



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



ENTRE LA FANTASÍA Y LA REALIDAD:
SONG OF SOLOMON DE TONI MORRISON
Y LA TENUE FRONTERA DE LO REAL

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

PRESENTA

MARÍA EUGENIA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ



ASESORA:
MAESTRA JULIA CONSTANTINO REYES



Ciudad Universitaria, junio 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Para Adelina y Cándido, mis padres,
y para mi hijo Daniel.

Por Arturo.

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

NOMBRE: Ma. Eugenia
Cortés Coanález

FECHA: 8 junio 2004

FIRMA: [Handwritten Signature]

Agradecimientos

A Julia Constantino Reyes, por su asesoría, por sus comentarios y por darle un poco de orden a mi caos.

A Irene Artigas Albarelli, Argentina Rodríguez Álvarez, Charlotte Broad Bald y Claudia Lucotti Alexander, por leer y corregir amablemente mi texto.

A Cinzia Samá, Aurora Piñeiro, Miguel Ángel Pérez, la señora Matilde González y demás responsables de la Coordinación de Letras Modernas, por todas sus atenciones y por hacerme “sentir que veinte años no es nada.”

Nos habíamos ido
y he aquí que volvemos a juntarnos.

Rosario Castellanos

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO UNO. LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA.	
I. Un esbozo de lo fantástico.....	3
II. El realismo mágico	9
CAPÍTULO DOS. LA TENUE FRONTERA DE LO REAL EN <i>SÓNG OF SOLOMON</i>.	
I. Las distintas perspectivas en la narración.....	14
II. Pilate, una mujer insólita	18
III. El fantasma de Jake.....	28
IV. Milkman, un puente entre dos mundos.....	38
V. El vuelo de Solomon.....	44
VI. Otros elementos de lo real y lo fantástico.....	50
CONCLUSIONES.....	56
BIBLIOGRAFÍA.....	59

INTRODUCCIÓN.

Hablar de lo fantástico es hablar de impacto, de irrupción, de sorpresa. Dentro de nuestro plano de realidad, dentro de nuestra cotidianidad pueden presentarse situaciones insólitas, extrañas e inexplicables que dan un toque distinto y especial a los acontecimientos que entendemos como “normales”. Por tanto, estas situaciones insólitas pueden ser percibidas por nuestro entendimiento como “anormales” o “extraordinarias”. Lo fantástico pasa por esa parte racional que llamamos entendimiento, pero apela también a nuestra parte afectiva y emocional: a nuestra sensibilidad.

Los acontecimientos fantásticos despiertan nuestros sentidos y disparan nuestra imaginación. Ante la inesperada aparición de un hecho insólito que difícilmente se puede explicar de inmediato, nuestra curiosidad despierta y surge un reto intelectual. Descifrar el misterio se vuelve un desafío, pero adentrarse en su desciframiento requiere de un esfuerzo para controlar nuestras emociones, sean éstas de temor, alegría o simple sorpresa ante lo nuevo y lo distinto. La irrupción de lo insólito es un reto. Si el ser humano es de naturaleza curiosa y exploradora no le será posible permanecer impávido ante un hecho extraordinario por más tiempo que el que le exige la sorpresa. Ha de ir en busca de una explicación. Tras experimentar abruptamente algún prodigio, el corazón y la mente quedan en estado de alerta.

El estudio de lo fantástico plantea, ante todo, una disyuntiva. Afirmar que un hecho es insólito implica, necesariamente, partir de un punto de comparación que nos permita emitir semejante juicio. Para que un evento sea considerado insólito ha de contrastársele, aunque no necesariamente confrontársele, con un mundo de lo normal, de lo cotidiano. Habrá de ser insólito cuando quebrante ciertas reglas de un mundo conocido como real o natural. Es decir que se es fantástico únicamente en vinculación con lo real, cuyas fronteras no siempre son fáciles de definir. En este trabajo quiero demostrar que en la novela *Song of Solomon*, de Toni Morrison, aquellas fronteras que podrían trazar los marcos que contienen lo que llamamos real se antojan más bien permeables y frágiles, pues lo real y lo fantástico se perciben como mundos casi siempre complementarios y casi nunca antagónicos. Para esto, voy a hacer una revisión de la forma en que la autora construye un relato cuyo sentido, si bien puede variar dependiendo de las distintas perspectivas (narrador, personajes, trama o lector), siempre se circunscribe al ámbito de una dualidad real/fantástico.

En la primera parte de este trabajo, y con miras a proporcionar un pequeño marco teórico a mi análisis, voy a sintetizar algunos estudios que se han hecho sobre lo fantástico en la literatura, el realismo mágico y lo real maravilloso. En la segunda parte voy a intentar un acercamiento a *Song of Solomon* que me permita mostrar la fragilidad de la frontera entre lo real y lo fantástico en esta novela. En primer lugar he de abordar las perspectivas que estructuran un relato, pues quiero tratar de identificar las técnicas narrativas que utiliza Morrison para denotar ese constante ir y venir de un mundo a otro por medio de un proceso que construye eventos dudosos, eventos indubitables y eventos factibles. Enseguida voy a presentar un acercamiento a los principales elementos que, en los distintos niveles del texto, puedo identificar o no como insólitos, inexplicables, sobrenaturales y fantásticos dependiendo de la perspectiva desde la cual se les maneje, pues quiero demostrar que la selección de la información narrativa en *Song of Solomon* deja al lector inmerso en una vacilación que lo lleva a optar por una u otra adjetivación de los sucesos según la circunstancia, colocándolo necesariamente en un umbral que hace manifiesta la fragilidad de la frontera entre la fantasía y la realidad.

Rosemary Jackson señala que lo fantástico nos muestra aquello que no se puede ver en una cultura, lo que ha sido silenciado e invisibilizado y explica que el término 'fantástico' proviene del latín *phantasticus*, que a su vez proviene del griego *φανταζω*, que significa hacer visible o manifestar¹. En la literatura, lo fantástico ha encontrado un terreno fértil. La variedad de narraciones de hechos insólitos y acontecimientos extraordinarios que se manifiestan o se hacen visibles en cuentos y novelas es grande. La literatura fantástica, el realismo mágico, lo real maravilloso o cualquier género literario que tenga como base el manejo de elementos fantásticos que irrumpen en nuestra realidad cotidiana despierta en el lector un ansia de búsqueda de los significados del mundo. Veamos ahora cómo despierta Toni Morrison esa ansiedad a través del ir y venir de la realidad a la fantasía en el mundo de *Song of Solomon*.

¹ Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 2003, p. 13.

CAPÍTULO UNO. LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA.

I. Un esbozo de lo fantástico

Para tratar de identificar los elementos fantásticos y realistas en una obra como *Song of Solomon* me parece pertinente retomar, primero, algunas partes de la propuesta que han hecho Tzvetan Todorov y Flora Botton Burlá respecto de lo fantástico en la literatura. Todorov fue uno de los primeros autores que buscó sistematizar el estudio de esta vertiente literaria. En su *Introducción a la literatura fantástica* trazó un esquema de análisis con el cual identificó los elementos que le permitieron definir lo fantástico como un género autónomo que “se basa esencialmente en una vacilación del lector [...] referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño” (125)². Lo fantástico nace de situaciones inexplicables, incomprensibles, misteriosas que irrumpen en la vida cotidiana o en el mundo real. Tenemos, entonces, dos aspectos que serán fundamentales en la propuesta de Todorov: por un lado el papel del lector y por el otro la comparación con la realidad, misma que otorga el carácter de “extraño” a un acontecimiento. Para Todorov, la primera característica o condición de lo fantástico es “la vacilación entre lo real y lo ilusorio o imaginario” (61). Él señala que lo fantástico está irremediabilmente ligado a las emociones y las sensaciones, tanto del autor de una obra como de sus personajes y del lector mismo, quien llega a tener una percepción ambigua de los eventos que conforman el relato. Lo fantástico es una duda continua entre la existencia de elementos sobrenaturales y una serie de explicaciones basadas en la razón: “Es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (24).

Para marcar las fronteras del género fantástico, Todorov señala los límites de otros géneros y los presenta en cuatro rubros principales de acuerdo con la existencia o no de una explicación lógica para los hechos insólitos: 1) Lo extraño puro: los acontecimientos extraños que aparecen en la obra pueden explicarse “perfectamente por las leyes de la razón”, pero son tan extraordinarios, insólitos e inquietantes que provocan en el lector una sensación muy parecida a la que nos provoca lo fantástico. Aquí podría ubicarse la novela

² Todas las citas de Tzvetan Todorov están tomadas de su *Introducción a la literatura fantástica*.

policíaca³. 2) Lo fantástico-extraño: los sucesos extraños que aparecen en la obra tienen, finalmente, una explicación racional. 3) Lo fantástico-maravilloso: los sucesos extraños que aparecen en la obra no pueden explicarse por las leyes de la naturaleza tal y como las conocemos. 4) Lo maravilloso puro: los sucesos no son ni siquiera extraños. Todorov se refiere aquí a los textos literarios que han sido identificados tradicionalmente como fantásticos, donde las hadas, los duendes o los seres sobrenaturales se hallan en su hábitat natural. Es decir que los elementos sobrenaturales “no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito” (46), ya que en el mundo de lo maravilloso puro, los elementos sobrenaturales son el referente de realidad habitual y cotidiana. Según esta clasificación de Todorov, lo fantástico, entonces, se ubicaría justo en la línea divisoria que separa a lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso.⁴

A manera de síntesis de esta primera parte de la propuesta de Todorov propongo considerar los siguientes puntos: lo fantástico sería la irrupción en la realidad de un fenómeno extraño que podría ser explicado de dos maneras, ya sea por causas naturales o por causas sobrenaturales, y sería la posibilidad que tiene el lector de vacilar entre ambas explicaciones lo que generase el efecto fantástico.

Otra autora que ha estudiado lo fantástico en la literatura es Flora Botton Burlá. En su obra *Los juegos fantásticos* y tras aceptar desde un principio que no es tarea fácil definir la literatura fantástica, hace un análisis detallado de sus principales características. Coincide con Todorov y señala que los textos fantásticos pueden dividirse en tres grupos donde:

El hecho insólito, inesperado o extraño alrededor del cual se construye el cuento “fantástico” puede tener o no una explicación; ella es la que nos da la pista para establecer una primera distinción (siguiendo a Todorov) entre a) lo maravilloso, b) lo extraordinario, y c) lo fantástico (15)⁵.

Las características de cada uno de estos tres grupos coinciden con las que Todorov presenta para lo maravilloso puro, lo extraño puro y lo fantástico, respectivamente, así que no

³ *Ibid.*, p. 41. Para un análisis más extenso sobre las características de este tipo de novela, véase a Roger Caillois, otro autor que ha profundizado en el estudio de lo fantástico, en su artículo “La novela policíaca”, en *Acercamientos a lo imaginario*, pp. 254-297.

⁴ Todorov también desglosa las que considera variedades de lo maravilloso: lo maravilloso hiperbólico, lo maravilloso exótico, lo maravilloso instrumental, lo maravilloso científico. Sobre este desglose más específico de las subdivisiones dentro de lo maravilloso, véase Todorov, *op.cit.*, p. 47 y ss.

⁵ Todas las citas de Flora Botton Burlá están tomadas de *Los juegos fantásticos*.

abundaré en la explicación de Botton Burlá. Lo que sí quiero señalar es que me parece una gran aportación de la autora observar en los estudiosos de la literatura fantástica, principalmente en Todorov, algunas fallas metodológicas. Por ejemplo, ella señala que autores como Roger Caillois y Louis Vax han reconocido que existe una “evolución histórica del cuento fantástico”, pero que no la han explicado. También critica una opinión de Todorov que ha sido fuertemente cuestionada y que señala que la literatura fantástica ha desaparecido, particularmente a raíz del nacimiento del psicoanálisis (24),⁶ como si las grandes obras de la literatura fantástica del siglo XX tuviesen que cumplir la función de un diván para “explicar los deseos sexuales” o “hablar de la atracción que ejercen los cadáveres” (24).

Pero vuelvo al punto de la vacilación. Según Todorov se trata de una ambigüedad que no termina ni cuando acaba la aventura del texto, pues al terminar la vacilación termina lo fantástico: “Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación” (28). Botton Burlá coincide con Todorov en ese papel fundamental que juegan las emociones del lector para el efecto fantástico de una obra. Es más, considera que la “efectividad” es “una palabra clave para la literatura fantástica”, pues ésta tiene como objetivo central “producir un efecto determinado en el lector” (51). Sin embargo, ella explica que la duda, elemento esencial de las obras fantásticas, se mueve en un nivel emocional, por lo que el autor de una obra fantástica no está enfocado en la racionalidad (a menos que sea para destruirla) sino en la emotividad (46 y ss), es decir, que lo fantástico es un fenómeno que pasa exclusivamente por la parte emocional o sensitiva de quien lo percibe. No comparto esta apreciación de Botton Burlá. Coincido con ella y con Todorov en la importancia que tiene la parte emocional en la literatura fantástica, pero como ya he mencionado estoy convencida de que la duda o vacilación que nace de la irrupción de elementos extraños en nuestro plano de realidad parte también de una reflexión racional. Calificar un suceso de extraño o insólito dependerá en gran medida de nuestra percepción intelectual de lo que es lógico, real o común. El destinatario del efecto fantástico percibe que se encuentra ante un hecho insólito a través de su entendimiento. Acaba de romperse la estabilidad de su plano de realidad, pues ha habido

⁶ Véase lo que dice Todorov al respecto en *op.cit.*, p. 132 y ss.

una irrupción sorpresiva e inexplicable de algún elemento que, es cierto, conmueve y sacude las emociones. Sin embargo la decisión de que uno se encuentra ante un hecho insólito ha de tomarse, también, a través del intelecto. La reacción dubitativa que puede vivir el lector de una obra ha de presentarse tanto en el ámbito emocional como en el intelectual.

Además, esta reacción será resultado de una intencionalidad de la obra que se construye con mecanismos literarios muy precisos. Respecto de la temática de lo fantástico, Botton Burlá opina: “Lo fantástico, ente inasible por antonomasia, reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento” donde lo insólito cobra una importancia esencial. Es decir que no existe un tema que sea fantástico por sí mismo. Es “en las modalidades de esa interrelación mutua entre el tema y su tratamiento [...] donde podemos encontrar [...] la forma de lo fantástico” (30). Se trata de un movimiento constante, de una relación dinámica entre lo fantástico y la obra. Aquí aparece de nuevo la idea concebida por Todorov respecto del papel del lector. Botton Burlá afirma que hay “una relación activa, dinámica, entre escritura y lectura, es decir, entre el tratamiento dado al tema y la intención con que se lee la obra” (34). En resumen, la autora considera que lo fantástico sólo puede darse dentro de un contexto que es la obra, y que, por tanto, no es posible hablar de temas fantásticos en sí mismos. Así, los elementos fantásticos serían necesariamente parte de una estructura, y su calificativo de fantásticos dependería de su relación no sólo con la obra misma sino con el lector. Me parece pertinente subrayar esta forma de entender la temática de lo fantástico porque cuando aborde el análisis de *Song of Solomon* voy a identificar algunos elementos que se puede considerar fantásticos dependiendo de su relación tanto con el lector como con el discurso; en otras palabras, dependiendo de la perspectiva y no de la temática.

