actuales, no solo de *Sula*, sino de otros textos de escritoras negras.

El ensayo de Smith condujo a interrogaciones significativas sobre el feminismo negro como una perspectiva especial, incluyendo “New Direction for Black Feminist Criticism” (Nuevas direcciones para la crítica feminista negra) de Deborah McDowell, que apareció en *Black American Literature Forum* en 1980 y analizaba *Sula* oponiendo varios puntos de la definición de Smith sobre la crítica feminista negra⁶. Los tres años entre la publicación de los ensayos de Smith y los de McDowell fueron testigos de un tremendo cambio de paradigma influyendo no solo la recepción de la obra de Morrison, sino el trabajo de todas las escritoras negras mientras Smith en 1977 tuvo que luchar por el reconocimiento de la categoría de la crítica feminista negra demostrando las deficiencias de los análisis escritos por críticos blancos y comentaristas negros, McDowell pudo examinar en 1980 la habilidad de la categoría y así consagrar la solidez de su argumento definiendo la práctica de la crítica feminista negra. A fines de 1980, aproximadamente habrían comenzado a aparecer análisis complejos sobre las novelas de Morrison en su número de importantes estudios negros y étnicos –UMOJA, *Black American Literature Forum*, *CLA Journal*, *Black Scholar*, *Minority*, *Voices*, *Obsidian*, *MELUS*- y en 1980 Barbara Christian publicó su estudio que marcó un hito sobre escritoras negra, *Black women novelist: The development of a tradition* (Novelistas

⁶ McDowell reimprime una versión delicadamente revisada de este ensayo en su reciente libro *The changing Some”: Black Women's Literature, Criticism and Theory* y añade un comentario en el cual ella reflexiona sobre algunas de sus declaraciones de ese ensayo y sugiere que ella fue precipitada al criticar los esfuerzos de Smith; ver 16-23.

Literatura Norteamericana

negras: el desarrollo de una tradición) 1892-1976, que incluía una discusión considerable sobre *The Bluest Eye* y *Sula*.

La evolución de un discurso crítico feminista negro significó que la exclusión que rodeaba a las primeras novelas de Morrison a mediados de los setenta había cambiado drásticamente a comienzos de la década siguiente⁷. La fervorosa recepción dada a *Song of Solomon* (La canción de Salomón) publicada en 1977 y a *Tar Baby*, publicada en 1981, fomentó esos rumbos en la crítica, conduciendo al surgimiento de Morrison como una autora aclamada y conocida nacionalmente⁸. No sorprende, entonces, que las novelas de Morrison comenzaran a atraer una diversidad de planteos críticos, influyendo el influyente estudio feminista de Elizabeth Abel de 1981, sobre la dinámica de la amistad femenina en textos escritos por mujeres: el estudio feminista negro sobre *Sula* de Hortense Spillers, y el análisis feminista de Margaret Homans de 1983, sobre la relación de las mujeres con lenguaje: “Her very Own Howl: The Ambiguities of Representation in recent women's fiction” (Su propio aullido: las ambigüedades de la representación en la ficción reciente de las mujeres”), que tomó su primer título de *Sula*. A medida que la década avanzaba, las horas de Morrison se discutían en detallados estudios de literatura afro-americana, la mayoría notablemente por Keith Byerman, Jane Campbell y Melvin Dixon y estudios de escritoras negras específicamente, tales como el importante *Black women writers* (1984) (escritoras negras) de Mari Evans, el sumamente aclamado *Black Feminist Criticism* (1985, (crítica feminista negra) de Barbara y Hortense Spillers, *Conjuring: Black women, fiction and Literary Tradition* (1995) (Invocación: mujeres negras, ficción y tradición literaria). También en 1985 se publicó el primer libro dedicado íntegramente a Morrison: *The World of Toni Morrison: Explanations in Literary Criticism* (El mundo de Toni Morrison: exploraciones en la crítica literaria). De Bessie W. Jones y Andrey L. Vinson. Una evidente tarea de amor, el libro de Jones y Vinson (como varias de las tempranas colecciones feministas negras) se editó usando su propia impresión a máquina. El libro incluye ensayos de varios temas de las novelas de Morrison y preguntas de análisis para que los maestros usen en el aula, incluyendo una importante entrevista con Morrison.

⁷ El rechazo de la crítica feminista negra de Morrison en 1984 podría sugerir que mi afirmación aquí es problemática, por lo tanto quiero tomar un momento para ubicar sus comentarios dentro de contexto. Ella escribe en “Rootedness: The Ancestor as Foundation”: no tengo mucho que decir sobre eso (sobre la necesidad de desarrollar un modelo feminista negro específico de investigación crítica) salvo que piense que hay más peligro en eso que beneficio, porque cualquier modelo de crítica o evaluación que excluya lo masculino está tan impedido como cualquier modelo de crítica de Literatura negra que excluya a las mujeres” (344). Puede ser que Morrison estuviera cansada de las formas en las cuales la escritura negra era interpretada por algunos clamorosos comentaristas como hombres negros despreciativos y ella simplemente no quiso participar en una batalla de los géneros entre mujeres y hombres negros. Ella también aclaró en muchas entrevistas que ella adora a los hombres negros que ella derrocha una considerable suma de atención a los personajes masculinos en sus novelas, por lo tanto su despedida de la crítica feminista negra en 1984 podría ser una forma de insistir que los lectores de su ficción cuidadosamente prestan atención a los personajes negros tanto masculinos como femeninos. Pero lo que es también claro de los muchos ensayos y entrevistas que ha escrito y publicado durante los años en los lazos profundos y constantes a las mujeres negras como un grupo especial; ver, por ejemplo, su artículo en *Essence*, “A knowing so deep” (un conocimiento tan profundo), que incluye una “carta” como hermana a todas las mujeres negras. Dada las afirmaciones repetidas de fidelidad a los intereses de las mujeres negras, yo declararé que a pesar de sus comentarios en el ensayo de 1984, la crítica feminista negra proporcionó (y continúa proporcionando) lecturas extremadamente perceptivas de las novelas de Morrison.

⁸ Este reconocimiento aún tenía un componente visual: en 1981 Morrison se convirtió en la primera mujer negra desde que Zora Neale Hurston en 1943 fue la primera plana de la principal revista de Estados Unidos cuando *Newsweek* la puso en la portada de la edición del 30 de marzo, celebrando la aparición de *Tar Baby*.

Literatura Norteamericana

A partir del libro de Jones y Vinson, el trabajo académico sobre Morrison aumentó considerablemente debido a la gran cantidad de artículos, capítulos de libros y libros, además de la variedad de enfoques tomados –una diversidad y una abundancia representada en la bibliografía selecta incluida al final de esta colección. Dada la profusión de tal información a mediados de los ochenta, no es sorprendente que Morrison tomara la oportunidad de comentar las (in) eficiencias de algunos de estos enfoques. En “Rootedness: The Ancestor as Foundation” (1984) (Arraigo: el ancestro como fundación) ella escribe “mi desilusión general sobre la crítica que mi obra ha recibido no tiene nada que ver con aprobación. Tiene que ver con el vocabulario usado para describir estas cosas. No me gusta que mis libros sean condenados como malos o alabados como buenos, cuando esa condena o esa alabanza está basada en criterios de estos paradigmas. Preferiría que ellos fueran desechados o comprendidos basados en el éxito de su logro dentro de la cultura de la cual escribo (342). Este comentario podría interpretarse como que Morrison sólo considera a la cultura afroamericana como el contexto relevante para su trabajo. Pero su continua meditación sobre la cuestión de la unión cultural sobre la relación de la América negra y blanca, se unirían en una espectacular lectura de *Moby Dick* de Melville y la Ideología sobre lo blanco en su conferencia Tanner de 1989 “Unspeakable things unspoken: The Afro–American presence in American Literature”(Cosas indecibles no dichas: la presencia afroamericana en la literatura estadounidense) y en sus análisis sobre Cather, Peo, Twain y Hemingway en sus conferencias Massey en la Universidad de Harvard, publicados como *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination* in 1992 ⁹

El examen de Morrison de las maneras en que se fundan las ideologías de los blancos en “un africanismo americano- una mezcla fabricada de oscuridad, otredad, alarma y deseo que es únicamente americana” (*Playing* 38) sugiere que lo blanco y lo negro son mutuamente constitutivos: pensar en términos de raza es pensar siempre en términos de diferenciales binarios, porque ese pensamiento en lo negro o lo blanco en América automáticamente invoca al otro significado social–cultural. En verdad, el reconocimiento trascendente dado a *Beloved* (1987) y a *Jazz* (1992), don novelas de la trilogía que Morrison está completando actualmente, indica que estas novelas históricas confirman poderosamente las reconsideraciones tanto de la historia afro–americana como de la americana. Como demuestra el volumen que ella editó sobre la confrontación Clarence Thomas/Anita Hill y su reciente volumen sobre el juicio O. J. Simpson, Morrison se ha convertido en una voz de comentario cada vez más importante sobre las irrationalidades y vicisitudes de la cultura socio–política en los noventa. Los ensayos recogidos en este libro dan una visión total de esta extraordinaria autora, combinando perspectivas estéticas, críticas, históricas y políticas para leer las exquisitas complejidades de las novelas y ensayos de Morrison.

Los ensayos que siguen están ordenados en cuatro secciones. El título del primer grupo de ensayos. “Practicando la crítica feminista negra en los noventa”(Practicing Black Feminist Criticism In The Nineties), rinde homenaje al conjunto de críticas más influyentes al proporcionar lecturas valiosas de las novelas de Morrison y sugiere nuevas direcciones provisorias de exploración. Una de las discusiones más candentes en el campo se refiere a quién practica la crítica feminista negra

⁹ Los capítulos completos de estas conferencias dan alguna indicación de la situación como comentarista cultural: M. Entregó la conferencia Tanner sobre Valores Humanos en 1989 a la Universidad de Michigan; en 1990 entregó las conferencias W. E. Massey Jr. En la Historia de la Civilización Americana en Harvard. Denise Heinze informa que la Prensa de la Universidad de Harvard, atenta a la situación de Morrison decidió una publicación inicial de *Playing in the Dark* de 25.000 copias en vez de las típicas 1500 copias (2).

Literatura Norteamericana

(¿sólo feminista negras?) y qué clase de análisis ocasiona (¿sólo el estudio de la escritura de mujeres negras?, ¿el estudio de raza, género y clase en cualquier texto?). Discutir que las críticas feministas negras son las únicas a tono con los problemas en cuestión de la escritura de mujeres negras es arriesgar caer en un biologismo problemático o un esencialismo. Pero discutir que la identidad del crítico es totalmente irrelevante sería negar las aprehensiones particulares que pueden venir de la experiencia de vida como una mujer negra. Los ensayos en esta sección (dos escritos por mujeres negras, una por una mujer blanca) siguen el espacio en común que Valerie Smith ha identificado para el campo. En “Teoría Feminista negra y la Representación del 'Otro’” (Black Feminist theory and the representation of the 'Other’”), Smith define “la teoría feminista negra”, incluso como “teoría escrita (o practicada) por feministas negras” y como “una forma de leer los valores de la raza (especialmente, pero no exclusivamente, lo negro), del género (especialmente, pero no exclusivamente, la femineidad) y de la clase de formas de expresión cultural”(39).

El ensayo de Bárbara Christian revela nuevas direcciones para la crítica feminista negra al comparar a Toni Morrison y Virginia Woolf, dos autoras que podrían ser vistas como teniendo poco que decirse una a la otra y quienes en realidad no han sido consideradas juntas por extenso antes. El concepto de Christian de “ritmos en estratos” le permite leer productivamente las sorprendentes similitudes y contraste de Woolf y Morrison como escritoras. A pesar de ser de diferentes culturas nacionales y de diferentes momentos históricos, Morrison y Woolf enfrentaron obstáculos y metas similares a lo largo del eje del género. Pero son diferencias en cuestiones de raza y clase, como demuestra el notable análisis de Christian. Al acercar a Morrison y a Woolf y examinar los estratos de circunstancias contextuales y materiales que las distinguen una de otra, además de los ritmos de los impulsos ficcionales que ellas comparten, Christian exhibe una enudicción feminista negra en la cual género, raza y clase están mutuamente ilustradas.

Patricia McKee, al igual que Christian, se concentra en los valores interdependientes de género, raza y clase en Morrison, pero dirige su atención específicamente a *Sula*. McKee examina *Sula* la novela y *Sula* el personaje desde una perspectiva desconstructiva para enfocar la realización poderosa en la novela de Morrison de “las experiencias perdidas que son componentes particulares de la vida afro-americana y más particularmente de las vidas de las mujeres afro-americanas”. Al igual que Christian, McKee es siempre cuidadosa al marcar las discontinuidades de su yuxtaposición, ya que ella distingue las instancias en su análisis finamente matizado de *Sula* donde el proyecto de Morrison se desvía de la deconstrucción de Derrida.

El ensayo de Judaylyn Ryan sobre *Tar Baby* toma un ángulo crítico similar al de McKee al mirar las experiencias perdidas de Jadine, la protagonista de la novela. Pero antes de usar la teoría literaria francesa como su medio, Ryan se dirige al concepto de doble-conciencia de Dubois para analizar los conflictos multifacético entre Jadine y son que yacen en el centro de la novela de Morrison. Al llevar a Dubois y Morrison al diálogo le permite también a Ryan ampliar la teoría de Dubois en por lo menos dos formas significativas: Ryan sostiene que la novela de Morrison muestra la necesidad de considerar identificaciones de género y clase conjuntamente con el énfasis de Dubois sobre la raza; y ella afirma que la novela de Morrison muestra como el concepto de “doble-conciencia” de Dubois, el cual describe un conflicto debilitado entre las visiones del mundo, puede ser transformado en una “doble visión” garantizada, en la cual las visiones competentes están acompañadas por una sensación de elección y acción.

Las alusiones de McKee y de Ryan sobre las diferentes clases de teoría conducen al lema central del 2º grupo de ensayos, “Morrison y las teorías del Post”. Los ensayos en esta sección

Literatura Norteamericana

investigan cándidamente la relación y la importancia de las corrientes teóricas –ismos — particularmente postmodernismo y post-estructuralismo - para la ficción y los ensayos de Morrison. En un ensayo varias veces citado, “Carrera por la teoría” (“Race for theory”), Barbara Christian expresa el escepticismo sobre la apropiación, porque estas teorías han sido constituidas en casi todos los casos sin una referencia a tales textos. Y porque la teoría, por su verdadera definición, se interesa en abstracciones, tiende hacia lo “monolítico” y hacia lo “monoteísta” a menos que esté basada en la práctica. Como esta calificación sugiere la evaluación de Christian sobre la teoría en el ensayo es bastante sutil, mientras el título del ensayo crítica “La carrera por la teoría” entre académicos ambiciosos que quieren publicar, también contiene un maravilloso juego de palabras sobre “race”¹⁰ para sostener una conexión particular de los afro-americanos a la teoría.

Los ensayos aquí incluidos de Rafael Pérez-Torres, Marianne Dekoven y Dwight A. McBride ofrecen una interacción productiva entre las teorías extraídas de lo “exterior” y las posiciones teóricas generadas desde dentro de los textos de Morrison. Pérez-Torres examina las formas en las cuales *Beloved* como novela postmoderna pone en tela de juicio los excesos de postmodernismo. Mientras el texto de Morrison comparte el placer en las sutilezas, el pastiche y la meta narrativa con novelas postmodernas depuradas escritas por Donald Barthelme, John Barth y Thomas Pynchon, Pérez-Torres afirma que, a diferencia de estos otros textos, *Beloved* conduce no a una fantasía metaficcional sino que conduce hacia atrás a una conexión con la realidad histórica. Fundar su análisis del postmodernismo de *Beloved* en las condiciones materiales y en las especificidades históricas de los afro-americanos, Pérez-Torres lee literalmente los tropos postmodernos tales como “ausencia”; su acercamiento a *Beloved* valiosamente resume los términos en los cuales debe prodar nuestra comprensión sobre la multicultural en relación con el postmodernismo¹¹.

Dekoven, al igual que Pérez-Torres, se acerca a *Beloved* en términos de postmodernismo, pero ella se enfoca en la postmodernidad como la condición de vida en una América post-utópica. Al igualar la novela de Morrison con *The Waterworks* de Doctorow –ambas situadas y escritas en las secuelas de las eras utópicas en América– Dekoven examina las visiones de la utopía en cada novela y muestra como esas visiones se destruyen por circunstancias históricas. Estos momentos utópicos, aunque son finalmente vencidos o desacreditados, persisten en la postmodernidad, concluye Dekoven conmovedoramente, para registrar un deseo de cambio político –un fin a la opresión y a la desigualdad- y de trascendencia.

La dificultad de articular una postura política viable dentro de las contradicciones de la nocividad y de la cultura estadounidense contemporánea es un tema que el ensayo de McBride también trata. Interesado en las implicaciones de las teorías actuales de la deconstrucción y del postestructuralismo para las prácticas y exigencias de los alumnos y escritores afroamericanos, McBride se dirige al renombrado ensayo de Morrison “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” (Cosas indecibles no dichas: la presencia afroamericana en la literatura estadounidense), para identificar las formas en las cuales su retórica gestiona entre el postestructuralismo y el esencialismo. Estudiar las estrategias discursivas y retóricas de Morrison, sostiene McBride imponentemente, es crucial para la comprensión de las

¹⁰ *Race* en inglés significa tanto ‘carrera’ como ‘raza’. [N del T]

¹¹ Ver su ensayo en *Cultural Critique* para una elaboración de la relación teórica entre multiculturalismo y postmodernismo.

Literatura Norteamericana

bases complejas y combatientes sobre las cuales los intelectuales afro-americanos hoy deben “justificar sus voces críticas”.

El énfasis de McBride sobre los intereses culturales contemporáneos anticipa el punto central de los ensayos en la tercera parte de este volumen, agrupados bajo el título “Narrativas como intervenciones culturales” (Narratives as cultural interventions). La propia obra de Morrison como crítica cultural establece un precedente para este acercamiento a sus novelas; en la introducción que ella escribió para la colección que editó sobre Clarence Thomas y Anita Hill, por ejemplo, Morrison muestra qué valioso puede ser leer narrativa política al lado de narrativa literaria para examinar condiciones culturales contemporáneas. El título de su introducción, en realidad contiene un doble significado crítico: “Viernes en el Potoma” se refiere al viernes 11 de octubre de 1991, cuando Hill y Thomas hablaron delante del Comité judicial del Senado; también se refiere a Viernes, el personaje de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe quien está hecho para reunir los intereses de su amo y hablar en su lenguaje por tanto tiempo que él pierde la habilidad de hablar su propia lengua materna o de actuar en nombre de su propia gente y cultura. Los ensayos en esta sección siguen el método de Morrison al leer las novelas *Beloved* y *Jazz*, como un medio de intervenir en los contenciosos debates y crisis alrededor de los de raza, historia y cámaras en la cultura americana y afro-americana hoy.

Richard C. Moreland productivamente sitúa *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain al lado de *Beloved* de Morrison. Moreland sostiene que ya que el texto de Morrison reelabora y reimagina la historia de Huck, particularmente en el encuentro de Amy Denver y el de Sethe, éste “provoca y extiende los conflictos y temores precisamente hasta los límites del alcance de *Huckleberry Finn*. Leer la novela de Twain al lado de la de Morrison, concluye Moreland finalmente, nos permite reconocer una crisis cultural americana especialmente dolorosa: la dificultad de narrar y hacer conexiones entre nuestras historias individuales, aisladas e identidades.

El ensayo de Caroline M. Woidat complementa el enfoque de Moreland al examinar la relación de *Beloved* con *La letra escarlata* (*The Scarlet Letter*). Woidat traza paralelos entre las políticas sociales de preguerra (cine) que moldean las novelas de Hawthorne y los debates contemporáneos sobre el multiculturalismo que radia la novela de Morrison. Unir el énfasis de Hawthorne sobre un consenso nacional a expensas de diferencia racial a los esfuerzos de Allan Bloom y E.D. Hirsch Jr. Para definir un coano americano monolítico, homogéneo, Woidat incisivamente establece las formas en las cuales la novela de Morrison resiste estos esfuerzos para consolidar la identidad nacional estadounidense al suprimir la diferencia racial, cultural o de género.

Mientras Moreland y Woidat se enfocan en *Beloved*, mi ensayo se dirige a *Jazz* y lee la novela más reciente de Morrison como ofreciendo una intervención a la escritura de la historia afro-americana. *Jazz* es una novela histórica con una historicidad y una forma no convencional; mi ensayo analiza estos aspectos de la novela de Morrison para sostener que trabaja hacia un modelo de la historia afro-americana alineada con el jazz –un modelo que concibe a la historia negra no como un registro fijo de hechos pasados, sino como una narrativa dinámica, colectiva e improvisada.

Los párrafos finales de *Jazz*, en los cuales el libro mismo confiera “su” amor por el lector, arma el escenario para la cuarta parte de esta colección “Perspectivas del lector y del escritor” (Readerly and writerly perspectives). Los ensayos aquí incluidos vienen de lectores de Morrison además de la escritora misma, y ellos se deleita en goces estéticos e intelectuales envueltos en

Literatura Norteamericana

trabajos de lectura escritos en un idioma que brilla en cada página. Durante años, Morrison ha hecho comentarios que sugieren que la escritura y la lectura deben unirse para producir novelas firmes. Morrison admitió a Jessica Harris de la revista *Essence* en 1976, “yo no quería ser escritora, yo quería ser lectora (“I will” 90). En su entrevista con Claudia Tate, de 1983, Morrison expresó “yo escribí *Sula* y *The Bluest Eye* porque eran los libros que yo quería leer. Nadie los había escrito todavía, por lo tanto yo los escribí” (“Toni Morrison” 161). En otra parte, Morrison ha comentado que una de sus metas como escritora es “hacer al lector trabajar con el autor en la construcción del libro (“Rootedness”, 341). La intimidad brota de la interrelación de leer y escribir: el escritor no es más un solitario sino que extiende una invitación a los lectores para que se unan a ella en el texto, y el lector no es un mero consumidor pasivo de palabras en la página, sino un activo participante en la creación del libro.

