



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



El edredón como metáfora en el cuento  
"Everyday Use" de Alice Walker

TESINA QUE PRESENTA

*Bárbara Morelos - Zaragoza Bartelt*

PARA OBTENER EL TITULO DE

*LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA*

*MODERNAS INGLESAS*

ASESORA: DRA. NAIR ANAYA FERREIRA

SUPERVISORA: LIC. ARGENTINA RODRIGUEZ



2002





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Barbara Morelos -

Zavagosa Batelt

FECHA: 28/08/02

FIRMA: *Barbara*

**Gracias**

**a Pablo. Sin tu apoyo incondicional (y digo, incondicional) no hubiera llegado este día.**

**a la familia y los amigos, que nunca dejaron de echar porras.**

**a los profesores de la licenciatura en Letras Inglesas, por transmitirme su amor por la literatura, especialmente a Colin White, Nair Anaya, Charlotte Broad, Claudia Lucotti y Argentina Rodríguez.**

**a las sinodales, por su apoyo y guía.**

**a mi *alma mater*.**

## ÍNDICE

I – Introducción.....	2
II – El edredón como metáfora de la identidad.....	16
III – El edredón como metáfora de la creatividad.....	39
IV – Conclusiones.....	48
Notas.....	52
Bibliografía.....	55

## I. Introducción

To start off wid, people like dem wastes up too much time puttin' they mout on things they don't know nothin' about. Now they got to look into me loving Tea Cake and see whether it was done right or not! They don't know if life is a mess of com-meal dumplings, and if love is a bed-quilt!<sup>1</sup>

- Janie,

Their Eyes Were Watching God

Zora Neale Hurston

Como escritora afroamericana de la segunda mitad del siglo XX, Alice Walker ha sido testigo y participe de muchos acontecimientos importantes en la historia reciente de los Estados Unidos. Nació en el sur de este país, en Eatonton, Georgia, en 1944, por lo que su adolescencia transcurrió en los años sesenta, durante el auge del Movimiento de Derechos Civiles, el cual llegó a su vida cuando ella tenía 17 años. Al respecto, Walker escribe en su ensayo "The Civil Rights Movement: What Good Was It?", de 1967: "Como un buen augurio sobre el futuro, el rostro del Dr. Martin Luther King, Jr. fue la primera cara negra que vi en la pantalla de nuestra televisión nueva. [...] Vi en él al héroe que había esperado tanto tiempo."<sup>2</sup> Este momento fue crucial para su vida. El conocimiento de la lucha de Martin Luther King fue el "despertar" personal y político de Alice Walker; hizo que adquiriera consciencia de sí misma y de su situación como afroamericana. Ella escribe más adelante en el mismo ensayo: "He luchado y pateado y ayunado y rezado y maldecido y llorado por mí misma hasta el punto de existir. Ha sido como volver a nacer, literalmente. 'Saber' lo ha sido todo para mí. Me ha llevado al mundo, a la universidad, a lugares, a la gente."<sup>3</sup>

Esta nueva consciencia la llevó a la Universidad Sarah Lawrence para mujeres, recientemente "integrada", donde comenzó su participación en el

Movimiento de Derechos Civiles. Sin embargo, ella no se considera "activista" y cree que este término sólo es apropiado para denominar a las personas que hicieron cosas por la libertad que ella sólo pudo soñar<sup>4</sup>, como su entonces esposo Mel Leventhal, abogado de derechos humanos, quien ganó muchos casos de discriminación.

En esta época comenzó su carrera como escritora. Con el ensayo antes citado, Walker ganó un premio en 1967, a los 23 años, y esto fue un paso decisivo para cumplir su objetivo: vivir de su escritura. Desde ese momento nunca ha dejado de escribir: ensayos, cuentos, novelas, poesía. Entre sus principales preocupaciones está la necesidad de reescribir la historia de los afroamericanos y de escribir *sobre* ellos, especialmente sobre las mujeres afroamericanas, quienes a lo largo de la historia de la literatura estadounidense prácticamente habían sido relegadas a los estereotipos de "la nana" o "la criada".<sup>5</sup> En palabras de Alice Walker: "Me preocupa la supervivencia espiritual, la supervivencia de *toda* mi gente. Pero más allá de eso, estoy comprometida con la exploración de las opresiones, las locuras, las lealtades y los triunfos de las mujeres negras."<sup>6</sup> Como escritora afroamericana que nació en el sur de los Estados Unidos (históricamente más pobre y con más problemas raciales que el norte), Walker considera que tiene la responsabilidad de dar voz a los siglos de silencio que omitieron tanto la amargura y el odio como el afecto y la amabilidad de la experiencia afroamericana.<sup>7</sup>

Como parte de su lucha por los derechos de las afroamericanas, Alice Walker se interesa por el feminismo. Sin embargo, para ella, al igual que para muchas otras mujeres de raza negra, el término "feminista" implica mujeres

blancas y burguesas, por lo que propone un nuevo término, "mujerista"<sup>8</sup> ("womanist"), que hace hincapié en los aspectos culturales de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos.<sup>9</sup> Como introducción a su colección de ensayos titulada *In Search of Our Mothers' Gardens*, Alice Walker brinda la siguiente definición de "mujerista":

1. De *mujeril*. (En oposición a "infantil"; es decir, frívola, irresponsable, no seria.) Una feminista negra o feminista de color. [...] Generalmente se utiliza para referirse a un comportamiento decidido, audaz, valiente o *voluntario*. [...] Responsable. Bajo control. *Seria*.

2. *También*: Una mujer que ama a otras mujeres, sexualmente y/o no sexualmente. Aprecia y prefiere la cultura femenina, la flexibilidad emocional de las mujeres [...] y su fortaleza. [...] Tradicionalmente universalista. [...] Tradicionalmente capaz.

3. Ama la música. Ama bailar. Ama la luna. *Ama* el espíritu. Ama el amor y la comida y la redondez. Ama la lucha. *Ama* al pueblo. Se ama a sí misma. *Sin importar nada*.

4. Mujerista es a feminista lo que púrpura es a lavanda.<sup>10</sup>

La diferencia entre "feminismo" y "mujerismo" en términos de raza se expresa en los números 1 y 4. Las demás afirmaciones enuncian lo que para Alice Walker son comportamientos característicos de las mujeres negras, por lo que una vez más se contraponen a las implicaciones de raza blanca y burguesía del término "feminista". Con esto, Walker se define a sí misma y el interés principal de su obra: las experiencias de las mujeres afroamericanas en los Estados Unidos y más específicamente, en el sur de este país.

En esta tesina me interesa discutir dos temas que son preocupaciones constantes en la obra de Alice Walker: la identidad y la creatividad de las mujeres afroamericanas.

El cuestionamiento sobre la identidad es un tema que los escritores afroamericanos en los Estados Unidos comparten con los demás descendientes de esclavos traídos a América, y en general, con los escritores de literatura poscolonial. Los teóricos rara vez consideran la literatura afroamericana como específicamente "poscolonial". Esto se debe a que la etapa colonial en los Estados Unidos terminó hace considerablemente mucho más tiempo que en los países que recientemente se independizaron de la Commonwealth (los cuales son propiamente el objeto de estudio de la teoría poscolonial) y a que el desarrollo de este país ha sido muy diferente al de otras ex colonias. La historia de los Estados Unidos ha invertido la situación y el país inicialmente colonizado se ha convertido en colonizador: los afroamericanos se convirtieron en la "periferia" inmersa en el nuevo "centro". La comunidad afroamericana en los Estados Unidos está en el "limbo" de la teoría: vive en el primer mundo, pero su situación es muy desigual a la de los demás estadounidenses, al menos en el momento histórico al que haré referencia. Podría decirse que viven en un tercer mundo dentro del primer mundo. Sin embargo, los conflictos que saca a relucir la reflexión poscolonial, tales como la crisis de la identidad o el planteamiento del individuo colonizado como "el otro" (y sus implicaciones de inferioridad), son muy pertinentes a la situación de los afroamericanos en los Estados Unidos, por lo cual resulta conveniente tomar en cuenta el punto de vista poscolonial al referirnos a ellos.

En su libro *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Ashcroft, Griffiths y Tiffin consideran a la estadounidense como la primera sociedad poscolonial, aunque nunca hablan específicamente de la afroamericana.<sup>11</sup> Se refieren a los Estados Unidos como una sociedad "trasplantada", es decir, en la que cierta civilización llega a una tierra con la que no tiene relación ancestral a formar una nueva sociedad.<sup>12</sup> En este caso, la nueva sociedad fue formada tanto por los colonizadores ingleses, trasplantados, como por los esclavos traídos de África a trabajar en las colonias, cuya situación se desarrolló de manera muy diferente; no fueron propiamente trasplantados ni (geográficamente) colonizados. Existe la agravante de que prácticamente no hubo mezcla entre los colonizadores y los habitantes de la tierra a la que llegaron, ya que éstos fueron erradicados o, en última instancia, confinados en territorios específicos.

Sin embargo, aun muchos años después de terminada la etapa colonial, los afroamericanos tienen numerosos puntos en común con otras sociedades poscoloniales, como la del Caribe, por ejemplo. En primer lugar, comparten el haber sido arrancados de sus lugares de origen y el haber pasado por la experiencia de la esclavitud.<sup>13</sup> Además, como consecuencia de la esclavitud, los africanos fueron perdiendo sus idiomas originales y adoptando el inglés para comunicarse incluso entre ellos, hasta que finalmente se convirtió en su lengua materna. Esta apropiación del inglés es otra característica típicamente poscolonial.<sup>14</sup> Como mencioné anteriormente, el hecho de haber sido despojados de su contexto y colocados en un nuevo territorio ajeno a ellos generó el conflicto de la identidad. Finalmente, al igual que la mayor parte de los escritores

poscoloniales, Alice Walker forma parte activa de la descolonización a través de su escritura: en su obra hay una estrecha relación entre literatura y política. Es desde el punto de vista poscolonial que discutiré el conflicto que Walker presenta sobre la identidad.

En lo que respecta a la creatividad de la mujer afroamericana, ésta es una preocupación, aunque compartida por otras escritoras afroamericanas, muy particular de Alice Walker. Al estudiar la historia de la literatura de los Estados Unidos en la universidad, Walker se percató de que existía un vacío en lo referente a la literatura escrita por mujeres negras, lo que la llevó a realizar una amplia investigación al respecto. Dicha investigación, en la que recuperó principalmente los textos de Zora Neale Hurston, no se limitó a la literatura: Walker también se preguntó de qué manera expresaban su creatividad las afroamericanas, quienes en la época de la esclavitud no tenían derechos siquiera sobre ellas mismas y cuya situación, aunque había cambiado considerablemente desde entonces, aún no les daba acceso a las condiciones que generalmente se dan por sentadas para la creación de cualquier tipo de arte. Como lo expresa en su ensayo "In Search of Our Mothers' Gardens", encontró la respuesta en las mujeres a su alrededor, en las situaciones cotidianas y en los objetos de uso diario.

El cuento en el que centraré mi análisis, "Everyday Use", es muy representativo de la preocupación de Alice Walker por los temas de la identidad y la creatividad. Fue publicado en 1973 como parte de la colección de cuentos *In Love and Trouble: Stories of Black Women* en la que, como lo indica el subtítulo, da voz a las mujeres afroamericanas y sus historias. "Everyday Use" está situado

en alguna zona rural no especificada del sur de los Estados Unidos, durante la década de los sesenta. El cuento describe la época en la que mientras algunos afroamericanos seguían viviendo en condiciones de extrema pobreza, sin tener acceso a una educación y sin salir del ámbito rural ni de sus comunidades, otros vivían en las ciudades, recibían una educación prácticamente igual a la de los estadounidenses de raza blanca e incluso participaban en el Movimiento de Derechos Civiles y en el Movimiento Negro.