Botton Burlá sostiene, siguiendo a Todorov, que en lo fantástico hay una situación de equilibrio inestable. Es aquí donde desempeña un papel fundamental la duda de la que Todorov nos hablaba, ya que si entendemos lo fantástico como una vacilación constante que acompaña al lector, lo fantástico termina en el momento en que el lector toma una decisión que explica los sucesos extraños que aparecen en la obra. Se trata, pues, de un mundo donde cualquier elemento maravilloso o extraño es inexplicable, rompe las reglas de lo establecido y lo cotidiano, o bien de lo que entendemos como real, y nos mantiene en un

umbral de incertidumbre e inseguridad, pues “la obra fantástica es [...] un equilibrio precario de un estado de desequilibrio” (38).

Para intentar resumir el acercamiento a lo fantástico según el análisis de Botton Burlá quiero retomar los “requisitos esenciales” que debe contener una obra para ser considerada fantástica. Uno es la realidad como base sólida de la construcción narrativa. Al tener una base real, lo fantástico puede contrastarse mejor frente a ella. Si la ambientación general de una historia descansa sobre una base construida a partir de eventos y situaciones que podemos identificar fácilmente con nuestro plano de realidad, lo insólito será mucho más notorio. Otro requisito es la ambigüedad que provoca vacilación o duda en el lector. Esta ambigüedad tiene como objetivo generar una sensación de incertidumbre e inquietud. Por último, está la verosimilitud. La autora afirma que existen dos tipos de verosimilitud: la externa —que está en relación directa con la vida cotidiana o “realidad real”—y la interna —que responde a la lógica del relato—. Dentro del relato fantástico, la verosimilitud interna es fundamental. Lo que le dará congruencia a un texto fantástico no será su relación con el mundo externo sino con el mundo interno. Es decir, debe responder a la lógica del propio mundo del relato, aunque no responda a la lógica del mundo que conocemos como “real”. Por eso, el relato fantástico será el desarrollo de eventos o situaciones inverosímiles dentro de un mundo verosímil.

Quiero hablar ahora de las propiedades de lo fantástico. Al respecto, Todorov señala que si entendemos una obra literaria como una estructura, será necesario entonces encontrar en todos sus niveles “consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza lo fantástico” (64) y describe las que considera tres propiedades que pueden mostrar la forma en que se lleva a cabo esta unidad estructural: 1) Un determinado empleo del discurso figurado, como rasgo del enunciado, 2) el problema del narrador, en la enunciación, y 3) el aspecto sintáctico, donde se va creando un efecto único, situado al final de la obra.

En torno del primer punto, que tiene que ver con el discurso, Todorov encuentra un vínculo entre las figuras retóricas y lo fantástico que se da de distintas formas. Tendríamos, entonces, la imagen figurada que puede originar lo sobrenatural, o bien, la exageración, que también conduciría a lo sobrenatural. Además, habría una utilización ambigua del lenguaje. En *Song of Solomon* podemos encontrar estas propiedades que menciona Todorov:

imágenes figuradas, exageraciones en distintos planos del texto y ambigüedad en el uso del lenguaje por parte de Morrison.

En cuanto al segundo punto, relativo a la enunciación, tendríamos al narrador como una segunda propiedad estructural del texto fantástico. Todorov señala que, generalmente, el narrador en la historia fantástica habla en primera persona, y comenta que las excepciones suelen llevar a un alejamiento de lo fantástico. El argumento que utiliza Todorov para hacer esta afirmación es que “sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de verdad; la palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano” (68-69). Más adelante voy a abordar el punto de la importancia que tiene la perspectiva del narrador para generar un efecto fantástico. En *Song of Solomon*, la participación del narrador sí es definitoria para la verosimilitud del hecho narrado, en el sentido en que lo planteaba Todorov. Sin embargo, en esta novela de Morrison no es únicamente lo atribuido a un narrador lo que le da verosimilitud a ciertos eventos, pues hay situaciones muy específicas en las que se observa un efecto fantástico que no desaparece aunque la narración no se haya dado desde el narrador, sino desde algún personaje.

Finalmente se encuentra el tercer rasgo de la estructura de la obra fantástica, que es el relacionado con su aspecto sintáctico. Aquí, Todorov describe la importancia de la gradación narrativa y la forma en que ésta debe ir generando un efecto fantástico. En ello juega un papel fundamental la temporalidad. En este punto, Botton Burlá coincide con Todorov al apuntar que “al igual que el tiempo presente, lo fantástico sólo dura un instante, y es parte de su esencia el no poder ser permanente” (39). También coincide con Todorov en lo que toca al desenlace, pues concluye que la existencia de un misterio permanente y la falta de solución a dicho misterio (que acabaría con lo fantástico) hacen que las obras fantásticas generalmente no tengan un desenlace. Es decir, la novela o el cuento terminan, “pero no el enigma” (42). Es éste otro punto que voy a abordar en el análisis de *Song of Solomon*, texto donde, cabe señalar, no hay un misterio permanente sino muchos.

Esto en cuanto a teorías sobre lo fantástico tradicional. Veamos ahora algunos comentarios sobre el realismo mágico que nos pueden ayudar a entender mejor la forma en que se interrelacionan en esta novela de Morrison lo real y lo fantástico.

II. El realismo mágico

He señalado que en el caso de *Song of Solomon* estamos ante un texto en el que es fundamental no tanto la confrontación como la dualidad fantástico/real. Es por ello que me parece útil para este trabajo hablar de una de las vertientes de la literatura moderna donde se manifiesta más claramente esa dualidad: el realismo mágico. Debo subrayar que no es mi intención encasillar la novela de Toni Morrison en una corriente literaria ni en un género, pues creo que eso sería, en todo caso, materia de otro estudio y no es mi tarea en este trabajo. Sin embargo, me parece que hay ciertos rasgos del realismo mágico que pueden ayudar al análisis de los elementos que considero fantásticos y realistas en *Song of Solomon* y que pueden ser útiles para revisar la forma en que la autora va construyendo un mundo donde la frontera de lo real se vuelve cada vez más tenue, más sencilla de transgredir o bien, donde lo fantástico y lo real pueden llegar a convivir de manera armónica.

Sin afán de profundizar, considero pertinente hablar un poco sobre los orígenes del término “realismo” en la literatura moderna. Según Graciela N. Ricci Della Grisa⁷, el término “realismo”, en su explicación estética, fue utilizado por primera vez en 1835 para subrayar el aspecto humano de la obra de Rembrandt en oposición directa al idealismo poético que presentaba la pintura neoclásica, pero no fue sino hasta 1856 que se le utilizó como término literario al dar nombre al periódico *Réalisme*. Lo que me interesa rescatar de la historia de este concepto es que se le asoció con la novela a fin de ver nacer una literatura que pudiese retratar y describir, con lujo de detalle, el entorno de lo humano. Para que un evento pueda ser considerado fantástico o mágico es necesario tener un referente real desde el cual se pueda hablar de lo que podría ser insólito. La realidad cotidiana, los pequeños detalles de la vida diaria que en otro tipo de expresiones de la literatura podrían no ser tan relevantes, cobran una importancia muy particular cuando se trata de lo fantástico. En el caso de *Song of Solomon* veremos que la novela parece desarrollarse dentro de una atmósfera eminentemente realista. Hay descripciones muy precisas de lo cotidiano. Sin embargo, esta atmósfera “realista” cumple un doble papel. Por un lado, según las circunstancias, ayuda a que ciertos eventos se tornen inesperados o inexplicables. Por otro, hace que muchos eventos que podrían ser calificados como inesperados o inexplicables

⁷ Graciela N. Ricci Della Grisa, “El Realismo Mágico y la imaginación creadora: perspectivas”, en *Realismo Mágico y conciencia mítica en América Latina*, p. 15 y ss.

parezcan no serlo, pues la ambientación se circunscribe al ámbito de lo que conocemos como real. Más adelante presentaré ejemplos de la ambigüedad perceptual que esto genera. Por ahora, sólo quiero enfatizar que, al igual que ocurre en la novela realista, veremos descripciones minuciosas y muy detalladas de la realidad que la obra busca representar.

En lo que toca al “realismo mágico”, fue Franz Roh quien acuñó el término a principios del siglo XX⁸, aunque lo hizo para hablar del postexpresionismo en la pintura. En realidad, el primero que lo aplica a la literatura y comienza a darle un valor especial es Ángel Flores, quien retoma la expresión “realismo mágico” de Roh y la presenta en una conferencia dictada en inglés en diciembre de 1954⁹. Ahí, Flores hace una defensa de la narrativa hispanoamericana en general y latinoamericana en particular, pues considera que la crítica literaria estaba lejos de comprenderlas en toda su riqueza.

Flores identifica una tendencia novedosa que logra el amalgamamiento entre fantasía y realidad. En lo que él llama realismo mágico se puede apreciar una “transformation of the common and the everyday into the awesome and the unreal,” ya que “the unreal happens as part of reality.”¹⁰ Flores destaca la intención mágico-realista de descubrir eventos y significados mágicos en una realidad cotidiana. Se trata, dice él, de un arte de sorpresas donde el escritor se aferra a la realidad en aras de evitar que su historia trascienda la frontera que lo llevaría al ámbito de lo sobrenatural. En otras palabras, es un arte que no se aleja del realismo, pues describe con detalle “el entorno de lo humano”, pero sí lo transforma a partir de una constante presencia de lo mágico. Por su parte, Luis Leal¹¹ publica un artículo en los años sesenta donde hace una reflexión que me parece clave para entender el realismo mágico que percibo en la obra de Morrison: lo irreal parece ser parte de la realidad y la gente que presencia los hechos insólitos o irreales los acepta como elementos de su cotidianidad. Más adelante veremos algunos ejemplos de esto en *Song of Solomon*.

⁸ “Con la palabra ‘mágico’ en oposición a ‘místico’, quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él.” Franz Roh, *Realismo mágico, post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, p. 11.

⁹ Ángel Flores, “Magical Realism in Spanish American Fiction”, en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, eds., *Magical Realism. Theory, History, Community*, pp. 109-117.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 114 y 115.

¹¹ Luis Leal, “Magical Realism in Spanish American Literature”, en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, eds., *op.cit.*, pp. 119-124.

Cabe mencionar que en ningún momento de la citada conferencia señaló Flores que el realismo mágico fuese una tendencia literaria exclusiva de los escritores hispanoamericanos. Por el contrario, reconoció como una de sus grandes influencias a Franz Kafka. No obstante, en las conclusiones de su conferencia Flores manifestó su satisfacción por haber encontrado, al parecer, una expresión auténtica, característica de América Latina. Este señalamiento de Flores despertó el entusiasmo de muchos escritores y críticos que, desde entonces, han identificado al realismo mágico como manifestación propia de la literatura latinoamericana. El debate ha sido fuerte. Alejo Carpentier es uno de los grandes defensores de esta conclusión. De hecho, en una conferencia dictada en 1975, Carpentier acuña el término 'lo real maravilloso' para referirse al realismo mágico pero ya como una característica del arte latinoamericano pues, afirma: "aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano".¹² Esta apropiación territorial de lo real maravilloso ha recibido críticas constantes. Amaryll Chanady, por ejemplo, ve en las conclusiones de Flores y en la simpatía que éstas despertaron en Carpentier una inaceptable y virulenta "territorialization of the imaginary"¹³. Pero no quiero detenerme en ese debate porque, desde mi punto de vista, hay un poco de razón en ambas posturas. Es decir que si bien es cierto que el realismo mágico ha encontrado en la literatura latinoamericana uno de los campos más fértiles para su expresión, también es necesario reconocer que dicha expresión literaria se encuentra presente en muchos idiomas y en distintas culturas.

Vuelvo a los rasgos del realismo mágico que pueden facilitar el análisis de los elementos que considero fantásticos y realistas en *Song of Solomon*. Otros teóricos como Gabrielle Foreman o Stephen Slemon analizan la relación entre los elementos realistas y fantásticos en las obras del realismo mágico y coinciden en señalar que se trata de un oxímoron¹⁴. Esta afirmación, que podría parecer obvia, tiene un trasfondo interesante.

¹² Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo, y otros ensayos*, p. 130. No voy a profundizar en los motivos por los que algunos autores usan el término "real maravilloso" y no "realismo mágico". Una explicación muy clara al respecto puede encontrarse en un texto de Irlemar Chiampi quien, entre otras cosas, nos dice: "Maravilloso es el término ya consagrado por la Poética y los estudios crítico literarios en general". Véase Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, p. 49 y ss.

¹³ Amaryll Chanady, "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms", en Lois Parkinson Zamora, y Wendy B. Faris, *op.cit.*, p. 131.

¹⁴ Gabrielle Foreman, "Past-On Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call", y Stephen Slemon, "Magic Realism as Postcolonial Discourse", ambos en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, *op.cit.*, pp. 285-304 y 407-426.

Slemon, por ejemplo, nos dice que en el realismo mágico “two separate narrative modes never manage to arrange themselves into any kind of hierarchy” (410). Yo veo aquí una coincidencia con las características de la literatura fantástica. No olvidemos que Botton Burlá nos habla del “equilibrio inestable” de la obra fantástica. Lo real maravilloso y el realismo mágico nacen de la literatura fantástica, en ella encuentran sus raíces. Amaryll Chanady menciona que en la literatura fantástica tradicional las leyes de la naturaleza y los fenómenos insólitos se presentan como antinomios y que, por el contrario, en las obras del realismo fantástico, éstos se yuxtaponen sin que ello implique ninguna dificultad. La obra de Morrison es muy compleja en este sentido. Habrá situaciones donde lo insólito sea precisamente eso, insólito e inesperado. Es decir, en determinados momentos podremos observar un antinomio. Pero también será común descubrir situaciones donde lo real y lo fantástico se yuxtapongan sin que al parecer esto ocasione alguna dificultad. Estaremos entonces ante un oxímoron.

Pero para los objetivos de este trabajo y, a manera de síntesis de esta sección, me parecen muy útiles las cinco características principales del realismo mágico que propone Wendy Faris, pues considero que en ellos podemos encontrar las líneas de contacto entre lo fantástico tradicional y el realismo mágico que, en términos generales, percibo en *Song of Solomon*: 1) El texto ha de contener un “elemento irreductible” de magia, es decir, algo que no sea posible explicar por medio de las leyes de la naturaleza; 2) el texto contará con una descripción detallada que nos hable de un entorno eminentemente realista; 3) el texto provocará en el lector una vacilación entre dos entendimientos contradictorios de los eventos que le están siendo descritos. Esto lo llevará a la duda; 4) el lector experimentará la sensación de estar ubicado entre dos mundos, como si estuviera en un umbral, y 5) el texto cuestionará lo que conocemos como tiempo, espacio e identidad.¹⁵

En *Song of Solomon* estamos ante un relato en el que, por un lado, podemos percibir claramente elementos característicos de la literatura fantástica, donde los hechos insólitos generan una reacción tanto en los personajes como en el lector. Pero también estamos ante personajes que aceptan lo irreal y lo insólito como parte de su vida cotidiana. En otras palabras, donde la incertidumbre y la sorpresa sólo afectan el terreno del lector. La novela

¹⁵ Wendy B. Faris, *op.cit.*, p.175 y ss. La autora menciona, además, nueve características secundarias del realismo mágico.

se mueve en varios planos de realidad que nunca son estables, sino que dependen de las circunstancias. Asimismo, tenemos una tercera opción discursiva, con personajes que pueden reaccionar con sorpresa o duda ante determinadas situaciones, que tanto ellos como el lector podrían interpretar como fantásticas, pero no ante otras. Como veremos en la segunda parte de este trabajo, estas líneas que conectan lo insólito con lo cotidiano nos ayudarán a comprender lo tenue que puede llegar a ser la frontera de lo que entendemos como real en esta novela de Morrison.