Los ensayos de James Phelan y Eusebio L. Rodríguez en esta sección testifican los placeres y desafíos de leer la ficción de Morrison y su vibrante lenguaje. Phelan describe su propia experiencia al leer *Beloved* y al trata de comprender varios misterios en la novela, especialmente las frases enigmáticas de las dos últimas páginas. Esta experiencia de lectura es tan dinámica y profunda que Phelan teoriza un nuevo acercamiento al análisis literario - “lector retórico - crítica de la respuesta” - para hacerle justicia. Al igual que Phelan, Rodríguez encuentra la experiencia de lectura de Morrison tan inspiradora que él improvisa un lenguaje crítico digno del lenguaje y forma propia del Jazz. Leer la novela como si fuera un registro musical, Rodríguez celebra la habilidad de Morrison para convertir al lenguaje en un instrumento musical que trompetea los deseos, desilusiones y triunfos de los afro-americanos.

Morrison misma tiene la última palabra en las relaciones entre los lectores, escritores y lenguaje. En su conferencia por el Premio Nobel en 1993, Morrison enfatiza que el lenguaje es como un recurso vital, cultural y político. Como ella aclara elocuentemente, el lenguaje tiene el potencial alarmante de ser mal difamado, de censurar, de oprimir, pero dado el propio respecto y devolución, el lenguaje tiene el poder de inspirar al los seres humanos hacia el amor y la liberación.

Los ensayos recogidos en *Toni Morrison: Enfoques críticos y teóricos* (Toni Morrison: Critical and theoretical approaches) confirman los efectos poderosos del lenguaje de Morrison, su ficción, su visión. Ellos representan los acercamientos más recientes sobre esta autora sobresaliente para inspirar una nueva apreciación y futuras investigaciones de su escritura - escritura que es, como ella una vez dijo, el mejor trabajo que los artistas negros deben tener, “incuestionablemente político e irrevocablemente al mismo tiempo” (“Rootedness” 345)

Jan Furman - La ficción de Toni Morrison

*Entendiendo a Toni Morrison*¹²

Carrera

Llegar a ser una escritora de ficciones no fue nunca una ambición de juventud para Toni Morrison. Su primera novela, *Los ojos azules* (*The Bluest Eyes*, 1970), no fue publicada hasta que ella tuviera treintinueve años de edad. Por entonces tenía una sólida carrera como editora de Random House, y antes de eso había enseñado por varios años en universidades importantes. A

¹² Introducción a Furman, Jay *Toni Morrison's Fiction*. University of South Carolina Press. Columbia, South Carolina, 1996. Pp 1-11. Traducción de Gabriel Matelo.

Literatura Norteamericana

pesar de lo que parece haber sido un comienzo lento, Morrison ha logrado mucho. Desde 1970 ha escrito seis novelas, una obra de teatro, y un libro de crítica literaria; ha contribuido en publicaciones especializadas periódicas con ensayos y reseñas y ha ganado fama internacional. Sus novelas acerca de los triunfos y fracasos en la comunidad Afroamericana han sido alabados por su ingenio sardónico, su lirismo, metáforas precisas, y firme honestidad.

Aunque los maestros de Morrison vieron y alentaron su creatividad, Morrison se resistió, prefiriendo, como dice ella, leer a componer. No fue sino hasta que fuera una joven esposa y madre que necesitaba un descanso de la rutina que ella se unió a un taller de escritura local y escribió un cuento de manera de tener algo que compartir con el grupo. Muchos años después, como madre divorciada de dos niños, volvió a trabajar en aquel primer relato de manera de, admite ella, llenar un vacío en su vida. Trabajando después que sus hijos se fueran a dormir y antes de que se despertaran en la mañana, eventualmente transformó ese relato en su primera novela. Recordando esas circunstancias de su carrera temprana, Morrison desafía el estereotipo del artista como recluso, persiguiendo su visión artística con todas sus energías. Muchos artistas, y particularmente mujeres, deben hacer varias cosas simultáneamente. En el caso de Morrison eso ha significado ser una madre de tiempo completo tanto como enseñar, dar conferencias, y mantenerse al tanto de sus deberes editoriales en Random House.

Nacida bajo el nombre de Chloe Anthony Wofford el 18 de febrero de 1931 en Lorain, Ohio, Morrison creció en este pueblo junto al Lago Erie con sus padres, George y Ramah Wofford, una hermana mayor y dos hermanos menores. Morrison dejó Lorain en 1949 para ir a la Howard University (donde cambió su nombre por Toni), pero ella visita su hogar de infancia al ubicar muchas de sus historias en Ohio y otras partes del Medio Oeste. En 1953 logró su grado de Bachelor in Arts en Inglés en Howard y dos años después su Master en la Cornell University. Luego de Cornell se fue a Houston, donde por dos años enseñó Inglés en la Texas Southern University antes de volver a Howard con instructora (1957-1964). Durante este interin de siete años se casó con Harold Morrison, un jamaquino, y tuvo dos hijos. El matrimonio terminó en divorcio en 1964, y Morrison se mudó a Nueva York. Trabajó allí por un año como editora de la subsidiaria de textos escolares de Random House en Siracusa antes de ir a la división comercial en la ciudad de Nueva York, donde permaneció hasta 1983. Como editora senior de Random House, Morrison sustentó las carreras de varios escritores, incluyendo a Toni Cade Bambara, Gayle Jones, Angela Davis y Henry Dumas.

Los honores literarios de Morrison incluyen tanto el Premio del Círculo Nacional de Críticos Literarios y el Premio de la Academia e Instituto de las Artes y las Letras Estadounidenses por *La canción de Salomón* (*The Song of Solomon*, 1977). *Beloved* (1987) ganó el Premio Pulitzer de ficción, y la última novela de Morrison, *Jazz* (1992), es un *best-seller*. Por sus logros colectivos Morrison recibió el Premio Nobel de Literatura en 1993. En su declaración la Academia Sueca la alabó como alguien “que en sus novelas caracterizadas por su fuerza visionaria e importancia poética, le da vida a un aspecto esencial de la realidad estadounidense.”

Morrison ha sido Profesora invitada en varias universidades, incluyendo Yale, Princeton, la State University of New York en Albany, y el Bard College. Formó parte del Consejo Nacional de las Artes del presidente Carter y fue elegida para la Academia e Instituto de las Artes y Letras Estadounidenses. Hay poca duda de que la ficción y la crítica literaria de Morrison acerca de la experiencia negra en los Estados Unidos ha contribuido a una expansión y redefinición del canon literario estadounidense. Es también miembro (colaborando con otros nueve premios Nobel en

Literatura Norteamericana

varias categorías desde paz a la medicina y la literatura) de la Academie Universelle des Cultures. Fundada por el presidente François Mitterrand, la academia recientemente formada fue concebida como un coloquio continuo y altamente visible sobre asuntos globales acerca de la libertad intelectual.

A pesar de estos sucesos, la obra de Morrison no siempre ha sido recibida bien por críticos y lectores. Por ejemplo, *Los ojos azules*, su primera novela, fue retirada de impresión en 1974, cuatro años después de su publicación. (Desde entonces ha sido reimpresa). Y antes de que ganara el Pulitzer, *Beloved* falló en ganar el National Book Award en 1987 como muchos esperaban. En protesta, cuarentinueve escritores negros publicaron una carta en un aviso del *New York Times* sugiriendo que Morrison había sido tratada injustamente. Aunque su obra ha ganado elogios en el sector académico, esos elogios han sido producidos por aquellos críticos que han calificado su prosa de florida y autoindulgente.

Morrison admite que lee las reseñas de sus libros, pero dice que ellas no determinan la dirección de su obra, que se basa únicamente en su experiencia de mujer y de afroestadounidense y en los antiguos relatos de la comunidad afroestadounidense. Comentarios desfavorables sobre sus novelas a menudo, afirma Morrison, “surgen de la falta de comprensión de la cultura, el mundo, la cualidad a partir de la cual escribo.” Morrison mide el éxito no por la estima de los críticos, sino por cuán bien los libros evocan los ritmos y la cosmología de su gente. “Si lo que hago,” dice, “en la manera en que escribo novelas (o lo que escriba), no se trata del lugar o la comunidad o acerca de ti, entonces no se trata acerca de nada.”

Desde 1989 Morrison ha estado a cargo de la Cátedra Robert F. Goheen de Humanidades en la Universidad de Princeton. Divide su tiempo entre Rockland County, New York, y Princeton, New Jersey.

Visión general

Toni Morrison ha dicho que escribe la clase de libros que quiere leer, sugiriendo que elige los temas que le interesan y no necesariamente aquéllos que son populares para los lectores y las editoriales. La sociología, la polémica, la explicación, los temas de moda no le conciernen a ella que apunta a expresar un legado cultural. Ella quiere que sus novelas tengan una cualidad oral, fácil, que evoque la tradición narrativa tribal africana que relata los eventos legendarios de generaciones. Sus personajes, también, tendrían una esencia especial: deben ser ancestrales y perdurables. Al perseguir esta visión artística personal Morrison crea extraordinarios relatos de la experiencia humana que un escritor menos independiente quizás no intentaría.

Esto no significa sugerir que el único ímpetu que genera la ficción de Morrison sea la auto-gratificación. Tal afirmación ignoraría una dimensión vital de sus logros: instruir a sus lectores acerca de sí mismos. En este contexto, las novelas de Morrison no son arte por el arte, sino que son también políticas. De hecho, “el mejor arte es político”, dice ella, no en el sentido peyorativo de lo político como arenga, sino como deliberadamente provocativo. Morrison rechaza la dicotomía entre el arte y la política, insistiendo que el arte puede ser “incuestionablemente político e irrevocablemente hermoso al mismo tiempo”. Ella es cautelosa en decir: “No estoy interesada en consentirme a mí misma en algún ejercicio privado e íntimo de mi imaginación que cumpla con la obligación de mis sueños personales”. Por el contrario, sus novelas son instrumentos de transmisión del conocimiento cultural, llenando un vacío una vez llenado por las narraciones orales. Reemplazan “esos relatos clásicos, arquetípicos y mitológicos que oíamos años atrás”. Cree en el

Literatura Norteamericana

grado de responsabilidad que tiene el artista de engendrar coherencia y cohesión cultural al recuperar e interpretar el pasado —lo que ella llama— “atestiguar”. Esa responsabilidad informa en gran parte su estética literaria.

La principal estrategia de Morrison para lograr esa meta es integrar la vida y el arte mediante el anclaje de su ficción en las costumbres tradicionales que resuenan en los ritmos de la vida comunal de los africanos-estadounidenses. Sus mujeres se reúnen en las cocinas a hablar de sus maridos e hijos. Se hacen unas a otras sus peinados, y exorcisan los demonios de cada una. Sus hombres caminan las calles de Michigan y New York, se congregan en los bares de pool, discuten en las peluquerías, cazan zarigüeyas en las zonas rurales de Virginia. Sus historias codifican mitos acerca de africanos voladores y cuentos de bebés de alquitrán. Como lo demuestra Trudier Harris en un estudio reciente, Morrison integra completamente patrones folclóricos a su ficción. “En vez de simplemente incluir ítems aislados de folclore, ella logra simular el *ethos* de las comunidades *folk*¹³, logra saturar sus novelas con un aura folclórica intrínseca a la textura del todo”. Esta incorporación penetrante de los materiales *folk* explica por qué Morrison toca acordes de familiaridad tan profundamente satisfactorios para muchos lectores. De hecho, la obra de Morrison es ‘genuinamente’ representativa de lo *folk*. Ella le rehuye a los que etiqueta como “la voz separada y aislada de la torre de marfil” del artista. Para Morrison, el artista (negro) “no es una persona solitaria que carece de responsabilidades con respecto a su comunidad.”

Morrison se identifica con sus lectores y trabaja para lograr intimidad con ellos. Invita a sus lectores a compartir en proceso creativo, a trabajar con ella en la construcción del sentido de sus libros. Ella es la predicadora negra que, como dice ella: “requiere que su congregación hable, para unírsele en el sermón, para comportarse de determinada manera, para ponerse de pie y sollozar y llorar y acceder o cambiar y modificar.” Y como la música negra, sus historias, opina ella, debería solicitar una respuesta dinámica. Al evitar adverbios definitorios y al permitir al lector interpretar al personaje y al incidente, Morrison alienta la lectura participativa. No hay, por ejemplo, ninguna escena detalladamente sexual en su obra. Como ella dice, ella apunta “a describir las escenas sexuales de una manera que no sea clínica, ni siquiera explícita; así el lector aporta su propia sexualidad a la escena y entonces participa de ella de una manera muy personal. Y se apropia de ella.”

Este acercamiento, por supuesto, refleja el entendimiento de cualquier buen escritor de la necesaria sutileza en la escritura imaginativa y del trabajo del lector al interpretar el sentido. Pero el esfuerzo estudiado de Morrison por despertar la participación del lector sugiere un énfasis no tan sutil sobre la especial relación que ella comparte con su audiencia. Como relatora de historias ella se limita a representar auténticamente la experiencia tal y como los lectores la conocen y a alentar la confirmación y el compromiso de éstos en esa representación.

Mientras que su lenguaje, metáforas, escenarios, y temas evocan lo familiar y lo atemporal, sus personajes rara vez refuerzan las expectativas del lector; no porque no sean realistas, sino porque a menudo pintan una realidad que es demasiado dolorosa para ser considerada. Los

¹³ La cultura ‘folk’ se refiere a los productos del quehacer y el pensamiento humanos que han sido desarrollados dentro de una comunidad limitada y que son comunicados directamente de generación en generación, entre gente (*folk*) que se conocen entre sí. No se la debe confundir con lo que la cultura estadounidense llama ‘cultura popular’ que se corresponde mejor con la cultura de masas. [N del T. Información tomada de Nachbar, Jack and Lause, Kevin. *Popular Culture: An Introductory Text*. Bowling Green State University Press. Bowling Green. 1992.]

Literatura Norteamericana

personajes de Morrison (y sus lectores con ellos) son empujados al borde de la resistencia y luego se les pide que aguanten más; a veces se quiebran. Bajo estas condiciones, Morrison muestra qué actos tan extraordinarios y atroces la gente común es capaz de cometer.

Cholly, en *Los ojos azules*, viola a su hija de doce años debido a que está agobiado de pena y amor por ella; Pauline, la madre de la niña, se rehusa a amarla y en vez ama a la pequeña niña blanca para cuya familia trabaja. De niña, Sula (*Sula*) observa con moderada curiosidad a su madre quemarse viva. La abuela de Sula, Eva Peace, prende fuego a su hijo adicto a las drogas y se aleja, con lágrimas en los ojos, del cuerpo en llamas. Milkman, en *La canción de Salomón*, abandona a su prima después de una relación de diecinueve años; ella se muere de pena. Son, en *La isla de los caballeros* (*Tar Baby*), arroja su auto por encima de la cama donde su esposa y su amante están durmiendo. La silenciosa y pasiva Margaret Street tortura sistemáticamente a su joven hijo, Michael, con pinchazos de agujas. Sethe le corta la garganta a su hija bebé para evitar que muera en esclavitud. Joe Trace, de cincuenta y cinco años, en *Jazz*, mata de un disparo a la mujer de dieciocho que ama. Aunque éstos y otros personajes nunca son absueltos de su culpa (sufren las consecuencias de su criminalidad de una manera u otra), sus crímenes están mediados por la humanidad de los personajes, por su desesperado amor y compasión. Limitada por esta paradoja del comportamiento humano —gente buena que comete horrendos actos— la gente de Morrison a menudo abraza sus transgresiones y luego las trasciende. No siempre, pero a veces, incluso pueden ser redimidos por su crimen. Terry Otten, en su análisis de la criminalidad en la obra de Morrison, percibe que la inocencia es peor que la culpa. Otten correctamente señala que en todas las novelas de Morrison “la caída desde la inocencia llega a ser un gesto necesario de libertad y un profundo acto de autoconsciencia”. Los personajes deben tomar decisiones y sufrir las consecuencias de esas decisiones. Evitar tener que elegir no es una opción para aquellos que quieren ser libres. Sethe (*Beloved*) objetiva este dilema cuando pregunta por qué su cerebro se rehusa a protegerla del dolor de saber: “¿Por qué no hubo nada que rehusara? ¿Ninguna miseria, ningún pesar, ningún cuadro odioso demasiado podrido de aceptar? Como un chico glotón lo arrebató todo? Aunque sea una vez podría haber dicho: no gracias. Ya comí y no me entra un bocado más.” Pero el cerebro de Sethe consume mucho más, y cuando el dolor se derrama y entra en erupción violenta en contra de los otros, la vida trágica de Sethe despierta tanto la conmiseración como la culpa. La “visión moral” de Morrison, conjetura Otten, “consiente sólo unos pocos villanos y héroes de mentes simples”.

Se ha sugerido que este generoso juicio acerca de las exigencias morales se refleja en una revisión premeditada de la tradición literaria negra masculina en la cual el mundo se divide en los paradigmas negro/blanco, bueno/malo, virgen/puta, yo/otro, macho/hembra. La mayoría de las escritoras negras evitan dicotomías tan simples; evitan los que la crítica Deborah McDowell llama “falsas opciones”. *Sula*, señala McDowell, “está repleta de posibilidades liberadoras ya que transgrede todas las estructuras deterministas de oposición”. Los límites cambiantes entre lo bueno y lo malo en la novela son intencionalmente metódicos, y esto no es seña de la “abdicación de la conciencia moral” de Morrison, sino que es una revisión de ella: una revisión que es más honesta con la complejidad y la indeterminación de la vida real. Al hacerse eco de este juicio acerca de su obra, Morrison dice que ella (y las otras mujeres negras) está escribiendo para “reapropiarse, y renombrar, la fama”. Ella (ellas) “mira las cosas de una manera rencorosa/amorosa”, un paradigma que es importante en su paralelo con la vida real. Esta visión acomoda respuestas contradictorias y rechaza las simplistas, polarizando las representaciones. Los textos de las mujeres negras, en los Estados Unidos y en la diáspora, observa Morrison, proyectan una amplia mirada atenta. “No es angosta, sino muy indagadora y no se echa atrás”.

Literatura Norteamericana

Aunque Morrison rechaza de plano un modelo feminista negro de crítica o evaluación, asevera de la misma manera decisiva que ella y otras autoras escriben para las mujeres negras: “No nos estamos dirigiendo a los hombres como lo hacen algunas escritoras blancas. No nos estamos atacando las unas a las otras, como lo hacen los blancos y los negros”. De hecho, ella recuerda que cuando comenzó a escribir en los sesenta y los setenta, existía una carencia de libros acerca de la mujer negra. No había ninguna ficción que representara su experiencia: “esta persona, esta mujer, esta negra no existía.

En la obra de Morrison, entonces, la mujer negra es una presencia que va evolucionando. Su primera novela examina las consecuencias que tiene sobre la condición femenina negra de la norma opresiva de la belleza blanca. Se le pide al lector que sea testigo de la desintegración psicológica de Pecola Breedlove, una adolescente cuya negritud es una afrenta para una sociedad en la cual los ojos azules son valorados por encima de todos los otros colores. En *Sula*, Morrison se desplaza de la adolescencia hacia la condición femenina, registrando la respuesta de la comunidad con respecto a alguien que se atreve a desafiar todas las ideologías estrechamente concebidas acerca de la mujer. La autora sugiere que sólo en el desafío es posible la libertad. Incluso en *La canción de Salomón*, la cual es la única novela de Morrison “conducida por personajes masculinos”, es la presencia de una mujer, Pilate, la que imparte la dimensión espiritual por la cual la novela ha sido elogiada. Pilate, además, podría ser el ancestro de las mujeres auténticas que obsesionan los sueños de Jadine y desafían sus elecciones en *La isla de los caballeros*. La condición femenina, la maternidad, la individualidad del yo se juntan en *Beloved*, la novela de Morrison acerca de los atroces crímenes de la esclavitud en contra de una mujer y su gente. Sethe, como Pilate y Sula, rechaza la derrota incluso si el triunfo significa violar las normas convencionales del comportamiento moral. En su última novela, *Jazz*, Morrison pregunta qué ocurre cuando los sueños de las mujeres son aplazados¹⁴.

Sin embargo, la experiencia femenina no es el único interés de Morrison. Sus novelas también examinan aspectos de la vida masculina. Ella escribe acerca de las maneras en que los hombres dominan, a veces cruelmente, las maneras en que algunos desdeñan su responsabilidad con respecto a las mujeres y los hijos, las maneras en que otros cuidan a sus familias. Los hombres pintados por ella pertenecen a cierto tipo de hombres que, como todos sus personajes, trascienden los estereotipos psicológicos y pisotean las convenciones en tanto se corren de las normas sociales. Éste, asegura la autora, es el tipo de personajes ‘fuera de la ley’ que le interesa ya que se resisten al control. “Inventan sus propias vidas, o encuentran quiénes son”. Morrison considera al espíritu de aventura como un rasgo masculino, pero éste no se encuentra en los hombres solamente; las mujeres también lo tienen. Sula, según Morrison, es “en ese sentido un personaje masculino ... Realmente se comporta como un hombre... Es aventurera y saldrá a probarlo todo”.

Entonces, en las novelas de Morrison los hombres y la mujeres especulan, corren riesgos y exploran. Sus personajes están a menudo en movimiento. A veces el movimiento sigue la migración histórica de los negros desde la esclavitud, desde el sur de la posguerra al norte industrial, o el

¹⁴ Esto hace referencia al poema de Langston Hughes “El sueño postergado” (“The Dream Deferred”), el cual, si bien se refería a todos los negros en general, tácitamente hablaba de los sueños de los hombres negros en la sociedad estadounidense. El poema dice así:

¿Qué le pasa a un sueño postergado? / ¿se seca / como una pasa al sol? / ¿supura como una llaga dolorosa / que luego se extiende? / ¿apesta como carne podrida? / ¿o se le forma una costra de azúcar / como dulce almibarado? / Quizá sólo cuelga / como peso muerto. / ¿o explota? (N. del T)

Literatura Norteamericana

movimiento puede ser en reversa desde el norte hacia el sur. Caminan, conducen, toman ómnibus, vuelan, siempre en busca de algo, sea dinero, felicidad, amor, ellos mismos. Y sin embargo, rara vez se llega a cumplir el objetivo de esa búsqueda. Más comúnmente el viaje termina en el aislamiento y la alienación. Pueden encontrar el éxito material, pero nunca la felicidad. Sólo cuando el viaje físico refleja un pasaje psicológico vale la pena el recorrido. Morrison apunta a sus personajes “hacia el conocimiento a expensas quizás de la felicidad”. En *La canción de Salomón*, Milkman Dead deja su hogar en Michigan y vuela a Pennsylvania en busca de una cueva donde hay oro oculto. El otro, piensa él, lo liberará de cualquier responsabilidad con respecto a su familia y su comunidad. No encuentra oro, sin embargo gana mucho más que bienestar o independencia financiera. En Pennsylvania y luego en Virginia, oye historias acerca de sus ancestros, historias acerca del sacrificio y la rebelión. Este conocimiento del sufrimiento y el coraje de aquéllos que vivieron antes que él le dar fuerzas a Milkman y lo empuja hacia una ascensión espiritual.