Las protagonistas de "Everyday Use" son tres mujeres afroamericanas que representan estas dos situaciones: la madre (también narradora del cuento) y Maggie, su hija menor, nunca han dejado su casa en el campo sureño de los Estados Unidos, no tienen una educación formal y su conocimiento se limita a lo doméstico; por otra parte, Dee, la hija mayor, tiene la oportunidad de ir a la ciudad a estudiar y de participar, al menos ideológicamente, en los movimientos por los derechos de los afroamericanos.

La imagen central en el cuento son dos edredones hechos a mano por la madre y otras mujeres de su familia muchos años antes. El cuento plantea el conflicto entre Dee, quien llega de la ciudad a visitar a su madre y a su hermana y pretende llevarse los edredones, y Maggie, a quien su madre se los había prometido como regalo de bodas. Al hacer una lectura metafórica del cuento, la discusión sobre los edredones plantea también una discusión sobre diferentes conceptos de identidad y creatividad. El problema entre las hermanas en el cuento expresa un conflicto que la misma Alice Walker enfrentaba al momento de escribir el cuento: ¿la identidad afroamericana debe buscarse en la historia familiar, en las personas más cercanas (Maggie) o es posible definirla volviendo la

vista hacia África, como lo plantea el Nacionalismo Cultural (Dee)? ¿Los objetos a través de los cuales las afroamericanas expresan su creatividad deben destinarse al uso cotidiano, que era su función original (Maggie), o deben preservarse como las obras de arte que son (Dee)? A través del cuento, Walker ofrece respuestas a estas preguntas y parece querer dejarle claro al lector qué postura considera válida (de hecho, el título del cuento, "Everyday Use", es ya una referencia evidente). Sin embargo, discutiré objetivamente ambas posturas, tomando en cuenta los puntos de vista planteados a través de los personajes de Maggie y Dee.

El hecho de que Alice Walker haya elegido un par de edredones como centro de la disputa en su cuento no es mero azar. El uso del edredón como metáfora es recurrente en la literatura femenina de los Estados Unidos, principalmente en la escrita por afroamericanas. Walker también utiliza al edredón como metáfora en su ensayo sobre la creatividad "In Search of Our Mothers' Gardens" y en su novela más famosa y ganadora del Premio Pulitzer en 1983, *The Color Purple*. Otras escritoras estadounidenses importantes, la mayoría afroamericanas, han retomado al edredón como metáfora en sus propias obras; por ejemplo, en novela, Toni Morrison en *Beloved*, Gloria Naylor en *Mama Day* o Whitney Otto en *How to Make an American Quilt*; en cuento, Susan Glaspell en "Trifles" (adaptada de su obra de teatro *A Jury of Her Peers*) y en poesía, Marge Piercy en "Looking at Quilts", Joyce Carol Oates en "Celestial Timepiece" o Adrienne Rich en "Natural Resources"<sup>15</sup>, por mencionar sólo algunas, con lo que se crea una continuidad de esta metáfora dentro de la literatura femenina estadounidense.

Es necesario comprender cómo es y cómo se hace un edredón para entender por qué funciona como metáfora. Un edredón es un “[c]ubrecama acolchado que se rellena de plumón u otro material”.<sup>16</sup> El acolchado (“quilting”) es una técnica de costura en la que dos o más capas de tela, generalmente intercaladas con relleno de algún tipo, se unen cosiéndolas con un patrón decorativo.<sup>17</sup> Específicamente, el tipo de edredón al que Alice Walker hace referencia en “Everyday Use” es el llamado “patchwork quilt”, es decir, hecho con retazos de tela. Su hechura abarca cuatro etapas. Primero, se eligen los colores y la tela que se van a utilizar para un diseño específico (existen diseños tradicionales con significados regionales, políticos o espirituales). La tela, que generalmente proviene de ropa vieja que perteneció a familiares de la persona que cose o a ella misma, se corta en pequeños pedazos con formas geométricas. Los fragmentos se cosen creando “bloques” y éstos se unen para formar un diseño general; al final, la tela formada por todos los bloques se cose al relleno y a la tela que será el revés con bordados que forman diseños a gran escala.<sup>18</sup>

Por un lado, la tela reciclada que se utiliza como materia prima para elaborar los edredones establece un vínculo emocional entre la persona a quien perteneció la ropa, aquella que los cose y aquella que los va a usar; por otro lado, el proceso de hechura en sí implica la unión de fragmentos para formar un todo. Éstas características contribuyen a que los edredones funcionen como metáfora de la identidad y la creatividad de las afroamericanas, como discutiré detalladamente a lo largo de esta tesina. A esto se aúna el hecho de que la práctica de la costura se asocia con lo manual, lo doméstico y, por lo tanto (desde el punto de vista canónico/masculino), lo femenino. Además, los edredones

hechos con retazos están estrechamente ligadas a la historia de los Estados Unidos y, específicamente, del sur de este país.

El interés de Alice Walker por los edredones al momento de escribir "Everyday Use" (alrededor de 1973) no es gratuito. Después de que la hechura de edredones pasó de moda en los años cuarenta y cincuenta, los movimientos de los años sesenta volvieron a ponerla en boga cuando la gente comenzó a interesarse por la artesanía tradicional. En 1971, Jonathan Holstein y Gail Van Der Hoof convencieron al Whitney Museum of American Art de exhibir su colección de edredones estadounidenses antiguos. Esta exhibición, titulada "Abstract Designs in American Quilts", fue una de las más populares en la historia del museo y viajó por todo Estados Unidos y Europa durante 4 años, reavivando el interés por los edredones y su hechura. A raíz de dicha exposición otros museos y galerías comenzaron a su vez a exhibir edredones y la gente que los consideraba artículos de uso diario empezó a verlos como arte.<sup>19</sup>

La práctica de la hechura de edredones llegó a territorio estadounidense junto con los colonizadores y los esclavos. Tanto ingleses como africanos poseían ya una tradición de costura antes de llegar a América. En Europa, los primeros acolchados se hicieron en la época de las Cruzadas como relleno para las armaduras. Para el siglo XV esta técnica se volvió muy popular entre los círculos aristocráticos: se elaboraban edredones, túnicas y ornamentos, muy caros y hermosos, con telas finas.<sup>20</sup>

Por otra parte, la tradición africana proviene de la elaboración de textiles; los más importantes son los *kente* y los *adinkra* (ropa ceremonial del pueblo asante tejida a mano en un telar horizontal), de Ghana y Costa de Marfil, y los

textiles de Nigeria y Camerún.<sup>21</sup> Las figuras grandes y los colores fuertes que caracterizan la ropa africana tienen su origen en la necesidad de distinguir a distancia a una persona de acuerdo a su tribu. Los diseños son tradicionalmente asimétricos; la improvisación es muy importante, ya que la originalidad de los diseños denota el prestigio, el poder, el estatus y la riqueza del portador. La repetición de patrones, característica de la estética africana (por ejemplo, en la música africana y sus descendientes estadounidenses como las canciones de los esclavos, el blues y el jazz),<sup>22</sup> también se hace evidente en los diseños. Además, los textiles sirven como registro de la historia de los pueblos, símbolos religiosos e incluso amuletos protectores, dependiendo de los elementos que se incluyan en el diseño.<sup>23</sup>

Ya que en el Caribe, Centroamérica y el sur de los Estados Unidos hubo un gran intercambio comercial de esclavos, al igual que de sus textiles, para cuando la hechura de edredones se convirtió en una tradición afroamericana era ya una combinación de las diversas tradiciones textiles africanas. En África los textiles eran elaborados originalmente por los hombres; al llegar a territorio americano, el trabajo de los esclavos se dividió de acuerdo a los estándares patriarcales occidentales, por lo que las mujeres se apropiaron dicha tradición. Las características de los diseños europeos se mezclaron con aquellas de los africanos. Aunque se hacen distinciones entre los estilos y los símbolos utilizados por la tradición europea y por la africana, especialmente para fines académicos, los diseños de los edredones elaborados por las amas y los de aquellos hechos por las esclavas eran prácticamente idénticos y se elaboraban para servir como

cobijo, registrar su historia familiar, representar sus creencias y ejercitar su creatividad.<sup>24</sup>

Por necesidad y no por razones estéticas, en la época de la Guerra Civil se comenzaron a cortar los pedazos útiles de los edredones viejos y de prendas de vestir igualmente desgastadas y a unirlos y combinarlos para hacer otros nuevos,<sup>25</sup> con lo que se llega a los edredones tal y como los que se describen en el cuento en cuestión. La forma como se hace un edredón, sus características y sus connotaciones históricas brindan el contexto que hace posible que éste pueda interpretarse como metáfora.

La elección del término "metáfora" presentó numerosas dificultades. Contemplé la posibilidad de utilizar "símbolo" y la descarté por considerar que la definición de dicho término implica arbitrariedad en la relación entre el símbolo y lo simbolizado y me parece que la relación entre la imagen del edredón y lo que representa en el cuento no es arbitraria. Además, un símbolo remite inmediatamente a una idea (corazón = amor, paloma = paz); en un primer nivel de lectura de "Everyday Use" un edredón es sólo eso, es necesario hacer una lectura que tome en cuenta al contexto para comprenderlo como algo más.

También pensé en la opción de utilizar el término "icono", que implica una semejanza entre la imagen y lo que ésta representa, además de tener la ventaja de que, en relación al arte, se entiende como una imagen que se puede "leer" e interpretar. En cierto sentido, ya que hay algunos edredones que, literalmente, cuentan historias a través de sus diseños, éste parece el término más preciso; sin embargo, no es tomando en cuenta este tipo de edredones que considero que

éstos. en "Everyday Use" pueden leerse como metáfora de la identidad y la creatividad.

Al final me decidí por "metáfora" principalmente porque en una de mis fuentes más importantes, el ensayo titulado "Common Threads", Elaine Showalter utiliza el término en ese sentido al referirse específicamente a la imagen del edredón dentro de la literatura estadounidense. Cabe destacar que, en una lectura atenta de dicho texto, me percaté de que Showalter utiliza "metáfora" y "símbolo" indistintamente. Considero que esto se debe a que, en cierto punto, los significados de ambos términos se acercan tanto que terminan prácticamente por fundirse. Para fines de esta tesina, ha de entenderse que una metáfora

[...] consiste en expresar una semejanza entre algo relativamente bien conocido o sabido de un modo concreto (el vehículo semántico) y algo que, aunque de mayor valor o importancia, es más ignorado u oscuro (el tenor semántico). [...] [E]s una imagen novedosa y con fuerza asociativa, llamando levemente la atención hacia las semejanzas no advertidas a primera vista.<sup>26</sup>

En este caso, el vehículo semántico es el edredón y el tenor semántico son la identidad y la creatividad afroamericanas, ya que la relación entre ambas se da, precisamente, por semejanza y asociación.

En las siguientes páginas discutiré cómo es que Alice Walker utiliza al edredón en "Everyday Use" como metáfora de la identidad afroamericana desde los puntos de vista de Maggie (historia familiar) y de Dee (reconstrucción del pasado africano). También discutiré cómo funciona el edredón como metáfora de la creatividad de las afroamericanas y qué puntos de vista ofrece Alice Walker al respecto (el arte "de uso diario" para Maggie y su madre y el "arte por el arte" para

Dee). Tomando esto en cuenta, discutiré las soluciones que Walker plantea para ambos conflictos y qué recursos narrativos utiliza para validar las posturas que prevalecen en el cuento. Para hacer el análisis tomaré en cuenta principalmente algunos ensayos de Alice Walker incluidos en *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose*, además de los trabajos de teóricos y críticos de la literatura afroamericana, feminista y poscolonial como Barbara T. Christian, Elaine Showalter y Bill Ashcroft, entre otros. Para concluir esta tesina, discutiré cómo es que el edredón funciona como metáfora de la escritura de la propia Alice Walker y, además, propondré al edredón como metáfora de la identidad estadounidense.