CAPÍTULO DOS. LA TENUE FRONTERA DE LO REAL EN *SONG OF SOLOMON*.

I. Las distintas perspectivas en la narración

He señalado en la primera parte que sería muy difícil tratar de identificar *Song of Solomon* con una determinada corriente literaria y que por supuesto no es el objeto de este estudio. En los siguientes apartados de este capítulo veremos cómo la novela se mueve en un plano narrativo que podría considerarse realismo mágico, pues personajes como Pilate Dead, su sobrino Milkman (Macon Dead hijo) y su cuñada Ruth (esposa de Macon Dead padre) son capaces de convivir con sucesos prodigiosos sin que éstos generen en ellos una sensación de temor o sorpresa ante lo insólito. Recordemos que Luis Leal nos habla de textos donde la gente es capaz de presenciar hechos irreales o sorprendivos y de aceptarlos como elementos de su cotidianidad.¹⁶ Pero igualmente veremos una reacción de sorpresa ante estos mismos sucesos en algunos otros personajes, quienes los percibirán como prodigios, como hechos que no obedecen a las reglas de nuestra realidad objetiva y que transgreden dichas reglas.

En *Song of Solomon* podemos encontrar las ‘consecuencias’ de la percepción ambigua que provoca una duda en el lector en todos sus niveles, como sugería Todorov. Toni Morrison utiliza varios recursos para sugerirnos lo fantástico en los distintos planos del texto. A un narrador omnisciente que da verosimilitud a los hechos más difíciles de creer se suma la construcción de personajes insólitos y cargados de misterio o la presencia constante de fantasmas, ya sea de manera directa o por referencias. Tiene una gran importancia para la trama el acto de volar, pero siempre existe en torno de éste la duda de la factibilidad. Además, hay una utilización frecuente de ciertos elementos característicos de la literatura fantástica (incesto, necrofilia, persecuciones, asesinatos, misterio, encantamientos) o bien del realismo mágico más tradicional (situaciones completamente insólitas que no son percibidas como tales por algunos personajes, convivencia pacífica entre realidad y fantasía). A esto se suma una ambientación determinada –donde los objetos sin vida parecen tenerla, donde las apariencias cambian inexplicablemente, donde abunda la

¹⁶ Luis Leal, *op.cit.* p.122.

sangre o las referencias a ella—, la exageración en el lenguaje y las situaciones fuera de lo común.

Song of Solomon también cumple cabalmente con uno de los aspectos que Botton Burlá y Todorov consideran fundamentales para la consolidación del efecto fantástico: la falta de un desenlace. En esta novela habrá misterios permanentes en los distintos planos narrativos. Ninguno de estos misterios se verá resuelto de manera esencial, es decir, de tal forma que podamos trasladarlo cómodamente hacia nuestro plano de realidad por medio de una explicación racional. Pero quiero hablar sobre todo de la forma en que Morrison construye una “interrelación mutua” entre el tema y el tratamiento que de él se hace para poder hallar lo fantástico, según lo que afirma Botton Burlá. Es decir, que efectivamente no existe un ‘tema’ de lo fantástico, sino una forma de tratar un tema por parte de Morrison y una manera de leer el texto por parte del lector. *Song of Solomon* es un texto profundamente arraigado en la realidad, desde la cual parte la construcción narrativa que va generando un efecto fantástico. Esto provocará una sensación de ambigüedad en el lector — independientemente del efecto que provoque en algunos personajes— a partir de una verosimilitud en el relato y en el mundo donde se desarrolla la historia, mas no en los hechos insólitos que en ella aparecen. Por momentos habrá un aparente contraste entre la realidad y la fantasía, pero luego descubriremos que toda problematización de lo insólito queda fuera y el prodigio puede aceptarse como un ingrediente natural de la realidad. Quiero abordar primero el papel que desempeña el narrador en ese “tratamiento” de temas que genera un efecto fantástico.

Luz Aurora Pimentel¹⁷ profundiza en lo fundamental que resulta el punto de vista del narrador para el sentido y la significación de un relato, pues importa “no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista” (95), ya que será a partir de la selección de la información narrativa que se construyan las “cuatro perspectivas que organizan un relato”: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector (97). Hablemos primero de las perspectivas del narrador y de los personajes. Pimentel menciona tres códigos de focalización de la información que considera básicos: la focalización cero, que corresponde al tradicional narrador omnisciente o en tercera persona, la focalización interna, donde la

¹⁷ Las citas de Pimentel están tomadas de Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.

1880-1885
1886-1890
1891-1895
1896-1900
1901-1905
1906-1910
1911-1915
1916-1920
1921-1925
1926-1930
1931-1935
1936-1940
1941-1945
1946-1950
1951-1955
1956-1960
1961-1965
1966-1970
1971-1975
1976-1980
1981-1985
1986-1990
1991-1995
1996-2000
2001-2005
2006-2010
2011-2015
2016-2020
2021-2025
2026-2030
2031-2035
2036-2040
2041-2045
2046-2050
2051-2055
2056-2060
2061-2065
2066-2070
2071-2075
2076-2080
2081-2085
2086-2090
2091-2095
2096-2100

1880-1885
1886-1890
1891-1895
1896-1900
1901-1905
1906-1910
1911-1915
1916-1920
1921-1925
1926-1930
1931-1935
1936-1940
1941-1945
1946-1950
1951-1955
1956-1960
1961-1965
1966-1970
1971-1975
1976-1980
1981-1985
1986-1990
1991-1995
1996-2000
2001-2005
2006-2010
2011-2015
2016-2020
2021-2025
2026-2030
2031-2035
2036-2040
2041-2045
2046-2050
2051-2055
2056-2060
2061-2065
2066-2070
2071-2075
2076-2080
2081-2085
2086-2090
2091-2095
2096-2100

narración coincide con las limitaciones de una mente figural, y la focalización externa, que concentra la narración fuera del campo cognitivo de los personajes. Los dos primeros códigos son frecuentes en *Song of Solomon*.

Morrison recurre a una alternancia continua de las perspectivas entre la del narrador y la de los personajes, en lo que Pimentel llama una “convergencia de perspectivas” que puede llegar a dificultar la distinción entre la voz del narrador y la de un personaje dado (en “discurso indirecto libre”) pues el narrador está “cambiando de foco de manera casi imperceptible” y cerrando “el ángulo de conocimiento sobre el mundo narrado” que “activa esa importante dimensión del enigma-suspenso” (102). Esto suele ocurrir en la novela de Morrison cuando algunos personajes deciden narrar pasajes muy importantes de su vida. Veremos ejemplos concretos en los apartados II y III del capítulo dos, cuando Pilate Dead y Macon Dead describan los eventos posteriores a la muerte de su padre.

La autora de *Song of Solomon* también construye pasajes con una focalización interna en narración consonante. Pimentel nos dice que “en esta forma de focalización interna nos encontramos en la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes” (105). En este tipo de focalización, el narrador conoce a fondo las emociones y los pensamientos de los personajes, pero también puede deslindarse de ellos en determinadas ocasiones para presentarnos su punto de vista particular.

La narración en perspectiva desempeña un papel muy importante para el paso de lo real a lo fantástico en esta novela de Morrison, pues lo narrado nos llega de forma variable ya sea desde un narrador omnisciente o desde un narrador personaje, sin que la frontera entre ambas perspectivas sea del todo clara. Se trata, más bien, de una transición constante, casi imperceptible, de la perspectiva narrativa que transmite de una manera muy directa las emociones y los pensamientos de los personajes. Algo que resulta básico para el efecto fantástico que construye Morrison parte del hecho de que muchas situaciones que podríamos considerar producto de la imaginación de los personajes son descritas por el narrador, en cierto modo ese que Todorov llama “el narrador representado (que) conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes” (71). Con mucha frecuencia, la voz de los personajes se transforma repentinamente en la voz del narrador y en su perspectiva, hasta el punto en que resulta difícil en ocasiones distinguir al uno de los otros. Esto es clave para generar un efecto fantástico pues hay eventos que

podríamos considerar meros productos de la imaginación de alguien si fuesen narrados desde la voz de ciertos personajes. Retomaré este punto en el apartado II del capítulo dos cuando aborde las extrañas transformaciones físicas de Pilate y la forma en que son descritas por Milkman y por el narrador. El hecho de que sea el narrador quien describa algunos eventos extraños, fuera de lo normal, como dichas transformaciones físicas, nos hace dudar y nos lleva a considerar seriamente la posibilidad de que el evento narrado, por inverosímil que parezca, sea un hecho real.

Veamos ahora qué sucede con la perspectiva de la trama. Pimentel la define como “formas de selección y restricción (de la información narrativa) que orientan el entramado del relato” (120-121). La trama nos muestra y nos oculta todo aquello que conviene a sus fines. En el caso de una novela como *Song of Solomon*, donde los límites entre lo real y lo fantástico no se definen con precisión, la perspectiva de la trama contribuye a la ambigüedad. La selección de la información construye una trama que en algunas ocasiones nos remite al plano de realidad inmediata —que consideramos ‘natural’— y en otras nos lleva a imaginar un segundo plano de realidad —el que llamaré ‘no natural’—. La trama describe una serie de episodios que fortalecen el efecto fantástico al abrir las posibilidades de verosimilitud de ciertos acontecimientos que, de no ser porque tienen referentes continuos a lo largo del relato, no podríamos considerar posibles. Al mismo tiempo, hay restricciones en la trama que resultan fundamentales para generar ambigüedad y duda. Así, podemos afirmar con Pimentel que “la trama constituye uno de los indicadores más importantes de la significación narrativa” (126). Más adelante revisaré algunos eventos inverosímiles que resultan posibles o al menos factibles. Con ello pretendo mostrar la forma en que la perspectiva de la trama puede contribuir a la factibilidad de un hecho.

Por último quiero mencionar la perspectiva del lector. Pimentel afirma: “El sentido del texto se actualiza en el punto de convergencia de todas las perspectivas del texto, pero el sentido sólo ‘puede enfocarse desde un punto de vista’. Y es ese punto de vista el lugar asignado al lector” (127). Quiero enfatizar la importancia que tiene para mi análisis esta aseveración. Si volvemos a lo que menciona Todorov sobre el papel del lector en las obras vinculadas con lo fantástico tendremos que en el caso de que haya, como dice Pimentel, “perspectivas en conflicto” (128), el lector tendrá que asumir una postura y tomar una

decisión. Pasemos, pues, a hablar sobre todas estas perspectivas. Voy a comenzar con el análisis de un personaje que genera un conflicto en las perspectivas de muchos personajes.

II. Pilate, una mujer insólita

Uno de los recursos que utiliza Toni Morrison para referirnos a lo fantástico en esta novela es la construcción de un personaje extraordinario: Pilate Dead, una presencia mágica constante que funciona como un motor que impulsa los principales eventos que ocurren en el relato. Pilate es una mujer extraña, diferente, que se consolida como una personalidad insólita a lo largo del texto. La primera referencia que tenemos de ella la vierte el narrador en el arranque de la novela. Pilate es “a stout woman who looked as though she might move the earth if she wanted to” (6).¹⁸ Es posible pensar que el narrador está describiendo la apariencia de Pilate para presentarla como una mujer de una gran fuerza física, pero al avanzar la narración se hace evidente la doble intención de dicha frase: Pilate sí es una mujer extraña, distinta, que quizás podría mover el mundo si lo quisiera. En la primera descripción que hace de ella su hermano Macon Dead (también en voz del narrador) mientras reflexiona en silencio, encontramos que Pilate llegó al mundo en condiciones insólitas:

After their mother died, she had come struggling out of the womb without help from throbbing muscles or the pressure of swift womb water. As a result, for all the years he knew her, her stomach was as smooth and sturdy as her back, at no place interrupted by a navel. It was the absence of a navel that convinced people that she had not come into this world through normal channels; had never lain, floated, or grown in some warm and liquid place connected by a tissue-thin tube to a reliable source of human nourishment. (28)

A partir de esta descripción la autora comienza a desarrollar uno de los aspectos más intrigantes de esta mujer tan especial: la falta de ombligo. Pareciera que Macon desde su perspectiva en voz del narrador no considera a Pilate un ser sobrenatural. Esta percepción de Macon funciona como un ancla que nos detiene en un ámbito real. Señalé en el apartado II del capítulo uno la importancia de la atmósfera “realista” que parece desarrollarse en *Song of Solomon*. Macon es un personaje central para el desarrollo de dicha atmósfera. La

¹⁸ Todas las citas de *Song of Solomon* de Toni Morrison están tomadas de la edición de Penguin Books, Nueva York, 1987.

narración de Macon indica que la carencia de ombligo ha convencido a la gente de que su hermana no nació de una manera normal, pero también nos habla de que él no lo cree. Él sabe que su hermana estuvo en el vientre de su madre. Sin embargo, a lo largo de todo el texto habrá una falta de claridad que generará vacilación en muchos personajes y en el lector. Circe, la mujer que atendió a la madre de Pilate durante el parto, nos dice: “I thought they were both dead, the mother and the child. When she popped out you could have knocked me over. I hadn’t heard a heartbeat anywhere. She just came on out” (244). La partera no sólo se sorprende sino que se asusta ante la inesperada aparición de una bebé en un marco donde ya no había vida. La perspectiva de Circe parece diferir de la perspectiva de Macon. No obstante, veremos ejemplos más adelante de la forma en que Macon también puede considerar a su hermana una persona capaz de moverse dentro del ámbito de lo ‘no natural’. Esto genera ambigüedad en torno de Pilate.

La carencia de ombligo es un elemento que desempeña un papel central en la trama, pues es en función de esta extraña cualidad física que Pilate comienza a tomar decisiones que marcan su vida. Tras ser caracterizada por quienes la rodean como una mujer rara, misteriosa y temida, Pilate opta por llevar un estilo de vida que le permita esquivar el rechazo social. En torno suyo, de su hija Reba y de su nieta Hagar observo una atmósfera muy particular que es esencial para el análisis de la dualidad fantasía/realidad en esta novela. Morrison utiliza un rasgo físico extraordinario para remitirnos a uno de los misterios más grandes de la humanidad —nuestro origen— y a la forma en que lo diferente despierta nuestros temores. La autora se encarga cuidadosamente de crear una atmósfera de misterio y confusión en torno del ombligo faltante. La propia Pilate nos dice, en frases como las siguientes, de qué forma reaccionaba la gente cuando veía su piel lisa: “After a while they didn’t want me around no more” (142) o “the navel thing was what bothered them” (143). Morrison utiliza la palabra “horror” para referirse a la sensación que provocó esta falta de ombligo en una mujer que quería mucho a Pilate. Horrorizada, la mujer pregunta: “child, where’s your navel?”, ante lo cual Pilate responde con otra pregunta:

“What’s it for?” she asked.