El conocimiento apropiado es importante para los personajes de Morrison. Los puede liberar. Las cosas que Milkman aprende de su padre en Michigan acerca del control propietario del dinero y la gente es inútil, pero las historias acerca de la resistencia y el desafío que su abuelo y su bisabuelo le da fuerzas. Estas lecciones de sobrevivencia no deberían haber sido aprendidas tarde en la vida como le ocurre a Milkman. Deberían venir en la infancia a partir de “un coro de mamás, abuelas, tías, primas, hermanas, vecinas, maestras de escuela dominical”. De esta gente consta la comunidad, la cual es central a la epistemología de Morrison. Quizás teniendo en cuenta la experiencia de su infancia en Lorrain, Ohio, donde todo el pueblo asumía la responsabilidad por la vida de un niño, Morrison a menudo, estimando la proximidad de sus personajes a la comunidad, calcula la distancia psicológica que ellos han viajado. Cuanto más cerca están, mejor. Como repositorio de tradiciones culturales que se afirman a sí mismas, la comunidad da forma el carácter y da una medida del grado de protección que tiene con respecto a los asaltos externos a la psique. Aquéllos que dejan el pueblo, dice Morrison, deben llevarlo consigo. “No hay ninguna necesidad de la comunidad si se tiene la percepción de ella en el interior de uno”. Sin embargo, no internalizarla, invita a la tragedia. Hagar (*La canción de Salomón*) se queda sin su iniciación y más allá de los límites de la sociedad de la comunidad. Por tanto, cuando es abandonada por su amante, ella sabe demasiado poco para salvarse a sí misma de la locura y la muerte. Como pregunta un personaje: “¿Alguien le dijo las cosas que ella tenía que saber ... para darle las fuerzas que la vida le demandaba, y el humor con que vivirla?”

Algunos personajes rechazan desdeñosamente al pueblo y eligen una forma diferente de conocimiento, y también pagan el precio. Jadine (*La isla de los caballeros*) es una víctima de ese tipo. Huérfana en la infancia y criada por una tía y un tío en la casa de sus empleadores blancos. En esta isla de blancura Jadine está lejos de cualquier conocimiento de una cultura pueblerina. al llegar a ser una exitosa modelo de modas en París sólo amplía la distancia. En consecuencias, Jadine nunca se siente auténtica y completa. Como mujer negra sin iniciación, ella siempre será vulnerable a recriminaciones tales como la mirada acusadora de una mujer africana que una vez encontró en un supermercado parisino.

La novelas de Morrison tienen un role importante que cumplir en este proceso de aculturación. No pueden reemplazar al pueblo, pero pueden invocar su espíritu. La cultura folk, revelada en máximas, creencias, actitudes, y maneras de hablar, caminar, y pensar, permea la ficción de Morrison e inspira su estilo identificablemente lírico. En su obra, las verdades míticas son revividas, examinadas, y pasadas de generación en generación, manteniendo al individuo en

Literatura Norteamericana

contacto con las tradiciones estadounidenses negras y africanas. “Quiero señalar los peligros,” escribe Morrison, “para mostrar que no siempre le pasan cosas agradables al que confía absolutamente en sí mismo si no hay ninguna conexión histórica consciente. Decir: mirá, esto es lo que va a pasar”. El futuro es amenazador sin el conocimiento y la aceptación del pasado.

A pesar de ser culturalmente específicas, las novelas de Morrison no son restrictivas. Le atraen a una audiencia ecléctica, no limitada por la raza y el género. Los suyos son los temas de la humanidad: la búsqueda del tesoro perdido, la caída de la inocencia, la desconexión y la alienación, la lucha por la autorealización. “Conocemos miles de estos [clichés] en literatura”, señala Morrison. La lectura bicultural de sus novelas por Karla Holloway y Stephanie Demetrakopoulos es un testimonio de esta universalidad en la obra de Morrison. Cada una de estas críticas lee a Morrison desde una perspectiva diferente, y cada una de ellas encuentra en Morrison una respuesta rica a su experiencia académica y cultural. Demetrakopoulos explica:

Como mujer negra en una sociedad y una institución (la universidad) blancas, Holloway aporta muchas ideas a las novelas que yo no había visto. Sus estudios de las culturas africanas occidentales tanto como de la cultura negra estadounidense amplían también su acercamiento crítico de modo que su acercamiento lingüístico es filosófico, político y antropológico.

Mi background académico ha sido en Estudios Junguianos y Estudios de Mujeres, de modo que siempre estoy buscando lo arquetípicamente femenino, lo que es universal en la individuación femenina. También busco lo espiritual en la psique de la mujer. Mi uso de diosas griegas o hindúes como una estructura de personajes en las novelas escritas por mujeres es para mí una estructura de la universalidad que trasciende mi mundo judeo-cristiano. Estoy también interesada en los patrones de individuación masculinos y en las transiciones entre madurez y vejez, lo cual encuentro en abundancia en las generaciones de personajes de Morrison.

De hecho, la ficción de Morrison es un *tour de force* de la cultura folk estadounidense, pero dentro de sus capas de patrones míticos, como lo demuestra Demetrakopoulos, se halla la experiencia arquetípica de la humanidad y del sexo femenino.

Capítulo V: Recordando lo “Desrecordado” Beloved¹⁵

Cuando *Tar Baby* estuvo terminada, Morrison pensaba dejar de escribir novelas. Luego del éxito de sus cuatro libros estuvo, por un tiempo, sin la urgente necesidad de decir algo que no hubiera sido dicho antes. No tardó mucho en experimentar un ímpetu mesiánico por narrar acerca de gente que solo ella conoció, del modo en que solo ella era capaz. En 1974, época de su primera novela, estaba firmemente convencida de que nadie “verá lo que yo vi, que fue esta compleja vida poética...Y nadie escribirá desde su interior con este tipo de candidez...”¹⁶ Una década más tarde

¹⁵ La traducción del título es literal, pero las palabras en inglés (“remembering the disremembered”) juegan con la idea de “recordar lo desmembrado” Traducción de Victoria Calvente para uso interno de la cátedra de Literatura Norteamericana, Depto. de Letras, FaHCE, UNLP.

¹⁶ Gloria Naylor y Toni Morrison: ‘Una conversación’, *Southern Review* 21(1985) 588. Morrison dice que fue impulsada a hacer lo que pensó que otros no habían hecho porque estaba “mal-instruida” no conocía el trabajo de escritoras negras como Zora Neale Hurston o Paule Marshall.

Literatura Norteamericana

Morrison percibió que la brecha se estaba cerrando entre la experiencia negra y la representación de esa experiencia. Un segundo renacer de las artes literarias negras ha remediado la escasez de libros sobre vida de mujeres. Pudo “examinar el trabajo...y encontrar... [ella misma] una voz propia en él.”¹⁷ Irónicamente, en este ambiente de productividad y posibilidades creativas, Morrison decidió no escribir más, sintiéndose quizá relevada de la responsabilidad de dar forma a su particular visión de la cultura negra desde su esencia subjetiva, —hasta hoy explorada esporádicamente— la —que ha sido confiada, minuciosa y constantemente minada por sus contemporáneos. Morrison pudo descansar, por así decirlo.

La interrupción de su escritura fue breve. Tres años después de *Tar Baby*, *Beloved* fue publicada. El antiguo y ahora familiar sentimiento de crear una historia única para su sensibilidad había retornado. Una vez más se sintió responsable de diseñar los personajes que ella conocía, como si “tuviera la conexión directa... [y] fuera la receptora de toda esa información.”¹⁸ Esta vez estaba “obsesionada por dos o tres fragmentos cortos de historias” sobre mujeres extraordinarias. Morrison recuerda que

Una fue un recorte de diario de 1851 sobre una mujer llamada Margaret Garner. El recorte decía que el Abolicionismo había hecho una gran difusión de su caso ya que ella se había escapado de Kentucky, creo que con sus cuatro hijos. Vivía en un barrio pequeño en las afueras de Cincinnati y había asesinado a sus hijos. Había logrado matar a uno e intentado matar a otros dos. Los golpeó en la cabeza con una pala y estaban heridos pero no murieron. Al más chico lo tenía en su pecho. Lo interesante, además de esto, fue la entrevista que dio. Era una mujer joven. En la foto entintada que hay de ella parece muy callada, una mujer de aspecto muy sereno y todos los que la entrevistaron remarcaban esta característica así como su tranquilidad. Decía, “no voy a dejar que esos chicos vivan lo que yo viví.” Había escapado a una leñera que estaba fuera de su casa para matarlos porque había sido atrapada como fugitiva. Y se le había metido en la cabeza que ellos no sufrirían lo que ella había sufrido y por eso era mejor para ellos que murieran. Su suegra que estaba en la casa en ese momento, dijo “La observé y ni la alenté ni dejé de alentarla.” La metieron en la cárcel por un tiempo y todavía no estoy segura de cuál fue el desenlace de su historia. Pero ese momento, esa decisión fue el relato de algo que siempre anduvo rondándome y que nunca estuvo claro para mí hasta que estuve pensando en otra historia que había leído en un libro publicado por Camille Billops, una colección de fotos de Van der Zee, llamado *The Harlem Book of the Dead*¹⁹.

Van der Zee comenta cada fotografía, dándoles historias y contextos subjetivos. Una foto que intrigó a Morrison muestra a una chica de dieciocho años que yace en un ataúd. Según el fotógrafo la chica estaba en una fiesta desplomada en el piso. Cuando la gente de alrededor le preguntaba qué había pasado, ella solo decía “Te lo digo mañana.” La chica murió, aparentemente por un disparo dado por un amante celoso que había entrado a la fiesta con un revolver y un silenciador. Por supuesto la chica lo sabía pero calló su historia hasta que su amante pudo escapar.

¹⁷ Naylor y Morrison 588.

¹⁸ Naylor y Morrison 583.

¹⁹ Naylor y Morrison 583—84.

Literatura Norteamericana

Ella cuidó de él todo lo que pudo, en un acto supremo, perdonándolo por su asesinato y protegiéndolo del castigo.

Las historias de esta chica y la de Margaret Garner le parecieron a Morrison esencialmente emparentadas. Ambas mujeres, en palabras de Morrison, “se auto sabotearon”, “se desplazaron” a sí mismas en favor de las personas que amaban. El plan original de Morrison para *Beloved* era unir ambas historias con un solo dato (*donnée*). La historia de Margaret Garner se refractaría en la de la chica de Harlem cuando la hija muerta de Garner se reencarna en esta vida, al parecer como una chica de dieciocho años. Morrison explica:

Imaginaba (a la hija de Garner) recordando qué le había sucedido, en algún otro lugar y retornando, sabiendo lo que le había sucedido. La llamé Beloved para poder condensar todos esos enfrentamientos y preguntas que tiene en esa situación, que es 1851, para luego prolongar su vida, es decir, su búsqueda, su pesquisa, a lo largo de un camino que me interesa atravesar, a los años (mil novecientos) veinte donde se transforma en esta otra chica. Por lo tanto, tengo un barrio residencial de Nueva York— el ambiente de Harlem en el cual colocar esta historia de amor, pero Beloved también estará ahí²⁰.

El proyecto de Morrison de entrelazar los “fragmentos” como una simple continuidad nunca se completó. En algún momento de su desarrollo, *Beloved* se transformó en la narración esclavista contemporánea que es, abriéndose y cerrándose en Sethe, la Margaret Garner ficcional. Intercaladas se encuentran las memorias que Morrison proyectó para *Beloved*, pero nunca van más allá de 1851, para englobar a la chica muerta en Harlem. Esta chica sería el personaje de la última novela de Morrison, *Jazz*, que se sitúa en Nueva York en los años 1920's. (Las dos novelas son parte de una proyectada trilogía).

A pesar de las correcciones al primer borrador, Morrison mantuvo en *Beloved* su interés por la extraordinaria capacidad de la mujer para el amor y el sacrificio. Sethe asesina a su hija de dos años e intenta asesinar a los otros tres niños antes de que la detengan, porque quiere llevarlos “donde nadie pueda lastimarlos.. donde estarían a salvo²¹”. Esta concepción del amor y la seguridad como motivos para el infanticidio es una inversión —en el sentido de transmutación— familiar, una idea acostumbrada en el trabajo de Morrison. Como nadie, Morrison representa el terrible momento con perfecta sensatez y claridad. Los lectores expertos de Morrison podrán expresar una nota de tristeza por la angustiosa inevitabilidad del hecho, pero nunca preguntarán porqué. La irresoluble pregunta “¿Porqué o para qué hace eso?”(150) nos conduce al sádico amo, Maestro y sus sobrinos. (Paul D y la comunidad negra se muestran lacónicos con Sethe pero no porque no pueden entender el porqué de sus actos, sino porque cuestionan su derecho a llevarlo a cabo.) Esta misma gente adopta un falso consuelo en una explicación sencilla: Sethe perdió la cordura porque no pudo sobrellevar un pequeño “maltrato” (150).

Sin embargo los interrogantes de Morrison en *Beloved* no tratan sobre qué hace Sethe o por qué. Estas respuestas son asequibles a cualquiera que conozca sobre esclavitud. Morrison pregunta quién. ¿Quién es la mujer capaz de hacer semejante elección? ¿Quién es la mujer con semejante

²⁰ Naylor y Morrison 585.

²¹ Toni Morrison, *Beloved* (New York: Alfred A. Knopf, 1987) 163. Las referencias subsiguientes aparecerán entre paréntesis, en el texto.

Literatura Norteamericana

audacia? En su búsqueda de Sethe, Morrison vuelve a los primeros flashes internos producidos por los “fragmentos”: Sethe es el tipo de mujer que “amó algo tanto más que a sí misma que ha colocado todo el valor de su vida en algo fuera de sí misma”: en sus hijos²².

Morrison presenta a Sethe, entonces, casi totalmente en su role de madre— no en un sentido predeciblemente peyorativo, sino como una mujer cuyo amor por sus hijos no tiene absolutamente ningún límite a pesar de la esclavitud, que subvierte todas las relaciones y vínculos interhumanos. Sethe, como muchos niños nacidos en la esclavitud, no ha conocido a su propia madre, criada en comunidad por la nodriza de la plantación (luego de estar dos semanas con su madre), no tuvo derechos con respecto a la mujer de la cicatriz quien clandestina y brevemente se identificó como su madre y que luego fue ahorcada. En Sweet Home, a los hijos de Sethe les va mejor, tienen madre y padre. Los Garners crearon una sensación de ilusoria seguridad para sus esclavos, y a través de la diligencia y persistencia Sethe podía encargarse de sus hijos protegiéndolos de los peligros del ambiente: el fuego, el pozo, los animales. Cuando Garner muere y Maestro lo reemplaza, se quiebra la ilusión, y Sethe es forzada a enfrentarse con la cruda realidad de la esclavitud: sus hijos no le pertenecen. Ellos son propiedad, sujetos a ser vendidos, comercializados, violados, golpeados, a disposición de su amo. Para salvarlos, Sethe y ellos deberán escapar, y es lo que hacen. Primero escapan los chicos y luego ella, embarazada de un bebe que da a luz en el camino hacia la libertad.

El escape es el rotundo rechazo de Sethe al poder de la esclavitud que circunscribe su maternidad. Descalza, sangrando, hambrienta, exhausta, desorientada, Sethe lucha por llegar a Ohio, no tanto para salvar su vida, sino “la vida de la madre de sus hijos” (30). Tiene leche suficiente en sus pechos solo para su hija de dos años que escapó antes que ella y para la recién nacida. Sethe sufre sabiendo que los “bebes blancos la tuvieron (a su leche materna) primero” (200) y sólo le quedó lo que le dejaron. Ella “sabe lo que es no tener la leche que te pertenece, tener que pelear y gritar por ella, y obtener solo lo poco que le quede” (200). Luego buscará a sus bebés y tendrá “suficiente para todos” (100). En Ohio, bajo el experto cuidado de su suegra, Baby Suggs, Sethe comenzará a recuperar su pertenencia y la de sus hijos. Allí amamantará a las nenas y besará a los varones desde “la punta de sus cabezas (hasta) la redondez de sus panzas tensas” (94). Por veintiocho días —el ciclo de preparación que el cuerpo de una mujer necesita para dar nueva vida— el amor de madre de Sethe es liberado. Recuerda que sentía su amor como “bueno y correcto... y cuando extendía mis brazos todos mis hijos cabían dentro. Tan ancha era. Tenía la impresión de quererlos más cuando llegué aquí. O quizá no podía amarlos como es debido en Kentucky, porque allá no eran míos. (162)

Cuando Maestro (llamado así, según Morrison, para reflejar la forma ilustrada en que se persiguió al racismo en teología y biología en la teoría Darwiniana de la evolución)²³, sus sobrinos y el comisario ingresan en el patio de Baby Suggs para recapturar a Sethe y, peor aún, para esclavizar nuevamente a sus hijos: Sethe se revela. En un instante es transportada a la golpiza brutal que soportó en las horas previas al escape y a su más profunda violación: haber sido despojada de su leche, bebida por los sobrinos de Maestro; haber sido “manoseada” (200) como si fuera una cabra, privada de la leche que pertenecía a sus bebés. Incitada por sus recuerdos, Sethe, resuelve que “nadie obtendrá jamás mi leche excepto mis hijos” (200); amenazada por la llegada de Maestro, reúne “cada latido de vida que había gestado, todas las partes de sí misma que eran preciosas y

²² Naylor y Morrison 584.

²³ Angel Carabi, “Toni Morrison”, *Belles Lettres* (Invierno 1994): 89.

Literatura Norteamericana

buenas y hermosas” (163) y las llevó a la leñera. Finalmente, todos podrían estar en “otro lado. Fuera de allí, donde estarían a salvo.” (163)²⁴

El acto de Sethe la coloca fuera de la comunidad de granjeros esclavos de Ohio. Se transforma en uno de los personajes proscritos de Morrison —muy parecida a Sula y a Pilate (aunque de un modo distinto a ellos)— en conflicto con los valores comunales. Luego de la leñera debe abandonar los cuidados curativos de Baby Suggs, y los lazos de amistad que desarrolló en los veintiocho días son juzgados por quienes temen su decisión; “comprenden la cólera de Sethe. . . pero no su reacción ante ella...” (256). Ellos no respondieron a sus inefables e inolvidables insultos tan atrocemente. Ella sobrevivió al sadismo sexual de su amo y su hijo que se turnaban con ella, Stamp Paid se endureció por la ira que sintió cuando debió “ceder a su esposa al hijo de su amo” (184), para no matar al amo, a sí mismo, o a su esposa selló toda deuda propia o de cualquier esclavo con la institución, como pago. Como Stamp Paid y Ella, Baby Suggs, también sobrevivió a una vida intolerable, ella no perdonó ni condenó a Sethe, pero a diferencia de su nuera, había aprendido a no lamentarse por los siete hijos que tuvo y que no le fue permitido conservar. Como los otros comprendió lo “repulsivo de la vida” (23). La esclavitud hizo arriesgado al amor, hasta peligroso, según Paul D el último de los hombres de Sweet Home, “especialmente si ese algo eran sus propios (de la mujer) hijos.

Él sabía que lo mejor era querer un poquito; quererlo todo, pero sólo un poquito, de modo que cuando les rompieran la espalda, o los arrojaran en un saco de desperdicios, te quedara un poco de amor para el siguiente.” (45). Sethe, sin embargo, no amó tan tímidamente, rechazó cualquier concesión de su maternidad; ella los ha “parido”, “expulsado” y “eso se sintió bien” (162), no los verá regresar a la esclavitud. “Lo mejor que tenía eran sus hijos”, los blancos podían ensuciarla a ella por completo, pero no a lo mejor que tenía, lo más hermoso y mágico— la parte de ella que estaba limpia” (251). Le quitaron el trabajo porque lo que sabía era temible. “Yo lo hice” declaró.

El ejercicio de poder de Sethe es, en efecto, una declaración de independencia ante una comunidad indiferente, y el choque resultante informa sobre una tensión latente en la novela que se mantiene sin resolver hasta las últimas páginas. La comunidad encuentra expresión como rasgos de carácter en las novelas de Morrison, sus valores y creencias configuran el trasfondo en contraste con el cual la conducta individual es evaluada y definida. Como depositaria de las tradiciones culturales, la comunidad es, por lo general, necesaria para la integridad e identidad individual, y aquellos que no la aceptan están incompletos como lo está Jadine en *Tar Baby*. Pero a veces el papel de la comunidad no se justifica tan fácilmente, en esos casos su función como árbitro cultural es contaminado por la pureza e insignificancia con la que el individuo, que podría ser libre, es forzado a resistir —como con Sula. El caso es similar en *Beloved* cuando la comunidad acota su función natural por rencor, celos y mezquindad. Antes de que Sethe llegase a Ohio, la comunidad negra mantenía la integridad de su propósito con Baby Suggs como núcleo moral, su casa, 124 Bluestone, era el lugar de reunión, el centro comunal. Allí, la gente iba a discutir “el verdadero significado de la Ley de Fugitivos, la cuota de la Colonia, los Caminos de Dios y los bancos de la iglesia para los Negros, la antiesclavitud, la manumisión, el voto según el color de la piel, los republicanos, Dred

²⁴ Morrison está exponiendo el principio africano de la muerte como transición y liberación. De acuerdo con esta escatología “la muerte no es una destrucción del ser individual. La vida continúa más allá de la tumba”, una perspectiva que efectivamente socava el poder del amo sobre su esclavo, disolviendo el miedo a la muerte. Ver John S. Mibiti, *African Religions and Philosophy* (Garden City, N.Y: Doubleday, 1971) 113.