## II. El edredón como metáfora de la identidad

Para comprender la función del edredón en "Everyday Use" como metáfora de la identidad afroamericana, primero que nada es necesario establecer qué hemos de entender por "identidad". Como todo concepto abstracto, el de identidad tiene muchas definiciones desde muchos puntos de vista diferentes. El principio de la identidad, desde el punto de vista de la filosofía, es que "toda cosa es igual a ella misma."<sup>27</sup> Se dice que

"[a]l hablar de identidad, se habla siempre de identidad de una cosa con otra, es decir, de una relación, cuyos miembros se llaman idénticos. Identidad significa precisamente que tales miembros son 'una misma cosa'. [...] Esta identidad puede entenderse, más o menos estrictamente, así, por ejemplo, la identidad de una persona a través de su vida entera o la identidad de una sociedad pese al cambio progresivo de todos sus miembros."<sup>28</sup>

Partir del hecho de que los miembros de una sociedad son *idénticos* es arbitrario. Una definición más pertinente al sentido de identidad del que se ocupa el cuento de Alice Walker, la "identidad étnica", la ofrecen las ciencias sociales: "La consciencia de un individuo de pertenecer a un grupo específico y de tener un compromiso con los valores culturales de éste."<sup>29</sup> Aunque esta definición se refiere ya a la identidad cultural a la que se hace referencia en "Everyday Use", aún hace falta una definición que ayude a plantear el problema de la identidad al que se enfrentan los afroamericanos en la década de los sesenta.

En su ensayo "Cultural Identity and Diaspora", Stuart Hall ofrece una nueva forma de entender la identidad: como algo en constante cambio; algo en proceso,

no terminado.<sup>30</sup> Él habla de las nuevas teorías de comunicación, que dicen que la persona que habla, al referirse a sí misma o a sus experiencias, nunca es *idéntica* a aquella de quien se habla, porque la *posición* desde la que habla es diferente.<sup>31</sup>

Al referirnos a la identidad no sólo de una persona, sino también de una comunidad o sociedad, en este caso la afroamericana, hablamos de "identidad cultural". Ésta se refiere a la "unicidad" de un grupo de personas que comparten marcos de referencia y significados estables e inmutables más allá de lo que cambia superficialmente<sup>32</sup>; es lo que se podría llamar la "esencia" de una sociedad. De nuevo, Stuart Hall propone algo completamente distinto: él dice que "identidades" son "los nombres que damos a las diferentes formas en las que somos posicionados y en las que nos posicionamos dentro de las narrativas del pasado."<sup>33</sup> Éstas son las definiciones que tendremos en mente al discutir la identidad de las mujeres afroamericanas en "Everyday Use": una identidad flexible, heterogénea, puesto que, como el cuento plantea, la percepción de cada personaje respecto a su identidad como afroamericano depende de su *posición*.

En la década de los sesenta, la necesidad de los afroamericanos por definir su identidad (puesto que durante la etapa de la esclavitud se les había impuesto una que no sentían propia) tiene su manifestación más clara en el Movimiento de Derechos Civiles, el Movimiento Negro y el Nacionalismo Cultural. Este último, cuyo principal portavoz era el escritor negro LeRoi Jones (Imamu Baraka), se pronunciaba a favor de una igualdad de derechos para los afroamericanos, al tiempo que promovía el arte y la cultura negras, pero no era un grupo activo políticamente. Este movimiento buscaba en una cultura africana idealizada la identidad que les diera un lugar propio dentro de la cultura estadounidense.<sup>34</sup>

En "Everyday Use", Alice Walker expresa la inquietud que comparte con estos movimientos por definir la identidad de los afroamericanos. El cuento plantea este conflicto desde dos *posiciones* diferentes: la de Maggie, quien vive en una zona rural y no tiene una educación formal, y la de Dee, quien tiene la oportunidad de ir a la ciudad a estudiar y entra en contacto con los movimientos civiles en favor de los afroamericanos. Sin embargo, no tenemos acceso a las opiniones de Maggie y de Dee directamente: la madre narra el cuento en primera persona y su focalización es interna fija, es decir, lo que se narra está limitado por sus conocimientos, su contexto y su ubicación espaciotemporal.<sup>35</sup> Por lo tanto, como personaje que tiene una parte activa en el cuento, la madre también tiene una *posición*. Por su contexto, comparte la posición de Maggie, lo que la hace ser subjetiva: la madre/narradora mediatiza la narración y relata los acontecimientos a través de su punto de vista, el cual depende de su contexto.

Además, la madre/narradora está consciente de estar contando una historia: en diferentes puntos de la narración se dirige directamente al lector ("You've no doubt seen those TV shows..."<sup>36</sup>), le explica los antecedentes y se describe a sí misma y a sus hijas, como quien cuenta una anécdota. El tono informal y cotidiano de la narración, así como el hecho de que en varias ocasiones la madre hace alusión a que no sabe leer ni escribir, me hace pensar que Alice Walker pretende dar la impresión de oralidad; sin embargo, el lenguaje de la madre/narradora es demasiado estructurado y correcto para tratarse de un registro oral, e incluso me parece excesivamente "educado": es el lenguaje que se esperaría más bien de una Dee, quien ha estudiado, que de su madre del campo. Walker explota este recurso con mucho menos eficiencia en este cuento que, por

ejemplo, en *The Color Purple*, novela en la que la oralidad de los personajes es evidente aun cuando se expresan a través de cartas. A pesar de esta aparente deficiencia, el hecho es que Alice Walker eligió que su narradora no fuera objetiva y que estuviera consciente de estar contando una historia, por lo que en adelante mencionaré qué relevancia tiene esto y cómo afecta la percepción del lector sobre los personajes y la trama en diferentes momentos de la narración.

La historia que la madre relata abarca la tarde en que Dee, su hija mayor, viene de la ciudad a visitarlas a ella y a Maggie. Como mencioné en la introducción, el verdadero motivo de la visita de Dee es que desea llevarse a la ciudad varios objetos que pertenecen a su madre, entre ellos, dos edredones hechos a mano por varias generaciones de mujeres de su familia. Dado que éstos tienen un gran valor emocional para Maggie, la intención de Dee de llevárselos ocasiona una discusión entre las tres mujeres. Lo que estos edredones significan para cada una de las hermanas representa su *posición* dentro de la sociedad afroamericana de los sesenta y, a través del conflicto en torno a ellos, Maggie y Dee expresan su punto de vista respecto a su propia identidad.

La relación más emotiva y personal con los edredones la tiene Maggie, la hija menor, a quien la madre/narradora describe de la siguiente manera:

Have you ever seen a lame animal, perhaps a dog ran over by some careless person rich enough to own a car, sidle up to someone who is ignorant enough to be kind to him? That is the way my Maggie walks. She has been like this, chin on chest, eyes on ground, feet in shuffle, ever since the fire that burned the other house to the ground. (p. 49.)

Como consecuencia de este incendio, nos explica la madre, Maggie tiene cicatrices de quemaduras en los brazos y en las piernas que la hacen ser una persona insegura y tímida. Más adelante, la madre/narradora completa su descripción: "[Maggie] knows she is not bright. Like good looks and money, quickness passed her by." (p. 50) A pesar de esta descripción poco halagüena, la forma como la madre se expresa sobre Maggie es a la vez protectora y cercana.

Debido a su timidez, Maggie casi no habla, pero a través de las pocas oraciones que la narradora reporta directamente, descubrimos en ella a una muchacha dulce, cariñosa y generosa. La narradora la caracteriza principalmente a través de sus acciones, nos permite "leer" el lenguaje no verbal de Maggie, por ejemplo, en su reacción cuando llega Dee: "Maggie attempts to make a dash for the house, in her shuffling way, but I stay her with my hand. [...] And she stops and tries to dig a well in the sand with her toe." (p. 51) A pesar de que Maggie no ha dicho una sola palabra, sus acciones resultan más elocuentes que cualquier discurso. Por otro lado, la actitud protectora que la madre demuestra hacia Maggie hace que los lectores sintamos hacia ella al mismo tiempo lástima, cariño y ternura.

Maggie está comprometida con un muchacho llamado John Thomas quien, dice la madre, "has mossy teeth in an earnest face". (p. 50) Esta imagen, la única que tenemos del prometido de Maggie, expresa muy elocuentemente lo que la madre/narradora siente por él: una mezcla de repulsión y ternura. Como regalo de bodas, su madre le ha prometido varios edredones; aunque Maggie y su mamá han hecho otros, éstos son un regalo especial porque todos fueron hechos

completamente a mano por la mamá, la abuela Dee y la tía, a quien llaman Big Dee. Los edredones en cuestión son muy significativos, según los describe la madre/narradora:

Out came Wangero with two quilts. They had been pieced by Grandma Dee and then Big Dee and me had hung them on the quilt frames on the front porch and quilted them. One was in the Lone Star pattern. The other was Walk Around the Mountain. In both of them were scrap of dresses Grandma Dee had worn fifty and more years ago. Bits and pieces of Grandpa Jarrell's Paisley shirts. And one teeny faded blue piece, about the size of a penny matchbox, that was from Great Grandpa Ezra's uniform that he wore in the Civil War. (p. 56)

Al describirlos, la madre/narradora (y con ella Alice Walker) demuestra su conocimiento sobre el proceso de hacer edredones, por ejemplo, al mencionar los nombres de los diseños. No encontré ninguna información que confirme la existencia del diseño llamado "Walk Around the Mountain" ni que lo describa; sin embargo, el diseño "Lone Star" es uno de los más conocidos y socorridos. Se caracteriza por tener una sola estrella de ocho picos al centro y tradicionalmente se elabora para una fiesta de los nativos estadounidenses llamada "Giveaway" en la que se honra y recuerda a los muertos.<sup>37</sup> Probablemente el hecho de que se mencione este diseño en particular no sea casualidad, ya que los familiares de Maggie y su madre, quienes ya fallecieron, tienen una gran importancia tanto para ellas como para la trama del cuento. Además, a través de la descripción de los edredones, la madre también muestra que está al tanto de la historia de su familia, representada en los fragmentos de tela.

Los edredones que se describen poseen las características que mencioné en la introducción: los pedazos de tela de los que están hechos tienen un valor sentimental e histórico para Maggie por haber pertenecido y haber sido usados por diferentes antepasados de su familia. Además, para ella representan un vínculo con su pasado familiar por haber sido cosidos por su abuela, su madre y su tía. En el plano simbólico, coser un edredón es establecer conexiones en medio de la fragmentación, no sólo a través del tiempo, sino también del espacio, de forma que se reúnen mujeres de diferentes generaciones que cosen pedazos de tela al tiempo que cosen sus propias historias. Al coser pedazos del uniforme que el bisabuelo Ezra usó en la Guerra Civil, pedazos de vestidos que la abuela y otros miembros de la familia usaron en su juventud, estas mujeres reconstruyeron su historia familiar. En un ensayo cuyo tema es *The Color Purple*, Tavormina escribe: "Las cartas, como los edredones, trascienden las barreras del tiempo... y además de trascenderlo, registran sus partes."<sup>38</sup> Para Maggie, quien comparte el contexto, la *posición* de las mujeres de su familia, los edredones se convierten en una metáfora de su propia historia y, por tanto, de su identidad.