The woman swallowed. “It’s for... it’s for people who were born natural.” (143)

Pilate es considerada una bruja potencial debido a la falta de ombligo. Esto provoca temor entre la gente que la rodea. Por ello, cuando es despedida de una comunidad que ha descubierto el secreto de su misteriosa barriga la vemos partir cubierta de regalos:

Pilate left with more than her share of earnings, because the women did not want her to go away angry. They thought she might hurt them in some way if she got angry, and they also felt pity along with their terror of having been in the company of something God never made. (144)

Lo intrigante de la personalidad de Pilate se va consolidando con algunos comentarios hechos por el narrador. Cuando Reba (hija de Pilate) es lastimada por su novio en el patio de su casa, Pilate reacciona con violencia. El narrador comenta:

He would have known not to fool with anything that belonged to Pilate, who never bothered anybody, was helpful to everybody, but who also was believed to have the power to step out of her skin, set a bush afire from fifty yards, and turn a man into a ripe rutabaga –all on account of the fact that she had no navel. (94)

En cuanto a la perspectiva del lector, estoy convencida de que esta falta de ombligo puede generar inquietud, duda y hasta una cierta fascinación que puede despertar nuestra simpatía por la persona rechazada. La autora no presenta una explicación ‘lógica’ ni ‘física’ que ayude al lector a entender a qué obedece esta carencia de algo tan fundamental. La vida de Pilate se vio profundamente afectada cuando la sociedad en que vivía descubrió que no tenía ombligo. Las mujeres barrían sus huellas detrás de ella o colocaban espejos en su puerta. En alguna ocasión, un hombre que estaba a punto de hacerle el amor le gritó: “What are you? Some kinda *mermaid*?” (148) Como resultado, vemos a una mujer que decide aislarse de la gente y que opta por vivir de una manera muy distinta a lo que dictan las normas sociales de convivencia.

Pilate parece vivir en un mundo distinto. Su sobrino Milkman afirma que Pilate no envejece y que es capaz de hacer milagros: “This old black lady—in her late sixties, but with the skin and agility of a teen-aged girl—had brought him into the world when only a miracle could have” (210). Pilate parece vivir fuera del tiempo y del espacio naturales. Ni ella ni su hija Reba ni su nieta Hagar, quienes viven en la misma casa, celebran los cumpleaños. Pilate se rige por su propio calendario de vida. No respeta disposiciones oficiales y se dedica a una actividad prohibida: hacer vino. Además, vive en un sitio muy extraño. La

autora utiliza un lenguaje específico para denotar algo extraño en dicha casa, algo que comienza a acercarnos a lo fantástico: “Pilate lived in a narrow single-story house whose basement seemed to be rising from rather than settling into the ground” (27).

Cuando Milkman y Guitar entran por primera vez en casa de Pilate, la perciben de una manera ambigua e inexplicable: “a large sunny room that looked both barren and cluttered” donde “most everything [...] had been made for some other purpose” (39). El narrador describe la ambientación que rodea la casa: “There were no street lights in this part of town; only the moon directed the way of a pedestrian” (28). Por su parte, Milkman y Guitar señalan a través del narrador: “The piny-winy smell was narcotic, and so was the sun streaming in, strong and unfettered because there were no curtains or shades at the windows that were all around the room”. Fue por eso que los muchachos “sat in a pleasant semistupor” mientras Pilate les contaba la historia de su infancia (40).

Sobre la apariencia de Pilate y de las mujeres que viven con ella (su hija Reba y su nieta Hagar) tenemos algunas opiniones de Milkman en voz del narrador: “All of them had a guileless look about them, but complication and something more lurked behind Pilate’s and Hagar’s faces” (46); “no wonder his father was afraid of them” (47). Milkman se siente atemorizado ante la casa y sus habitantes. Cuando él y Guitar discuten la forma en que entrarán a casa de Pilate a robar el costal verde que, suponen, contiene oro, Milkman comenta que es peligroso entrar a una casa donde viven tres mujeres locas. Guitar no comparte su miedo:

“Women.”

“Crazy womèn.”

“Women.”

“You’re forgetting, Guitar, how Pilate got the gold in the first place. She waited in a cave with a dead man for three days to haul it out, and that was when she was twelve. If she did that at twelve to get it, what you think she’ll do now when she’s almost seventy to keep it?” (178)

Y páginas más adelante, insiste: “They’re not regular. They don’t have regular habits [...] They’re not clock people, Guitar. I don’t believe Pilate knows how to tell time except by the sun” (182). En cuanto al único lugar al que asisten juntas las tres mujeres, Milkman nos dice: “Funerals. They go to funerals. And circuses” (183).

El primer encuentro que tiene Pilate con su sobrino Milkman y con Guitar nace de la curiosidad que tienen ambos jóvenes de conocer a una mujer en torno a la cual giran historias increíbles que, sin embargo, como el propio Milkman afirma a través del narrador, son completamente posibles: “All those **unbelievable but entirely possible stories** about his father’s sister—the woman his father had forbidden him to go near—had both of them spellbound. Neither wished to live one more day without finding out the truth” (36, las negritas son mías).

Por otro lado, en opinión de su nieta Hagar, Pilate tiene una fuerza física extraordinaria: “Every woman’s not as strong as she is”. Esto parece asustar a Milkman: “I hope not. Half as strong is too much” (96). Hagar observa ese temor y le pregunta: “Pilate scare you?”. Milkman confirma lo que ya pensábamos: “Yeah. Don’t she scare you?” (96). Respecto de este mismo punto, la opinión de su único hermano es muy importante. Pienso que la autora recurre a la voz de Macon para generar confusión en los lectores. Llegará el momento en que el conflicto de las perspectivas sea tal que el propio Macon se vea tentado a creer en las cualidades extraordinarias de su hermana. En una conversación que sostiene con su hijo Milkman, Macon opina lo siguiente: “That woman’s no good. She’s a snake, and can charm you like a snake, but still a snake”. Incluso le pregunta a Milkman qué le pareció Pilate cuando la conoció:

“Somebody normal?”

“Well, she...”

“Or somebody cut your throat?”

“She didn’t look like that, Daddy.”

“Well she *is* like that.”

“What’d she do?”

“It ain’t what she did; it’s what she is.”

“What is she?”

“A snake, I told you.” (54)

Macon cierra la plática con una aseveración muy importante para el estudio de la frágil frontera de la realidad en *Song of Solomon*. En el marco de un intento por convencer a su hijo de que comience a trabajar, de que aprenda a ajustarse a las reglas del mundo cotidiano, Macon espeta: “Learn what’s real. Pilate can’t teach you a thing you can use in this world. Maybe the next, but not this one” (55). Cada vez es menos clara la opinión que tiene Macon de su hermana. Si en ocasiones anteriores nos había hecho pensar que la

concebía como una mujer a todas luces terrenal, estas palabras dan un matiz distinto a dicha concepción. Además, la utilización del adverbio “maybe” nos hace vislumbrar la posibilidad no sólo de que exista otro mundo sino de que Macon crea en su existencia, algo aún más difícil de entender. Morrison tiene el cuidado de dejar abiertas todas las interrogantes que esta aseveración pudiese generar, como aquélla que nos lleva a preguntarnos qué es lo real.

Desde las primeras páginas de la novela, Pilate se presenta como una mujer capaz de saber cosas de manera inexplicable. En la primera escena conoce el nombre de Guitar sin motivo alguno. Además, parece que Pilate presiente las cosas, que ve y escucha cosas que los demás no: “Neither Milkman nor Guitar saw or heard anyone approaching, but Pilate jumped up and ran toward the door” (43). Pilate, con sólo ver a alguien, sabe cuál es su problema, lo intuye o lo adivina. La autora se encarga de que varios personajes lo afirmen. Ruth, por ejemplo, dice: “Pilate came to see Macon right away and soon as she saw me she knew what my trouble was” (125). En otra ocasión, Ruth va a ver a Pilate cuando se entera de que la nieta de ésta, Hagar, está tratando desde hace meses de asesinar a su hijo Milkman. El narrador nos explica por qué se dirige a casa de Pilate: “She needed Pilate’s calm view, her honesty and equilibrium. Then she would know what to do” (135). La capacidad que tiene Pilate para “ver” lo que otros no ven adquiere dimensiones que van más allá de lo físico. “Pilate’s calm view” es más que un punto de vista o una opinión. Es una idea muy particular de lo que podemos entender como “real”, pues su mirada trasciende límites físicos y ha visto lo que otros no perciben.

Pilate también tiene la capacidad de transformarse según se lo exijan las circunstancias. Pilate repentinamente aparece en la cárcel ante la notificación de que le han robado un costal de su casa y logra liberar a Milkman y a Guitar. Aquí nos presenta Morrison un elemento fantástico: la transformación física de Pilate en aras de recuperar los restos humanos que guarda en el costal robado. Milkman está muy sorprendido por la extraña apariencia física de su tía y por la forma en que ha adivinado la situación. Furioso por la humillación que vivieron él y su amigo Guitar al no encontrar oro en el costal, Milkman comenta con su padre que Pilate hizo cosas inauditas para recuperar su costal:

“She even changed her voice.”

“I told you she was a snake. Drop her skin in a split second.”

“She didn’t even look the same. She looked short. Short and pitiful.”
“That’s cause she wanted it back. She wanted to let her have the bones back.”
(205)

Macon asume que Pilate lucía más baja de estatura a efecto de conseguir su propósito: recuperar el costal. Ante la insistencia de Milkman y Macon, el lector se ve impelido a dudar. Padre e hijo lo comentan como si fuera algo natural pero se trata de una serie de transformaciones que son físicamente imposibles. O bien ha habido una modificación en la percepción que tenía Macon de su hermana o bien siempre la ha considerado sobrenatural pero no nos lo había informado con claridad. Ahora le dice a Milkman:

“She knew what she was doing, all right.”
“Yeah, she knew. But how did she know so fast? I mean she came in there... you know... prepared. She had it all together when she got there. Cop must have told her everything when he picked her up and brought her to the station.”
“Uh uh. They don’t do that.”
“Then how did she know?”
“Who knows what Pilate knows?”
Milkman shook his head. “Only The Shadow knows.” (205-206)

¿Quién es La Sombra? No se explica en la novela. Padre e hijo siguen conversando y Macon afirma: “I’ll never understand that woman. I’m seventy-two years old and I’m going to die not understanding one thing about her” (206). Para insistir en el punto, Morrison nos presenta una reflexión de Milkman en voz del narrador:

Alone, without Macon, he let the events of the night come back to him –he remembered little things, details, and yet he wasn’t sure these details had really happened. Perhaps he made them up. Pilate *had* been shorter. As she stood there in the receiving room of the jail, she didn’t even come up to the sargeant’s shoulder – and the sargeant’s head barely reached Milkman’s own chin. But Pilate was as tall as he was. (206)

Las cursivas de esta cita aparecen así en la novela: “Pilate *had* been shorter.” No se trata del producto de la imaginación de nadie sino de un hecho que, por supuesto, impide que Macon sea capaz de entender “one thing” acerca de su hermana. Morrison opta por la reiteración. Milkman sigue recordando los rasgos principales de la extraña transformación de su tía: “Even her eyes, those big sleepy old eyes, were small as she went on” (207). Antes, cuando Milkman, Guitar, Macon y Pilate se retiraron de la comisaría y se subieron al automóvil de

Macon, fuimos testigos de otra transformación de Pilate, descrita en voz del narrador: “And again there was a change. Pilate was tall again. The top of her head, wrapped in a silk rag, almost touched the roof of the car, as did theirs. And her own voice was back” (207). En el apartado I del capítulo dos mencioné que el cambio repentino de la focalización narrativa donde la voz de un personaje se convierte de pronto en la voz del narrador es muy importante para generar un efecto fantástico. En esta cita de lo que ocurre dentro del automóvil de Macon al salir de la comisaría vemos un ejemplo. Mientras sea Milkman quien describe el evento podemos considerar que se trata de un producto de su imaginación. Pero al ser el narrador quien describe algo inverosímil, lo que es físicamente imposible se nos presenta como un hecho “real”.

Del mismo modo, el narrador nos indica que Pilate “was a natural healer” (150) que siempre le presta mucha atención a su mentor: “the father who appeared before her sometimes and told her things” (150). Pilate también puede hacer ‘magia’ por medio de recetas que provocan en Macon una irresistible atracción sexual hacia su esposa: “ ‘She gave me funny things to do. And some greenish-gray grassy-looking stuff to put in his food.’ Ruth laughed. ‘I felt like a doctor, like a chemist doing some big important scientific experiment. It worked too. Macon came to me for four days’ ” (125). Además, salvó la vida de Ruth y la de su hijo Milkman, cosa que Ruth se encarga de notificarle al muchacho: “And yours, Macon. She saved yours too” (126). A través de la narración de Ruth sabemos que Pilate logró hipnotizar a su hermano Macon con ese polvo que Ruth debía remojar en agua de lluvia para depositarlo cuidadosamente en los alimentos de su marido. Claro que pudo haber sido un afrodisiaco extraído de alguna hierba poderosa, pero la autora utiliza la palabra ‘hipnosis’ para describir la situación en que se encontraba Macon y que, por cierto, no termina muy bien. El narrador nos dice que el hombre salió furioso de su periodo de hipnosis sexual, tan furioso que al saber que Ruth estaba embarazada quiso obligarla a abortar.

Pilate desempeña un papel mágico. Veamos, por ejemplo, un pasaje donde existe una clara referencia a las prácticas de brujería que algunas personas temían que Pilate pudiera realizar. No hay que olvidar que Pilate fue despedida de cierta comunidad con una gran cantidad de regalos, pues las mujeres temían que les hiciera algún daño. Veamos ahora

lo que le hace a su hermano Macon, cuando él está tratando de provocarle un aborto a su esposa Ruth:

Years later Ruth learned that Pilate put a small doll on Macon's chair in his office. A male doll with a small painted chicken bone stuck between its legs and a round red circle painted on its belly. Macon knocked it out of the chair and with a yardstick pushed it into the bathroom, where he doused it with alcohol and burned it. It took nine separate burnings before the fire got down to the straw and cotton ticking of its insides. But he must have remembered the round fire-red stomach, for he left Ruth alone after that. (132)

La información que nos transmite el narrador no nos permite saber si Pilate es realmente una bruja o una mujer capaz de encantar o hechizar a las personas, pero sí nos indica que la utilización de un muñeco peculiar cumple su objetivo. Esto genera una percepción ambigua respecto de Pilate. El hecho de que Macon, un hombre profundamente apegado a las leyes de lo natural y que suponíamos que no creía en las cualidades sobrenaturales de su hermana, se sienta aterrorizado por lo que ve en su oficina, despierta en el lector una duda, una vacilación. La actitud de Macon podría ser calificada como ridícula, pues empuja el muñeco hacia el baño con un palito de madera. Se cuida de no tocarlo, como indican las más elementales reglas para evitar un encantamiento. Finalmente le prende fuego después de rociarlo con alcohol, en busca de un efecto purificador que conjure el hechizo. En el apartado II del capítulo uno señalé que la atmósfera “realista” cumple un papel doble en *Song of Solomon* pues, según las circunstancias, contribuirá a que ciertos eventos se tornen insólitos o bien, hará que los eventos que podrían ser considerados insólitos no lo sean, en un vaivén perceptual muy complejo. Me parece que esta reacción de Macon ante el muñeco es un buen ejemplo. El muñeco colocado por Pilate resulta insólito, pero tal vez no tanto por la dificultad que conlleva tratar de quemarlo —nueve intentos— sino porque un hombre fuertemente apegado al universo de lo “real” puede creer en sus efectos mágicos. El temor de Macon resulta tan insólito como el muñeco mismo, con lo que podríamos estar ante un juego donde la inverosimilitud se da no sólo en el plano de las leyes de la física sino en el plano de las reacciones y emociones humanas. Pero, por otro lado, quizá sea esa reacción de pánico generada en Macon la que hace que el muñeco cumpla su objetivo e impida que Milkman sea abortado. Surgen, entonces, varias dudas. No podemos estar ya tan seguros de que Macon sea un hombre que no cree en las capacidades

extraordinarias de su hermana. Asimismo, surge la duda de dónde radica la fuerza de lo mágico. Esto genera un efecto ambiguo en el lector, de modo que resulta complicado dilucidar si Pilate es capaz de hacer magia. El texto lo sugiere, más no lo confirma.