Literatura Norteamericana

Scott, el aprendizaje de la lectura, la calesa de ruedas altas del Residente Temporal, las Señoras de Color de Delaware, Ohio, y otras cuestiones de peso” (173) que les concernían. En el claro, al lado de la casa, Baby Suggs enseñó a la gente a bailar, a reír y a amarse a sí mismos; en ese lugar por veintiocho días Sethe tuvo “amigas, una suegra, y a todos sus hijos reunidos” (173). Cuando esa misma gente traicionó a Baby Suggs y a su familia al no prevenirlos sobre lo que instintivamente sabían que eran problemas, cuando hombres blancos llegaron al pueblo haciendo preguntas, la comunidad falló en su obligación para con el individuo. Baby Suggs se desilusionó mortalmente, abandonó su ministerio de amor y lentamente dejó la vida. “De pertenecer a una comunidad de otros negros libres —de quererlos y ser querida por ellos, de aconsejarlos y ser aconsejada, de protegerlos y ser protegida, de alimentarlos y ser alimentada— y luego ver que esa comunidad daba un paso atrás y se mantenía a distancia— bien, eso podía agotar incluso a una Baby Suggs, bendita sea.” (177).

Como los individuos que la conforman, la comunidad es supeditada colectivamente a las fallas de carácter: envidia la generosidad de Baby Suggs y la juventud de Sethe y de manera inepta se desenvuelven con mezquindad. Luego de ponerse a distancia y no advertir a Sethe, la gente de la comunidad se reúne pero no alzan sus voces, en la que solía ser una ceremonia unificada de canto, cuando Sethe es llevada a la cárcel. Luego corren rumores, dudas sobre el pasado de Sethe: ¿escapó realmente de la esclavitud en su estado? ¿fue el hijo de Baby Suggs verdaderamente el padre de sus hijos? Diez años después, luego del funeral de Baby Suggs, se congregan en el patio, comen la comida que llevaron y dejan sin tocar la de Sethe. Desde ese momento nadie visitó el 124, y resentidos por su independencia y autosuficiencia, “prácticamente toda la ciudad ansiaba que Sethe pasara momentos difíciles.” (171) Por cerca de dos décadas Sethe y Denver (y más tarde Paul D) serán abandonadas a su suerte, solitarias figuras viviendo al margen de la comunidad.

Morrison no censura ni juzga a la comunidad por la manera en que tratan a Sethe, crímenes mayores son redimibles en su mundo ficcional. A pesar de su frialdad, por ejemplo, la comunidad no expulsa por completo a Sethe, y al final, cuando es atrapada por el fantasma de su hija y no logra mantenerse por sus propios medios, la reclaman como de su propiedad.

En el ínterin Morrison explica la tensión entre Sethe y sus vecinos para esclarecer el carácter de Sethe: es impertinente y testaruda, se rehusa a buscar la aprobación de la comunidad y cada acto de reprobación conlleva el correspondiente desafío de Sethe. Ambas partes tomaron sus distancias cuando Maestro vino: Sethe se mantuvo apartada del grupo cuando la llevaron a la cárcel y se quedó a distancia cuando la liberaron. Muchos años después, cuando Baby Suggs muere, colocan mesas de comida en el patio porque nadie quiere entrar a la casa; Sethe no asiste al servicio fúnebre ni se une a sus cantos en la fosa. De vuelta en el patio del 124, no comen la comida de Sethe, y ella no toca la de ellos. Cerca de un mes de amistad es seguido por casi veinte años de enajenación. El acto poco comunitario de apartamiento engendra una pauta constante de mutuo rechazo. La comunidad yerra, Sethe la censura y ninguna cederá.

La dinámica social es diferente de la de *Tar Baby*. Esta temprana novela analiza minuciosamente el sostenido interés de Morrison por la iniciación individual a lo mítico y la cultura tradicional de la comunidad. Sin iniciación, advierte Morrison, el conocimiento de sí mismo es imperfecto. Las comunidades (Eloe, Florida e Isle des Chevaliers) en *Tar Baby* no los retienen a ellos mismos; pugnan por asimilar a Jadine a las culturas de la condición feminista negra. En la elección de vivir en París, sin embargo, Jadine se separa de la gente negra y haciéndolo se priva de su identidad como mujer negra. Ella quizá, como sostiene obstinadamente, es independiente, pero

Literatura Norteamericana

sin asimilar la cultura histórica está esencialmente incompleta. Este es el dilema de la vida contemporánea. La dinámica comunal en *Beloved* no es tan apócrifa. En *Beloved*, con los 1850s como marco, Morrison no está, como estaba en *Tar Baby*, advirtiendo sobre las terribles consecuencias de la deficiencia del individuo al ser aculturado por la comunidad. Sethe no está en peligro, como Jadine, de perder su identidad como mujer negra (ella se esfuerza por hacer una identidad como mujer negra). En realidad, negando la identidad histórica, Jadine, como consecuencia niega su vínculo con Sethe y su lucha. El conflicto de Sethe con sus vecinos es virulento pero no tan letal como el de Jadine, Sethe continúa en la comunidad (aún desde la periferia) y se reconecta con ella cuando las mujeres la salvan de la niña fantasma que amenaza con reemplazar la vida de Sethe por la suya. Sethe sabe, a diferencia de Jadine, que su pelea no es con esa gente con quienes tiene tanto sufrimiento en común, su lucha la sostiene con Maestro, sus sobrinos y el sistema que esclaviza, degrada y determina.

En el trabajo de Morrison, Sethe es el prototipo en pro de la mujer²⁵. En la línea temporal de las novelas de Morrison es la primera de las mujeres que demanda el privilegio de definirse a sí misma. Las mujeres contemporáneas como Jadine mantienen la expectativa de hacer esa demanda, pero Morrison demuestra que esta reciente combatiente debe mucho a sus predecesoras. Las demandas particulares han cambiado —Jadine ve la maternidad como inhibidora y Sethe la ve como necesaria— pero la lucha esencial por la autodefinición es la misma. Sethe como su madre, Baby Suggs y todas las esclavas pueden ser esposa y madre. Ella es biológicamente mujer y engendra, pero está exenta de toda consideración ideológica como mujer. Ya no es una vaca o una cabra sometida a “amamantar” como cualquier otra bestia. Maestro y sus pupilos confirman esa categoría realizando una lista de sus características animales para su estudio y evaluación. Sethe resiste este suborden no—humano al mostrarse capaz de pensar por ella misma y al insistir sobre el derecho de decidir sobre su suerte y la suerte de sus hijos, en la vida y en la muerte. Ella no los expone a las degradantes mediciones de Maestro, de sus cualidades “animales”; Sethe ha “sentido lo que se siente y nadie que camine o se desplace” haría que sus hijos también lo sintieran (203); Sethe actúa entonces sola —enviando a sus hijos delante, en secreto, una semana antes que ella. Morrison llama la atención sobre la magnitud del desafío de Sethe acentuando su soledad. Todos los hombres de Sweet Home que se suponía escaparan juntos y llevaran a Sethe y a sus hijos, han muerto o han sido encadenados: Sixo fue quemado vivo, un Paul vendido, dos asesinados y Paul D encerrado en el establo con un freno en la boca. Halle, el “marido” de Sethe, incapaz de rescatar a su esposa de la bajeza de los sobrinos que le sacaron la leche, se quebró bajo la presión y se sentó cerca de la mantequera, untándose la gordura por la cara. Sethe no se refugia en la insania:

Otra gente se volvía loca... La mente de otra gente se detenía, giraba y pasaba a algo nuevo, que es lo que debió de ocurrirle a Halle. Y habría sido muy tierno: los dos en el ordeñadero, en cuclillas junto a la mantequera, untándose la cara sin la menor preocupación... Pero sus tres hijos chupaban teta azucarada bajo una manta, camino de Ohio, y ningún juego con mantequilla podrá modificar esa situación. (70)

Para Sethe los deberes de la maternidad no desaparecen por desarreglos mentales. Ella aprecia la magnitud de su logro:

²⁵ La teoría feminista de Alice Walker, que se preocupaba por la supervivencia de la totalidad de la gente, masculinos y femeninos, parece apropiada aquí. Ver Alice Walker, *In Search of Our Mother's Gardens* (San Diego: Harcourt Brace, 1984).

Literatura Norteamericana

Lo hice yo. Nos saqué a todos de allí. Sin Halle. Hasta entonces, nunca había hecho nada por mi cuenta. Jamás había tomado una decisión. Y salió bien, tal como suponía... Todos y cada uno de mis hijos, y yo también. Yo los alumbré y los saqué de allí, y no fue por accidente. Lo hice. Recibí ayuda, por supuesto, mucha ayuda, pero fui yo quien lo hizo, yo quien dijo adelante y ahora. Yo quien vigiló. Yo, usando mí propia cabeza.(162)

La llegada de Maestro amenaza con reducir a Sethe nuevamente a una lista de partes y hace peligrar su autoconfianza. Pero más que estos peligros, la insistente presencia de Maestro fuerza a Sethe a comprometer su derecho de madre capaz de defender la vida de sus hijos.

Tal responsabilidad es delegada solo una vez. Brevemente, Sethe ha depositado “la responsabilidad de sus pechos... en las manos de alguien más” (18); Paul D la ha aliviado de su peso. Por primera vez desde la leñera, pudo “confiar en las cosas y recordarlas porque el último de los hombres de Sweet Home estaba allí para sustentarla si se hundía” (18). Sin embargo, Sethe sobrestima la empatía de Paul D por su lucha. Él está apenado por las indignidades que ha experimentado Sethe y que su propio sufrimiento corrobora, pero quizá como hombre no acepta completamente el peso maternal de los pechos. Él primero “los sostuvo como si fueran la parte más cara de sí mismo” (21) tan ansioso está por asimilar la pena de Sethe, pero luego de hacer el amor por primera vez (como si presagiara su abandono) a Paul D le repugnan sus pechos. En ese momento rechaza simbólicamente la identidad esencial de Sethe como mujer y madre; no comprende el amor de una mujer “que solía ser esclava” por sus hijos, y teme ante la declaración de Sethe de proteger a su hija “mientras viva y ... cuando no” (45). Paul D carece de contexto para la independencia de Sethe o para su amor “denso” (165); es incapaz de dimensionarlos y, en su impotencia, débilmente le recuerda que ella tiene “dos pies ... no cuatro” (165), sugiriendo que solo una bestia podría matar a sus crías. Sus palabras son más crueles que su intención, pero una vez dichas, “una selva se interpuso entre ambos.” (165) Sethe no tolerará ninguna reducción de su individualidad (ya sea en el listado que Maestro hace de sus partes, o a Paul D contando sus pies), rechaza todo intento de minimizar sus victorias como mujer y como madre. Entonces retoma de Paul D la responsabilidad sobre sus pechos, que le había dado poco antes.

Sethe nunca cuestiona su condición femenina, como hace Paul D con su masculinidad. Él ha resistido al sadismo de la esclavitud y sobrevivió a sus infernales consecuencias; no obstante no puede comprometerse con Sethe y compartir su dolor. Ha seguido el consejo que dio a Sethe y aprendió a no amar demasiado, porque si uno ama demasiado uno mismo o el objeto de ese amor puede ser destruido. Paul D se pregunta, entonces, si él es el hombre que siempre pensó que era. En Sweet Home, Garner estimuló su obstinación, independencia y poder de decisión; allí, a él y a los otros les era permitido “comprar una madre, elegir un caballo o una esposa, manejar armas, incluso aprender a leer si querían.” (125) Pero esos privilegios humanitarios fueron válidos sólo en Sweet Home y bajo la dirección de Garner: “Un paso fuera de esas tierras y eran intrusos entre la raza humana.” (125). El día en que Maestro le puso el freno en la boca por intentar escapar, fue el día en que se enfrentó a esas certezas. Le dijo a Sethe que ese día, como el último de los hombres de Sweet Home “nunca volvería a ser Paul D, ni vivo ni muerto. Maestro me cambió.” (72) Para continuar su vida, Paul D reemplazó su “corazón rojo” por una “lata de tabaco enterrada en su pecho... con la tapa oxidada.” (72—73) En esas condiciones llegó a Sethe, pero no pudo quedarse. Por el contrario, el corazón de Sethe está condicionado por su amor maternal, no duda de su función, los niños encarnan la prueba de su identidad como mujer.

Literatura Norteamericana

El contraste implícito que propone Morrison, entre Sethe y Paul D no conlleva una actitud de censura contra Paul D o contra los hombres en general, sino más bien la configuración del carácter de Sethe. Morrison utiliza a Paul D en el mismo sentido que usó a la comunidad: Paul D regresa a salvar a Sethe. Cuando ella se hunde bajo el peso de la responsabilidad que ha llevado sola por tanto tiempo, Paul D está allí para ofrecerle alivio una vez más, pero esta vez no va a renunciar. Alguna vez, en el pasado, enfrentó su vida con fuerza masculina, resuelto y deseoso: despertando la pasión sensual de Sethe; criticando a su hija, Denver; echando al bebe fantasma; proscribiendo las respuestas de Sethe. Esta vez, sin embargo, su presencia está condicionada por los principios femeninos de compasión, nutrición y paciencia. Ofrece bañar a Sethe, incluyendo a sus “pechos exhaustos” (172) y Sethe confía, esta vez puede decirle las cosas que las mujeres “solo se dicen entre sí”, puede trascender los límites de su rebelión contra Maestro (lo cual explica la jactancia de su primera explicación a Paul D sobre lo que sucedió en la leñera), llorar por los hijos ausentes y su hija muerta que era para ella “lo mejor que tenía” (272). Esta vez Paul D no la juzga ni se siente seducido por su vigor: “quiere unir su propia historia a la de ella” (273, cursivas agregadas). Esta vez no contará sus pies pero le recordará que “lo mejor que tiene” es a sí misma. Él puede aceptar sus ayer y compartir sus mañanas.

A pesar del rápido retraimiento de su sentimiento profundo, Paul D es en esencia un nutridor. Es “el tipo de hombre capaz de entrar en una casa y hacer llorar a las mujeres. Porque con él, en su presencia, pueden.” (272). Pero como otros hombres en la obra de Morrison, posee el espíritu de un vagabundo. Es otro de los hombres—viajeros de Morrison que se resisten a ser domesticados.

Está compulsivamente en movimiento “porque no creía que pudiese vivir con una mujer — con ninguna mujer— mas de dos meses de cada tres. Era todo el tiempo que podía soportar en un mismo lugar” (40). La esclavitud ha generado el miedo a un lugar fijo, que solo se aquieta cuando está en movimiento. Como Cholly y Ajax se ve condicionado por circunstancias opresivas, a anhelar libertad. Sin embargo, Paul D es distinto de ellos: no es peligrosamente libre como Cholly (quien, cuando es vencido por la piedad, por el patético desamparo de su hija, la viola), ni está ensimismado como Ajax (quien ama pero a una única mujer —su madre). El vagabundeo de Paul D multiplica las fallas de carácter en restos de debilitamiento y termina en el 124 cuando la compasión por Sethe calma su miedo a ser entrampado.

La presencia de Paul D en *Beloved* sirve para producir el segundo propósito literario de Morrison (el primero es la configuración de la identidad de Sethe como una mujer fuerte que ama a otro mucho más que a sí misma): representar las vidas de los esclavos de un modo en que no había sido hecho antes. Como mujer negra y estudiante de la historia estadounidense (en ambas versiones: la canónica y la revisada), Morrison está familiarizada con la vida de esclavos presentadas en forma de memorias²⁶. Esas narraciones vuelven a contar la crueldad e inhumanidad de la esclavitud. Sin embargo, Morrison señala que en sus esfuerzos por ser objetivos, por no “ofender al lector siendo muy coléricos, mostrando demasiados ultrajes, o por no insultar a quien lee²⁷”, los esclavos

²⁶ Los relatos de las experiencias de esclavos, en esclavitud y en libertad, florecieron antes y después de la Guerra Civil. Para revisar la narrativa de esclavos y la tradición literaria africo-americana, ver Deborah E. Mc Dowell y Arnold Rampersad, eds., *Slavery and the Literary Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989); Williams Andrews, *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography. 1760—1865*; y otros.

²⁷ Toni Morrison, “El lugar de la Memoria”, *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. William Zinsser (Boston: Houghton Mifflin, 1987) 106.

Literatura Norteamericana

narradores corren un velo sobre “acontecimientos demasiado terribles de contar.” Morrison se propone quitar ese velo y recrear “la vida interior” que fue exceptuada deliberadamente “de las crónicas que los propios esclavos hicieron.”²⁸

El lector puede quizá no saber sobre el horror de la esclavitud pero puede sentir cómo fue. La medida de lo que ella hace es la medida de lo que escribe, más allá de la crónica de la esclavitud. El informe publicado sobre el crimen de Margaret Garner está totalmente subordinado a la vida interior no publicada, así como los recuerdos publicados de los narradores masculinos no van tan lejos como la verdad de Paul D: Morrison reemplaza y actualiza.

A diferencia de los cronistas Morrison no se ve obligada a complacer a su audiencia. Tampoco es forzada por la necesidad de veracidad, como los relatores, a mantener el orden de los hechos. Tiene libertad artística. A simple vista, entonces, la diferencia entre las autobiografías de esclavos y *Beloved* es la diferencia entre autobiografía y ficción. En consecuencia, *Beloved* es guiada por el proceso creativo que dirige a todos los buenos escritores cautivando la imaginación del autor y exigiendo la atención sobre las vidas interiores de los personajes. Pero la relación de Morrison con lo que cuenta y sus personajes no se explica completamente por el arte de la ficción. Ella admite que su trabajo es imaginativo, pero más importante aún es que sea también verídico. Ser verídico no significa recoger datos verificables sobre eventos específicos, lugares y personas, como en la entrevista Morrison llama los “Oh, sí, este es el lugar donde él o ella regresaron de la escuela.”²⁹ Lo que significa absoluta fidelidad a lo que se cuente. En *Beloved* significa fidelidad a las experiencias de los esclavos. La verdad de la esclavitud es su contaminación de la humanidad, su ministerio de maldad, y esa verdad se encuentra más allá de los detalles del sufrimiento de cualquier individualidad. La verdad trasciende el tiempo, el espacio y la audiencia, y otorga discernimiento universal, es más espiritual que intelectual, es la diferencia entre la verdad personal de Margaret Garner y la verdad de la humanidad impersonal. Morrison llega a esa verdad a través de su propia memoria —no de recuerdos particulares sobre la esclavitud, por supuesto—, una memoria personal (y aparentemente inconexa) que proporciona el acceso casi clarividente a la vida interior de los personajes. Para Morrison, entonces, escribir sobre Paul D, Sethe, y la comunidad de *Beloved* fue, más que un ejercicio mental, un acto por sobre la imaginación para transformar los pensamientos en arte. Fue, a través de la inclusión de sus memorias, un acto de escritura de una parte de sí misma dentro de la narración. El resultado es una visión de la esclavitud que no había sido abordada antes. Como ella dice “ellos (sus personajes) son la vía de acceso a mi propia vida interior.”³⁰

Mientras *Beloved* iba progresando Morrison tuvo, por ejemplo, una imagen recurrente del maíz en la mazorca que le evocaba recuerdos convergentes de su niñez: la casa donde creció en Lorain, Ohio; el trabajo de sus padres en el jardín; comiendo maíz caliente y frío en el verano en el seno de una gran familia y vecinos de visita. Morrison recuerda³¹ que el maíz es una dulce comida para comer con la mano. “La imagen del maíz”, dice, “y el halo emotivo que lo rodea se transforman en una imagen potente” en *Beloved*.³² Morrison no dice qué escenas produjo esa emoción pero quizá el dulce maíz de su niñez se transforme en las succulentas moras que Stamp Paid

²⁸ Morrison “Site” 110—11.

²⁹ Morrison “Site” 112.

³⁰ Morrison, “Site” 115.

³¹ Morrison, “Site” 118.

³² Morrison, “Site” 118.

Literatura Norteamericana

recoge y tal vez el clima “liviano” de sus veranos en Ohio pase a ser la satisfacción plena de aquellos, invitados a la fiesta comunitaria de Baby Suggs a comer tartas de mora. El clima del momento de la celebración (que empieza con un balde de moras y explota en un banquete de tartas, conejo, budín de maíz, pollo y ponche de sandía) persiste por su dureza en contraste con otros climas de la novela. A lo largo de la tarde y el anochecer, noventa ex—esclavos se complacen y consienten en un abandono poco común. Entonces la celebración se convierte en disgusto, en envidia y, finalmente, en maliciosa separación. Aquellos que habían disfrutado de la generosidad de Baby Suggs fueron de repente demasiado resentidos para prevenirla del peligro que se acercaba. En su estilo personal, Morrison pinta las emociones contradictorias que gobiernan la condición humana: noventa personas que comen tan bien y ríen tanto que se vuelven, no alegres sino enojados, y al tiempo que aprecian la generosidad de Baby Suggs, castigan lo que creen es la arrogancia que la provoca, con su propia arrogancia.

Esa escena ocupa menos de dos páginas, pero su brevedad contradice su importancia estratégica. Se convierte en el “espíritu” que irradia el conflicto de Sethe con la comunidad y con la frustración de Baby Suggs. Y ello, sutil pero claramente, tiñe el asesinato intensificando el dolor. El conocimiento de la traición por parte de la comunidad capta la escena y desafía la credulidad de los lectores: ¿cómo, se pregunta el lector, pudo la gente haber actuado así? La persecución de Sethe y sus hijos por parte de Maestro, no es sorpresiva: son repercusiones del repliegue de su gente a lo largo del texto. La historia tensiona la dirección de la explicación y la resolución. No sorprende que Morrison no ofrezca explicación, ella comprende el poder de la ambigüedad en la experiencia humana. La resolución llega algunos años después, en las páginas finales, cuando la comunidad de mujeres evita que Sethe cometa otro asesinato. Débil y desorientada por su experiencia con el íncubo, Beloved, Sethe ve a Edward Bodwin entrando en su patio e imagina que Maestro ha regresado por lo mejor que tenía, entonces se tira sobre el confiado Bodwin con un pica hielo; pero antes de que alguien lo evite, las mujeres empujan a Sethe al piso. Esta vez, la salvan de la muerte y del asesinato y así regresan a su función natural de refugio y reserva del saber para el individuo. Ellas comprenden, aún cuando Sethe no, el poder del íncubo y no le temen. Su deseo colectivo es mayor.