Aunque estos edredones son tan significativos para ella, cuando Dee pretende llevárselos Maggie no opone resistencia: "She can have them, Mama,' she said. [...] 'I can 'member Grandma Dee without the quilts.'" (p. 58) La explicación viene más adelante, cuando la madre le dice a Dee: "She can always make some more. [...] Maggie knows how to quilt." (p. 58) El hecho de que Maggie sepa coser edredones es muy significativo, porque la inscribe *activamente* en la historia de su familia a través del vínculo que establece con sus antepasadas: a Maggie le enseñaron a coser su abuela Dee y su tía, Big Dee, quienes a su vez

aprendieron de otras mujeres de su familia, y así sucesivamente. El hecho de que los edredones que se disputan en el cuento sean el regalo de bodas para Maggie de su madre también es muy significativo. Según Hall, la identidad cultural tiene que ver tanto con "llegar a ser" como con "ser"; con el futuro tanto como con el pasado.<sup>39</sup> Así, los edredones como regalo de bodas representan el inicio de una nueva familia, la posibilidad de seguir transmitiendo los conocimientos y perpetuando la historia familiar a través de los hijos de Maggie y, por lo tanto, representan el futuro.

En entrevista con John O'Brien, Alice Walker dice que considera que nada es producto del presente inmediato.<sup>40</sup> Esto nos da una buena idea sobre la postura que plantea respecto a la identidad de Maggie en "Everyday Use". A diferencia de Dee, Maggie no se cuestiona sobre su identidad ni plantea la necesidad de "buscar" una. Ella pertenece al ámbito de lo rural y lo doméstico, en el cual su historia familiar, su historia personal y la de su comunidad están estrechamente ligadas entre sí y con lo cotidiano. Aunque no tiene consciencia de ello, Maggie conoce la historia de su familia a través de los edredones en los que está representada: sabe que su bisabuelo Ezra peleó en la Guerra Civil, conoce la historia de amor de sus abuelos y ella misma se inscribe en su historia familiar por el hecho de que su madre, su abuela y su tía le hayan enseñado a coser edredones. Todas estas experiencias, pasadas y presentes, determinan la *posición* de Maggie como afroamericana y, tomando en cuenta la definición de identidad cultural de Stuart Hall, su *posición* determina su identidad.

Ya que la historia familiar y personal de Maggie está representada en los edredones, es posible afirmar que en "Everyday Use" éstos funcionan como

metáfora de la identidad de Maggie. Además, a través de la hechura de edredones, Maggie da continuidad a la historia afroamericana y reafirma la idea de una identidad como la plantea Stuart Hall: en constante cambio, múltiple; tan diversa y colorida como lo son las partes que componen el diseño de un edredón.

A través del personaje de Dee, Alice Walker ofrece un punto de vista sobre la identidad alternativo al de Maggie. Dee, inmersa en la "moda" académica que la alerta sobre la necesidad de "apropiarse" una nueva identidad, pasa por alto la historia de muchas generaciones de afroamericanos en los Estados Unidos, se rehúsa a identificarse con ella y busca sus raíces en el África de sus antepasados.

Una vez más, es a través de los ojos de la madre/narradora que vemos a Dee. Ya que parte importante de otras obras de Alice Walker, *The Color Purple*, por ejemplo, es la caracterización que hace de los personajes a través de su discurso, yo esperaba encontrar lo mismo en este cuento. Sin embargo, no fue así. El lenguaje de la madre, tanto en la narración como en los diálogos reportados directamente, es inglés estándar: a través de su discurso *no* vemos a la madre caracterizada como una persona del campo y sin educación. Lo mismo sucede con el discurso de Maggie. Walker tampoco hace una distinción entre el vocabulario, la gramática y la sintaxis de Dee (educación) y los de su madre y hermana (ignorancia); las voces son indistinguibles.

Sin embargo, de inmediato se nota un cambio entre la forma como la madre/narradora se expresa de los personajes de Maggie y Dee. En primer lugar, la narradora se caracteriza por la constante ironía con la que se refiere al personaje de Dee. Además, en la descripción de Dee, tanto física como moral, la madre entra en mucho más detalle que en la de Maggie. De hecho, nos presenta

la descripción física de Dee *en comparación* con la de Maggie: "Dee is lighter than Maggie, with nicer hair and a fuller figure." (p. 49) A través de su descripción moral, la madre crea una imagen de Dee en la que hay una evidente mezcla de admiración y desaprobación: "Dee wanted nice things. [...] She was determined to stare down any disaster in her efforts. [...] At sixteen she had a style of her own: and knew what style was." (p. 50) El uso de adjetivos positivos y negativos intercalados en el siguiente fragmento indica una vez más la contradicción en los sentimientos de la madre hacia Dee:

She had a few [friends]. *Furtive* boys in pink shirts hanging about on washday after school. *Nervous* girls who never laughed. Impressed with her they worshiped the *well-turned* phrase, the *cute* shape, the *scalding* humor that erupted like bubbles in lye. She read to them.<sup>41</sup>  
(p. 51)

La madre describe a Dee como todo lo opuesto a Maggie: orgullosa, obstinada y tenaz. Además, en la última oración de este párrafo, la narradora nos da un indicio de que la oportunidad que Dee tiene de *aprender* y de ir a la escuela la distingue de sus amigos desde pequeña y en parte le brinda la seguridad que la caracteriza. La narradora elabora esta idea más adelante en relación a Maggie y a ella misma:

[Dee] used to read to us *without pity*, forcing words, lies, other folks' habits, whole lives upon us two, *sitting trapped and ignorant* underneath her voice. She washed us in a river of make-believe, *burned us* with a lot of knowledge we didn't necessarily need to know. *Pressed us* to her with the serious way she read, to *shove us away* at just the moment, like dimwits, we seemed about to understand.<sup>42</sup> (p. 50)

Dee se da cuenta de que *saber da poder* y todas las palabras y frases en cursivas ("without pity", "forcing", "sitting trapped and ignorant", "washed us", "burned us", "pressed us", "to shove us away") expresan violencia, como si Dee ejerciera este poder sobre su madre y su hermana con el simple hecho de leer para ellas. Paradójicamente, este mismo "saber", mediatizado por el punto de vista occidental, es lo que la desliga de sus raíces familiares y la impulsa a buscar una nueva identidad en el pasado africano.

Walker esboza al personaje de Dee como representante del tipo de joven afroamericana que se vincula con movimientos ideológicos de los años sesenta como el *Black Power*, el cual, decepcionado de las ideas y los ideales de los afroamericanos integracionistas que veneraban la cultura occidental en los años cincuenta, hace énfasis en el pasado cultural africano como el verdadero de los afroamericanos.<sup>43</sup> El *Black Aesthetic Movement* produjo representaciones alternas de la vida de los afroamericanos y propuso una re-construcción y definición significativas, así como la deconstrucción de las suposiciones ideológicas que sustentan las construcciones occidentales de la realidad.<sup>44</sup> Esto se realizó a través de un proceso de "inversión simbólica," la cual se define como "cualquier acto de comportamiento expresivo que invierta, contradiga, anule, o de alguna manera presente una alternativa a los códigos, valores y normas culturales que se toman como ciertas, ya sean lingüísticas, literarias o artísticas, religiosas, o sociales y políticas."<sup>45</sup> A través de este proceso de "inversión simbólica" surgieron frases como "Black is Beautiful", que presentan una realidad alternativa a la planteada por la visión occidental: blanco = bueno; negro = malo. La inversión simbólica,

necesariamente, implicó no sólo elevar la cultura africana, sino convertir a las personas de raza blanca en el Otro, el "malo".

Al *conocer* (= *saber*) la ideología de estos movimientos, Dee de pronto ya no está conforme con lo que es, con su identidad, por considerarla una imposición derivada del proceso de esclavitud al que fueron sometidos sus antepasados. El problema de la identidad, que ha sido planteado y analizado por el poscolonialismo, se presenta cuando la persona se hace consciente de la falta de relación entre el ser y el lugar<sup>46</sup>; en este caso, entre los esclavos africanos y el territorio americano. Es por esta razón que los afroamericanos involucrados en estos movimientos "crean" una nueva identidad con base en un África *idealizada*, a donde creen que deben pertenecer. Sin embargo, el África de la que salieron los esclavos hacia América ya no existe, la *posición* del África de los años sesenta es muy distinta a la de cinco siglos atrás y el África que Dee y el *Black Aesthetic Movement* quieren recuperar está irremediamente mediada por la visión occidental y por numerosas generaciones de afroamericanos cuya realidad está mucho más ligada a la cultura estadounidense del presente que a la africana de antes de la esclavitud.

En el libro *Woman, Native, Other. Writing Post-Coloniality & Feminism*, Trinh T. Minh-Ha cuestiona y critica duramente a quienes, como Dee, se dejan llevar por la ideología de este tipo de movimientos:

Every notion in vogue, including the retrieval of "roots" values, is necessarily exploited and recuperated. The invention of needs always goes hand in hand with the compulsion to help the needy, a noble and self-gratifying task that also renders the helper's service indispensable. The part of the savior has to be filled as long as the

belief in the problem of "endangered species" lasts. To persuade you that your past and cultural heritage are doomed to eventual extinction and thereby keeping you occupied with the Savior's concern, inauthenticity is condemned as a *loss of origins* and a whitening (or faking) of non-Western values. Being easily offended in your elusive identity, and reviving readily an old, racial charge, you immediately react when such guilt-instilling accusations are leveled at you and are thus led to stand in need of defending the very ethnic part of yourself that for years has made you and your ancestors the objects of execration. Today, planned authenticity is rife; as a standardization, it constitutes an efficacious means of silencing the cry of racial oppression. We no longer wish to erase your difference, We demand, on the contrary, that you remember and assert it.<sup>47</sup>

En este largo fragmento, Trihn T. Minh-Ha pone en evidencia el hecho de que la búsqueda de una nueva identidad (en este caso, la búsqueda de la identidad de los afroamericanos en sus raíces africanas) es una necesidad *creada*, porque para quien sustenta el poder es más conveniente hacer énfasis en las diferencias que lidiar directamente con el problema del racismo. Es decir, para que Dee decidiera desligarse de su herencia cultural más cercana, espacial y temporalmente, alguien tuvo que haberle dicho que ésta era inadecuada y debe haber sembrado en ella la necesidad (artificial) de buscar su identidad en otra parte, en un lugar y un tiempo que le son ajenos.

El hecho de que hable de esta búsqueda como una *moda* es también muy importante. Una "autenticidad planeada", como Trihn T. Minh-Ha la llama, obviamente no es auténtica, es completamente artificial. Quienes, como el personaje de Dee, participaron en esta moda de re-crear su africanidad perdida, lo

primero que cambiaron fue su apariencia, que es también lo más evidente. La primera indicación que Alice Walker nos da de que Dee pertenece a este movimiento ideológico es la descripción de su aspecto, el cual llama la atención de su madre en cuanto se baja del coche:

A dress down to the ground, in this hot weather. A dress so loud it hurts my eyes. There are yellows and oranges enough to through back the light of the sun. I feel my whole face warming from the heat waves it throws out. Earrings gold, too, and hanging down to her shoulders. Bracelets dangling and making noises when she moves her arm up to shake the folds of the dress out of her armpits. The dress is loose and flows, and as she walks closer, I like it. [Dee's hair] stands straight up like the wool on a sheep. It is black as night and around the edges are two long pigtails that rope about like small lizards disappearing behind her ears. (p. 52)

A través de este retrato físico de Dee (uno de mis fragmentos favoritos del cuento, por su maravillosa ironía) la madre/narradora hace también un retrato *moral*. La superficialidad en la apariencia de Dee refleja su superficialidad en todos aspectos: el vestido, los colores, los aretes, las pulseras y el cabello de Dee nos remiten a la forma de vestir, los peinados y los textiles de África Occidental<sup>48</sup>, pero del África idealizada a la que hice referencia anteriormente. Por lo tanto, Dee adopta una imagen que pertenece a un lugar muy alejado de su contexto no sólo espacial sino también temporalmente. La madre/narradora saca a relucir lo inadecuado que resulta la ropa de Dee, tan larga y pesada, en un clima tan caluroso; incluso hace hincapié en el contraste en el siguiente párrafo, cuando describe cómo Maggie está sudando, aun con ropa más apropiada que la de Dee.