Quiero cerrar este apartado sobre el personaje de Pilate Dead con algunas de las frases dichas por ella misma que nos hacen cruzar la frontera de lo real y nos acercan a lo fantástico. Hablan Pilate y Ruth, sin que sepamos aún sus nombres; Pilate es “the singing woman” mientras Ruth es “the rose-petal lady”:

“You should make yourself warm,” [the singing woman] whispered to her, touching her lightly on the elbow. “A little bird’ll be here with the morning.”
“Oh?” said the rose-petal lady. “Tomorrow morning?”
“That’s the only morning coming.”
“It can’t be,” the rose-petal lady said. “It’s too soon.”
“No it ain’t. Right on time.” (9)

Inexplicablemente, el presentimiento de Pilate fue acertado. Milkman nació la mañana siguiente. Es la primera vez en el transcurrir del tiempo del relato que la escuchamos hablar, y lo hace en términos proféticos. Estamos ante un personaje fuera de lo común, capaz de conocer el porvenir. Treinta y cinco años después, cuando Ruth le dice a Pilate que algún día su nieta Hagar va a matar a su hijo, Pilate responde: “Ain’t nothin goin to kill him but his own ignorance, and won’t no woman ever kill him. What’s likelier is that it’ll be a woman save his life” (140). Pilate está profetizando. En la última escena de la novela la bala que iba a dirigida a Milkman penetra en Pilate. Sus profecías se cumplen.

Pilate Dead es un personaje central para el análisis de lo fantástico en este relato. Morrison presenta distintas perspectivas en conflicto al utilizar las voces de varios personajes, la voz del narrador y la voz de la propia Pilate para denotar lo complejo de la personalidad de esta mujer que, como señalaré en el siguiente apartado, será uno de nuestros contactos con seres de otro mundo, de otro plano de realidad, como el fantasma de Jake. Las perspectivas de la narración nos indican de qué forma ha influido en Pilate este contacto directo con la muerte y cómo su fortaleza y su gran amor por la vida parecen surgir de esa vinculación con otros planos de realidad: “Since death held no terrors for her (she spoke often to the dead), she knew there was nothing to fear” (149).

III. El fantasma de Jake

Lois Parkinson Zamora encuentra un elemento fundamental del realismo mágico que nos permite una rápida vinculación con la literatura fantástica: los fantasmas. Éstos, dice, tienen en el realismo mágico un carácter mítico, pueden llegar a ser parte de una comunidad, a diferencia de otra literatura, la fantástica, donde causan gran sorpresa porque son seres del más allá. Para hablar de los fantasmas en el realismo mágico, Parkinson Zamora parafrasea a Nathaniel Hawthorne al señalar que los fantasmas “are expected inhabitants of reality and [...] enter without affrighting us”.¹⁹ Hay un personaje sumamente complejo en *Song of Solomon*. Se trata del fantasma de Jake (Macon Dead I), padre de Pilate y Macon, abuelo de Milkman. Jake tiene un papel fundamental en la construcción del efecto fantástico dentro de la novela, pero lo considero muy complejo porque cumple con los requisitos que Parkinson describe tanto para los fantasmas del realismo mágico como para los de la literatura fantástica. Voy a explicar por qué.

Si en lo fantástico se da una abrupta manifestación de lo insólito dentro del plano de realidad que consideramos natural o normal, si se producen acontecimientos que no podemos explicar por medio de las leyes que rigen lo natural, qué mejor que un fantasma para remitirnos a lo no natural o sobrenatural. Louis Vax abunda en la incertidumbre que provoca la aparición de los fantasmas y opina que esto ocurre porque “los seres misteriosos de la tradición participan a la vez de la vida y de la muerte, del ser y de la nada.”²⁰ Asimismo, nos habla de una amplia gama de fantasmas:

Hay fantasmas cubiertos de sudarios, nauseabundos, corrompidos y ensangrentados, que huelen a fantasma a una legua, y fantasmas perfumados, elegantes en su presentación y educados en sus maneras, fantasmas que nunca habríamos juzgado tales si un azar no nos hubiera abierto los ojos. Hay fantasmas que inspiran temor y otros que inspiran piedad [...] Hay fantasmas hospitalarios y benévolos. (37)

¿Qué clase de fantasma es Jake? Es importante señalar que se trata, ante todo, de un fantasma atípico. No podemos creer en la verosimilitud de la existencia de Jake desde nuestro primer encuentro con él. No parece haber en la estructura narrativa ninguna

¹⁹ Lois Parkinson Zamora, “Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction”, en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, *op.cit.*, p. 520.

²⁰ Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, p. 26.

intención de construir un personaje cuya existencia sea indubitable. Por el contrario, pareciera que las perspectivas narrativas buscan generar un halo de ambigüedad en torno de su existencia. Para ello, Morrison da a la construcción de este personaje un trato muy elaborado. Jake se va consolidando como presencia real (fantasmagórica pero real) paulatinamente, a lo largo de todo el texto y sólo después de una confluencia de perspectivas.

Las primeras referencias que tenemos de este personaje nos llegan desde la perspectiva de su hija Pilate, quien narra a Milkman y Guitar la forma en que fue asesinado Jake: "Our papa was dead, you see. They blew him five feet up into the air [...] But Papa came back one day. We didn't know it was him at first, cause we both saw him blowed five feet into the air. We were lost then" (40). De este modo, ha quedado sembrada en el lector una duda perfectamente válida. Una joven de doce años, asustada porque su padre acaba de ser asesinado ante sus ojos, puede imaginar que éste regresa del mundo de los muertos. Así, Morrison deja abierta la posibilidad de percibir a Jake como un mero producto de la imaginación de su hija. Y para que la duda sea mayor Pilate comenta:

Now, we lost and there was this wind and in front of us was the back of our daddy. We were some scared children. Macon kept telling me that the things we was scared of wasn't real. What difference do it make if the thing you scared of is real or not? (41)

Pero el texto sugiere una vez más distintas posibilidades de lectura. Por un lado es posible permanecer en un nivel de interpretación que haga crecer la incredulidad sobre la existencia de Jake, pues Pilate recuerda que ella y su hermano eran dos niños asustados que podían estar presenciando algo que no era real. Por el otro, surge un elemento de verosimilitud que abre la posibilidad de la existencia del fantasma de Jake. Pilate habla de "the things we was scared of" (las negritas son mías). Es decir, ambos hermanos han visto la aparición. Además, hay un relato de Macon que reduce las posibilidades de que Jake sea producto de la imaginación de Pilate. Macon es un hombre de pensamiento realista, muy apegado a las convenciones del mundo tradicional y poco dispuesto a creer en apariciones fantasmagóricas. Sin embargo, en otra escena y en otro contexto del relato le cuenta a su hijo Milkman que él también vio al fantasma de su padre aunque, a diferencia de Pilate, ya no lo ve más. El relato que presenta Macon nos llega por medio de la voz del narrador:

On the third day they woke to find a man that looked just like their father **sitting on a stump** not fifty yards away. **He was not looking at them**; he was just sitting there. They would have called out to him or run toward him except **he was staring right past them with such distance in his eyes**, he **frightened** them. So they ran away. All day long at various intervals they saw him: staring down into duck ponds; framed by the Y of a sycamore tree; shading his eyes from the sun as he peered over a rock at the white valley floor beneath them. Each time they saw him they backed off and went in the opposite direction. Now the land itself, the only one they knew and knew intimately, began to terrify them. (168)

La narración coincide con la de Pilate en aspectos torales como los cuatro fragmentos que he destacado en negritas, tanto en esta cita como en la próxima. Estamos ante el caso que Pimentel considera “focalización interna múltiple”, donde un mismo evento es contado de manera repetida “desde la perspectiva de varios personajes y/o narradores” (99). Por otro lado, aquí comienza a haber un efecto sobre los personajes por la presencia de Jake. Nótese tanto la frecuencia de las apariciones como la hora en que se dan, a plena luz del día. Habla Pilate:

Well, before we could get the sand rubbed out of our eyes and take a good look around, we saw him **sitting there on a stump**. Right in the sunlight. We started to call him but he looked on off, like he was **lookin at us and not lookin at us** at the same time. Something in his face **scared** us. **It was like looking at a face under water**. Papa got up after a while and moved out of the sun on back into the woods. We just stood there looking at the stump. Shaking like leaves. (43)

También es importante señalar que parece haber una coincidencia en la percepción nebulosa o ambigua de la figura de su padre que tienen ambos muchachos. Mientras en la primera cita Macon cuenta que “they woke to find a man that **looked just like** their father”, en la segunda cita Pilate menciona que vieron a su padre “**before we could** get the sand rubbed out of our eyes and **take a good look** around” (las negritas son mías). Es decir que ninguno de los hermanos tenía una visión clara en el momento del primer contacto con el fantasma. Así, aunque las coincidencias notables en ambos relatos abren la posibilidad de que éstos sean verosímiles, tanto para los personajes que los escuchan como para el lector, el hecho de que los dos hijos de Jake manifiesten esa percepción ambigua genera incertidumbre.

Llegará el momento en que, a fuerza de costumbre, las apariciones de Jake dejarán de causar tanto temor en sus hijos, como veremos más adelante en este mismo apartado. Pero

ahora quiero detenerme en un punto que considero nodal. Pilate ha introducido una pregunta clave para generar el efecto fantástico: “What difference do it make if the thing you scared of is real or not?” (41) ¿Cuál es la diferencia? ¿Aquello que está asustando a Pilate y a Macon es o no es real? ¿Importa que lo sea? En todo caso, ¿qué es lo real en *Song of Solomon*? Veamos este diálogo entre Ruth y Pilate:

“Nobody lives forever, Pilate.”

“Don’t?”

“Of course not.”

“Nobody?”

“Of course, nobody.”

“I don’t see why not.”

“Death is as natural as life.”

“Ain’t nothin natural about death. It’s the most unnatural thing they is.”

“You think people should live forever?”

“Some people. Yeah.”

“Who’s to decide? Which ones should live and which ones shouldn’t?”

“The people themselves. Some folks want to live forever. Some don’t. I believe they decide on it anyway. People die when they want to and if they want to. Don’t nobody have to die if they don’t want to.” (140)

Cabe señalar que este diálogo se da en un momento en que el narrador nos acaba de indicar que a Pilate hay que tomarla en serio; si no tenerle miedo, por lo menos tomarla muy en serio (138). En cuanto al efecto que la charla tiene sobre Ruth, ella parece muy afectada: “Ruth felt a chill. She’d always believed that her father wanted to die” (140). Luego, Pilate continúa hablando del fantasma:

“I saw Papa shot. Blown off a fence five feet into the air. I saw him wigglin on the ground, but not only did I not see him die, I seen him since he was shot.”

“Pilate. You all buried him yourselves.”[...]

“Macon did.”

“It’s the same thing.”

“Macon seen him too. After he buried him, after he was blown off that fence. We both seen him. I see him still. He’s helpful to me, real helpful. Tells me things I need to know.”

“What things?”

“All kinds of things. It’s a good feelin to know he’s around.” (140-141)

Ahora bien, si en un principio los jóvenes que habían visto morir a su padre al volar en pedazos a causa del tiro de una escopeta se sentían profundamente atemorizados por la recurrente aparición de su fantasma, después de algunos días de convivencia con él parecen

haberse familiarizado con su presencia. Jake ya no sólo aparece ante ellos sino que, incluso, les hace algunas señas. Así lo dice el narrador: “Just before dark, when the sun had left them alone [...] they saw a cave, and at its mouth stood their father. This time he motioned for them to follow him” (168). Y lo hacen. Se dirigen a la cueva. Ya no tienen miedo. En el interior de dicha cueva, después de que Macon mata de una forma por demás sangrienta a un hombre que iba cargado de oro, vuelve a aparecer el fantasma:

As he (Macon) stood there trying to distinguish each delicious color, he saw the dusty boots of his father standing just on the other side of the shallow pit. “It is Papa!”, said Pilate. And as if in answer to her recognition, he took a deep breath, rolled his eyes back, and whispered, “Sing. Sing,” in a hollow voice before he melted away again. (170)

Este pasaje resulta fundamental para el análisis de la forma en que conviven lo real y lo fantástico en este relato. Recordemos que se trata de la narración hecha por Macon a Milkman. Hay varias coincidencias con la narración que le hiciera Pilate a Ruth. Pilate nos había dicho que en esos primeros días después de su muerte, su padre aparecía con botas. El relato de Macon lo corrobora.

Aquí vuelve a destacar la importancia que tiene el referente realista para la construcción de un efecto fantástico. Los detalles de la vida cotidiana, aparentemente sin trascendencia, construyen el mundo propio de esta novela donde lo insólito adquiere su verosimilitud diegética. La naturalidad del comportamiento de Jake contribuye a la naturalidad de su presencia misma. Es un fantasma que actúa como humano: se rasca los pies porque le duelen y usa gorra porque necesita cubrirse del brillo excesivo del sol. Los pequeños detalles de la vida diaria podrían no parecer importantes, pero en los textos fantásticos y mágicorealistas llegan a ser muy valiosos pues nos recuerdan constantemente que nos movemos en un plano de realidad determinado y que éste puede estar acompañado por otros planos paralelos o francamente sobrepuestos. Jake nos recuerda que estamos en el mundo “real”, pero hace que nos resulte cada vez más difícil definir lo real.

Jake se convierte en un personaje determinante para el desarrollo de la trama, cuyas aseveraciones influyen directamente en el comportamiento de Pilate y de Milkman. Jake comienza a decir cosas extrañas que son parte fundamental de las situaciones confusas que hay en el relato. Es el alma en pena que exige, para poder descansar, que se realice cierta

acción. Sus palabras tienen un efecto tan fuerte sobre Pilate y sobre el lector que enredan y complican toda la trama:

It was right after Reba was born that her father came to her again [...] Clear as day, her father said: "Sing. Sing," and later he leaned in at the window and said, "You just can't fly on off and leave a body." (147)

Esta aseveración del fantasma de Jake será definitiva en la conducta de Pilate. Hay momentos en que Pilate se refiere al fantasma de su padre como a su mentor, como a una persona que fija las directrices de su comportamiento y que influye en la toma de sus decisiones más importantes: "She paid close attention to her mentor—the father who appeared before her sometimes and told her things" (150). De hecho, el narrador nos explica que todas las grandes decisiones tomadas por Pilate han estado influidas por Jake, aunque no habrá ningún elemento en el discurso que nos permita dilucidar por qué tiene Pilate esta capacidad de comunicarse tan directa y frecuentemente con un ser de otro mundo. El relato sólo nos dirá que existe una relación causa-efecto entre los encuentros de Pilate con Jake y el entorno en que ella vive. Así como reaccionó de una manera determinada ante el rechazo social que generó su falta de ombligo, también ha optado por una determinada respuesta a las apariciones de Jake. Por eso nos dice: "I went cause Papa told me to. He kept coming to see me, off and on. Tell me things to do". Y reitera:

First he just told me to sing, to keep on singing. 'Sing,' he'd whisper. 'Sing, sing.' Then right after Reba was born he came and told me outright: 'You just can't fly on off and leave a body,' he tole me. A human life is precious. You shouldn't fly off and leave it. So I knew right away what he meant cause he was right there when we did it. (208)

Las palabras que Pilate ha escuchado pronunciar en boca de su padre son "Sing. Sing", exactamente las mismas que ha escuchado Macon. En resumen: visto desde la perspectiva no sólo de algunos personajes sino también del narrador (que focaliza en dichos personajes), Jake no parece una ilusión ni una imagen producto de la angustia y el miedo de Pilate. Podríamos estar ante la presencia de un fantasma real, tan real que incluso necesita tomar aire antes de hablar. Al tratarse de esta relación padre-hija, lo fantástico y lo real conviven de manera armónica. Por ello, cuando nace Hagar (hija de Reba, nieta de Pilate) y Pilate decide buscar a su hermano Macon tras muchos años de separación con la esperanza de lograr una reconciliación, opta por interrogar a su padre muerto, quien pareciera ya ser

parte de su vida o aparecer frente a ella cuando es requerido: “She asked her father where he was, but he just rubbed his feet and shook his head” (151).