Al final se reúnen ante la casa de Sethe, no en recalcitrante silencio sino con altas voces buscando “La combinación acertada, la clave, el código, el sonido que quebrara el envés de las palabras. Una voz tras otra hasta encontrar la melodía, y cuando alcanzaban el tono buscado surgía una ola de sonido lo bastante amplia como para arrancar las vainas de los castaños. Abrumó a Sethe, que se echó a temblar como el bautizado al que le salpican agua bendita en la cabeza” (261) Sethe renace en una ceremonia primordial de sonido envolvente. Para ella los “rostros amorosos” (262) de las mujeres recuerdan los veintiocho días de amistad que alguna vez conoció entre ellas. Fue como si el ministerio de amor de Baby Suggs hubiera finalmente vuelto a complacer y a alimentar a Sethe.

Develando esas vidas interiores de sus personajes, Morrison carga con su enorme responsabilidad. Ella es un perpetuo manuscrito inacabado sobre la esclavitud comenzado dos siglos atrás con la primera narración esclavista, y debe realizarlo de forma íntegra y veraz. Los personajes de Morrison reemplazan a todos aquellos antiguos esclavos que fueron “sepultados sin ceremonia”, tributo o reconocimiento alguno. Ella se sintió elegida por ellos para asistir a un

Literatura Norteamericana

entierro “apropiado, artísticamente.”³³ *Beloved* es su intento de hacerlo. Es un acto de recuperar el pasado en relato, de “insertar esa memoria que fue insoportable e indescrutable para la literatura.”³⁴ Solo entonces es posible, cree Morrison, para la gente negra y para la sociedad, continuar. Esta necesidad de recordar antes de actuar se refleja en el epílogo, donde, luego de haber pasado por la historia de *Beloved*, Morrison escribe contradictoriamente que “No era una historia para transmitir” (275); ello amenaza la tranquilidad mental y debe ser resistido. Para protegerse, la comunidad olvida a *Beloved*: “Olvidaba y no reclamaba, no está perdida porque nadie la busca y aunque la buscaran . . . ¿Cómo pueden llamarla si no conocen su nombre? Aunque reclama, no es reclamada. “(274). No era una historia para transmitir, y aún así Morrison reconoce que, irónicamente, “No era una historia para omitir.”³⁵ Solo a través del recuerdo el pasado puede liberarse de su sepultura.

Si bien el ambiente y el campo temático en *Beloved* es primeramente la esclavitud en el Sur de Estados Unidos, Morrison desea recuperar todas las facetas de la historia de la esclavitud — desde África hasta América. Breves imágenes de Sethe en un lugar donde “separa las flores de las hojas (y) . . . las pone en una canasta” (210) sugieren una África de belleza y libertad anterior a la violencia y esclavitud blancas³⁶. Morrison también capta el dolor del Pasaje Medio, la ruta de los esclavos desde África hasta las Indias Occidentales, durante el cual muchos perecieron llevados como carga o saltaron desde los barcos a la muerte, en el mar. Éste, piensa Morrison, es el aspecto de la esclavitud menos estudiado: “Nadie los bendijo, nadie conoce sus nombres, nadie puede recordarlos, ni en los Estados Unidos ni en África. Millones de personas desaparecieron sin dejar rastro y no hay ningún momento en ningún lugar para rendirles homenaje porque nunca llegaron a salvo a la orilla. Es como si hubiera una nación entera bajo el mar.”³⁷ *Beloved* vive en ese lugar bajo el agua azul antes de reencarnarse en el 124, y como señala Karla Holloway, “no es solo la hija muerta de Sethe que regresa, sino el retorno de todos los rostros, todos los ahogados pero recordados, rostros de madres e hijos que perdieron sus vidas debido al peso de la historia— esclavista Euroamericana.”³⁸

Escribir *Beloved* demandó a Morrison una cuota de riesgo emocional. Recuperar la verdad fue a veces una tarea “muy intensa”, dice. Pudo haber “escrito una oración y . . . levantarse y evadirse o algo así.” Esta clase de historia “de algún modo te sacude.”³⁹ Pero durante el difícil tiempo de recordarse a sí misma: “Todo lo que tuve que hacer fue pensar en la gente que vivió allí, que vivieron aquello. Si ellos pudieron vivirlo, yo podía escribir sobre ello.”⁴⁰ Ese es el modo en que Morrison trabaja —con una intensidad y precisión que puede ser aislante: “Existe la tendencia a olvidarse de la gente viva, de las personas que son sumamente importantes para uno, que son reales y comienzan a rivalizar enormemente con esta serie de personajes imaginados.”⁴¹ Morrison conversa con sus personajes, literalmente les habla en voz alta; se transforman en una colección de

³³ Naylor y Morrison 585.

³⁴ Carabi 88.

³⁵ Carabi 88.

³⁶ Morrison reconoce que “quizá sea un tanto romántico pensar en África como un reino del Edén, antes de la corrupción, la cuna de la humanidad” Con la imagen de Sethe intenta comunicar “el retrato de la comunidad” que no fue conquistada. Ver Carabi 86.

³⁷ Carabi 88.

³⁸ Karla F.C.Holloway “*Beloved: A Spiritual*”, Callaboo 13 (1990): 522

³⁹ Morrison, “Site” 122.

⁴⁰ Carabi 90.

⁴¹ Naylor y Morrison 586.

Literatura Norteamericana

“presencias gráficas”. Ella reconoce que este no es el “vocabulario de la crítica literaria” pero así es, afirma, el modo en que cualquier escritor cuya obra respete habla sobre su trabajo. Y así es, muchas veces, el vocabulario de las escritoras negras⁴².

“El trabajo que hago”, dice Morrison, “con frecuencia ingresa en la concepción de la mayoría de la gente dentro del reino de la ficción considerada fantástica, mítica, mágica o inverosímil.⁴³” Ella “no está cómoda con esas etiquetas” porque sugieren una barrera con la verdad, y su “más seria y particular responsabilidad (a pesar de aquella magia) es no mentir.⁴⁴” Morrison llama a este aspecto de su trabajo “encantamiento” y dice que lo usa “porque simplemente es” la forma en que el mundo era para mí y para la gente negra que conocí. Agregada a la desgarrada, realista y eficaz manera en que hicieron las cosas y sobrevivieron a ellas, se encontraba este otro conocimiento o percepción, siempre desacreditado aunque siempre presente, que mostró sus sensibilidades y aclaró sus actos.⁴⁵” *Beloved* proporciona un contexto a estos comentarios. Ha sido, de hecho, para nosotros ejemplo del estilo mágico de Morrison. Efectivamente, una criatura tambaleante que se reencarna como una joven mujer con piel nueva, lenguaje rudimentario, aliento a leche nueva, y con los antojos y temperamento de un niño, es fantástico pero también es artísticamente creíble. Esto confirma el dicho de Sethe de ser una madre fuerte que protegía a sus hijos en la vida y en la muerte: envió a su hija no a la muerte y a la nada sino a otra vida de la cual regresa “por su propia libre voluntad” (200). Este escenario salva a la novela de convertirse en un relato melodramático sobre asesinato y padecimiento (aunque uno no puede imaginar a Morrison escribiendo tal tontería)⁴⁶. Sethe trasciende las limitaciones que se le imponen en la esclavitud y se transforma en agente de su propio destino. En esta intriga, Sethe no se encuentra sujeta a ninguna autoridad fuera de ella misma —ni a la de Maestro, ni a la de Paul D, Stamp Paid o la de ninguno mas de la comunidad. De la misma forma tampoco se encuentra sujeta a castigo acostumbrado alguno. Puede ser encarcelada y excluida, pero permanece firme acerca de lo correcto de su accionar hasta el regreso de Beloved; solo entonces se debilita, en presencia de la única capaz de atormentarla, “la única persona a la que sentía que debía convencer de que, lo que hizo era correcto porque emanaba del verdadero amor” (251).

Por supuesto Beloved, a pesar de tener veintiún años es temperamentalmente la niña cuyo desarrollo emocional fue suspendido en la leñera: es egoísta, demandante, ávida del amor de Sethe, de su atención, de su ser. Sus demandas consumen a Sethe al punto que “Beloved ... parecía la madre, Sethe la niña ... confinada.., a un rincón. “(250) quejándose débilmente a un fantasma implacable. Irónicamente el verdadero amor, que en un primer momento le dio a Sethe la fuerza para salvarse por sus hijos, la traiciona hasta llevarla al sacrificio de su propio yo. Y este, es un sacrificio distinto al de ir a la horca por matar a sus hijos para “salvarlos”. Este sacrificio no nace de la convicción sino de la culpa y el temor y corroe su identidad. Entonces aparecen las treinta vecinas en su patio, mientras Sethe “se le rendía (a Beloved) sin siquiera un murmullo” (250). El retorno de Beloved así, da a Morrison la oportunidad de explotar los contornos del carácter de

⁴² Naylor y Morrison 586.

⁴³ Morrison, “Site” 112.

⁴⁴ Morrison, “Site” 112—13.

⁴⁵ Christina Daris, “Entrevista con Toni Morrison”, *Presence Africaine* (First Quarterly 1988). Rpt. en Toni Morrison: *Critical Perspectives Past And Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr., y KA. Appiah (New York: Amistad, 1993) 414.

⁴⁶ Una objeción a esta perspectiva crítica de la obra de Morrison la constituye la reseña de Stanley Crouch, “Reseña de Beloved, de Toni Morrison” *New Republic* 19 (Octubre 1987): 38—43.

Literatura Norteamericana

Sethe: su resistencia la liga a la vacilación del temor. Y así como es tan adaptable, también es vulnerable y su dureza y debilidad emanan de la misma corriente de amor. “Es una mujer singular”, Morrison cree que “lo mejor . . . en nosotros es también aquello que nos hace autosabotearnos.”⁴⁷

El amor, que le dio a Sethe coraje en la leñera y un amargo triunfo sobre Maestro y la esclavitud, la hace vulnerable a las manipulaciones de un bebe fantasma. Ella, que ha deseado morir por y con sus hijos para robárselos a la esclavitud; años después se esclaviza voluntariamente a un íncubo de quien se obstina en creer que es lo mejor que tiene. El amor que la sostuvo amenaza con consumirla. Quizá éste sea un castigo y aún un crimen justo, tal como lo consideró Sethe, pero su viaje no termina ahí. Cuando la novela se cierra, ella se encuentra al borde de un nuevo entendimiento: sus hijos son libres y, finalmente, puede aprender que, como le dice Paul D, ella misma es lo mejor que tiene.

Peach, Linden. *Toni Morrison*. London, MacMillan, 1995.

Modern Fiction Studies 39 – 3-4 Fall-Winter 1993

Críticas iniciales adversas desde la ideología blanca hegemónica y prestigio actual

Su incursión por el relato de esclavos llevó a debates acerca de lo que se podía y lo que se debía incluir en los relatos históricos sobre la esclavitud y la emancipación.

Sara Blackburn del *New York Times* dijo en 1974 que las fallas de *Los ojos azules* habían sido ignoradas por la crítica debido a que las lectoras y reseñadoras de clase media blanca querían adquirir más conciencia social sobre las mujeres negras. Blackburn opinaba que “Morrison es demasiado talentosa como para limitarse a ser sólo una maravillosa historiadora del lado negro de la vida provinciana estadounidense”. En 1992, la reseña del *New York Times* sobre *Playing in the Dark* alababa a Morrison por esas mismas razones: “Toni Morrison es al mismo tiempo una gran novelista y lo más cerca que tiene el país a una escritora nacional. El hecho de que hable como mujer y como negra sólo mejora su habilidad de hablar como estadounidense, porque el camino hacia una voz común pasa hoy en día por ser partisano.”

Stanley Crouch en *The New Republic* acusó a Morrison de capitalizar el deseo de los lectores blancos de consumir relatos de mujeres negras que son maltratadas por hombres negros. La acusa de hacer casi cualquier cosa por lograr el éxito. En *La canción de Salomón*, la mezcla de material folk mal digerido, retórica feminista y el uso del realismo mágico fue efectivo en las ventas. Crouch lee a *Beloved* como una novela de holocausto negra. “Parece haber sido escrita para hacer entrar a la esclavitud estadounidense en el concurso de los martirologios más espectaculares de la historia, un concurso que usualmente se gana haciendo referencias a la experiencia de los judíos en manos de los Nazis.”. El crítico le achacó ser tan melodramática que podía transformarse en una miniserie de televisión. Por otro lado, Carol Iannone, en la revista *Commentary*, critica la horrorosa pintura de la esclavitud que Morrison hace. Si Crouch ve a Morrison como el epítome del asalto literario de las mujeres negras sobre los hombres negros, Iannone la ve como una evocación pavorosa de los horrores de la esclavitud para invocar el espectro de la culpa blanca.

⁴⁷ Naylor y Morrison 585.

Literatura Norteamericana

El reconocimiento comenzó hacia 1977 con la publicación de *La canción de Salomón*. Fue incluido en la lista del *Book of the Month Club*, el primer libro de un escritor negro incluido desde *Native Son* de Richard Wright en 1940. Ganó premios y salió en *paperback*. En 1981 Morrison fue tapa de *Newsweek*.

A pesar de ese comienzo, en 25 años, Morrison se ha transformado en parte del canon literario en términos de la escritora estadounidense y afroamericana de referencia. Es más, Trudier Harris comenta la entrada de Morrison al estrellato dentro de la cultura popular. No sólo es ahora un referente literario sino un símbolo de la lucha afroamericana contra diferentes tipos de opresiones, como implica el habersele otorgado el Premio Nobel. En 1989, en una entrevista para *Time Magazine*, Morrison adquiere la función de vocero de la comunidad negra. Se le pregunta su opinión acerca de temas extraliterarios como el antisemitismo de los negros musulmanes, el estado del clima racial en el presente estadounidense, la crisis de las madres adolescentes, la pobreza de los afroamericanos, etc. Así, Morrison llega a ser presentada por *Time* y *The New Republic*, no sólo como una autora talentosa y visionaria, sino también como líder de la comunidad negra, alguien que trabaja con efectividad no sólo a nivel académico sino también en las calles: una intelectual política.

En “Unspeakable Things Unspoken” (las cosas indecibles no dichas), Morrison sostiene que la literatura y artes afroamericanos han sido trivializadas al ser leídas, interpretadas y evaluadas dentro de la tradición literaria blanca europea y estadounidense. En su ensayo “Rootedness: The Ancestor as Foundation” (Raigambre: el ancestro como fundación) exige que sus obras sean evaluadas como buenas o malas, pero no según criterios de otros paradigmas que no pertenezcan a la cultura que los origina.

En su discurso por el Nobel, Morrison argumenta que, en la opinión convencional, lo que lleva al fracaso a la construcción de la torre de Babel fue la aparición de tantos idiomas. Un lenguaje monolítico hubiera hecho la construcción más expeditiva y el cielo podría haber sido alcanzado. Pero, ¿el cielo de quién? y ¿qué clase de cielo? Para ella, la torre representa un momento en que los humanos podrían haber logrado el paraíso en la tierra en la forma de una diversidad fecunda de idiomas y perspectivas.

Esto resuena en ensayo de Barbara Christian, “The Race for Theory”, en donde argumenta que la teoría literaria tiende a lo monolítico a) ignorando las obras de escritores radicales, feministas, negros y tercermundistas que construyen sus propios paradigmas; b) invocando las oposiciones binarias para plantear un argumento, un movimiento que la crítica encuentra característico de la tradición filosófica occidental, al afirmar la autoridad de su propio discurso a tal grado que la literatura y la crítica práctica son devaluadas; c) definiendo estrechamente lo que cuenta como teoría; y d) usando un lenguaje altamente abstracto y intelectual que aliena a los lectores potenciales.

Resulta imposible analizar las novelas de Morrison según un esquema crítico simplista. Las novelas de Morrison son zonas grises que evitan el absolutismo cómodo y la resolución que puede satisfacer o reasegurar a la mayoría de los lectores. Por ejemplo la cuestión del ‘amor horrendo’ como en Cholly o Sethe. La opresión y el racismo han pervertido el amor entre los hombres y mujeres afroamericanos, entre los padres y los hijos, entre hermanos y hermanas. Pero la pintura de Morrison de este amor es tan multifacética que es capaz de transformar los ‘significantes’ convencionales de la crueldad y lo malvado en gestos de extraordinario amor.

Literatura Norteamericana

Beloved (1987)

El concepto barthesiano de un texto como un punto de intersección de un rango de discursos diferentes es particularmente apropiado para *Beloved*, la novela más fragmentaria de Morrison.

Por un lado, *Beloved* es un romance entre Sethe y Paul D. El contexto histórico hace su relación especial, ya que bajo la esclavitud no se les permitía a los negros tener relaciones físicas y emocionales libremente y esa relación entre ellos forma parte del proceso de curación que Morrison espera su novela pueda proveer. Su relación está mediatizada por la de ambos con las hijas de Sethe. Y ambos están aun perseguidos por sus pasados y deshumanizados por los que han hecho y lo que les han hecho.

Beloved ilustra lo que Joanne Braxton dice acerca de que las narrativas de esclavas plantaron tempranamente la simiente de la escritura feminista negra contemporánea en la tradición literaria negra. La historia está basada en el relato de Mary Garner, una esclava que mató a su hija e intentó suicidarse antes que regresar a la esclavitud. Como en su primera novela, *Los ojos azules*, eventos individuales son revistos desde diferentes perspectivas en un relato que emplea tanto la primera como la tercera persona narrativa.

Beloved se relaciona con el discurso estético de los 1960s en que los relatos, como textos oposicionales o alternativos, postulaban la auto-reconstrucción y la redefinición a través de la deconstrucción de las asunciones occidentales acerca de la negritud.

La columna vertebral de la novela es un texto ocluido enterrado en el interior de la superficie narrativa que el lector tiene que recuperar para que el todo tenga sentido, mientras Sethe tiene que hacer lo mismo para entender también los principales eventos de su vida.

Sin embargo, hay otros relatos que se deben recuperar lo cuales incluyen los horrores de la esclavitud misma. Según Gates, Jr., (1992) nos recuerda: “acusados de carecer de una historia colectiva y formal, los negros publicaron historias individuales que, juntas, tenían la intención de narrar, en segmentos, la historia mayor aunque fragmentada de los negros en África, ahora dispersos a lo largo de un frío Nuevo Mundo”. Empleando este método en *Beloved*, Morrison pensó que estaba escribiendo en respuesta a esa significativa ausencia. En una entrevista, Morrison señala que después de la Emancipación, los negros se sacaron de encima la esclavitud, pero con ellos, también se sacaron de encima a los esclavos. Hay que recuperarlos a éstos. Cuando Paul D. echa al espíritu de *Beloved*, ésta vuelve como mujer, pero no sólo encarnándose a sí misma, sino también encarnando el pasado personal de Sethe y el pasado de la esclavitud que Sethe tiene que recuperar. En la segunda parte de la novela hay tres actos identificatorios: Sethe reconoce a *Beloved* como su hija encarnada, Denver la reconoce como hermana, y *Beloved* reconoce a Sethe como su madre. Esto es emblemático de la necesidad en los EE.UU. de identificar y enfrentar los relatos de la historia negra; después de todo la novela está dedicada a “sesenta millones o más”.

Ese proceso de recuperación del pasado es doloroso. Está en la frase de Amy: “Todo lo muerto que vuelve a la vida duele”. Y luego cuando le masajea los pies a Sethe, “Cuanto más duela, mejor. Nada puede curarse sin dolor, ya sabes.” Paul D. también es reacio a recordar el pasado. La oclusión está metaforizada por la lata de tabaco cuya hojalata está oxidada.

La novela investiga las posibilidades que surgen de las tradiciones cultural y literaria negras, especialmente los símbolos y formas de la experiencia de las mujeres esclavas.

Literatura Norteamericana

Beloved subvierte el mito blanco del paternalismo sureño en el cual se veía a los propietarios de esclavos como la cabeza de una familia extendida y subordinada de blancos y negros. Mientras que este relato fue construido a partir del supuesto compromiso del Sur con la familia, el honor, las buenas costumbres, la cultura, y el orden, en realidad tenía más que ver con la propiedad privada y la posesión.

En diferentes niveles a lo largo de *Beloved*, a Morrison le interesan textos que están más allá u ocluidos por versiones legitimadas. Sethe se culpa sólo a sí misma por la muerte de su hija, hasta que Baby Suggs le señala la responsabilidad de los blancos y el sistema inhumano que les han impuesto a los negros. Así, Baby Suggs le provee a Sethe de un texto alternativo a aquél con el cual ella ha vivido desde que mató a su hija.

Debido a la historia de Amy, Denver tiene una versión limitadamente positiva de los blancos. La estatuita del negrito con el dinero y la leyenda “A su servicio” le da una versión distinta, un texto visual. Como contrapartida, los sermones de Baby Suggs en el bosque se refieren a la autoestima entre los miembros de la comunidad.

Beloved regenera una serie de relatos ocluidos alrededor de la esclavitud:

a) su rechazo de la noción popularmente aceptada de que los esclavos eran tratados bien en algunas plantaciones, texto que evoca Mr. Garner al permitirle a Halle comprar a Baby Suggs. Ésta le señala que la esclavitud es la misma no importa cómo son tratados los esclavos.

b) En la cultura afroamericana el Norte mismo también es un texto: el Norte benevolente también es un mito. La escena final de Sethe atacando a Bodwin es en ese sentido irónica: lo confunde con un buscador de esclavos.

c) Cuando Stamp Paid recoge la cinta roja atada a un trozo de cuero cabelludo de una negra también eso es otro texto: la manera en que la Emancipación no trajo la libertad sino la matanza generalizada de ex esclavos. Cuando las tropas federales dejaron el Sur en 1877, los negros fueron dejados material, social, educacional y políticamente empobrecidos. De los tres cuartos de los que permanecieron en el Sur, la mayoría de ellos trabajaban en agricultura, encerrados en un sistema semifeudal de arriendo y aparcería que reemplazó las plantaciones de esclavos. La impotencia de muchos liberales blancos de cumplir la promesa de la emancipación se ilustra en la manera en que Edward Bodwin construye el texto de su pasado como abolicionista: “Nada desde entonces ha sido tan estimulante como aquellos viejos días de las cartas, las peticiones, los mitines, los debates, el reclutamiento, las peleas, los rescates y la directa sedición” que sirve para subrayar la carencia de su presente epitomizado por la imagen de un hombre buscando sus soldados de plomo y un reloj que hace mucho tiempo ha enterrado en el patio del 124.

d) La Biblia. Las palabras que usa Sethe para proclamar a Beloved como su hija, “Beloved es mía” y las que Beloved usa para proclamar a Sethe como su madre, “Soy Beloved y ella es mía”, tiene su fuente en *El cantar de los Cantares/La canción de Salomón* relacionado con la sabiduría ancestral en su novela anterior. El epígrafe propone que el título sale de una parte de la epístola de Pablo a los romanos en la cual, él, a su vez, cita a Oseas del Viejo testamento. Uno de los tres hijos de Oseas se llamaba ‘not beloved’, un representante de los israelitas que había sido temporalmente rechazado como castigo de su propia traición. Tras un período de castigo, Dios reclama a su pueblo perdido: “Llamaré ‘mi pueblo’ a aquéllos que no eran mi pueblo; y ‘amada’ a aquélla que no era amada.”