La artificialidad de la apariencia de Dee pone en evidencia que ésta, al igual que la búsqueda de su identidad en el pasado africano, es una "autenticidad planeada": sus nuevas "convicciones" son su forma de seguir lo que dicta la moda académica.

La superficialidad de la apropiación de Dee de una identidad con base en sus raíces africanas se hace evidente no sólo en su apariencia. Otra forma en la que los afroamericanos involucrados en el *Black Aesthetic Movement* establecían un vínculo con África y se distanciaban de la experiencia de la esclavitud de sus antepasados era cambiando sus "nombres de esclavos" (nombres que originalmente eran los de los amos blancos<sup>49</sup>) por nombres africanos. La inversión simbólica que mencioné antes se presenta en "Everyday Use" a través del nombre "blanco" desechado por Dee y el africano que elige. Alice Walker define esta postura a través de las primeras palabras que Dee cruza con su madre: "'Well,' I say. 'Dee.' 'No, Mama,' she says. 'Not 'Dee,' Wangero Leewanika Kemanjo!' 'What happened to 'Dee'?' I wanted to know. 'She's dead,' Wangero said. 'I couldn't bear it any longer, being named after the people who oppress me.'" (p. 53) Siguiendo la ideología del *Black Power* y el Nacionalismo Cultural, el nombre "Dee" representa el pasado reciente, la historia de los africanos que llegaron a América como esclavos y de sus descendientes; es por ello que Dee se desliga de este nombre y adopta uno nuevo.

En sí, el hecho de re-nombrarse es muy significativo y está estrechamente ligado con el problema de la identidad. Puesto que el nombre es la piedra angular de la identidad<sup>50</sup>, cambiar de nombre significa cambiar de identidad. Éste es un punto muy importante dentro de la teoría poscolonial, ya que una parte clave de la descolonización es re-nombrar y re-nombrarse. Al rechazar su nombre y elegir uno

nuevo, Dee conscientemente se está desligando de quien ya no quiere ser, de aquello con lo que ya no se quiere identificar; esto es evidente en la respuesta de Dee a su madre: "What happened to 'Dee'?" [...] "She's dead".

Cuando Dee dice que "Dee está muerta", esto no sólo representa un rompimiento con su pasado inmediato y con la tradición familiar, también implica un renacimiento: Wangero es la nueva persona que Dee elige ser. La madre/narradora pone en evidencia que, a partir del momento en que le avisa sobre su cambio de nombre, a sus ojos la identidad de su hija ha cambiado: la madre no vuelve a llamarla "Dee". Inmediatamente empieza a referirse a ella como "Wangero" y más adelante la menciona indistintamente como "Dee (Wangero)" o como "Wangero (Dee)", siempre poniendo el otro nombre entre paréntesis como para recordarle al lector (o recordarse a sí misma) que, aunque haya cambiado de nombre, en realidad sigue siendo la misma persona. Al final, cuando la madre hace frente a Dee para defender a Maggie, la llama "Miss Wangero", ya sin ninguna referencia a la vieja "Dee" entre paréntesis. Además de la ironía que en este caso implica el llamarla "Miss" (tanto por el trato impersonal como por su dudoso estado civil), con esto la madre demuestra que se ha desligado por completo de ella.

El nuevo nombre que Dee elige es también muy significativo. En primer lugar, la longitud y complicación de "Wangero Leewanika Kemanjo" se opone a la brevedad y simplicidad de "Dee", hecho que, una vez más, nos recuerda que su cambio de nombre es en realidad parte de su "autenticidad planeada". El nombre africano de Dee no fue elegido al azar por Alice Walker; al igual que su atuendo, no hace más que reflejar la superficialidad con la que se adhiere a sus nuevas convicciones. El primer nombre y el tercero son nombres en kikuyu, mal escritos.

El nombre correcto para Wangero es Wanjiru, y para Kemanjo, Kamenju. Es probable que el nombre que está en medio, Leewanika, haga referencia al nombre de un rey de Zambia que gobernó de finales del siglo XIX a principios del siglo XX, Lewanika.<sup>51</sup> Los nombres son una mezcla de diferentes grupos étnicos del este de África; la mayoría de los esclavos que fueron traídos a América pertenecían a las etnias de la costa oeste de África, por lo que la intención de Dee de retomar los nombres de sus antepasados no se cumple. Al igual que los errores ortográficos en los nombres, esta referencia a la cultura de África oriental pone en evidencia lo superficial que es el conocimiento de Dee sobre el África que quiere hacer suya. Con esta visión homogeneizada de África, no hace más que repetir la actitud que precisamente pretende evitar: la de los colonizadores blancos, para los que los africanos provenientes de diferentes grupos étnicos y culturales se convierten simplemente en "negros" o "esclavos"<sup>52</sup>. Esta contradicción pone en evidencia el hecho de que las nuevas "convicciones" de Dee no lo son en absoluto; únicamente son parte de una moda a la que se adhiere.

Al renunciar a su nombre, Dee también renuncia a su lugar dentro de la comunidad, ya que el nombre propio "es el lugar de la inscripción social del grupo sobre el sujeto"<sup>53</sup>. El nuevo nombre de Dee la inscribe en el contexto de África al tiempo que la aleja de su herencia cultural inmediata. El nombre "Dee" está ligado a su historia familiar y, por lo tanto, a la historia de la comunidad afroamericana, como lo expresa la madre en la conversación que sostiene con Dee cuando ella le anuncia su cambio de nombre:

"I couldn't bear it any longer, being named after the people who oppress me."

"You know as well as me you was named after your aunt Dicie," I said. Dicie is my sister. She named Dee. We called her "Big Dee" after Dee was born.

"But who was *she* named after?" asked Wangero.

"I guess after grandma Dee," I said.

"And who was she named after?" asked Wangero.

"Her mother," I said, and saw Wangero was getting tired. "That's about as far back as I can trace it," I said. Though, in fact, I probably could have carried it back beyond the Civil War through the branches. (pp. 53-54)

Si recordamos que el nombre es parte inseparable de la identidad de una persona, en esta conversación se ven claramente los puntos de vista diferentes de Dee y su madre respecto a la identidad. La madre le brindó una identidad a Dee al nombrarla de esta manera: la ligó a toda una cadena de "Dees", familiares en línea directa con las cuales tiene una relación estrecha, así como una correspondencia espacio-temporal; la inscribió en su historia familiar y, por lo tanto, en la de la comunidad afroamericana. Por otro lado, al desechar su antiguo nombre, Dee opta por una nueva identidad, una elegida por ella misma. Sin embargo, tanto su nuevo nombre como su nueva identidad en realidad poco o nada tienen que ver con ella y resultan tan artificiales como su largo vestido bajo el sol. Es una identidad "hecha a la medida": toma o deja diferentes elementos según le acomoden sus implicaciones.

La descripción del hombre que acompaña a Dee (presumiblemente su esposo, la madre/narradora expresa su duda al respecto: "They didn't tell me, and I

didn't ask, whether Wangero (Dee) had really gone and married him." [p. 55]) refuerza la idea de que el compromiso de ambos con la búsqueda de una identidad con base en las raíces de sus ancestros es meramente superficial. La madre lo describe como "a short, stocky man" y continúa: "Hair is all over his head a foot long and hanging from his chin like a kinky mule tail." (p. 52) Su apariencia es, al igual que la de Dee, el primer indicio que tenemos de su ideología.

El nombre elegido por el compañero de Dee también es muy significativo. Sabemos que es musulmán porque saluda a Maggie y su madre con el tradicional saludo árabe "Asalamalakim" (que significa "Que la paz sea contigo").<sup>54</sup> Una vez más, el punto de vista de la madre da pie a varias confusiones. Al principio, la madre/narradora cree que "Asalamalakim" es el nombre del muchacho; sin embargo, esto se contradice con otra parte del cuento, en la que la madre habla de los musulmanes que viven cerca de su casa: "They said 'Asalamalakim' when they met you, too" (p. 54), lo que implica que ella ya tenía conocimiento de que esto era un saludo, no un nombre.

La confusión continúa cuando el compañero de Dee se presenta. La madre narra el incidente desde su punto de vista: "After I tripped over [his name] two or three times he told me to just call him Hakim-a-barber. I wanted to ask him was he a barber, but I didn't really think he was, so I didn't ask." (p. 54) El nombre correcto seguramente sería "Hakim al Baba", ya que "Barber" no es un nombre árabe<sup>55</sup>; la confusión radica en que la madre pronuncia el nombre como lo entiende. La madre cree que se presenta como "Hakim, a barber" ("Hakim, un peluquero"), e incluso está a punto de preguntarle si en realidad es peluquero. La ironía surge cuando recordamos que la madre/narradora lo describió como alguien con "hair [...] all over

his head" y entendemos por qué no cree que lo sea. En vista de que este error evidentemente es consecuencia de la percepción limitada de la madre/narradora, existe la posibilidad de que los errores ortográficos en el nombre africano de Dee también hagan hincapié en el desconocimiento de la madre sobre la cultura africana y no en el de Dee; sin embargo, en el cuento no tenemos ninguna indicación que confirme definitivamente ninguna de las dos posibilidades.

El hecho de que su nombre sea "Hakim" es otra ironía, ya que esta palabra significa "líder religioso"<sup>56</sup> y, como nos lo hace notar la madre/narradora, su religión es otra de las cosas que adopta sólo superficialmente y como pose. Esto se pone en evidencia en la conversación entre la madre y Hakim-a-barber: "[T]hose beef-cattle peoples down the road [are] [...] [a]lways too busy: feeding the cattle, fixing the fences, putting up salt-lick shelters, throwing down hay. [...] Hakim-a-barber said, 'I accept some of their doctrines, but farming and raising cattle *is not my style*."<sup>57</sup> (pp. 54-55) El hecho de que se refiera a las doctrinas de los musulmanes como "their" en vez de "our" implica que realmente no se identifica con ellos. Además, el que la razón que da para no criar ganado sea que "no es su estilo" nos recuerda que su identificación con los musulmanes es únicamente producto de la moda.

Otra parte importante del *Black Aesthetic Movement* es la revalorización de los objetos relacionados con la cultura afroamericana: lo que antes era símbolo de pobreza y opresión se subvierte para convertirse en símbolo de la riqueza de la tradición afroamericana. Los edredones que son el motivo del conflicto en "Everyday Use" son un perfecto ejemplo de esto. Cuando Dee le pide permiso de llevárselos, la madre/narradora comenta: "I didn't want to bring up how I had

offered Dee (Wangero) a quilt when she went away to college. Then she had told me they were old-fashioned, out of style." (p. 57) La razón por la que ahora Dee desea los edredones es, básicamente, la misma por la que los rechazó antes: ahora están *de moda* y ella los adopta igual que adopta su nuevo nombre. El valor que adquieren a los ojos de Dee nada tiene que ver con que sienta aprecio hacia ellos porque hayan sido hechos por su abuela o pertenecido a su madre. Mientras que Maggie pretende usar los edredones en su cama matrimonial, cuando la madre le pregunta a Dee qué piensa hacer con ellos, ella responde: "Hang them[.]' As if that was the only thing you *could* do with quilts." (p. 58) Para Dee, su valor es el de obras de arte, piezas históricas que representan el pasado de la comunidad afroamericana; el valor que tienen como representantes de su pasado personal, de la historia de su familia, pasa inadvertido:

"Mama," Wangero said sweet as a bird. "Can I have these old quilts?" [...]

"Why don't you take one or two of the others?" I asked. These old things was just done by me and Big Dee from some tops your grandma pieced before she died."

"No," said Wangero. "I don't want those. They are stitched around the borders by machine."

"That'll make them last better," I said.