Jake va adquiriendo una forma cada vez más natural. Se rasca los pies y sacude la cabeza para indicar que desconoce una respuesta determinada; es decir, hay cosas que ignora o que se niega a informar, como cualquier persona que habita el mundo que conocemos como real. Se viste como cualquier persona. Cuando apareció ante sus hijos en aquellos primeros días, venía vestido de overol y botas, con el mismo atuendo que usaba el día en que lo mataron. Pero cuando nació Reba, Pilate nos explica que Jake ya no se presentó en dicho atuendo:

Now he came in a white shirt, a blue collar, and a brown peaked cap. He wore no shoes (they were tied together and slung over his shoulder), probably because his feet hurt, since he rubbed his toes a lot as he sat near her bed or on the porch, or rested against the side of the still. (150)

A través de la forma en que está construido el personaje de Jake y de su desempeño en el relato de *Song of Solomon* podemos identificar esta desdibujada frontera que nos permite flotar de un lado a otro, entre la fantasía y la realidad. Ya sea que este fantasma cubra los requisitos para ser considerado parte del realismo mágico, de la literatura fantástica o parte de ambas tradiciones literarias, lo es ya de la normalidad diegética. Circe, la mujer que escondió a Pilate y a Macon cuando eran jóvenes y acababa de ser asesinado su padre, tiene una extraña conversación con Milkman respecto de Jake:

“Did Pilate tell you why she came back here?” [pregunta Milkman]
“Yes. She said her father told her to. She had visits from him, she said.” (245)

La naturalidad con que ambos se refieren al fantasma de Jake es muy significativa. Cuando Milkman le miente a Circe para obtener información sobre la ubicación de la cueva donde él cree que podría estar el oro y le dice que va a enterrar a su abuelo, ella le contesta: “Now, that’s a thought worth having. The dead don’t like it if they’re not buried. They don’t like it at all”, como si los muertos fueran parte de la comunidad y estuvieran en condiciones de externar su opinión (245).

Después de muchos años de convivencia existe la posibilidad de que Jake se haya convertido para Pilate en ese fantasma que Parkinson Zamora considera característico del realismo mágico y que aparece sin asustarnos. El temor que Jake provocaba en sus hijos se

fue disipando por medio del trato continuo con Pilate. Sin embargo, en otras circunstancias y desde otras perspectivas, las apariciones de Jake provocan reacciones en otros personajes y en el lector —a veces de temor, desconcierto o sorpresa, al menos— porque, insisto, se trata de un fantasma que también puede circunscribirse dentro del ámbito de lo fantástico.

La autora utiliza otro elemento para dejar abierta la posibilidad de la existencia del fantasma. Se trata de la opinión de Milkman. En cierta ocasión lo vemos conversando con Susan Byrd en el pueblo de Shalimar. Milkman se hace preguntas sobre aspectos muy terrenales y naturales pero introduce al fantasma de Jake en su disertación con absoluta calma, como si fuera parte de la realidad: “And why did the ghost tell Pilate to sing?” (294). No cuestiona la existencia del fantasma, y no sólo no la cuestiona sino que se pregunta cuál es su función concreta dentro de toda la historia de la vida de Pilate. Y sigue, desde la voz del narrador:

Maybe the ghost was just repeating his wife’s name, Sing, and Pilate didn’t know because she never knew her mother’s name. After she died Macon Dead wouldn’t let anybody say it aloud. That was funny. He wouldn’t speak it after she died, and after he died that’s all he ever said—her name. (294)

Milkman está explicando la lógica de la conducta de un fantasma y sus consecuencias dentro de la vida de los no fantasmas. Así, en esta parte de la novela podríamos observar uno de los rasgos característicos del realismo mágico donde no se problematiza lo insólito y más bien se acepta el prodigio como un ingrediente natural de la realidad. Pero los eventos nos rebasan. También podemos percibir las características de la literatura fantástica tradicional ya que, de repente, en medio de esas reflexiones, Milkman (narrador) se sorprende y duda:

Jesus! Here he was walking around in the middle of the twentieth century trying to explain what a ghost had done. But why not? he thought. One fact was certain: Pilate did not have a navel. Since that was true, anything could be, and why not ghosts as well? (294)

Su vacilación sólo dura un momento y llega a la conclusión de que la existencia no sólo de Jake sino de los fantasmas en general es “cierta”. Hay otro ejemplo muy claro de la forma en que las opiniones de Milkman contribuyen a la verosimilitud de Jake, a su existencia verdadera. Veamos una de las últimas escenas del texto. Cuando Milkman se encuentra maniatado en el sótano de la casa de Pilate, después de que ella lo golpeó en la

cabeza con una botella de vino e hizo que perdiera el sentido, despierta y comienza a gritarle a Pilate que lo libere, que ya sabe todo lo que pasó y, lo más importante, que ya sabe a qué se refería el fantasma de su padre cuando hablaba con ella. Otra vez la explicación lógica y racional a los actos de un fantasma:

“Pilate! That’s not what he meant. Pilate! He didn’t mean that. He wasn’t talking about the man in the cave. Pilate! He was talking about himself. His own father flew away. He was the ‘body.’ The body you shouldn’t fly off and leave. Pilate! Pilate! Come here. Let me tell you what your father said. Pilate, he didn’t even tell you to sing, Pilate. He was calling for his wife –your mother. Pilate! Get me out of here!” (333)

Morrison parece estarnos planteando una disyuntiva: creer en la existencia de un fantasma o creer en la posibilidad de una concatenación perfecta de eventos que, por azar, encuentran un mismo camino y conducen a una situación dada. Pero por si todo esto no fuera suficiente para sembrar en el lector la tentación de creer en la existencia de Jake, Milkman sabe lo que hay que hacer con los restos de su abuelo. Recordemos que acaba de informarle a Pilate que los huesos que ella ha cargado durante más de cincuenta años son de Jake:

“Papa?” she whispered.

“Yes. And, Pilate, you have to bury him. He wants you to bury him. Back where he belongs. On Solomon’s Leap.” (333)

He dicho que Jake es un fantasma atípico. Para referirse al fantasma característico del realismo mágico, Parkinson Zamora y otros autores nos hablan de fantasmas que aparecen en la escena que está siendo relatada con una temporalidad definida y que son partícipes de un evento en el instante mismo en que éste ocurre dentro de la progresión discursiva. El caso de Jake es diferente. Morrison ha creado un fantasma que podemos considerar extraño. No se ajusta rigurosamente a las caracterizaciones del personaje de la literatura fantástica que irrumpe en el mundo natural desde otro plano de realidad, o del personaje del realismo mágico que aparece de manera orgánica dentro del texto. Jake existe antes que nada en los relatos de Pilate y Macon, aunque tiene otros espacios de acción.

Hay dos momentos en el relato cuando Jake deja de ser una presencia referida. Guitar se topa con su silueta y Milkman lo escucha suspirar tres veces, en dos ocasiones

distintas. En estas dos situaciones en que vemos al fantasma de Jake entrar en escena me resulta muy difícil afirmar, como Parkinson Zamora, que lo hace “without affrighting us.” El encuentro que tienen Milkman y Guitar con el fantasma de Jake es muy original, pues posee un tono distinto a las apariciones de éste ante sus hijos Pilate y Macon, y que, como ya señalé, sólo conocemos desde la perspectiva de éstos. Aquí parece haber un juego narrativo de parte de la autora, pues la aparición de Jake ante los jóvenes aunque es directa no es tan contundente. Es más bien dudosa. Ellos mismos no se dan cuenta de su presencia; escuchan suspiros pero ambos creen que son proferidos por su acompañante, y finalmente, Guitar cree ver la silueta de un hombre detrás de Milkman, pero no está seguro. Es importante subrayar que esta aparición ocurre en la escena en que ambos están robando el costal verde que contiene los huesos de un hombre, aunque ellos no lo saben, pues piensan que se trata de oro. Además, hay que recordar que, de acuerdo con la información que se nos brinda casi al final del relato, esos huesos no eran, como Pilate creía, los del hombre asesinado por Macon varias décadas atrás en la cueva sino los de su padre, es decir, Jake el fantasma. También debemos tomar en cuenta que, al penetrar en la casa, ambos jóvenes se vieron envueltos, de manera inexplicable, por un frío totalmente fuera de contexto (pues en la calle hay un calor insoportable) y por una oscuridad como nunca antes habían visto. Veamos la escena, una vez que los jóvenes ladrones han descolgado el costal verde:

...there was a huge airy sigh that each one believed was made by the other. Milkman handed his knife to Guitar, who closed it and tucked it in his back pocket. There was the deep sigh again and an even more piercing chill. Holding the sack by its neck and its bottom, Milkman followed Guitar to the window. Once Guitar had cleared the sill, he reached back to help Milkman over. The moonlight was playing tricks on him, for he thought he saw the figure of a man standing right behind his friend. Enveloped by the heat they'd left a few minutes earlier, they walked swiftly away from the house and out onto the road. (186)

Pero lo que finalmente nos lleva al escalofrío de pensar que sí se trataba del fantasma de Jake es la escena final de la novela. En ella, Jake aparece por segunda y última vez de manera directa y no referida por los relatos de Pilate o Macon. En este pasaje, Milkman y Pilate han llegado a Solomon's Leap a enterrar los huesos de Jake, esos del costal verde que tanta confusión han causado. En el momento en que Pilate abre el costal para rellenar el hoyo que ha cavado Milkman en la tierra, aparece el fantasma de Jake de la misma manera que apareció ante los jóvenes ladrones aquella noche en casa de Pilate, cuando estaban

robando sus huesos: “A deep sigh escaped from the sack and the wind turned chill” (335). Pero en esta ocasión, el escalofrío es más intenso. Puede tratarse del fantasma de Jake según la perspectiva de la trama. Veamos la ambientación. Después de que el profundo suspiro escapa del costal y el viento se vuelve gélido, Pilate y Milkman se ven envueltos por una atmósfera peculiar: “Ginger, a spicy sugared ginger smell, enveloped them” (335). Se trata del mismo olor que podía percibirse cuando Milkman y Guitar robaron el costal verde con los huesos de Jake. En esa ocasión leímos un hermoso pasaje en que el narrador describía el ambiente de aquella noche como si fuera, también, un fantasma que recorriese la ciudad: “On autumn nights, in some parts of the city, the wind from the lake brings a sweetish smell to shore. An odor like crystalized ginger, or sweet iced tea with a dark clove floating in it. There is no explanation for the smell either [...]” (184).

Aquella noche, tanto Milkman como Guitar “could smell the air, but they didn’t think of ginger. Each thought it was the way freedom smelled, or justice, or luxury, or vengeance” (185). Milkman y Guitar estaban respirando esa atmósfera cuando entraron a casa de Pilate: “Breathing the air that could have come straight from a marketplace in Accra” (185). En este caso, el de la última aparición de Jake, volvemos a percibir un olor a jengibre, olor que despide Jake en el momento en que lo van a enterrar. Con un manejo muy cuidadoso de la ambientación y el paisaje, la autora nos ha transportado con maestría de lo real a lo fantástico en forma casi imperceptible. Tal vez en el caso de Jake estamos ante ese tipo de fantasmas que mencionaba Louis Vax a quienes jamás habríamos considerado fantasmas de no ser por un azar que nos abre los ojos. Acaso el suspiro final con olor a jengibre es el azar que nos abre los ojos y nos permite considerar a Jake todo un fantasma, ese personaje que puede guiarnos cuando crucemos la frontera de los límites de lo desconocido.

IV. Milkman, un puente entre dos mundos

Milkman es un puente entre lo real y lo fantástico. Por un lado, el muchacho se ubica en el centro de las situaciones realistas más peligrosas de la novela. No debemos olvidar que Guitar pasa de ser su mejor amigo a ser su peor enemigo, o bien, que su relación con Hagar recorre, de manera casi imperceptible, un abrupto camino que va del amor al odio,

elementos que constituyen algunas de las muchas paradojas que enfrenta Milkman.²¹ Por otro lado, tiene afinidad con lo fantasmagórico. En casi todas las referencias fantasmales que hay en la novela se observa una vinculación directa con Milkman y su perspectiva. Recordemos que él mismo podría haber sido concebido como resultado de un encantamiento, más que de la ingestión de un afrodisiaco. En todo caso, su madre Ruth recibe regularmente la visita de un grupo de vecinas supersticiosas que observan en el pequeño Milkman rasgos extraños. El niño les parece “deep”, incluso “mysterious”. Por ello, le hacen algunas preguntas a Ruth y le sugieren la utilización de recetas mágicas:

“Did he come with a caul?”

“You should have dried it and made him some tea from it to drink. If you don’t he’ll see ghosts.”

“You believe that?”

“I don’t, but that’s what the old people say.”

“Well, he’s a deep one anyway. Look at his eyes.” (10)

En tanto, el pequeño Milkman se desliza por su casa soñando con volar libremente por los aires: “He knelt in his room at the window sill and wondered again and again why he had to stay level on the ground” (10). Cabe señalar que esta vinculación de Milkman con los alféizares será constante en la novela. En varias ocasiones, el muchacho se verá colocado en estos umbrales de doble vista que pueden tener una connotación ambigua. Además, dichos alféizares lo acercarán a la figura de Pilate, quien también acostumbra colocarse en ellos a lo largo de la novela.