Literatura Norteamericana

e) En las plantaciones, la instrucción era usada como una forma de control. La Biblia era la manera de introducir los valores occidentales y las nociones de cultura anglo-europea a los negros. ‘Satán negro’ y ‘el cordero blanco nieve de Dios’ parecían no sólo justificar la esclavitud sino proveer de un texto particular a la historia de la esclavitud.

f) Por otro lado, la Biblia, leída por los negros aparece como un texto completamente diferente: liberación de los virtuosos, castigo de los malvados, día del juicio, Zion, la tierra prometida. Ofrecía, además, a los negros una fuente de fuerza comunal a través de las nociones de fe, gracia, y el Espíritu Santo; incluso un medio de lograr curas.

f) Un texto que se desconoce es el nombre original de Beloved.

De hecho, es el texto ausente alrededor a la palabras ‘beloved’ que subraya el mensaje político de la novela. La fuente de la palabra no está sólo en la epístola a los Romanos, sino también en la palabras dichas por el predicador junto a la tumba de Beloved. Sethe, que compró con sexo el grabado del nombre en la lápida, hubiera querido hacer inscribir también la palabra ‘dearly’ que el predicador pronunció acerca de su hija muerta.

La cura y renacimiento de Sethe sólo pueden comenzar cuando tenga el conocimiento y la comprensión de los relatos ausentes. La novela se basa en rememorar (*rememory*), el concepto según el cual los recuerdos tienen una existencia física más allá de las mentes de los individuos en los cuales se originan: es posible meterse en los recuerdos de otra persona y habitarlos. Paul D. está relacionado con esta función: le ayuda a Sethe a recordar lo que le sucedió a Halle y las explicaciones de por qué no llegó para consolarla. Sethe literalmente aprende a habitar y tomar para sí misma estas rememoraciones de Paul. Al hacer eso, Sethe comienza a unir las cosas y su experiencia refleja la del lector al abordar la estructura intrincadamente tejida de la novela. Cuando, al final, Paul D ve a Sethe en la cama, rememora el dejarse morir de Baby Suggs, a pesar de que el recuerdo no es suyo, porque Baby Suggs murió 9 años antes, cuando él no estaba allí. Esta es una manera que usa Morrison para representar un sentido de comunidad. Paul mira el quilt, y la novela misma es un quilt, una forma de arte femenina que se usaba para mapear los ancestros de una familia en tanto cada sucesiva generación agregaba algo.

El concepto de rememorar y la noción de la ascendencia recuperada están inextricablemente entrettejidos. El privilegiar la memoria es un proyecto de los escritores africano-estadounidenses no sólo estético sino también político. La mentira blanca de que los negros no tenían memoria viene del mito de que los negros y los indios tienen capacidades mentales inferiores a la raza blanca. La idea de ‘rememorar’ tal como está definida en *Beloved* sólo pudo originarse en un pueblo despojado. Ya que la esclavitud no sólo destruyó comunidades enteras sino también familias enteras, prohibiendo su religión, deteniendo su música y erradicando sus culturas, la única manera por la cual los individuos pueden adquirir un sentido de su línea de antepasados era poseer y juntar los recuerdos y los relatos de los otros, adquirir literalmente por sí mismos los textos de los que habían sido privados. Según la cosmología africana los ancestros son importantes porque proveen acceso a los espíritus que se inmiscuyen en las vidas de la gente en beneficio de la cohesión social. Obliterando el contacto de los esclavos con sus ancestros también se destruía su contacto con los espíritus. A través de su poderoso lenguaje figurado la novela plantea la enormidad de esta fractura. La naturaleza fragmentaria de la novela significa que incluso si el lector tiene éxito en poner juntos los eventos de la vida de Sethe en 1855, no le permitirá lograr apresar el texto en su totalidad.

Literatura Norteamericana

Sentido de fractura y sentido de curación

Beloved además presenta la versión de la esclavitud de una mujer negra como contrapartida de los relatos contados desde el punto de vista masculino. Eso aparece cuando Stamp Paid visita el 124 y escucha, indescifrables para él “los pensamientos de las mujeres del 124, pensamientos indecibles no dichos”.

La maternidad estaba negada, devaluada y obliterada por la esclavitud ya que las mujeres negras eran consideradas como animales de reproducción y cría. La novela nos lleva dentro del espacio caótico del amor de madre y el dolor de madre en el cual una madre mata a su hija para salvarla. La escena con Amy en que ésta recuerda la canción que le cantaba para acunarla plantea un texto acerca de la relación madre hija, ausente para Sethe.

Caroline M. Woidat - Contestándole al maestro: La confrontación de Morrison con Hawthorne en *Beloved**

Se requeriría un estudioso bastante bueno en aritmética para decir cuántos cardenales había infligido, y cuántas varas de abedul había gastado, durante todo ese tiempo, en su ternura paternal para con sus alumnos... Es más, había escrito una Gramática Latina, que se usó en las escuelas más de medio siglo después de su muerte; así que el buen viejo, incluso desde su tumba, era todavía la causa de problemas y de cardenales para los colegiales ociosos.

Nathaniel Hawthorne, La historia completa de la silla del abuelo

No hay nada en el mundo más peligroso que un maestro blanco.

Toni Morrison, *Beloved*

Más de un lector de *Beloved* (1987) de Toni Morrison ha descubierto alusiones a Nathaniel Hawthorne en la historia del “crimen” de Sethe y sus consecuencias. Debido al modo en que Sethe busca el perdón y sin embargo parece reacia a renunciar a su culpa, un crítico observa que ella “parece ser una especie de Hester Prynne” negra (Otten 91). Yo sostendré que la Sethe de Morrison es de hecho una especie de Hester Prynne, pero una que subvierte el texto de Hawthorne creando marcadas diferencias entre los personajes. En lugar de enfocar las temáticas similares de la inocencia y la culpa, que surgen en *Beloved* y *The Scarlet Letter*, (1850) examinaré la relación entre estas dos novelas como parte de un debate sostenido acerca de los valores culturales estadounidenses. En el siglo diecinueve, Hawthorne hablaba a los afroestadounidenses y para ellos, afirmando su autoridad como hombre de letras y ciudadano privilegiado. Aunque algunos afroestadounidenses empezaron a ejercer su propio poder como escritores dentro del género de los relatos de esclavos, sus voces continuaron siendo silenciadas tanto en la arena política como en el canon literario estadounidense. Morrison escribe en respuesta a Hawthorne, desafiando su política mientras proclama su propia autoridad como escritora afroestadounidense.

En *Beloved*, podemos leer una alegoría sobre el proceso de formación del canon literario en la relación entre Sethe y el maestro⁴⁸. El maestro aparece como la figura quintaesencial de la

* Traducción de Patricia L. Lozano.

⁴⁸ La relación instructor blanco - estudiante negro también aparece problematizada en *The Bluest Eye* (1970) de Morrison, que deconstruye el texto blanco “Dick and Jane”. Ver Powell 749-753.

Literatura Norteamericana

autoridad masculina blanca, ejerciendo el poder de la palabra así como el del látigo. Cuando sus estudiantes intentan definir a Sethe en sus cuadernos, él les dice que “pongan sus características humanas a la izquierda; las animales a la derecha. Y no se olviden de alinearlas”(193). La afirmación de su humanidad por parte de Sethe la hace acreedora de las cicatrices que forman un árbol de cerezo silvestre en su espalda; cuando ella protesta por el modo en que el maestro les ha permitido a sus sobrinos ordeñarla - como si fuera una vaca - él les ordena que silencien a Sethe con el látigo. Su cuerpo está literalmente inscrito con esta marca de la dominación masculina blanca, pero Sethe finalmente desafía la autoridad del maestro asesinando a su propia hija. Ella mata a Beloved para que “nadie, nadie, en esta tierra, enlistara las características de su hija en el lado animal del papel” (251). Reafirmando su propia humanidad así como la de sus hijos, Sethe niega al maestro el derecho a “poseer” a su familia como esclavos.

La historia de Sethe comenta sutilmente el caso de las primeras escritoras negras de Estados Unidos, pintando su lucha para obtener legitimidad como autoras. El maestro, por otro lado, representa sólo una versión extrema de la oposición formidable que las autoras negras enfrentaron de parte del “establishment” literario poseedor de ambos prejuicios: raciales y sexuales. Si bien Mae G. Henderson ha comparado al maestro con el Inspector Pue⁴⁹ de Hawthorne, puede ser más exacto parangonarlo específicamente al propio Hawthorne cuyos principios políticos y estéticos reflejaron tales prejuicios. Consideremos la descripción de Morrison de la actitud que los escritores estadounidenses blancos del siglo diecinueve como Hawthorne tomaron hacia los afroestadounidenses: “Uno podría escribir sobre ellos, pero nunca existiría el peligro de que ellos ‘contestaran por escrito’ Así como uno podría hablarles sin miedo de que le ‘contestaran’. Uno podría incluso observarlos, someterlos a una prolongada mirada, sin enfrentar el riesgo de ser observado, mirado o juzgado a su vez” (“Unespeakable” 13). El argumento de Morrison en este y otros ensayos como *Playing in the Dark* (1992)⁵⁰ es que la historia literaria de Estados Unidos y la historia de la esclavitud no pueden separarse. La posición que estos autores blancos asumieron hacia los afroestadounidenses está íntimamente relacionada a la de los dueños de esclavos como el maestro. En *Beloved*, cuando un esclavo de Sweet Home intenta “responder”, el maestro “lo golpea para mostrarle que en cualquier caso las definiciones pertenecían a los definidores - no a los definidos” (190).

Como autora e intelectual de fines del siglo veinte, Morrison invirtió mucho en un proyecto literario que interpela al fantasma de Hawthorne. Hawthorne y el maestro y, por extensión, “los maestros” contemporáneos que cumplen un papel en la formación del canon literario de Estados Unidos - comparten un rol similar como “definidores” a quienes Sethe y Morrison deben respectivamente “contestar”. *Beloved* llama la atención sobre los paralelismos entre la política racial de pre-guerra que informa *La letra escarlata* y la política contemporánea de multiculturalismo. Hawthorne, escribiendo en la década que precedió a la Guerra Civil, temía la abolición porque sentía que la unidad de la nación tenía que ser preservada a toda costa. La novela de Morrison apareció el mismo año en que fueron publicados por miembros de la comunidad académica dos libros que buscaban expresar su propia ansiedad acerca de la desintegración de la unidad cultural de Estados Unidos: *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy*

⁴⁹ Henderson compara el modo en que el Inspector Pue de la “Aduana” de Hawthorne mide cada pata de la letra escarlata hasta el cuarto de pulgada exacto con la meticulosa recolección de datos del maestro entre los esclavos de Sweet Home; ver página 70.

⁵⁰ Jugando en la oscuridad. [N del T]

Literatura Norteamericana

and Empoverished the Souls of Today's Students (1987), de Allan Bloom; y *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (1987), de E.D. Hirsch, Jr.⁵¹. Al declarar su oposición a las tendencias actuales hacia la diversificación en el plan de estudios educativo, Bloom y Hirsch implican que una vez los estadounidenses disfrutaron de un sentido de comunidad que ha sido subsecuentemente sacrificado para satisfacer los intereses especiales de feministas, afroestadounidenses, y otros grupos marginados.

La reinterpretación de Morrison de *La letra escarlata* sugiere que tal edad dorada de una identidad estadounidense compartida sólo existió como una ilusión que el propio Hawthorne trabajó para crear. Su novela es en sí misma una “contestación”, parte de su proyecto de crear una literatura que sea “irrevocablemente, indiscutiblemente Negra” (“Memory” 389). En esta réplica a los maestros blancos tales como Hawthorne, Morrison habla por los afroestadounidenses del siglo diecinueve cuyos relatos fueron censurados o silenciados. Su novela se vuelve hacia la tradición literaria afroestadounidense de la narrativa de esclavos, de la que pide prestado al mismo tiempo que la reescribe. Escribiendo sus propios textos, los autores de relatos de esclavos realizaron con la pluma lo que Sethe hace con un serrucho: un acto de autodefinición. Así como la búsqueda de libertad de Sethe deja tanto su espalda como la garganta de su hija irreparablemente deshechas, así también, a menudo, los autores de relatos de esclavos se vieron obligados a distorsionar sus propios rasgos a fin de ganar la aceptación de su trabajo. *Beloved* nos permite explorar las distorsiones que encontramos en los relatos de esclavos y en la ficción de Hawthorne enfocando en aquellos aspectos de la esclavitud que los autores del siglo diecinueve intentaron ocultar. Morrison revisa así los textos de negros y blancos del siglo diecinueve, ofreciendo una contranarrativa a las narraciones femeninas sobre esclavos y a los trabajos de los “maestros de escuela” de los jóvenes Estados Unidos.

1.

Beloved no sólo habla por los esclavos cuyas voces fueron silenciadas (aludidos como “Sesenta Millones y más”) sino que además contribuye a la crítica que hace Morrison a las estéticas que han dominado la cultura estadounidense e, igualmente, a su canon literario. Expresando su desánimo ante la noción Occidental de belleza física como virtud, Morrison da testimonio de las consecuencias insidiosas que esta idea ha tenido en la comunidad negra:

Cuando nos instan a que confundamos la dignidad con la hermosura, y la presencia con la imagen, se nos está distrayendo de lo que es meritorio en nosotros: por ejemplo, nuestra inteligencia, nuestra ductilidad, nuestra habilidad, nuestra tenacidad, ironía o salud espiritual. Y en esa absoluta adaptación en nuestra reacción a los valores blancos, podemos muy bien haber extirpado el corazón del paciente para mejorar su tez. (“Rediscovering” 14)

En los relatos de esclavos del siglo diecinueve escritos por mujeres, encontramos esta obsesión por una imagen “blanca” de la virtud en escritoras que estaban intentando afirmar su femineidad frente un público que por mucho tiempo había reconocido sólo sus “características animales” como “criadoras” y “mulas.” Irónicamente, en su esfuerzo por demostrar que ellas poseían esas mismas virtudes que distinguieron el “culto de la verdadera feminidad”, escritoras

⁵¹ El cierre de la mente estadounidense: Cómo la educación superior le ha fallado a la democracia y empobrecido las almas de los estudiantes de hoy (1987) de Allan Bloom. Cultura alfabetizada: lo que todo

Literatura Norteamericana

estadounidense necesita saber (1987) de E. D. Hirsch. [N del T]

Literatura Norteamericana

como Harriet Jacobs y Harriet E. Wilson adoptaron a menudo los convencionalismos literarios de las escritoras blancas que eran desacreditadas por Nathaniel Hawthorne como “una maldita chusma de mujeres escribientes” (Cartas 304)

Como mujer afroestadounidense, la propia Morrison escribe con un agudo conocimiento de la historia literaria estadounidense al crear la figura del maestro. Su lectura de la literatura estadounidense implica “desviar la mirada crítica del objeto racial al sujeto racial; de los que son descritos e imaginados hacia los que describen e imaginan” (*Playing* 90). El personaje del maestro es instructivo para explorar la relación entre lo racial y, yo agregaría, los objetos y sujetos referidos al género, atrayendo nuestra atención hacia su dinámica dentro del canon literario. Asumiendo el papel de un “definidor”, Hawthorne juzgó el mérito literario “alineando cualidades según respondieran a características ‘masculinas’ y ‘femeninas’”. Aunque su condena de las “mujeres escribientes” se cita a menudo, la alabanza de Hawthorne a Fanny Fern (Sara Payson Willis Parton) también ayuda a explicar el criterio en el cual basó tal juicio:

La mujer escribe como si el Diablo estuviera en ella; y ésta es la única condición bajo la cual una mujer puede escribir algo que valga la pena leer. Generalmente las mujeres escriben como hombres castrados, y sólo se las distingue de los autores masculinos por una debilidad y tontería mayores; pero cuando ellas dejan de lado las restricciones de la decencia, y se presentan ante el público completamente desnudas, por así decirlo, entonces con seguridad sus libros poseen carácter y valor. (*Cartas* 308)

Hawthorne asocia la sátira social con la masculinidad, considerando que la mayoría de la ficción de mujeres está “castrada” debido al impulso femenino de defender cierto código de “decencia”⁵². Si la definición de Hawthorne de “buena” literatura enfrentó con un doble dilema a las escritoras blancas, a las escritoras negras del siglo diecinueve las puso en lo que Deborah K. King llamó “riesgo múltiple”: para que su literatura fuera aceptada ellas tenían que superar el prejuicio no sólo contra su género, sino también contra su raza y su clase⁵³.

Para persuadir a los lectores blancos, educados, de que la esclavitud era mala porque el negro era de hecho humano, los relatos de esclavos de estas escritoras emplearon frecuentemente los convencionalismos literarios de la novela sentimental desdeñados por Hawthorne. Muchas escritoras negras se sentían reprimidas por un código de “decencia” que les prohibió enfocar los detalles más sórdidos de la esclavitud de un modo verdaderamente pormenorizado. En el prólogo a *Our Nig* (1859)⁵⁴, un relato escrito en el Norte por una negra libre, con el propósito de “Mostrar que incluso allí caen las sombras de la esclavitud”, Harriet E. Wilson reconoce su autoimpuesta represión: “No pretendo divulgar cada transacción en mi propia vida, que todo lector imparcial

⁵² Tal punto de vista, de hecho, caracterizó la posición de críticos posteriores que también denigraron la ficción femenina del siglo diecinueve porque pensaban que ésta representaba el consenso social en vez de criticarlo. Nina Baym discute este punto en “Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors”. En *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, Jane Tompkins afirma que las novelas “sentimentales” eran más subversivas de lo que los críticos han tenido voluntad de reconocer.

⁵³ A pesar de que el “triple riesgo” del racismo, el sexismo y el clasismo ha sido utilizado frecuentemente para conceptualizar el status de las mujeres afroestadounidenses, King advierte que “mientras avanza nuestra comprensión más allá del borramiento de las mujeres negras dentro de los confines de la analogía raza-sexo, este concepto no transmite por completo la dinámica de las múltiples formas de discriminación” que ella tentativamente rotula como “riesgo múltiple” (46-47).

⁵⁴ Nuestro negro. [N del T]

Literatura Norteamericana

declararía desfavorable en comparación con el tratamiento de los legalmente esclavos; he omitido intencionalmente aquello que provocaría la mayor vergüenza en nuestros buenos amigos anti-esclavistas en casa” (3). Dado que ella no es legalmente una esclava, Wilson no desea crear un relato demasiado horrible de opresión a manos de una cruel señora nortea - incluso una que según ella tiene “principios sureños” - por miedo a que su narración pueda dañar al movimiento abolicionista.

También las historias de esclavos “reales” fueron editadas para satisfacer el decoro público: algunos eventos seguían siendo “demasiado terribles de narrar” aún como medios para impulsar la causa anti-esclavista. Lydia María Child se ocupa de este problema en su introducción a *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861)⁵⁵:

Soy bien consciente de que muchos me acusarán de faltar al decoro por presentar estas páginas al público; porque las experiencias de esta inteligente y muy maltratada mujer pertenecen a una clase de asuntos que algunos llaman delicados, y otros faltos de delicadeza. Esta fase peculiar de la Esclavitud ha sido generalmente mantenida bajo un velo; pero el público debe ser familiarizado con sus rasgos monstruosos, y yo de buena gana tomo la responsabilidad de develarlos. (8)

A pesar de la afirmación de Child, el lector encuentra un relato que ha sido “editado” para un público blanco, y el nombre de cuya autora - Harriet Jacobs - ya ha sido disimulado detrás del seudónimo Linda Brent. De ese modo, los relatos de Wilson y Jacobs se parecen de varias maneras a la ficción producida por “la chusma de mujeres escribientes”. Ambas rechazan “dejar de lado las restricciones de la decencia, y presentarse ante el público completamente desnudas”, actos que Hawthorne creyó el requisito para producir textos de valor literario. Para que su trabajo fuera bien recibido por los editores, críticos y lectores blancos, estas escritoras tenían que observar ciertos protocolos convencionales, aún mientras retiraban el velo que cubría las indecencias de la esclavitud. Como las novelas sentimentales de la época, *Incidents in the Life of a Slave Girl* de Jacobs se ve imbuida de propósitos morales y a menudo asume un tono didáctico. De este modo, puede que las escritoras negras como Jacobs y Wilson parezcan afirmar los ideales de la sociedad blanca acerca de la feminidad y la virtud, al mismo tiempo que se oponen a otra de sus instituciones, la esclavitud.

Varios críticos han señalado la manera en que *Beloved* intenta llenar estos huecos de los relatos de esclavos, que son parte del proyecto mayor de Morrison de reconstruir la historia negra⁵⁶. Ella reconoce su responsabilidad como escritora que debe “rasgar ese velo extendido sobre ‘los procedimientos demasiado terribles de narrar’”, un proceso que Morrison asevera también “es crítico para cualquier persona que sea negra, o que pertenezca a cualquier categoría marginalizada, porque, históricamente, raramente fuimos invitados a participar en el discurso incluso cuando nosotros éramos su tema” (Site 110-111)⁵⁷. En tanto relato de esclavos *Beloved* se preocupa menos por las normas de decencia que influyeron en los escritores más tempranos. Morrison revela los

⁵⁵ Incidentes en la vida de una esclava. [N del T]

⁵⁶ Ver Mae G. Henderson, Marilyn Sanders Mobley, y Cynthia Griffin Wolff.