"That's not the point," said Wangero. "These are all pieces of dresses Grandma used to wear. She did all this stitching by hand. Imagine!" (pp. 56-57)

Aunque este fragmento (el cual la madre/narradora prácticamente no mediatiza pues se nos reporta directamente la conversación entre ella y Dee)

pone en evidencia que Dee considera que estos edredones son especiales por haber sido hechos a mano por mujeres de su familia y porque la materia prima son pedazos de la ropa usada por sus antepasados, establece una diferencia en relación a su madre y a Maggie. Mientras que la madre hace hincapié en el *uso diario* que, ella cree, Dee le dará a los edredones ("That'll make them last better"), ésta pone en evidencia su importancia *artística* y su valor *cultural* al expresar su intención de colgarlos y mostrar tanta emoción por el hecho de que hayan sido cosidos a mano.

Mientras que Maggie y su madre perpetúan la tradición afroamericana mediante la hechura de edredones que usarán para cubrir sus camas y protegerse del frío, Dee pretende perpetuarla evitando que éstos se deterioren con el uso diario, colocándolos en su departamento como obras de arte para mostrar a sus compañeros su "herencia cultural" (la misma a la que ella renunció al crearse una nueva identidad). Dee se *apropia* los edredones, física y simbólicamente. Físicamente, los saca del baúl de su madre y los pone fuera de su alcance: "[Dee] held the quilts securely in her arms, stroking them. [...] [I moved up] to touch the quilts. Dee (Wangero) moved back just enough so that I couldn't reach the quilts. They already belonged to her." (p. 57) Simbólicamente, Dee se apropia los edredones de la misma forma que se apropia una identidad con base en sus raíces africanas: elige hacerlos suyos sólo por el hecho de que están de moda. Es por esto que el edredón también funciona como metáfora de la identidad que Dee se apropia: ella toma fragmentos de diferentes culturas y tradiciones (un nombre de África Oriental, ropa de África Occidental, la mezcladora de mantequilla de su tío para hacer un centro de mesa, los edredones para hacer un cuadro...) y los une

para crear la identidad de Wangero, una "autenticidad planeada". Al final, Dee parece no haber logrado su objetivo: en la búsqueda de una identidad pierde sus raíces culturales y adopta otras que, en realidad, no existen.

Stuart Hall dice que los descendientes de los esclavos traídos de África buscan una imagen que los unifique, algo que brinde "una coherencia imaginaria en la experiencia de dispersión y fragmentación, que es la historia de todas las diásporas impuestas."<sup>58</sup> En "Everyday Use", el edredón es esta imagen, que también funciona como metáfora de la identidad afroamericana. La identidad africana se fragmentó durante el proceso de esclavitud y ahora se recogen los pedazos para formar un todo; pero este todo es heterogéneo, ya que está formado tanto por las raíces africanas como por los elementos con los que éstas se han ido enriqueciendo a través de los siglos de convivencia con otras culturas y de habitar en territorio estadounidense. La búsqueda de una identidad afroamericana, ya sea a través de la historia familiar, como Maggie, o a través de la vuelta a los orígenes africanos producto de la moda, como Dee, es similar a la hechura de un edredón: pone orden a una serie de fragmentos y les da unidad.

### III. El edredón como metáfora de la creatividad

El tema de la creatividad de la mujer afroamericana es una preocupación que Alice Walker expresa constantemente, tanto en ensayo como en cuento, novela y poesía. En "Everyday Use", Walker lo discute a través del conflicto entre sus personajes. Una parte de ella se identifica con el personaje de Maggie: en su origen rural y la pobreza de su familia cuando era niña, en el hecho de que ella también sabe coser edredones e, incluso, en la descripción física, ya que las cicatrices de quemaduras de Maggie son equivalentes a la cicatriz que la misma Alice Walker tiene en el ojo derecho como resultado (igual que Maggie) de un accidente que tuvo cuando era niña. Por otro lado, también se identifica con Dee: al igual que este personaje, Walker tuvo la oportunidad de ir a la ciudad a estudiar en una universidad y de involucrarse en los movimientos civiles de la década de los sesenta. Por lo tanto, Alice Walker comparte ambos puntos de vista; las contradicciones que estas dos *posiciones* implican son un conflicto interno que Walker expresa a través de estos dos personajes, discute ambas posturas y, finalmente, se inclina por una de ellas.

En su ensayo "In Search of Our Mothers' Gardens", Walker plantea la pregunta: "¿Cómo se mantenía viva la creatividad de las mujeres negras, año tras año y siglo tras siglo, cuando durante la mayor parte de los años que los negros han estado en los Estados Unidos el que una persona negra leyera o escribiera era un crimen castigable?"<sup>59</sup> Los esclavos expresaban su creatividad de la única forma que se les permitía: oralmente; creaban historias y canciones que se contaban y se cantaban en los campos, durante las horas de trabajo.<sup>60</sup> Una vez abolida la esclavitud, la carga de trabajo de las mujeres afroamericanas continuó

absorbiéndolas todo el día. No tenían tiempo para dedicarse a la pintura ni a la escultura; la poesía o la novela no eran siquiera una opción para la mayoría de ellas, que no sabía escribir. Su creatividad se expresaba a través de actividades que se mezclaban con el trabajo cotidiano y objetos *de uso diario*: componer y/o cantar canciones, sembrar jardines o, como en el caso de "Everyday Use", coser edredones.

Nadie prohibía a las mujeres afroamericanas realizar dichas actividades, probablemente porque éstas se consideraban "trabajos femeninos", no arte; sin embargo, eran su modo de expresar un inherente deseo de belleza y decoración.<sup>61</sup> Muchas mujeres afroamericanas cuyo talento se limitó al ámbito de lo doméstico, dice Walker, son *artistas* que nunca fueron y probablemente nunca serán reconocidas, ni siquiera por ellas mismas.<sup>62</sup>

Este deseo de belleza está presente en "Everyday Use" no sólo a través de los edredones que Maggie y su madre hacen, sino también de otras actividades sencillas y cotidianas; por ejemplo, el cuento empieza describiéndonos la preocupación de la madre por embellecer su casa para la llegada de Dee:

I will wait for her in the yard that Maggie and I made so clean and wavy yesterday afternoon. A yard like this is more comfortable than most people know. It is not just a yard. It is an extended living room. When the hard clay is swept clean as a floor and the fine sand around the edges lined with tiny, irregular grooves, anyone can come and sit and look up into the elm tree and wait for the breezes that never come inside the house. (p. 47)

En este párrafo, la madre/narradora expresa una noción de belleza y orden a través de la descripción del arreglo del patio. El fragmento en sí es como una pintura: describe texturas ("fine sand"), tamaños y proporciones ("tiny, irregular grooves"). Al mismo tiempo, hace énfasis en la importancia de la *comodidad* que se derivará de dicho arreglo; está consciente de la parte práctica, pero también de la parte decorativa. Las mujeres afroamericanas crean cosas bellas, expresan su gran sensibilidad artística y transforman su entorno a partir de lo que tienen a la mano, de lo que su tiempo, su educación, su trabajo y su dinero les permite.

La teoría poscolonial va un paso más allá: hace énfasis en la importancia de la apropiación y subversión de formas de arte ajenas para convertirlas en una forma de expresión propia. En su libro *Render Me My Song*, Sandi Russell dice: "El negro es un ser muy original. Si bien vive y se mueve en medio de la civilización blanca, todo lo que toca es re-interpretado para su propio uso. Ha modificado el idioma, el modo de preparar la comida, la práctica de la medicina y, ciertamente, la religión de su nuevo país."<sup>63</sup> Todas las actividades mencionadas por Russell son, una vez más, *cotidianas*: los afroamericanos *reinventan* lo que está a la mano y lo hacen suyo.

La hechura de edredones, tema central de "Everyday Use", es un claro ejemplo de cómo las afroamericanas se apropian una actividad que les era relativamente ajena (hay que recordar que en África eran los hombres quienes se encargaban de los tejidos), la subvierten y la convierten en una forma de expresión artística típicamente femenina y afroamericana. Al coser edredones, estas mujeres satisfacen no sólo la necesidad física de calentar su cuerpo con ellos, sino también alimentan el orgullo y la auto-estima que trae consigo el acto creativo.<sup>64</sup> Los

diseños de los edredones cuentan historias que de otra forma las afroamericanas no hubieran tenido manera de hacer que el mundo "escuchara". Por un lado, los edredones *en sí* son un registro de la historia (como ya discutí ampliamente en el capítulo anterior) a través de las telas que pertenecieron a miembros de la familia y/o de la comunidad y su hechura perpetúa una tradición heredada de madres a hijas. Por otro lado, algunos edredones servían como una especie de álbum familiar, ya sea a través de sus diseños que en ocasiones literalmente contaban historias por medio de imágenes, o por estar hechos específicamente para conmemorar eventos particulares (una boda, un cumpleaños, un funeral). La hechura de este tipo de edredones se convirtió en una forma de crear lazos entre las mujeres de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos. Ya que en estos casos cada mujer diseña y cose un cuadro con cierto tema para, entre todas, coser un solo edredón, el resultado final representa a toda la comunidad: los edredones que cuentan historias o anécdotas domésticas finalmente reconstruyen la historia de la comunidad que los creó.<sup>65</sup> Así, al coser edredones en grupo, las afroamericanas también refuerzan los lazos que las unen como comunidad. El resultado es, al igual que en la hechura de edredones, la unidad a partir de la diversidad.

En "Everyday Use", Alice Walker elige discutir el tema de la creatividad de las afroamericanas precisamente a través de la hechura de edredones. Por medio de los personajes de Maggie y Dee, Walker plantea el conflicto: ¿qué es más válido, dar a los edredones el "uso diario" para el que estaban destinados o tratar de preservarlos y darles formalmente la etiqueta de "arte" al colgarlos para ser exhibidos? Maggie, la joven de campo y sin educación, representa la primera

postura, mientras que Dee, la hermana segura que ha visto el mundo y ha estudiado, representa la segunda.

Al referirme al tema de la identidad mencioné que Dee, quien rechazó los edredones al irse a la universidad por considerarlos anticuados, descubre que en la ciudad en realidad *sí* está de moda aquello que ella misma consideraba de uso diario cuando vivía con su madre. A principios de los años setenta, los edredones hechos completamente a mano (sin usar una máquina de coser) evocaban una forma de vida que ya no existía; las diminutas puntadas sugerían un nivel de paciencia que las mentes modernas no comprendían y con el que se fascinaban.<sup>66</sup> Dee valora los edredones que antes despreció porque ahora vive en un mundo en que éstos se consideran, oficialmente, arte:

"Maggie can't **appreciate** these quilts!" [Dee] said. "She'd probably be **backward** enough to put them to everyday use."

"I reckon she would," I said. [...] I hope she will!" I didn't want to bring up how I had offered Dee (Wangero) a quilt when she went away to college. Then she had told me they were old-fashioned, out of style.

"But they are **priceless!**" [...] "Maggie would put them on the bed and in five years they'd be in rags. Less than that!"

"She can always make some more," I said. "**Maggie knows how to quilt.**"

"Dee (Wangero) looked at me with hatred. "**You just will not understand.** The point is these quilts, *these* quilts!"

"Well," I said, stumped. "What would *you* do with them?"

"Hang them," she said. As if that was the only thing you *could* do with quilts.<sup>67</sup> (pp. 57-58)

En esta conversación, la madre/narradora muestra a una Dee desesperada porque no puede hacer que su madre y su hermana comprendan el *valor* que para ella tienen estos edredones. Cuando Dee dice que Maggie "no puede *apreciar* los edredones", su concepto de "apreciar" se opone al de Maggie y su madre. El valor del que ella habla es, en parte, económico, ya que no se puede decir que una cosa sea invaluable ("priceless") a menos que se piense que puede asignársele un precio. Ciertamente, Maggie y su madre no pueden "apreciarlos" de esta manera. El *aprecio* que Maggie tiene por los edredones es emocional: es importante para ella que sean su regalo de bodas porque fueron hechos por su abuela, su tía y su madre.