Milkman suele reaccionar con naturalidad ante diversas situaciones no naturales. Cuando, de camino a la cueva del oro, llega a la casa abandonada de los asesinos de su abuelo, la misma donde estuvieron escondidos su padre y su tía, Milkman siente una profunda soledad y se encuentra con quien podría ser otro fantasma: la centenaria Circe que todos creen muerta. En el caso de Circe estamos ante un juego narrativo muy similar al que comentamos respecto de Jake. Habrá momentos en que veamos a Circe como una mujer de carne y hueso, pero habrá otros en que no podremos considerarla más que una aparición fantástica. Además, su nombre puede tener una fuerte carga simbólica asociada a la

²¹ Hablaré sobre las paradojas en *Song en Solomon* en los apartados V y VI del capítulo dos.

inmortalidad y las transformaciones.²² Morrison no sólo provoca en nosotros una vacilación entre lo real y lo fantástico, sino incluso una percepción ambigua de lo fantástico. Veamos la narración de dicha escena:

Never, not since he knelt by his window sill wishing he could fly, had he felt so lonely. He saw the eyes of a child peer at him over the sill of the one second-story window the ivy had not covered. He smiled. Must be myself I'm seeing—thinking about how I used to watch the sky out the window. (238)

Nótese cómo se mezcla la voz de Milkman con la del narrador, casi confundiéndose. Es la técnica narrativa que Pimentel explica como un cambio de focalización casi imperceptible, donde el narrador en tercera persona se vuelve casi transparente. Así, la voz narrativa construye la verosimilitud de los hechos e induce al lector a creer en lo que se narre dentro de esa casa “dark, ruined, evil” (238). Cuando ingresa en la misteriosa residencia donde habitaron los asesinos de su abuelo Jake, Milkman percibe un hedor que le hace sentir náuseas, “a hairy animal smell, ripe, rife, suffocating. He coughed and looked for somewhere to spit, for the odor was in his mouth, coating his teeth and tongue” (239). El narrador agrega que Milkman vomita y que el olor desagradable desaparece para ser sustituido por otro más agradable. Cabe señalar que se trata de jengibre:

[He] had just begun to spill the little breakfast he'd eaten when the odor disappeared and, quite suddenly, in its place was a sweet spicy perfume. Like ginger root—pleasant, clean, seductive. Surprised and charmed by it, he retraced his steps and went inside. (239)

Acto seguido nos dice el narrador que Milkman había tenido sueños, como cualquier niño, donde aparecían brujas “who chased him down dark alleys”, brujas “in black dresses and red underskirts” y muchísimas brujas más. En ese contexto aparece Circe en lo más alto de la escalera. Milkman sucumbe:

So when he saw the woman at the top of the stairs there was no way for him to resist climbing up toward her outstretched hands, her fingers spread wide for him, her mouth gaping open for him, her eyes devouring him. In a dream you climb the stairs. She grabbed him, grabbed his shoulders and pulled him right up against her and tightened her arms around him. (239)

²² En los cantos X y XI de la *Odisea* de Homero, Circe es una hechicera capaz de llevar a cabo sorprendentes metamorfosis. En su palacio espera a los navegantes perdidos que llegan a implorar comida y agua. Los droga, los transforma y se los come. Odiseo tuvo que ir a rescatar a sus veintidós soldados, pues estaban a punto de ser devorados por Circe, quien los había convertido en cerdos. En sus *Remedios del amor*, Ovidio dice de ella: “Tú podías en mil figuras transformar a los hombres,” p. 84.

La cabeza de Circe que se aprieta contra el pecho de Milkman, su cabello que lo roza, sus manos huesudas “like steel springs rubbing his back” que lo rodean y la sensación de su boca babeante “made him dizzy” (239). Milkman se cree en mitad de un sueño, incapaz ya de percibir las fronteras de lo fantástico, hasta que los ruidos que emiten los perros de Circe lo vuelven a la realidad. Son una jauría y Milkman observa que tienen ojos de niño, como los que acaba de ver en la ventana. Cuando Circe comienza a hablar con él, crece en el lector la sospecha de que se trata de un ser no natural. Veamos:

She was old. So old she was colorless. So old only her mouth and eyes were distinguishable features in her face. [...] Milkman struggled for a clear thought, so hard to come by in a dream: Perhaps this woman is Circe. But Circe is dead. This woman is alive. That was as far as he got, because although the woman was talking to him, she might in any case still be dead—as a matter of fact, she had to be dead. Not because of the wrinkles, and the face so old it could not be alive, but because out of the toothless mouth came the strong, mellifluous voice of a twenty-year-old-girl. (240)

El manejo de las voces narrativas en esta cita es complejo. Por un lado hay una voz que parece ser la de Milkman y que busca ser contundente en sus juicios. Desde esta voz narrativa, Circe está muerta. Es una presencia fantástica. Sin embargo, su contundencia se vuelve nebulosa cuando surgen las dudas respecto de la identidad misma de la persona que está frente a Milkman, dudas provocadas por la crudeza de una presencia real que está llena de arrugas, que carece de dientes y que, sin embargo, es ambivalente porque habla con una voz que parece la de una jovencita de veinte años. Aquí, la disyuntiva que se les plantea al lector y a Milkman tiene varios niveles. Por un lado, han de escoger entre considerar a Circe una fantasma o una anciana. Si la decisión es la segunda, tanto Milkman como el lector han de decidir si es verosímil que una mujer viva casi ciento cincuenta años. Pero si deciden que sí, entonces habrán de buscar una explicación al hecho de que esa anciana emita una voz de jovencita de veinte años. Esto los hará dudar. El lector se verá tentado, pues, a creer que los elementos fantásticos que está presenciando no son tales, sino un producto de la imaginación de Milkman. Sin embargo, esto no ayudará a resolver el conflicto interpretativo que está viviendo el propio Milkman. Es una situación compleja.

Al igual que ocurría en casa de Pilate, este extraño lugar parece ubicarse fuera del tiempo y del espacio naturales. No obstante, Milkman se sobrepone de la sorpresa,

comienza a platicar tranquilamente con Circe y le pregunta si le permite fumarse un cigarrillo. Sin embargo, la posibilidad de que se encuentre ante una fantasma sigue ahí. Cuando Circe le informa a Milkman que ella trajo al mundo a la difunta dueña de la casa, confirma el cálculo que podríamos haber hecho de su edad, pues señala: “I brought her in the world, just like I did her mother and her grandmother before that. Birthed just about everybody in the country, I did” (243). En ese momento, Milkman le informa a Circe:

“[...]They think you’re dead.”

“Splendid. I don’t like those Negroes in town. Dog people come and the man that delivers the dog food once a week. They come. They’ll find me. I just hope it’s soon.” (246)

La perspectiva de Milkman a través del narrador nos mantiene en un umbral que nos impide decidir si hemos de ver a Circe como un ser que vive en otro plano de realidad y que irrumpe en el que conocemos como real, o bien si sólo es una mujer particularmente extraña: una figura de casi ciento cincuenta años de edad desde la cual surge la voz fuerte y dulzona de una jovencita. Aunque, como ya he señalado, se trata de una situación compleja, en última instancia Milkman parece no problematizar demasiado el prodigio: “It was awful listening to that voice come from that face. Maybe something was happening to his ears” (241).

Milkman está vinculado con otro encuentro fantasmal. Se trata de una fantasma que conocemos sólo de manera referida por el relato del viejo Freddie (el hombre que apodó ‘Milkman’ a Macon Dead hijo): la fantasma que apareció ante la madre de Freddie y la mató del susto. Es Nochebuena y Freddie platica con Milkman en la oficina de Macon. Milkman le pregunta respecto de su madre:

“How’d she die?”

“Ghosts.”

“Ghosts?”

“You don’t believe in ghosts?”

“Well”—Milkman smiled—“I’m willing to, I guess.”

“You better believe, boy. They’re here.”

“Here?” Milkman didn’t glance around the office, but he wanted to. The wind howled outside in the blackness and Freddie, looking like a gnome, flashed his gold teeth. “I don’t mean in this room necessarily. Although they could be.” He cocked his head and listened. “No. I mean they in the world.” (109)

Milkman se manifiesta “dispuesto a creer”. Ante la severidad con que habla Freddie acerca de los fantasmas, Milkman prosigue el interrogatorio:

“You’ve seen some?”

“Plenty. Plenty. Ghosts killed my mother. I didn’t see that, of course, but I seen ‘em since.”

“Tell me about them.”

“No I ain’t. I don’t do no talkin ‘bout the ghosts I seen. They don’t like that.”

Dentro de esta atmósfera que se va volviendo característica de *Song of Solomon*, donde por momentos sentimos a los fantasmas como parte de nuestra cotidianidad al tiempo que se generan condiciones para el miedo o por lo menos la incomodidad del lector, la autora utiliza el recurso del humor. Freddie nos relata la forma en que su madre y algunas amigas se toparon en cierta ocasión con una misteriosa mujer que atrajo su atención. Una vez frente a ellas, “right before their eyes”, la mujer se convirtió repentinamente en un toro blanco. La madre de Freddie se desmayó y comenzó su trabajo de parto, tras el cual nació él: “When I was born and they showed me to her, she screamed and passed out.” Milkman estalla en una carcajada. Uno podría pensar que ha desaparecido la sensación de miedo que el relato había propiciado. El lector puede caer en la tentación de reír al imaginar a la madre de Freddie muriendo tras haber visto a su bebé. Sin embargo, Morrison vuelve a jugar con nosotros y se encarga de borrar de tajo nuestra sonrisa, al igual que la de Milkman. Freddie es contundente: “Okay, laugh on. But they’s a lot of strange things you don’t know nothin about, boy. You’ll learn. Lot of strange things. Strange stuff goin on right in this here town” (110). La advertencia de Freddie no tardará mucho tiempo en encontrar un referente real. Pienso, por ejemplo, en las “cosas extrañas” pero absolutamente realistas que ocurren en el entorno de los Seven Days.

En *Song of Solomon* encontramos referencias fantasmales muy variadas. Algunas aparecen desde la perspectiva narrativa del narrador; otras, desde la de los personajes y también desde la perspectiva de la trama. Las casas pueden parecer fantasmas “[...] melting in the light that trembled between dusk and twilight. Scattered here and there, [Macon’s] houses stretched up beyond him like squat ghosts with hooded eyes” (27). Un personaje como Hagar, presa del desamor de Milkman y poco antes de morir de tristeza, puede parecer una fantasma: “She moved around the house, onto the porch, down the streets, to the fruit stalls and the butchershop, like a restless ghost, finding peace nowhere and in

nothing” (127); puede parecer un alma en pena: “Hagar wasn’t looking, wasn’t even listening, and when [Guitar] led her out of the car into Reba’s arms her eyes were still empty” (307); o bien, puede parecer cualquier bruja “that ever rode a broom straight through the night to a ceremonial infanticide as thrilled by the black wind as by the rod between her legs” (128). Además, como ocurre con el caso de Circe, el nombre de Hagar puede referirnos a otro contexto, pues se trata de un nombre bíblico²³.

Hay, sin embargo, una referencia que me parece muy significativa para el análisis de la tenue frontera entre lo real y lo fantástico en esta novela, y en la que participa Milkman como este puente entre dos mundos. Es la que presenta Morrison en el último párrafo de *Song of Solomon*. Ahí, después de que Pilate ha sido asesinada por Guitar y enterrada junto con los restos de su padre Jake, Milkman decide confrontar a su otrora mejor amigo: “As fleet and bright as a lodestar he wheeled toward Guitar and it did not matter which one of them would give up his **ghost** in the killing arms of his brother” (las negritas son mías) (337). Alguno de los dos hombres habrá de entregar su “ghost” a los brazos asesinos de quien no hace mucho tiempo fuera su hermano. En vista de que está a punto de iniciarse un duelo a muerte y de que va a ocurrir por lo menos un asesinato, cabe la posibilidad de entender la palabra “ghost” en sus acepciones de “espíritu” o “alma”. Alguien va a morir y va a entregar su alma. Si bien se trata de una expresión idiomática, resulta significativo que el narrador utilice la palabra “ghost” y no “cadáver”. Pienso que el narrador utiliza esta palabra por su connotación fantasmal como una sugerencia en torno de la verosimilitud de lo fantástico, donde el destino de una persona al morir sería devenir fantasma. Después de todo, como he señalado a lo largo de este apartado, Milkman tiene la habilidad de moverse en dos mundos o en dos planos de realidad y, al igual que su tía Pilate, nos acerca a otras formas de entender el mundo.

V. El vuelo de Solomon

Comparto la visión de Rosemary Jackson sobre el carácter subversivo de la literatura fantástica. Coincido con ella en su propuesta de que lo fantástico es un ansia, un deseo por

²³ Hagar, o Agar, fue la sierva egipcia de Abraham a quien Sarah, desesperada porque no podía ser madre, entregó a su marido para que le diera descendencia. Cuando finalmente Sarah, la legítima esposa, logró embarazarse, Hagar fue despreciada por ella y enviada con su bebé al desierto de Beer-seba. Ahí, Jehová protegió a la errante egipcia y a su pequeño hijo Ismael.

aquello que no existe o que no tiene permiso de existir. Jackson afirma que lo fantástico en la literatura aborda una constante insatisfacción que nace del intento de darle una representación real a lo imaginario, pues existe una oposición entre lo simbólico y aquello que “has not yet been caught and confined by a symbolic order” (91). Para ella, las fantasías que podemos considerar más subversivas son precisamente las que buscan una transformación de las relaciones entre lo simbólico y lo imaginario.

En *Song of Solomon* hay un proceso transformador que podemos identificar en el acto de volar. Cabe señalar que la esclavitud desempeña un papel central en la historia de los antepasados de Milkman y la búsqueda de la libertad por medio del vuelo parece más que un simbolismo. Por momentos la autora deja abierta la posibilidad de que la huída de Solomon se inscriba dentro del imaginario colectivo y pueda interpretarse como la mera cristalización de un sueño. Sin embargo, también puedo percibir una construcción detallada de pistas que abren caminos nuevos en mi lectura. Cuando se trata de Solomon, el enigmático bisabuelo de Milkman, Morrison nunca cancela la posibilidad de que realmente se haya logrado lo imposible: ser libre y volar, aunque como sucede con las apariciones del fantasma de Jake, creer o no creer en el vuelo de Solomon, decidir si se trató de un evento real o imaginario, vuelve a quedar en manos de los personajes y del lector. Analicemos brevemente la forma en que se genera esa controversia perceptual.

Para empezar debo señalar que Morrison aborda distintos tipos de vuelo que voy a llamar el vuelo fallido (Mr. Smith), el vuelo libertador (Solomon), el vuelo circunstancial (Jake), el vuelo paradójico (Pilate) y el vuelo sorpresivo (Milkman). A lo largo del texto, la autora maneja un estricto orden narrativo por medio de ciclos que se abren y se cierran. La historia general, como un todo, es en sí misma cíclica, pues recorre una ruta que se abre en la primera escena con el vuelo fallido de Robert Smith y se cierra en la última escena con el sorpresivo vuelo de Milkman en su confrontación con Guitar.

En la primera escena del relato somos invitados a presenciar el vuelo de un agente de seguros de vida, Mr. Smith, quien ha decidido lanzarse desde el techo del hospital Mercy para volar hacia el otro lado del Lake Superior. El relato comienza así:

At 3:00 p.m. on Wednesday the 18th of February,
1931, I will take off from Mercy and fly away on
my own wings. Please forgive me. I loved you all.

(signed) Robert Smith,
Ins. agent (3)

Desafortunadamente para Mr. Smith el vuelo resulta fallido y el arrojado hombre encuentra la muerte. Ahí, la autora utiliza diversos elementos secundarios que nos refieren al acto de volar. Por ejemplo, en la misma escena vemos volar intempestivamente los pétalos de rosas de terciopelo que habían hecho First Corinthians y Magdalene, hermanitas de Milkman. Además, es ahí donde conocemos a Pilate quien, por medio del canto, controla una situación que se había tornado de lo más confusa: Smith con las alas azules desplegadas sobre el hospital Mercy, Ruth que grita al ver los rojos pétalos de rosas de terciopelo hechos por sus hijas volar sobre la nieve. En este contexto aparece Pilate y entona el cantar de Solomon. Nótese que en dicho cantar siempre habrá referencias al acto de volar:

Her eyes fixed on Mr. Robert Smith, she sang in a powerful contralto:
O Sugarman done fly away
Sugarman done gone
Sugarman cut across the sky
Sugarman gone home... (6)²⁴

El fracaso de Mr. Smith en su esfuerzo por elevarse pudiera parecer un intento de cerrar toda posibilidad de éxito para quien quisiera emularlo. Sin embargo, la autora vuelve a jugar con nuestras emociones y con nuestra percepción de lo real y lo fantástico por medio de otro personaje extraordinario que, de hecho, da nombre a la novela: Solomon, bisabuelo de Milkman, abuelo de Pilate y de Macon, y padre de Jake.