⁵⁷ Además de perseguir esta meta en su ficción, Morrison ayudó a editar *The black book*, que reconstruye la historia negra usando “documentos en bruto” de la vida negra” diarios, cartas, propagandas, recuerdos personales, música en hojas sueltas, etc. Ver Middleton Harris, et al., editores, *The Black Book, and Morrison’s “Rediscovering Black History”*.

Literatura Norteamericana

horrores de la esclavitud con detalles explícitos, trabajando sobre los abusos físicos y psicológicos sufridos por Sethe, Paul D, y los otros esclavos de Sweet Home. *Beloved* también se aparta de la tradición de las narraciones de esclavos desafiando las normas acerca de la belleza y la feminidad propias de la sociedad blanca en lugar de adaptándose a ellas. En Sethe, Morrison crea un antídoto a la heroína sumisa, delicada que una vez sirvió como ideal para las mujeres, incluyendo a las escritoras negras. Las cicatrices y los pies hinchados de Sethe refuerzan su dignidad en lugar de disminuirla: su belleza radica en su excepcional capacidad de resistencia. Es más, el “espeso” amor de Sethe hacia sus hijos es presentado como un desafío a las concepciones tradicionales de maternidad. Amar a un hijo tanto como para quitarle la vida redefine la maternidad desde la perspectiva de un esclavo. Escribiendo en el siglo veinte, Morrison está menos a la defensiva que Wilson o Jacobs al retratar las virtudes únicas de su heroína negra; ella no se excusa por abominaciones tales como la muerte de Beloved porque éstas son el resultado de la esclavitud instituida por los blancos.

El propósito de mi comparación entre los relatos de esclavos y la ficción de las escritoras blancas no es confundir las experiencias de las escritoras negras y blancas, sino mostrar de qué manera se ha construido su posición marginal en el canon literario estadounidense en términos de una ostensible conformidad a las normas sociales. Sin embargo, centrarse en las maneras en que las autoras afroestadounidenses y las blancas reforzaron los puntos de vista convencionales - y así adoptar la posición de Hawthorne hacia tales escritoras - significa pasar por alto su oposición a estas mismas normas. La estrategia de Morrison al reinterpretar los textos del siglo diecinueve se parece a la que Ella usa cuando escucha las historias narradas por esclavos fugados como Sethe: escucha “los huecos” - las cosas que los fugitivos no dijeron; las preguntas que no hicieron” (92). En *Beloved* Morrison reconstruye la historia de la capacidad subversiva de una mujer negra, usando la historia de Margaret Garner - la Sethe “real” - como ejemplo de tal rebelión.

2.

La reinterpretación de Morrison de las narraciones de esclavos hace más que llenar las lagunas de los textos afroestadounidenses tempranos: también ofrece una reinterpretación de textos de autores blancos del siglo diecinueve. Como todos los relatos de esclavos, *Beloved* responde a una tradición literaria blanca. Empero, mientras sus predecesores emularon a menudo el texto de los blancos, Morrison lo deconstruye. Además de llamar la atención sobre el modo en que los relatos de esclavos estaban marcados por ciertas omisiones, la novela de Morrison nos fuerza a reconocer los huecos en textos canónicos como *La letra escarlata*. De hecho, podemos leer *La letra escarlata* de la misma manera que Morrison lee *Moby Dick* de Herman Melville (1851): “por las cosas indecibles no dichas”; por las maneras en que la presencia de afroestadounidenses ha conformado las elecciones, el idioma, la estructura - el significado de tanta literatura estadounidense” (“Unspeakable” 11). Hawthorne (y subsecuentemente, muchos críticos) nos llevaría a preservar cierta distinción entre su trabajo y la escritura más abiertamente didáctica de sus contemporáneas. Sin embargo, su novela monumental - que ocupa un lugar privilegiado en el canon literario estadounidense - puede ser caracterizada por reprimir la mención de los males de la esclavitud a fin de lograr el consenso social. Reescribiendo el relato de Hawthorne como la historia de una esclava negra, Morrison nos muestra precisamente lo que Hawthorne intentó ocultar detrás de un velo.

Aunque la publicación de *La letra escarlata* fue contemporánea con el Compromiso de 1850 (incluyendo el Acta del Esclavo Fugitivo), siendo un romance histórico la novela parecía evadir los

Literatura Norteamericana

problemas sociales del día. Por contraste, *La Cabaña del Tío Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe ha sido juzgada más “política” y por tanto una obra de arte menos duradera que el trascendente clásico “eterno” de Hawthorne. El propio didactismo de Hawthorne se pone en claro, sin embargo, cuando observamos lo que él no dice sobre la esclavitud en la novela y otras obras del mismo período. La publicación de *La letra escarlata* es posterior a la de otro texto en el cual Hawthorne parece evadir el tema de la esclavitud en su reconstrucción de la historia estadounidense. Mientras trabajaba en la Aduana, la situación financiera de Hawthorne lo llevó a considerar la posibilidad de escribir libros para niños por dinero. En *The Whole History of Grandfather's Chair* (1841)⁵⁸, Hawthorne instruye a los niños usando el personaje del “Abuelo” para narrar sus cuentos históricos. Estas lecciones nos proporcionan un contexto para examinar a Hawthorne desempeñándose como maestro.

El Abuelo sólo menciona una vez la esclavitud al reconstruir la historia estadounidense de 1620 a 1803, pero esto no es por temor a que sus jóvenes oyentes no puedan soportar las historias de penalidades severas. Cuando le preguntan si hay esclavos en el siglo dieciocho, el Abuelo contesta: ““Sí; esclavos negros y blancos... . Éstos últimos eran vendidos, no de por vida sino por un cierto número de años, para pagar los gastos de su viaje por el Atlántico... . En cuanto a los bebés negros, ellos fueron ofrecidos como regalo, como los gatitos”” (109). Siguiendo la comparación del Abuelo entre los esclavos y los pequeños animales domésticos, un muchacho sugiere que Alice podría querer uno de esos bebés para jugar en lugar de su muñeca, en respuesta a lo cual ella aferra su muñeca más fuertemente, mientras el Abuelo usa la muñeca como pretexto para cambiar el tema hacia las modas femeninas de esa era pasada. El Abuelo limita su discusión de la esclavitud a esta breve contestación, aunque ofrece detalles meticulosos de las palizas soportadas, no por los esclavos, sino por los alumnos blancos a manos de su maestro. Alice empieza a llorar ante los gráficos relatos del Abuelo sobre la vara de abedul, destinados a mostrar cómo ““ en esos buenos viejos tiempos, los golpes de un maestro fueron bien administrados”” (84). Del mismo modo, pone lágrimas en los ojos de los niños con las historias de los cruces del océano hacia el destierro de la diáspora, hablando no de los africanos, sino de los Acadianos, arrancados de sus casas en Francia, y de los leales británicos obligados a dejar América después de la Guerra Revolucionaria. Emocionada por su historia de los Acadianos, Clara solloza, ““pensar en un pueblo entero, sin hogar en el mundo!”” (128). El sentido del decoro del Abuelo no le impide relatar historias de injusticias contra blancos, pero se abstiene de hablar de la crueldad blanca hacia los africanos. En su papel de maestro de los niños, Hawthorne otorga dignidad a los esfuerzos de los colonos europeos en el Nuevo Mundo mientras borra la condición de los esclavos africanos en la historia de Estados Unidos: si alguna vez los menciona, son objetivados como animales y juguetes.

En *La letra escarlata*, sostendré, Hawthorne crea otro relato histórico, en el cual el tema de los esclavos africanos es suprimido, esta vez para lectores maduros. Aunque las cuestiones morales predominantes en su día se centraban alrededor del problema de la esclavitud, Hawthorne vuelve al tiempo de sus antepasados Puritanos para sondear el funcionamiento de la conciencia humana. No se trata de que Hawthorne evada el asunto de la esclavitud; más bien, este es desplazado hacia su descripción del lado “oscuro” del Puritanismo - literalmente configurado por Hawthorne con

⁵⁸ La historia completa de la silla del abuelo. [N del T]

Literatura Norteamericana

imágenes de oscuridad⁵⁹. La aspereza del gobierno Puritano es frecuentemente representada por imágenes y símbolos - y, en época Hawthorne, quizás más inmediatamente - asociados con la esclavitud: el encarcelamiento, las palizas, las marcas, el cadalso, y la “oscuridad”, racial y moral. Los afroestadounidenses pueden estar notablemente ausentes de la comunidad Puritana de Hawthorne, pero las alusiones a la esclavitud no lo están. Encontramos un esclavo (blanco) en el sirviente del Gobernador Bellingham, aunque uno que en el futuro podrá tener un lugar en la comunidad al cumplir su contrato de trabajo. Hester Prynne se aproxima más estrechamente en su condición a la esclavitud de los esclavos negros: ella es considerada “la víctima y la esclava de por vida del pueblo” (227). Objetivada en el cadalso, marcada por una letra escarlata, y separada del resto de la comunidad, la condición de Hester se confunde con la del otro afroestadounidense aparentemente ausente del texto.

Llevando a su lector a pensar que estas formas de persecución desaparecieron después de que el Puritanismo hubo seguido su curso, Hawthorne sutilmente presenta un argumento en favor de un acercamiento gradualista a la esclavitud. Él no justifica la crueldad de los Puritanos así como no defendería la esclavitud; más bien ve tales injusticias como una parte inevitable del proceso histórico. En sus esfuerzos para repolitizar *La letra escarlata*, los críticos han notado que la posición de Hawthorne sobre el problema de la esclavitud se caracteriza por la misma ambigüedad que rodea la letra “A”⁶⁰. Hawthorne condenó la institución de la esclavitud, sin embargo, también se opuso a la abolición porque amenazaba con fragmentar la nación. En lugar de permanecer atrapado en esta paradoja, empero, Hawthorne permitió que su preocupación por preservar la Unión estuviera por encima de su repulsión a la esclavitud. En su biografía de Franklin Pierce, Hawthorne justificó el Compromiso de 1850, arguyendo que era correcto “tomar su lugar como el firme defensor de la Unión, y de los mutuos pasos hacia el compromiso que ese gran objeto indiscutiblemente exigía” (*Life* 415). En lugar de la abolición directa, Hawthorne recomendaba el gradualismo, promoviendo la idea de que la esclavitud es “uno de esos males que la Providencia divina no permite remediar por medio de invenciones humanas, pero que, a su debido tiempo, por algún medio imposible de prever, aunque del funcionamiento más simple y sencillo, cuando todos sus usos hayan sido cumplidos, se desvanecerá como un sueño” (*Life* 417). Como Sacvan Bercovitch ha notado, la retórica de Hawthorne llamaba a una “inacción manifiesta justificada por el destino nacional” (89). En lugar de abolirla, se permitiría a la esclavitud hacer su parte en el curso arrollador del progreso de Estados Unidos⁶¹.

En *La letra escarlata*, Hester Prynne aprende a responder a la injusticia con firme sumisión en lugar de con una abierta rebelión, ofreciendo así una visión preliminar del consejo de Hawthorne a los abolicionistas. En un momento desesperado, Hester se pregunta si es que ella y su hija deberían haber nacido o no: “De hecho, la misma pregunta oscura acudió a menudo a su mente, con

⁵⁹ El texto de Hawthorne exhibe el etnocentrismo que Henry Louis Gates Jr. considera ampliamente característico de los lenguajes occidentales, en los cuales “lo negro es en sí mismo una figura de ausencia, una negación” (7).

⁶⁰ Ver Joan Arac, Sacvan Bercovitch, Jennifer Fleischner, Deborah Madsen y Jean Fagan Yellin.

⁶¹ Durante la guerra, el antagonismo de Hawthorne hacia los abolicionistas sale a la superficie en su ensayo “Chiefly About War Matters” en el que declara que “nadie fue nunca colgado con mayor justicia” que John Brown y que su muerte debería traer “a todo hombre común sensato ... cierta satisfacción intelectual” (54). Observando a los esclavos fugitivos Hawthorne los describe como “no por completo humanos”; alega que ellos podrían no beneficiarse con la guerra pero que siempre serían forzados a “pelear una dura batalla con el mundo, en términos muy desiguales” (50).

Literatura Norteamericana

referencia a la entera raza femenina. Valía la pena aceptar la existencia, incluso para la más feliz entre ellas? “ (165). Su pregunta resuena en muchos relatos de esclavos (incluyendo el de *Sethe*) y especialmente en muchas madres esclavas que contemplan el nacimiento de un hijo, aunque en referencia a la raza africana en lugar de la “raza” femenina. En lugar de una acción tan drástica como el suicidio o el infanticidio, Hester adhiere al gradualismo como una solución a la opresión femenina, asegurando a las afligidas mujeres su poderosa convicción de “que, en algún período más luminoso, cuando el mundo esté maduro para ello, cuando el Cielo lo disponga, se revelaría una nueva verdad para establecer la relación total entre hombre y mujer sobre bases más firmes de mutua felicidad” (263). El subtexto de la novela establece que los abolicionistas y los esclavos necesitan meramente ser pacientes, como Hester, y esperar por la “operación divina” que disolverá la institución de la esclavitud. Hester sirve así como una figura alegórica de la sumisión paciente a la autoridad tiránica - una especie de precursora blanca del Tío Tom de Stowe⁶².

La victimización de Hester se vuelve de hecho su salvación: Hawthorne deja en claro que su sufrimiento público es preferible a la culpa que los líderes masculinos de la comunidad deben soportar como perpetradores de la opresión. Hawthorne no sólo hace estallar la distinción entre las víctimas blancas y negras de la opresión, también permite que el sufrimiento de las víctimas sea eclipsado por el de sus perseguidores. A pesar de todo lo que Hester debe soportar como objeto del desdén de la comunidad, Arthur Dimmesdale y Roger Chillingworth encuentran un destino mucho peor como hombres que no sólo comparten el pecado de Hester, sino que también son culpables de hipocresía y manipulación. Mientras Hester está embarazada, el cuerpo femenino significa su propia debilidad y transgresión de la ley, ellos pueden ocultar su culpa al pueblo. Como hombres blancos “no marcados”, Dimmesdale y Chillingworth tienen el poder de dar forma a sus propias identidades comprometiéndose en el subterfugio verbal. El marido de Hester asume un nuevo nombre e historia a fin de vengarse, y el ministro desorienta a su congregación con confesiones ambiguas que ocultan su pecado y hacen de él un santo. Aunque al principio estos engaños les otorgan poder, empero, eventualmente, llevan a ambos hombres a la ruina. En la conclusión de la novela, Hawthorne alude a su decadencia aconsejando a los lectores que sean sinceros.

Siguiendo la sugerencia de Morrison, podemos explorar las maneras en que el texto de Hawthorne refleja su propia identidad como sujeto racial. La dificultad de Dimmesdale refleja de varios modos los propios forcejeos ideológicos de Hawthorne como autor. Ante el público, Dimmesdale quiere decir la verdad sobre su condición de pecador, sin embargo todavía oculta sus implicancias más profundas: específicamente, que él es un adúltero y el padre de la hija de Hester. La propia narrativa de Hawthorne es guiada por un impulso similar de ser a la vez confesional y reservada⁶³, de desnudar su ser más íntimo y al mismo tiempo esconderlo. Lo qué parecería ser una confesión aparece en su sketch introductorio “La Aduana” donde Hawthorne medita sobre la capacidad de hacer el mal entre sus propios antepasados Puritanos, conocidos por su “espíritu persecutorio”. Inseguro acerca de si ellos alguna vez se arrepintieron de sus actos, Hawthorne busca el perdón para ellos: “Yo, el escritor, en su representación, asumo aquí la vergüenza en su beneficio, y ruego que cualquier maldición que hayan atraído sobre ellos... pueda ser borrada ahora y de aquí

⁶² Stowe, por supuesto, estaba escribiendo una novela abolicionista que no pretendía justificar la opresión del Tío Tom. Su desinterés está ligado a la virtud de la sumisión cristiana, que Stowe también asocia con las mujeres. Enfatizando la voluntaria subordinación de Tom a los blancos, empero, Stowe irónicamente refuerza un estereotipo que era usado frecuentemente para justificar la esclavitud.

⁶³ Cf. El comienzo de “La Aduana” [N del T]

Literatura Norteamericana

en adelante “(10). Sin embargo *La letra escarlata* sólo da cuenta indirectamente de las acciones de los antepasados de Hawthorne, el más infame de los cuales fue John Hathorne uno de los tres jueces que presidieron los juicios por brujería de Salem en 1692. La decisión de Hawthorne de no usar este tema le permitió disimular su relación más personal con los Puritanos y también la presencia de africanos entre ellos. Las jóvenes que gritaron “brujas”, culparon primero a Tituba, una esclava india, por convocar el poder del diablo para embrujarlas. La novela de Hawthorne suprime la historia de Hathorne y Tituba, quitando así los rastros de su propio vínculo con la historia del conflicto racial en Estados Unidos.

Atribuyéndose cierta responsabilidad por estos pecados heredados, Hawthorne puede desviar las preguntas morales específicas sobre sus propias acciones y su vida. La “confesión” condicional de Hawthorne le permite aceptar el reproche por un legado de persecución mientras guarda “el Yo más interior detrás de su velo”(4). Su credo como autor se parece a la moral que declaró en la conclusión de la novela: “¡Sé sincero! Muestra libremente al mundo, si no lo peor de ti, aunque sea algún rasgo del que pueda inferirse lo peor! “(260). Irónicamente, pues, Hawthorne observa las “constricciones de la decencia” que él mismo condena en las escritoras en otra ocasión, negándose a “presentarse ante el público completamente desnudo” como lo hace Fanny Fern. El acto de autocensura de Hawthorne también trae a la mente las estrategias usadas en los relatos de esclavos. Al mismo tiempo que los autores de relatos de esclavos ahorran a sus lectores lo peor de su victimización, Hawthorne intenta ser honrado con su público mientras aún escatima su propia complicidad con ciertas formas de opresión⁶⁴. Como Dimmesdale, Hawthorne se encuentra confortable revelando sus forcejeos ideológicos sólo en tanto éstos puedan encubrirse bajo un lenguaje alegórico⁶⁵.

Así, el velo acerca de la historia de la esclavitud que Morrison siente que debe rasgarse, se presenta también en la novela de Hawthorne. *La letra escarlata* promulga la visión de Hawthorne de una resolución gradual al problema de esclavitud, pero también alude a la hipocresía implícita en una posición pro-Union, y anti-esclavitud. Así como Dimmesdale sólo puede mantener su acto de equilibrio mientras Hester permanece callada, la posición política de Hawthorne depende del borramiento de los afroestadounidenses. En esta novela y en su historia para niños, Hawthorne denuncia la esclavitud sólo implícitamente, resaltando la opresión de los blancos en lugar de las víctimas políticas negras. Mientras los esclavos blancos como Hester Prynne pueden ganar la aceptación de la comunidad en el futuro, Hawthorne no puede crear un movimiento similar hacia el acuerdo usando personajes negros. Morrison desafía la visión Hawthorniana de unidad social mostrándonos cómo la presencia de afroestadounidenses tiende a desbaratar su trama y su resolución.

3

Beloved responde a *La letra escarlata* creando alternativas a la política de Hawthorne cuyo interés por la unidad nacional reverbera en los debates actuales sobre el multiculturalismo. En sus libros publicados en 1987, Morrison, Bloom y Hirsch todavía confrontan las preguntas sobre la posibilidad de la unidad cultural, un problema recurrente a lo largo del curso de la historia de

⁶⁴ [Nota: Los relatos de esclavos ocultan la victimización para no herir la susceptibilidad del que detenta el poder: los blancos. Hawthorne, perversamente, deja entrever su ‘pecado’ en la negrura del hueco de su omisión.]

⁶⁵ [Nota: Hawthorne como ‘sujeto romántico’. Paralelo con Dimmesdale y su hipócrita lucha interior.]

Literatura Norteamericana

Estados Unidos. Aunque existen distinciones obvias entre las opiniones de Hawthorne y las actuales de Bloom y Hirsch, todos ellos comparten una visión de la unidad nacional amenazada por la presencia de los afroestadounidenses y los varios “otros” marginalizados⁶⁶. La propia insistencia de Morrison en su identidad como escritora mujer afroestadounidense - a través de su proyecto de crear “una literatura irrevocablemente, indiscutiblemente negra”, redefinir la crítica literaria, y reconstruir la historia negra - la sitúa en contra de cualquier agenda que busque suprimir la diferencia racial, cultural del género por el bien de la “mayoría.”

En *Beloved* ella pinta el conflicto como el de un maestro y sus alumnos-esclavos, los definidores y el definidor. Sethe elige quitar la vida a Beloved en lugar de que ésta sea definida por blancos como el maestro: “Los blancos bien podían ensuciarla”, pero Sethe decide que “nunca podrá permitir que eso les pase a los suyos” (251). El maestro afirma su autoridad controlando el lenguaje: al contrario de Garner, el primer amo de Sweet Home, él no les permite a los esclavos expresar sus propias opiniones o aprender a leer y escribir. En cambio, los convierte en sujetos de su propia interpretación - midiéndolos y disecándolos en sus cuadernos, silenciando sus voces con un freno de hierro. La fusión del amo de esclavos con el maestro le sirve a Morrison para politizar el proceso de formación del canon literario, entendido como el acto de “alineal” las cualidades de lo que es estadounidense y lo que no. Ella no sólo alude al papel de Hawthorne y otros escritores del Renacimiento estadounidense, sino también a la política de Bloom, Hirsch, y todos aquéllos que buscan definir la herencia común borrando la diferencia.