De igual manera, Dee tiene razón al acusar a Maggie de ser "retrógrada" ("backward"), desde *su* punto de vista. La ciudad y la educación que establecen la *posición* de Dee (y asignan un precio a objetos como los edredones) representan el *progreso*, el cual se opone a lo *retrógrado*, representado por el campo y la ignorancia, que sustentan la posición de Maggie. Al igual que Maggie no podría pensar en darle a los edredones otro uso que no fuera el de cubrir su cama, Dee está en un entorno donde estos objetos son obras de arte que *deben* ser exhibidas y preservadas. Como parte de lo que la *moda* académica dicta, Dee pretende *rescatar* los edredones que, como ella misma dice, en pocos años estarían hechos jirones si Maggie los usara. Cuando dice a su madre que ella "no lo entiende", se refiere a que no sabe de arte según lo concibe el mundo académico. Y es cierto. La educación que Dee recibió, su "consciencia" sobre los problemas de los afroamericanos y su interés por el pasado africano de su raza, que debieron haberla acercado a su familia inmediata, paradójicamente la alejaron.

La madre/narradora hace una distinción muy importante entre sus dos hijas: Maggie sabe hacer edredones. Esto la convierte en una *artista*, a diferencia de Dee, quien aprecia el arte de los edredones pero no sabe coserlos. Sabemos que cuando sean suyos Maggie los usará en su cama, porque *para eso fueron hechos* y porque ése es el único uso que ella considera que puede y debe dársele a un edredón; ella no sabe de arte de museos, no tiene consciencia de estar haciendo obras de arte al coser edredones, ni ha leído en los libros sobre la opresión histórica a los afroamericanos. Por más especiales que sean, una vez que los edredones han servido para lo que fueron hechos, se hacen otros nuevos: el arte se preservará no al colgarlo con cuidado en una pared para que no se deteriore, sino *haciendo constantemente nuevos edredones*. Para Alice Walker, la capacidad de crear un objeto y la transmisión de esta capacidad de una generación de mujeres a otra es más importante que el objeto en sí.

Sin embargo, en otro sentido, Dee también es una *artista*: *nombrar* es el primer acto creativo.<sup>68</sup> Al apropiarse de un nuevo nombre, elaborarse una nueva apariencia y, finalmente, una nueva identidad (aun si ésta es producto de la moda) Dee participa del acto de crear.

Los párrafos anteriores validan tanto el punto de vista de Maggie como el de Dee. El conflicto surge cuando ambas posturas se enfrentan. ¿Está mal que Maggie use los edredones para lo que fueron hechos, para cobijarse del frío? No. ¿Está mal que Dee quiera evitar que tan hermosos edredones dejen de existir en unos cuantos años y que desee exhibirlos como obras de arte? No. El problema es que, tristemente, una cosa excluye a la otra. Ya que Dee se va con las manos vacías y Maggie conserva los edredones, el final de "Everyday Use" sugiere la

inclinación de Alice Walker hacia la postura del arte "de uso diario": la herencia estética está en la renovación constante en oposición a la nostalgia y la apreciación "oficial" (académica) del arte.<sup>69</sup> Sin embargo, me parece que ambas posturas son reconciliables. En su ensayo "Duties of the Black Revolutionary Artist", Alice Walker menciona que "el trabajo del artista negro [...] es crear y preservar lo que se creó antes."<sup>70</sup> Cada una de ellas está cumpliendo, como artista negra, con un deber diferente: Maggie *crea* los edredones y Dee los *preserva*.

La madre desempeña también una función creativa muy importante a través de la narración del cuento mismo: crea una historia que reúne los puntos de vista de sus dos hijas y el de ella misma por medio de su propia voz. La madre centra su narración en un fragmento de su vida, el día de la visita de Dee, pero simultáneamente evoca otros fragmentos: permite entrar a su mente a través de su sueño sobre el programa de televisión, evoca el pasado por medio de sus recuerdos del incendio de su casa anterior o de la partida de Dee a la universidad y describe su vida cotidiana al referirse a sí misma y su trabajo diario. El acto de narrar es análogo al de coser edredones: la madre se convierte en unificadora de las diversas historias y puntos de vista y les brinda diseño, coherencia, unidad. Así, el edredón se convierte en metáfora de la narración de la madre y del cuento mismo.

Puesto que la hechura de edredones (o el cultivo de jardines, o contar cuentos, o...) es sólo una actividad más entre las que les implican sus deberes como madres, amas de casa y, en muchas ocasiones, sustento de sus hogares, las afroamericanas le dedican a esto sólo unos minutos al día, intercalados entre sus demás quehaceres. La fragmentación del tiempo que las afroamericanas

pueden destinar a la expresión de su creatividad se refleja, una vez más, en la del edredón. Los edredones en sí, hechos con materiales modestos y con una finalidad práctica, son metáfora de la creatividad afroamericana, que es discreta y pertenece al ámbito de lo doméstico y lo cotidiano.

#### IV. Conclusiones

El interés de Alice Walker por la literatura va más allá de ésta: tiene que ver con un compromiso social y político, con las responsabilidades que ella misma se adjudica como *artista* afroamericana. Como tal, considera que "es la voz del pueblo, pero también es el pueblo."<sup>71</sup> La idea de que el conjunto de las historias de los afroamericanos cuenta la historia afroamericana desde innumerables perspectivas es recurrente en sus ensayos. Ella se ve como parte de una tradición y su intención es, precisamente, registrar las diferentes experiencias de los afroamericanos (y más específicamente las afroamericanas) y contribuir a la construcción de esta gran historia. Así lo expresa en su ensayo "Beyond the Peacock": "Creo que la verdad acerca de cualquier tema sólo existe cuando se juntan todos los lados de la historia y todos los significados diferentes forman uno nuevo. Cada escritor escribe las partes que le faltan a la historia del otro escritor. Y la historia completa es lo que yo quiero conseguir."<sup>72</sup> De esta manera, el edredón como fragmentos únicos que forman un todo múltiple también es metáfora de la escritura de la propia Alice Walker.

Ya que en sus ensayos la definición de la finalidad de su escritura se acerca más a lo antropológico que a lo literario, la obra de Alice Walker en ocasiones parece querer *demostrar algo*. Después de realizar el presente análisis sobre su cuento "Everyday Use", llegué a la conclusión de que éste es el caso. Me parece que es un ejercicio literario para plantear en forma de cuento los temas de los que se ocupa en forma de ensayo, especialmente en "In Search of Our Mothers' Gardens". Al principio, al darme cuenta de esto puse en duda el valor literario de "Everyday Use" y con él, el de toda la obra de Alice Walker (los títulos de sus más

recientes novelas casi rayan en el panfleto). Sin embargo, recordé que hace algunos años, cuando leí el cuento por primera vez sin tener ninguna referencia teórica al respecto, disfruté mucho la ironía, el humor y la descripción tan vívida de los personajes. Tal vez Alice Walker sí quería demostrar algo al escribir "Everyday Use". Es posible, sin embargo, que esto no le reste valor literario y si pone en evidencia la estrecha relación que existe entre la literatura y la política. A fin de cuentas, el tiempo se encargará de decidir si la obra de Alice Walker trasciende por su labor antropológica y de reconstrucción de la historia afroamericana o por su calidad literaria.

Al final de "Everyday Use" la narradora favorece al personaje de Maggie sobre el de Dee; sin embargo, me parece que la contradicción entre arte por el arte y arte de uso diario que plantea Walker en un principio en realidad no queda resuelta, la balanza no termina por inclinarse hacia un lado, ya que ambos puntos de vista tienen elementos rescatables. Independientemente de si la postura de Alice Walker coincide con la de la narradora (hecho que no creo posible, dadas las muchas coincidencias entre la situación del personaje de Dee y la vida de la autora), en la realidad ambas posturas son reconciliables a través del edredón: el mismo objeto que las separa es también el que las une, es la imagen en la que confluyen ambas situaciones. Además, los personajes representan diferentes etapas del desarrollo de la consciencia afroamericana: Maggie y su madre no cuestionan su identidad porque no tienen el conocimiento que les dé un motivo por qué hacerlo; en cambio, Dee se rebela ante la opresión hacia las personas de raza negra que aún predomina en los Estados Unidos en la década de los sesenta desligándose de lo estadounidense y adoptando lo africano, aun si es cuestión

únicamente de pose. Pero éste no es el final de la historia; la consciencia es sólo un primer paso.

El edredón como metáfora es inclusivo. Al hablar de la identidad afroamericana, debemos tener en mente lo que nos recuerda la teoría poscolonial: en cualquier situación de colonización el sincretismo es tan inevitable como enriquecedor.<sup>73</sup> Es necesario recordar que los esclavos africanos y la esclavitud llegaron al territorio que hoy es Estados Unidos al mismo tiempo que los colonizadores ingleses; por lo tanto, en la práctica, los amos blancos y sus descendientes son tan *estadounidenses* como los esclavos negros y sus descendientes. Incluso la actual tradición estadounidense de la hechura de edredones viene de la mezcla de las tradiciones africana y europea. La cultura estadounidense es producto del sincretismo; resulta imposible hablar de elementos culturales netamente africanos o netamente europeos. Si recordamos que la identidad es la relación entre el ser y el lugar, los afroamericanos cuyos antepasados han vivido durante muchas generaciones en territorio estadounidense tienen todo el derecho a considerar que su identidad es, precisamente, la estadounidense, ya que sí existe una correspondencia entre ser y lugar.

Durante muchas décadas, la metáfora más común de la identidad estadounidense ha sido el "crisol de las razas" o "melting pot". Sin embargo, considero que el edredón funcionaría mejor como metáfora de la identidad estadounidense, ya que el "melting pot" implica convertir individuos en una masa indiferenciada, mientras que el edredón conserva la identidad de cada persona y se enriquece con su variedad. La originalidad y la individualidad, tan altamente valoradas por la actual cultura estadounidense, están representadas en las piezas

que forman el diseño del edredón. A fin de cuentas, para los estadounidenses, sin importar si son afroamericanos o euroamericanos, la experiencia individual, que en conjunto formará la identidad colectiva, es lo más importante, como lo expresa Alice Walker en este fragmento de su poema "On Stripping Bark from Myself":

No. I am finished with living  
for what my mother believes  
for what my brother and father defend  
for what my lover elevates  
for what my sister, blushing, denies or rushes  
to embrace.

I find my own  
small person  
a standing self  
against the world  
an equality of wills  
I finally understand.<sup>74</sup>

- <sup>1</sup> Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, en *Zora Neale Hurston. Novels and Stories*, p. 179.
- <sup>2</sup> Alice Walker, "The Civil Rights Movement: What Good Was It?" en *In Search of Our Mother's Gardens. Womanist Prose*, p. 124. (Todas las traducciones son mías.)
- <sup>3</sup> *Idem*, p. 125.
- <sup>4</sup> Alice Walker, "Recording the Seasons" en *In Search [...]*, p. 225.
- <sup>5</sup> Cfr. Barbara T. Christian, introducción a *Everyday Use. Alice Walker.*, pp. 8 – 9.
- <sup>6</sup> Alice Walker, "From an Interview" en *In Search [...]*, p. 250.
- <sup>7</sup> Cfr. Alice Walker, "The Black Writer and the Southern Experience" en *In Search [...]*, p. 21.
- <sup>8</sup> La traducción del término es mía.
- <sup>9</sup> Cfr. Carol Boyce Davies, *et. al.*, "Preface: Taking It Over: Women, Writing and Feminism", en *Out of the Kumbia. Caribbean Women and Literature*, p. xi.
- <sup>10</sup> Alice Walker, introducción a *In Search [...]*, p. xi-xii.
- <sup>11</sup> Cfr. Bill Ashcroft, *et. al.*, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, p. 2.
- <sup>12</sup> *Idem*, p. 25.
- <sup>13</sup> *Idem*, p. 26.
- <sup>14</sup> *Idem*, p. 6.
- <sup>15</sup> Cfr. Margot Anne Kelley, "Sisters' Choices: Quilting Aesthetics in Contemporary African-American Women's Fiction" en Christian, Barbara T, ed., *Everyday Use. Alice Walker*, p. 167 y Elaine Showalter, "Common Threads" en *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing, passim*.
- <sup>16</sup> Eladio Pascual Foronda y Regino Echave Díaz, *Larousse. Diccionario de la lengua española. Esencial*, p. 238.
- <sup>17</sup> Cfr. Lady Sarah Davies y Lisa Evans, "Quilt History" en <http://www.quilthistory.com/quilting.htm>
- <sup>18</sup> Cfr. Elaine Showalter, *op. cit.*, p. 149.
- <sup>19</sup> Cfr. Christina A. Aubin, "Quilt History I" en <http://www.quiltersbee.com/qbqhisto2.htm>
- <sup>20</sup> Cfr. Lady Sarah Davies, *op. cit.*
- <sup>21</sup> Cfr. Kwaku Ofori Ansa, "Kente is More Than a Cloth. History and Significance of Ghana's Kente Cloth" y "Meanings of Symbols in Adinkra Cloth" en <http://users.erols.com>
- <sup>22</sup> Cfr. James A. Snead, "Repetition as a Figure of Black Culture" en Henry Louis Gates, Jr., ed., *Black Literature and Literary Theory*, p. 68.
- <sup>23</sup> Cfr. Jamie Leigh, "Southern Quilting Traditions" en <http://xroads.virginia.edu-UG97/quilt/atrads.html>
- <sup>24</sup> *Idem*.

- <sup>25</sup> Cfr. Betty Pillsbury, "The History of Crazy Quilts, Part I", en <http://www.caron-net.com/featurefiles/featmay.html>
- <sup>26</sup> Marcelino Agís Villaverde, *Del símbolo a la metáfora: Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, p. 179.
- <sup>27</sup> José Ferrater Mora, ed. *Diccionario de Filosofía*, p. 1606.
- <sup>28</sup> Walter Brugger, ed. *Diccionario de Filosofía*, pp. 296-297.
- <sup>29</sup> Robert Drislane y Gary Parkinson, <http://datadump.icaap.org/cgi-bin/glossary/SocialDict/SocialDict>
- <sup>30</sup> Cfr. Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" in *Post-Colonial Theory. A Reader*, Columbia University Press, Nueva York, 1994, *passim*.
- <sup>31</sup> *Idem*, p. 392.
- <sup>32</sup> *Idem*, p. 393.
- <sup>33</sup> *Idem*, p. 394.
- <sup>34</sup> Cfr. Helga Hoel, "Personal Names and Heritage: Alice Walker's 'Everyday Use'" en <http://home.sol.no/~helhoel/walker.htm>
- <sup>35</sup> Según las clasificaciones de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, p. 99.
- <sup>36</sup> Alice Walker, "Everyday Use" en *In Love & Trouble. Stories of Black Women*, p. 47. (Todas las citas del cuento están tomadas de esta edición, por lo que en adelante indicaré únicamente el número de página.)
- <sup>37</sup> Susan C. Druding, "Lone Star Quilts" en <http://quilting.miningco.com/library/weekly/aa050599.htm>
- <sup>38</sup> Tavormina. Citado en Margot Anne Kelly, "Sister's Choices: Quilting Aesthetics in Contemporary African-American Women's Fiction", en Christian, Barbara T, ed., p. 184.
- <sup>39</sup> Cfr. Stuart Hall, *op. cit.*, p. 394.
- <sup>40</sup> Cfr. Alice Walker, "From an Interview", *op. cit.*, p. 256.
- <sup>41</sup> Las cursivas son mías.
- <sup>42</sup> Las cursivas son mías.
- <sup>43</sup> Cfr. Barbara T. Christian, introducción a *Everyday Use. Alice Walker*, p. 10.
- <sup>44</sup> Cfr. Elliot Butler-Evans, "Self-Fashioning in Black Aesthetic Discourse", en "Producing the Signs of Race" en *Race, Gender and Desire*, p. 26.
- <sup>45</sup> Citado en Elliot Butler-Evans, *op. cit.*
- <sup>46</sup> Cfr. Bill Ashcroft, *et. al.*, *op. cit.*, p. 9.
- <sup>47</sup> Trinh T. Minh-Ha, "Difference: A Special Third World Women Issue" en *Woman, Native, Other. Writing Post-Coloniality & Feminism*, p. 89.
- <sup>48</sup> Cfr. Helga Hoel, *op. cit.*
- <sup>49</sup> Cfr. Kimberly W. Benston, "I yam what I am: the topos of (un) naming in Afro-American Literature", en Henry Louis Gates, Jr, ed., p. 158.

- 
- <sup>50</sup> Cfr. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 67.
- <sup>51</sup> Cfr. Helga Hoel, *op. cit.*
- <sup>52</sup> Cfr. Elizabeth Wilson, "Le voyage et l'espace clos" – Island and Journey as Metaphor: Aspects of Woman's Experience in the Works of Francophone Caribbean Women Novelists" en Carol Boyce Davies, *et. al.*, p. 47.
- <sup>53</sup> Jean-Marie Benoist. Citado en Esther Cohen, "Narrar los nombres" en *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, p. 43.
- <sup>54</sup> Helga Hoel, *op. cit.*
- <sup>55</sup> *Idem.*
- <sup>56</sup> *Idem.*
- <sup>57</sup> Las cursivas son mías.
- <sup>58</sup> Stuart Hall, *op. cit.*, p. 394.
- <sup>59</sup> Alice Walker, "In Search of Our Mothers' Gardens", en *In Search [...]*, p. 234.
- <sup>60</sup> Cfr. Howard Zinn, *A People's History of the United States*, pp. 174-175.
- <sup>61</sup> Cfr. Lenice Ingram Bacon, *American Patchwork Quilts*, p. 22.
- <sup>62</sup> Cfr. Alice Walker, "In Search of Our Mothers' Gardens", *op. cit.*, *passim*.
- <sup>63</sup> Sandi Russell, "A Jump at de Sun" en *Render Me My Song. African-American Women Writers From Slavery to Present*, p. 38.
- <sup>64</sup> Cfr. Patricia Bell-Scott, *et. al.*, *Double Stitch: Black Women Write About Mother and Daughters*, p. 2.
- <sup>65</sup> Cfr. Margot Anne Kelley, *op. cit.*, p. 167.
- <sup>66</sup> Cfr. Catherine Jones, "Quilt-makers: Exotic Outsiders or Mainstream Artists?" en *The Virtual Quilt Company*, <http://planetpatchwork.com/tvq9.htm>
- <sup>67</sup> Las negritas son mías.
- <sup>68</sup> Cfr. Abena P.A. Busia, " This Gift of Metaphor: Symbolic Strategies and Triumph of Survival in Simone Schwart-Bart's 'The Bridge and Beyond'" en Carol Boyce Davies, *et. al.*, p. 293.
- <sup>69</sup> Cfr. Elaine Showalter, *op. cit.*, p. 212.
- <sup>70</sup> Alice Walker, "Duties of the Black Revolutionary Artist" en *In Search [...]*, p. 135.
- <sup>71</sup> *Idem.*, p. 138.
- <sup>72</sup> Alice Walker, "Beyond the Peacock" en *In Search [...]*, p. 49.
- <sup>73</sup> Cfr. Bill Ashcroft, *et. al.*, *op. cit.*, p. 30.
- <sup>74</sup> Alice Walker, fragmento de "On Stripping Bark from Myself" en *Good Night Willie Lee, I'll See You in the Morning* en <http://www.marlboro.edu/~megmott/femweb/Alice%20Walker-1.html>

## BIBLIOGRAFÍA

- AGÍS VILLAVERDE, Marcelino, *Del símbolo a la metáfora: Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- ASHCROFT, Bill, et. al., *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, New Accents, Routledge, Londres, 1989.
- AUBIN, Christina A., "Quilt History I" en <http://www.quiltersbee.com/qbqhisto2.htm>
- BACON, Lenice Ingram, *American Patchwork Quilts*, Random House, California, 1988.
- BELL-SCOTT, Patricia, et. al., *Double Stitch: Black Women Write About Mother and Daughters*, Beacon Press, California, 1991.
- BRUGGER, Walter, ed. *Diccionario de Filosofía*. Ed. Herder, Barcelona, 1995.
- BUTLER-EVANS, Elliot, *Race, Gender and Desire. Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, Alice Walker*. Temple University Press, Filadelfia, 1989.
- CHRISTIAN, Barbara T., ed., *Everyday Use. Alice Walker., Women Writers. Texts and Contexts*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 1994.
- COHEN, Esther, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1999.
- DAVIES, Carol Boyce, et. al., *Out of the Kumbia. Caribbean Women and Literature*, Africa World Press, Trenton, Nueva Jersey, 1990.
- DAVIES, Lady Sarah y EVANS, Lisa "Quilt History",  
<http://www.quilthistory.com/quilting.htm>
- DRISLANE, Robert y Parkinson, Gary,  
<http://datadump.icaap.org/cgi-bin/glossary/SocialDict/SocialDict>
- DRUDING, Susan C., "Lone Star Quilts" en  
<http://quilting.miningco.com/library/weekly/aa050599.htm>
- FERRATER MORA, José, ed., *Diccionario de Filosofía*. Ed. Alianza, Barcelona, 1981.
- GATES, Henry Louis, Jr., ed., et. al., *Black Literature and Literary Theory*,

- University Paperbacks, Nueva York, 1993.
- HALL, Stuart, "Cultural Identity and Diaspora" in *Post-Colonial Theory. A Reader*, Columbia University Press, Nueva York, 1994.
- HOEL, Helga, "Personal Names and Heritage: Alice Walker's 'Everyday Use'" en [http:// home.sol.no/~helhoel/walker.htm](http://home.sol.no/~helhoel/walker.htm)
- HURSTON, Zora Neale, *Their Eyes Were Watching God*, en *Zora Neale Hurston. Novels and Stories*, The Library of America, EEUU, 1984.
- JONES, Catherine, "Quilt-makers: Exotic Outsiders or Mainstream Artists?" en *The Virtual Quilt Company*, <http://planetpatchwork.com/TVQ9.htm>
- LEIGH, Jamie, "Southern Quilting Traditions" en <http://xroads.virginia.edu/~UG97/quilt/atrads.html>
- MINH-HA, Trinh T., *Woman, Native, Other. Writing Post-Coloniality & Feminism*, Indiana University Press, EEUU, 1989.
- OFORI ANSA, Kwaku, "Kente is More Than a Cloth. History and Significance of Ghana's Kente Cloth" y "Meanings of Symbols in Adinkra Cloth" en <http://users.erols.com>
- PASCUAL FORONDA, Eladio y ECHAVE DÍAZ, Regino, *Larousse. Diccionario de la lengua española. Esencial*, México, D.F., 1994.
- PILLSBURY, Betty, "The History of Crazy Quilts, Part I", en <http://www.caronet.com/featurefiles/featmay.html>
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores, México, D.F., 1998.
- RUSSELL, Sandi, *Render Me My Song. African-American Women Writers From Slavery to Present*, St. Martin's Press, Nueva York, 1992.
- SHOWALTER, Elaine, *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*, The Clarendon Lectures 1989, Oxford University Press, Nueva York, 1991.
- WALKER, Alice, *In Love & Trouble. Stories of Black Women*, Hartcourt Brace & Company, Florida, 1987.
- , *In Search of Our Mother's Gardens. Womanist Prose*, Hartcourt Brace & Company, Florida, 1984.

\_\_\_\_\_, "On Stripping Bark from Myself" en

<http://www.marlboro.edu/~megmott/femweb/Alice%20Walker-1.html>

ZINN, Howard, *A People's History of the United States*, Harper and Row, Nueva York, 1980.