En sus argumentos en pro de la unidad cultural, Bloom y Hirsch asumen eficazmente el papel de definidores que intentan abarcar la multiplicidad de voces estadounidenses. Ellos afirman que el movimiento de fines del siglo veinte hacia la diversificación del plan de estudios educativo ha contribuido a la fragmentación de la “mayoría nacional” estadounidense (Bloom 31) y de la “cultura nacional” (Hirsch 102). Así como Hawthorne defendió la Unión minimizando paradójicamente el problema de la esclavitud, Bloom y Hirsch intentan establecer un plan de estudios nuclear que unifique la experiencia estadounidense a pesar de su diversidad cultural. Bloom por ejemplo, rescata definiciones pasadas de Americanidad que dependían de una doctrina universal de los derechos naturales: “reconociendo y aceptando los derechos naturales del hombre, los hombres encontraron una base fundamental para la unidad e igualdad. Clase, raza, religión, origen nacional o cultura todos desaparecen o se oscurecen cuando los baña la luz de los derechos naturales...” (27). Hablando del movimiento denominado “black power” y del desarrollo de los estudios afroestadounidenses, Bloom lamenta que “justamente cuando todos los demás se han vuelto ‘personas’, los negros se han vuelto negros” (92). Él considera culpables de ello a la perpetuación de actitudes racistas y al separatismo de los afroestadounidenses que han creado un “pequeño imperio negro” en las universidades estadounidenses impidiendo el establecimiento de metas y valores compartidos⁶⁷. El acercamiento un poco diferente de Hirsch atribuye la pérdida de comunalidad entre los estudiantes estadounidenses a las diferencias en el conocimiento de fondo que poseen. Como un primer paso para proporcionarles una norma común de alfabetización cultural a todos los estudiantes, Hirsch ofrece una lista de lugares, eventos, personas y otras informaciones que pretenden ilustrar el tipo de conocimiento que los estadounidenses “alfabetizados” comparten. Al delinear los contornos de la alfabetización cultural, Hirsch consultó a muchos colegas en busca

⁶⁶ [Nota: Ambos TSL y Morrison en su obra plantean relatos para responder la pregunta acerca de la ‘unión’: definir qué son los ‘estados unidos’.]

⁶⁷ Para una crítica de esta línea de la argumentación de Bloom, ver Floyd W. Hayes, III.

Literatura Norteamericana

de consenso; por consiguiente desestima la crítica según la cual la lista resultante es “meramente académica o masculina o blanca, y así sucesivamente, sólo porque nosotros lo somos”(137). Un examen de la lista, sin embargo, no proporciona el nombre de una sola mujer afroestadounidense⁶⁸.

Una vez que leemos *Beloved* en el contexto de este debate intelectual, la lista del maestro cobra una nueva relevancia como símbolo de la oposición al proyecto de Morrison de “contestar”. Su novela contradice la noción de que la raza debe ser subsumida en una “americanidad”⁶⁹ más general, al reescribir el texto canónico (aludido varias veces en la lista de Hirsch) que realiza tal borramiento. Morrison pone en primer plano el tema de la esclavitud y la experiencia afroestadounidense, cambiando la perspectiva narrativa para que los hombres blancos se vuelvan otros raciales, hombres “sin piel” (210, 211, 262). Mientras la novela de Hawthorne trabaja para que las diferencias raciales desaparezcan, Morrison da énfasis a la grieta entre las identidades culturales negras y blancas. En *Beloved* desafía el mito del consenso que caracteriza los textos blancos del Renacimiento estadounidense y provee un fundamento para los debates actuales contra el multiculturalismo.

La reinterpretación que hace Morrison de *La letra escarlata* comienza por el personaje de la propia Hester. Ostensiblemente, existen muchas similitudes entre Hester y Sethe. Ambas mujeres cometen un “crimen” que las separa de la sociedad, eligen permanecer en la escena de su pena y culpa, y se reconcilian por fin con la comunidad. Los dos personajes tienen un tipo de vínculo similar con sus hijas que sirven para castigarlas aunque también les proporcionan la esperanza de su redención. Sin embargo, en cada fase de esta narrativa compartida, Morrison revisa el relato de Hawthorne, invirtiendo la política del texto. A diferencia de la heroína de Hawthorne, su Hester Prynne negra no acepta el compromiso: Morrison no ofrece ninguna promesa de que la letra escarlata cumpla con su propósito. Sethe promulga la revolución que Hester imagina pero confía al curso del progreso. Mientras que Hester se somete pacientemente a su destino, acatando la inacción prescrita por Hawthorne, Sethe usa la violencia para cambiar su futuro: su contestación “violenta al Fugitivo Bill” es matar a sus hijos en lugar de permitir que sean esclavos (171). Si Sethe vive en remordimientos, no es porque ella lamenta su agresión, sino por que la han obligado a dirigir equivocadamente su ataque. Al dársele una segunda oportunidad no escoge repetir el pasado como lo hace Hester: esta vez ella protege a su hija resucitada intentando matar al hombre blanco que cree es el maestro. Puesto que ella no se resignará al destino que le ha asignado la ley de la sociedad blanca, Sethe sirve como contraste a Hester y es un desafío a la visión política de Hawthorne.

La narrativa de Morrison acentúa las diferentes experiencias de europeos y afroestadounidenses, mientras que la escritura de Hawthorne a menudo los confunde. Como Hawthorne, Morrison describe palizas a sirvientes blancos y estudiantes, acordando en que tal

⁶⁸ Aludo aquí al apéndice de *Cultural Literacy* de Hirsch, “What Literate Americans Know: A Preliminary List” (152-215). En 1988, Hirsch publicó su primer *Dictionary of Cultural Literacy*, del que existe ahora una segunda edición, revisada y aumentada. A diferencia de su lista, el nuevo diccionario incluye conscientemente mujeres afroestadounidenses (y, entre ellas, a Toni Morrison); el prefacio explica que los editores han “tenido en cuenta el énfasis reciente en la cada vez más significativa área del multiculturalismo” incrementando el número de entradas que cubren la cultura afroestadounidense. Estas nuevas entradas fueron agregadas porque “pertenecen a la cultura letrada norteamericana (no sólo a la afroestadounidense)” (vii).

⁶⁹ ‘Americanness’ en el original, se refiere a la condición de ser estadounidense; como cuando se habla de ‘argentinidad’. La imposibilidad de producir en castellano un sustantivo abstracto a partir del nombre ‘Estados Unidos’, hace que debamos usar ‘americanidad’. [N del T]

Literatura Norteamericana

violencia es universal. En su calidad de sirviente ligada por contrato, Amy Denver sufre los abusos del Sr. Buddy, y aún los sobrinos del maestro conocen el toque de su látigo. Pero Morrison tiene cuidado de distinguir entre las experiencias de estas víctimas y las de los esclavos de Sweet Home. Al mirar la espalda de Sethe, Amy comenta, “yo recibí algunas palizas, pero no recuerdo nada así” (79). La diferencia entre las dos mujeres es subrayada por las distintas direcciones que toman: Amy va a Boston en busca de terciopelo, mientras Sethe enfrenta la miseria de una esclava que ha huido y es atrapada. El sobrino del maestro no puede entender la reacción de Sethe cuando los cazadores de esclavos llegan, después de haber sido golpeado él mismo “un millón de veces”: “Pero ninguna paliza alguna vez lo hizo... Quiero decir que de ninguna manera él podría haber... ? Para qué va ella y hace eso?” (150). *Beloved* presenta un catálogo espantoso de abusos físicos y psicológicos contra los esclavos de modo tal que la experiencia afroestadounidense no pueda ser subsumida en la historia de Estados Unidos como lo está en *Grandfather's Chair* o incluso en *La letra escarlata*.

En la novela de Morrison el legado de la esclavitud no es uno que pueda hacerse “desvanecer” como Hawthorne sugiere. Morrison se opone a su visión de un movimiento gradual hacia el consenso dando testimonio del crecimiento de una jungla invasora –una amenaza a la unidad social que surge de la misma negación de la experiencia afroestadounidense que el propio Hawthorne realiza. Como puntualizó Stamp Paid, la jungla salvaje que los blancos asociaron con el Africanismo era algo que ellos habían creado y nutrido: “Cuanto más se esforzó la gente de color intentando convencerlos de cuan apacibles eran, cuan inteligentes y afectuosos, cuan humanos, cuanto más se empeñaron en persuadir a los blancos de algo que los Negros creían no podía ser cuestionado, más profunda y más enmarañada crecía dentro la jungla” (198). La jungla blanca plantada en la comunidad negra es la responsable por el violento acto de infanticidio que quita “la Palabra” a Baby Suggs y aliena a Sethe de su pueblo. Finalmente, sin embargo, la Palabra negra triunfa cuando las mujeres paradas ante la casa de Sethe cantan como lo hacían en las reuniones de Baby Suggs en el claro antes de que la visita del maestro cambiara todo. Del mismo modo, Paul D regresa a Sethe y “quiere poner su historia junto a la de ella” (273). Pero aunque Sethe se reúne con la comunidad negra, Morrison no ofrece una reconciliación con la sociedad blanca o con una abarcadora, pluralista sociedad “estadounidense”. Las mujeres negras cantan entre ellas. Sus voces no se oyen fuera de la comunidad negra, ni se pretende que lo sean.

Beloved pinta una disputa por la posesión de la palabra al mismo tiempo que se compromete en ella. Leyendo la novela en el contexto del debate sobre la formación del canon, que se extiende hacia atrás hasta la época de Hawthorne, vemos cómo los “maestros” de Estados Unidos han construido la presencia africanista (y feminista) como una amenaza a su propia autoridad. Por ejemplo, un crítico reciente escribe que “el varón blanco, sea o no Wasp, no puede leer *Beloved* de Toni Morrison de ninguna otra manera que ‘sitiado’” (Todd 43). Parecería que el canon literario es un edificio “sitiado” con Morrison a sus puertas, o, para usar la analogía de Bloom, que un “imperio negro” está contraatacando a las torres de marfil de Estados Unidos. ¿Si la identidad estadounidense definida por escritores canónicos como Hawthorne no es blanca y masculina, como Bloom y muchos otros afirman entonces por qué esta mentalidad de sitio? *Beloved* desafía el supuesto de que los estadounidenses comparten una cultura común en que la raza se vuelve irrelevante. Reescribiendo *La letra escarlata*, Morrison hace más que revelar la presencia de los africanos en el canon: nos recuerda que “el acto de forzar la noción de discurso literario presentándolo como una entidad a-racial es en si mismo un acto racial” (*Playing* 46).

Entrevista a Toni Morrison por Alessandra Farkas

ADN CULTURA. 21 de febrero de 2009

Princeton (Nueva Jersey), 2009

En el restaurante Lahiere's, en el corazón de Princeton, profesores con títulos prestigiosos van y vienen a su mesa, siempre reservada en el mejor rincón la sala, para homenajear a la colega Premio Nobel, autora de novelas consideradas obras maestras de la literatura norteamericana. Toni Morrison los despide con gracia y con un ligero movimiento de su espléndida cabellera plateada, antes de pedir "lo de siempre": ostras fritas y un vodka on the rocks.

Su nuevo libro, *A Mercy*, ambientado en 1680, antes del nacimiento de Estados Unidos - cuando la esclavitud recién comenzaba y cuando el continente americano era tierra de contrastes étnicos, religiosos y políticos- ha recibido elogiosas reseñas. En *The New York Times*, Michiko Kakutani lo definió como una "deslumbrante piedra preciosa" y "junto a *Beloved*, una de sus obras inolvidables". Para el *Washington Post*, "es una imperdible obra maestra de poesía, historia y agudeza psicológica".

En Italia, donde será publicado por Frassinelli el próximo 5 de mayo, Toni Morrison espera que el título permanezca sin variaciones. "No fue una casualidad que haya empleado el artículo indeterminado antes del sustantivo. Quería distinguirlo respecto de la misericordia de Dios: *A Mercy* significa precisamente un acto humano de clemencia." El libro comienza dos años antes del proceso contra las brujas de Salem, "cuando Estados Unidos era todavía una tierra de conquista abierta y cualquiera podía tomarla por asalto".

"Quería comprender cómo podía sentirse una esclava negra en el período de transición en que la esclavitud era normal, pero no lo era el racismo. Desde los antiguos egipcios, griegos y romanos, cada civilización grande o pequeña fue construida por los esclavos, llamados con nombres diferentes: campesinos, peones, siervos." La protagonista, Florens, una jovencita "con las manos de esclava y los pies de una señora portuguesa", descubre que es despreciada, no estrictamente por racismo, sino porque los cazadores de brujas piensan que Satanás es un hombre negro.

El color de la piel no era sinónimo de inferioridad, sino, al contrario, "estaba asociado al concepto de una temible y terrible potencia". Y, sin embargo, en Estados Unidos, durante el siglo XVII, por primera vez se conjugarán racismo y esclavitud. "La estrategia del *divide e impera* -como la llama Morrison- fue ideada por los propietarios de las plantaciones para incitar a los jóvenes blancos pobres contra los negros pobres, limitando así el riesgo de una rebelión de los oprimidos." Los inmigrantes europeos que entonces llegaban a Norteamérica eran *indentured servants*, "siervos deudores", ligados a los patrones por un contrato que podía ser rescindido o prorrogado según su propia voluntad y sin preaviso. "La ventaja de los *indentured* respecto de los esclavos africanos era el color de la piel, que les permitía huir sin ser descubiertos." Y agrega: "En realidad, el destino de los dos grupos era casi idéntico y es por ello que la tentativa de unirse fue interrumpida con violencia".

En el libro, la escritora vuelve a indagar acerca de la rebelión de Bacon de 1676 (así llamada por el nombre del líder, Nathaniel Bacon), cuando la rabia de las clases subalternas instigó a los esclavos negros y a los siervos blancos a tomar el control del Estado de Virginia durante algunos meses, hasta que fueron vencidos por una fuerza naval enviada desde Inglaterra. Tras dicha insurrección, el empleo de los esclavos africanos aumentó considerablemente por el temor de los

Literatura Norteamericana

propietarios a una nueva revuelta, de manera que los negros sustituyeron a los siervos contratados como principal fuente de mano de obra en Virginia.

“La revuelta de Bacon llevó a las autoridades a modificar la ley, para consentirles a los blancos matar a cualquier negro sin motivo. Con esto se les entregaba a los *indentured* el poder sobre la vida y la muerte de los negros, si bien pertenecían a la misma clase social.” El privilegio conferido por la piel blanca -según Toni Morrison- es todavía el factor clave en la política de los estados del Sur. “Permite mantener explotados a enormes sectores de blancos pobres que les imputan a los negros sus desgracias. O a los mexicanos, los nuevos ‘malos’. Y así, mientras la clase trabajadora se desgarrá, las corporaciones hacen negocios de oro.”

La situación en Europa no es mejor, “sólo es distinta”. En noviembre de 2006, luego de los tumultos de París, Toni Morrison encabezó un congreso en el Louvre para debatir sobre emigración y exilio con los jóvenes marginados de suburbios. Una ocasión para medir la diferencia entre guetos europeos y guetos estadounidenses. “Los artistas negros que encontré en Francia, Turquía e Italia están mucho más politizados que los nuestros. Lamentablemente, nuestra cultura negra fue saqueada y se transformó en un producto de consumo de los jóvenes blancos de las periferias. Ningún negro compraría esa basura.”

Pero también Europa tiene sus vicios, comenzando por el Premio Nobel. “Es extraño que lo haya obtenido Dario Fo y no Edward Albee, Arthur Miller o Tennessee Williams.” ¿Jean-Marie Gustave Le Clézio? “Aquí en Estados Unidos, nadie había escuchado hablar jamás de él. Pero la culpa es nuestra porque no traducimos de otras lenguas y nos aislamos.” Cuando lo obtuvo ella, hay quien la bautizó “la reina de la literatura negra”. “Estúpido y absurdo”, contesta la autora y añade: “Si yo escribo de afroamericanos, los críticos me definen como *black writer*; si John Cheever escribe de los blancos de Nueva Inglaterra, la discusión se entabla acerca de la complejidad de la narración. Espero que un día la literatura no se divida más en negra y blanca, porque estoy bastante cansada de que me consideren una socióloga en vez de una escritora”.

Al día siguiente de la noticia del Nobel, el autor de *Oxherding Tale*, el afroamericano Charles Johnson, la acusó de ser “el triunfo de lo políticamente correcto”. “A los 77 años ciertos comentarios no me tocan en lo más mínimo. Lo que hoy me hace mal son los problemas verdaderos, como la muerte y la enfermedad, no la maldad de alguien que no aprecia mi trabajo.” Toni Morrison entrevistó detrás de ciertos ataques el miedo y los celos de algunos sectores masculinos de los Estados Unidos negro contra las escritoras afroamericanas. “Nos acusaron de ser favorecidas respecto de los hombres. Y, sin embargo, durante toda la historia fueron ellos quienes se afirmaron: desde Richard Wright hasta James Baldwin, de Ralph Waldo Ellison a W. E. B. Du Bois.” Pero la superioridad cultural de las mujeres afroamericanas no es sólo un mito. “Una vez, si una familia negra debía mandar un hijo al college, elegía a las mujeres, porque los varones arriesgaban la vida ni bien tenían éxito. El primer linchamiento al que asistió mi padre fue el de un hombre de negocios negro del Estado de Georgia.”

Generaciones enteras de mujeres afroamericanas se abrieron camino en la universidad mientras sus coetáneas blancas quedaban excluidas. “Las negras instruidas no eran una amenaza para nadie -afirma- y por ello me encontré en una posición privilegiada, cuando mis compañeras italianas y judías debían luchar para no terminar encerradas en un convento o víctimas de un matrimonio ya arreglado.” Por eso, hoy, es fácil encontrar una familia negra con cinco mujeres recibidas. “Si nuestros hombres negros son menos instruidos, es porque la comunidad los protegió.”

Literatura Norteamericana

Toni Morrison tenía doce años cuando comenzó a leer a Nabokov y a Jane Austen. “No recuerdo nada de mi vida antes de los libros. Fue mi hermana Lois, dos años mayor que yo, quien me introdujo en la lectura antes de la escuela primaria; en la escuela había sólo dos personas que sabían leer: la maestra y yo.” En casa de los Morrison, los libros eran sagrados. “Mi abuelo se enorgullecía de haber leído la Biblia tres veces desde el principio hasta el final. Hasta la Emancipación, quienquiera que enseñase a los negros el abecedario corría el riesgo de ir a la cárcel.” La actual indiferencia por la lectura la indigna. “Pienso en mis antepasados que tenían las escuelas en los bosques, sentándose en los troncos de los árboles para enseñarles el alfabeto a los hijos.”

En 1963, a los 32 años, después del máster en Lengua Inglesa en la Cornell University perteneciente a la Ivy League, Morrison fue contratada como editora por la prestigiosa Random House de Nueva York. “Acepté, decidida a descubrir a los grandes talentos negros que ningún agente tomaba en consideración, desde Toni Cade Bambara hasta Henry Dumas, para hacer entender que no sólo existía James Baldwin.” Aprendió velozmente que, si hubiese publicado cuatro libros de autores negros en una única temporada, los críticos los hubieran reseñado juntos en una “sola ensalada”.

Entre sus autores figuran Muhammad Ali y Angela Davis. “Angela es una intelectual y una persona maravillosa. Nuestra relación profesional dio lugar a una amistad genuina basada en el mutuo respeto: una verdadera rareza.” Entre los nuevos talentos afroamericanos, Morrison cita a escritores como Colson Whitehead, Edwidge Danticat y Edward P. Jones. “Lamentablemente - agrega- el éxodo de los mejores a Hollywood, donde hay dinero, es inexorable.” Una de sus amigas, Oprah Winfrey, legendaria animadora del club literario más potente de Norteamérica, “proviene de la meca del cine”, quiere aclarar. “Oprah promovió siempre mi trabajo y yo me he beneficiado mucho con su apoyo. Me gusta porque es una mujer generosa y optimista.” A diferencia de Oprah, bautista devota, Morrison es católica. “Me convertí a los 10 años y estoy feliz de haberlo hecho porque en el catolicismo se puede incorporar el misticismo de las religiones africanas de nuestros antepasados. Nuestras iglesias son lugares más privados que de meditación -explica- y, si hay algo que decir, se dice en la confesión, no en un teatro abierto.” Y si la mayor parte de los negros son protestantes, “lo son porque lo eran los abolicionistas”, y la Iglesia Bautista “fue la primera en admitir a los negros en el Paraíso”.

Tras el éxito del libreto para la ópera Margaret Garner, Morrison está colaborando con Peter Sellars para una secretísima nueva ópera lírica que la autora espera estrenar en la Scala de Milán. “Le confieso solamente que se trata de una nueva versión de un gran clásico”, afirma. “Adoro Italia porque no es presuntuosa como Francia y cada vez que llego me acoge una multitud enorme y calurosa. Aprecio a la editorial Frassinelli y a Carla Tanzi, la editora a quien le envié el primer manuscrito porque me importaba mucho su parecer, que fue positivo.”

Toni Morrison recién empieza a pensar en su próximo libro, todavía en estado embrionario. “Cuenta la vida de los afroamericanos en los pueblitos del Centro-Sud de Estados Unidos, durante los años cincuenta, cuando los soldados negros regresaban de Corea y eran linchados -explica-, mientras que en estados como Oklahoma los editores negros publicaban incluso quince periódicos negros. Es un capítulo de nuestra historia que nadie conoce.

Literatura Norteamericana

Índice

SOBRE TONI MORRISON Y BELOVED.....	1
EVENTOS HISTÓRICOS RELACIONADOS CON BELOVED.....	1
EL ACUERDO DE MISSOURI DE 1820.....	1
EL ACUERDO DE 1850	1
LA LEY DEL FUGITIVO ESCLAVO	1
EL CASO DRED SCOTT, 1857	2
NANCY J. PETERSON. INTRODUCCIÓN: LEYENDO A TONI MORRISON – DE LOS SETENTA A LOS NOVENTA	2
JANE FURMAN - LA FICCIÓN DE TONI MORRISON	10
ENTENDIENDO A TONI MORRISON	10
<i>Carrera</i>	10
<i>Visión general</i>	12
CAPÍTULO V: RECORDANDO LO “DESRECORDADO” BELOVED	17
PEACH, LINDEN. <i>TONI MORRISON</i>. LONDON, MACMILLAN, 1995.....	30
<i>Críticas iniciales adversas desde la ideología blanca hegemónica y prestigio actual</i>	30
<i>Beloved (1987)</i>	32
Sentido de fractura y sentido de curación.....	35
CAROLINE M. WOIDAT - CONTESTÁNDOLE AL MAESTRO: LA CONFRONTACIÓN DE MORRISON CON HAWTHORNE EN <i>BELOVED</i>.....	35
1.	37
2.	40
3.	44
ENTREVISTA A TONI MORRISON POR ALESSANDRA FARKAS	48
ÍNDICE	51