No puedo afirmar con certeza que el bisabuelo de Milkman haya volado. ¿Por qué dudo? Por un lado, porque Morrison deja abiertas las puertas a la transformación de la relación entre lo imaginario y lo simbólico, tal y como señala Jackson. Es decir, Solomon es descrito como un “flying African”, como uno de “those Africans they brought over here as slaves” y que podían volar. Además, se informa que “a lot of them flew back to Africa” (322). Pero a pesar de lo contundente que es esta aseveración, pareciera un producto del imaginario colectivo porque es hecha desde la perspectiva narrativa de Grace, quien asegura que sólo es una mentira comunitaria. Es decir que, por otro lado, Morrison presenta

²⁴ Esta es la versión de Pilate. Existen distintas versiones de este cantar según el personaje que lo entone.

personajes que no creen en la verosimilitud del vuelo de Solomon. En él puedo encontrar, por un lado, algunas características del realismo mágico, pues se trata de un hecho prodigioso que no es problematizado por ciertos miembros de la comunidad donde tuvo lugar este evento. No obstante, también veo en el vuelo de Solomon algunos rasgos de la literatura fantástica. Por ejemplo, Ryna, su esposa, enloquece ante la huida. Ahora bien, existe dos posibilidades. Una es que el prodigio como tal sí haya ocurrido y que Ryna reaccione ante él como reaccionaría ante un hecho sobrenatural; otra es que Solomon haya decidido abandonar a su familia y que Ryna reaccione ante ello como lo haría ante un hecho completamente natural pero absolutamente doloroso y terrible para una mujer que tiene veinte hijos. Además, cabe recordar que Solomon se habría llevado al más pequeño. Hay un dilema que la trama no resuelve.

El misterioso vuelo de Solomon parece ubicarse en una especie de punto intermedio entre dos vuelos. Aquí resulta central la perspectiva de la trama, pues nos dice que volar es a la vez imposible (Mr. Smith) y posible (Milkman). A lo largo del relato, las referencias al acto de volar serán frecuentes y muy importantes de acuerdo con su ubicación en el discurso. Veamos, por ejemplo, el vuelo circunstancial de Jake, o los vuelos circunstanciales de Jake. Los he llamado así por el marco en que se dieron. Antes de desprenderse del suelo, Solomon tomó del brazo al más pequeño de sus veintiún hijos, Jake, y lo llevó por los aires durante un buen lapso de tiempo para después dejarlo caer. Además, el cuerpo de Jake voló varios metros al momento de ser acibillado. También podemos hablar del vuelo de Pilate, al que quiero llamar vuelo paradójico porque, según nos informa el narrador, Pilate jamás se levantó del suelo y sin embargo pudo volar. No se nos dará mayor información al respecto. He hablado de los ciclos que va fabricando Morrison en la narración. Tenemos un buen ejemplo aquí, en los momentos en que Pilate agoniza en brazos de Milkman en la última escena. Aquella “singing woman” que quiso endulzar con su canto la inminente caída de Mr. Smith le pide ahora a Milkman que cante para ella. Unos segundos antes de morir, gira un poco su cabeza “to gaze at something behind [Milkman’s] shoulder” (336) Finalmente, el narrador nos dice: “Now [Milkman] knew why he loved her so. Without ever leaving the ground, she could fly” (336). He decidido llamarlo vuelo paradójico para tratar de interpretar estas palabras del narrador: sin levantarse del suelo, podía volar. Hemos visto ya que en *Song of Solomon* existe un

constante juego de contrarios que conviven armónicamente. Morrison no sólo maneja los contrastes y la extraña convivencia armónica de términos con significados opuestos en el nivel semántico a través del oxímoron sino que, como veremos también en el próximo apartado, suele trasladar el oxímoron a un nivel más amplio de la expresión, pues recurre a las paradojas en el nivel de la lógica. Es decir que el vuelo de Pilate, que podría parecer una metáfora, es mucho más que eso. Es otra paradoja en este mundo fantástico/mágicorealista.

En la parte final de la novela presenciamos el vuelo sorpresivo de Milkman en esa misma escena última. Pilate y Milkman han subido hasta lo más alto de Solomon's Leap, las dos piedras desde las cuales voló Solomon cien años atrás. Desde una de ellas, Guitar ha asesinado a Pilate de un balazo. Milkman, en la oscuridad del crepúsculo, logra distinguir a Guitar en la otra piedra y grita para preguntarle si acaso quiere su vida. Es entonces cuando, en voz del narrador, se nos informa que Milkman ha volado: "Without wiping away the tears, taking a deep breath, or even bending his knees—he leaped" (337).

Así, como ocurre en la utilización de otros elementos fantásticos en el texto, no podemos descartar que el vuelo de Milkman y el de Solomon se hayan dado solamente dentro de un plano imaginario y no en nuestro plano de realidad. En el caso de Milkman podría tratarse de una mera especulación a partir del manejo del verbo "leap", ya que éste se utiliza para referirse al vuelo aparentemente posible del joven pero también al acto que llevó a Mr. Smith a la muerte. Morrison se sirve de este mismo verbo para vincular el vuelo fallido de Smith, el vuelo libertador de Solomon y el vuelo sorpresivo de Milkman, como si buscara generar un efecto ambiguo. Veamos lo que señala el narrador en el caso del vuelo fallido: "Downtown the firemen pulled on their greatcoats, but when they arrived at Mercy, Mr. Smith had seen the rose petals, heard the music, and leaped on into the air" (9).

En el caso de Solomon, su vuelo podría ser producto de la imaginación colectiva, pues Solomon pudo haber escapado, de una manera estrictamente humana, no sólo de su esclavitud sino de sus responsabilidades conyugales. Pero en la intensidad con que ese vuelo es recordado por el pueblo y en la serie de historias fantásticas que de él se desprenden, yo percibo una intencionalidad de la autora por alejarnos de lo imaginario como opción única y hacernos pensar que el vuelo pudo ser "real". Un último elemento que refuerza la verosimilitud del vuelo de Solomon tiene que ver con la perspectiva de la trama.

Considero que al igual que ocurre en el caso de la presencia de Jake como fantasma, la vacilación se ve reforzada en la última escena del texto cuando se nos sugiere una vinculación familiar con lo fantástico, casi una cuestión hereditaria, que se manifiesta precisamente en el sorpresivo y ambiguo vuelo de Milkman. La perspectiva del narrador nos informa que Milkman no necesitó tomar aire ni doblar siquiera las rodillas para “saltar” hacia otra piedra, desafiando todas las leyes de la física. Se trata de la misma cita que utilicé en el apartado sobre la figura de Milkman como puente entre dos mundos. Veamos qué más nos dice el narrador:

As fleet and bright as a lodestar he wheeled toward Guitar and it did not matter which one of them would give up his ghost in the killing arms of his brother. For now he knew what Shalimar knew: If you surrendered to the air, you could *ride* it. (337)

Milkman ha aprendido la lección de sus antepasados. Ahora sabe que debe rendirse al viento para poder moverse en él. Claro que podríamos estar de nuevo ante una expresión idiomática, pero es importante observar que la autora parece manejar otra paradoja pues decide destacar el verbo *to ride* en cursivas. Milkman, al igual que Shalimar, Solomon o Sugarman, ha de moverse por los aires, ha de ser transportado por el viento siempre y cuando se rinda ante él. Desde la perspectiva de la trama, el vuelo —ya sea real o no real— sería una especie de herencia, algo vinculado a cuatro personajes, cuatro generaciones de una misma familia: Solomon, Jake, Pilate y Milkman.

El vuelo en esta novela de Morrison adquiere su propia dimensión paradójica, insólita, por momentos incomprensible. El desarrollo de la trama deja siempre abierta la posibilidad de que algunos personajes de la familia Dead sean capaces de volar. Las distintas perspectivas de la narración trasladan el juego oximorónico que ha estado presente en el nivel semántico a lo largo de toda la novela hacia otro nivel más complejo. Las distintas paradojas que maneja Morrison construyen una realidad diegética con su propia lógica que nos hace dudar de lo que entendemos como posible. En el caso de los distintos vuelos que podemos presenciar, ya sea de manera referida o directa, no resulta pertinente acudir ya a las leyes de la física. La trama nos invita a explorar otras posibilidades. Así, la gran pregunta en *Song of Solomon* no sería “¿volar o no volar?”, sino “¿qué es volar?”, pregunta que no parece necesitar una respuesta.

VI. Otros elementos de lo real y lo fantástico

En esta novela de Morrison existe una vinculación constante entre las plantas y lo fantástico, como si lo botánico adquiriera una dimensión mágica. Podemos encontrar un ejemplo en la descripción del florero que se encuentra en la mesa del comedor de la casa de Milkman. Su madre, Ruth, necesita corroborar la presencia constante de su florero sobre la mesa para saber que la vida continúa: “She regarded it as a mooring, a checkpoint, some stable visual object that assured her that the world was still there; that this was life and not a dream” (11). Con esa mancha de agua que, a lo largo de los años, ha dejado el florero sobre la mesa, Ruth tiene encuentros extraños: “The water mark, hidden by the bowl all these years, was exposed. And once exposed, it behaved as though it were itself a plant and flourished into a huge suede-gray flower that throbbed like fever, and sighed like the shift of sand dunes. But it could also be still. Patient, restful, and still” (13). Aparentemente no hay nada insólito en la presencia de este florero. El florero es lo que es y sólo en la mente de Ruth aparenta ser algo más. Pero el pasaje adquiere su sentido propio dentro del manejo de elementos fantásticos que hace Morrison porque nos va preparando para lo que vendrá: una escena que puede estar plagada de elementos prodigiosos, dependiendo de la perspectiva con que se mire.

La escena ocurre en el jardín de Ruth. Milkman le relata la escena a su amigo Guitar pero jamás le dice que fue algo que realmente presencié, sino que se lo narra como un sueño que ha tenido. Sin embargo, el narrador se encarga de hacernos saber que no fue un sueño: “He called it a dream because he didn’t want to tell him it had really happened, that he had really seen it” (104). Hemos visto ya que Milkman cumple la función de puente entre lo real y lo fantástico. En este caso, Milkman se encuentra en la cocina de su casa cuando observa que Ruth, su madre, está en el jardín abriendo agujeros en la tierra para sembrar unos bulbos. Entonces sucede lo insólito: “Tulips began to grow out of the holes she had dug. First a solitary thin tube of green, then two leaves opened up from the stem— one on each side.” Milkman no puede creer lo que ve: “Now several stalks were coming out of the ground behind her [...] The tubes were getting taller and taller and soon there were so many of them they were pressing up against each other and up against his mother’s dress.” Ruth, por su parte, “didn’t notice them or turn around. She just kept digging.” Es decir, ella no problematiza el prodigio, en contraste absoluto con la sintaxis y la trama, cuya

perspectiva acelera la intensidad de la escena al ritmo del crecimiento de las extrañas plantas: "Some of the stems began to sprout heads, bloody red heads that bobbed over and touched [Ruth's] back. Finally she noticed them, growing and nodding and touching her. Milkman thought she would jump up in fear—at least surprise. But she didn't." Lo único que hace Ruth es apartar las plantas con sus manos, en una actitud que a Milkman le parece incluso juguetona y que genera una sensación ambigua en el lector. Las flores siguen creciendo "until he could see only her shoulders above them and her flailing arms high above those bobbing, snapping heads." Milkman observa que las plantas están casi asfixiando a su madre, pero ella "merely smiled and fought them off as though they were harmless butterflies", aunque Milkman "knew they were dangerous" (105). Tenemos que para Milkman es un evento posible e imposible a la vez; desde la perspectiva de Ruth es una situación completamente normal; pero desde la perspectiva de la trama es una escena eminentemente fantástica.

En ese mismo jardín ocurre otro hecho que podría o no ser prodigioso. Las flores y el árbol de maple que sembró Magdalene se han marchitado. Ella lo atribuye al hecho de que fueron manchados por los orines de Milkman cuando era un niño. Milkman no sabe qué pensar, pero la trama nos indica que Magdalene, quien también fue orinada por su hermano, se está marchitando. Al igual que ocurre con el vuelo paradójico de Pilate que mencioné en el apartado anterior, podríamos estar aquí ante un uso metafórico del lenguaje. No obstante, el texto nos ofrece muchas señales que abren la posibilidad de que Magdalene se esté marchitando de una manera literal o "real", en los hechos. Así, la situación puede o no ser fantástica de acuerdo con la perspectiva que la narre.

Para referirnos a lo fantástico y a lo real, para mantenernos en un umbral, Morrison utiliza diversos recursos en el nivel verbal, sintáctico y semántico. En todos ellos, la autora sugiere la presencia de elementos que Todorov y Botton Burlá consideran fantásticos: incesto, necrofilia, un uso específico del lenguaje con una doble posibilidad de lectura de la información, o bien con una presencia constante de términos como "sangre", "miedo", "muerte" o "fantasmas". Aunque encuentran su punto de partida en un contexto sólidamente real, todos estos elementos pueden asociarse a lo insólito y sugieren la fragilidad de la frontera entre la fantasía y la realidad. Además, hay muchos objetos sin vida que parecen vivos en un momento dado y según la perspectiva desde la que se les

mire. Por ejemplo, las casas que rodean a Macon cuando se acerca a ver, desde la penumbra, cómo vive su hermana Pilate quien, como una sirena, ha atraído a Macon con su canto. Desde ahí, mira absorto la casa y observa “its silhouette melting in the light that trembled **between dust and twilight**. Scattered here and there, his houses stretched up beyond him like squat **ghosts** with hooded eyes” (27, las negritas son mías). La autora recurre con frecuencia a este tipo de descripciones que nos colocan en un umbral de indefinición espacial y nos remiten a lo fantasmal.

La autora construye una ambientación particular por medio de la utilización de ciertos elementos que pueden asociarse con la magia y la brujería. Por ejemplo, cuando Milkman, de visita en Shalimar, acaba de enterarse de que Guitar lo está buscando “for professional reasons”, decide salir a tomar aire a las puertas de la tienda donde recibió el recado y se encuentra con un gallo negro: “A black rooster strutted by, its blood-red comb draped forward like a wicked brow” (265). La utilización de este tipo de elementos simbólicos de lo mágico es recurrente. En otra escena vemos a Milkman en un pasaje amoroso con Sweet y el narrador nos dice: “She put witch hazel on his swollen neck” (285), pues Milkman tenía dañado el cuello por la herida que le había inflingido Guitar al tratar de estrangularlo. Parece que el remedio de Sweet fue milagroso porque, al día, siguiente, nadie observa daño alguno en su cuello. También podemos presenciar situaciones inexplicables, como la forma en que Milkman repentinamente deja de cojear después de la cacería. Además, no sabemos si el llanto que surge del barranco de Ryna (Ryna’s Gulch) es provocado por el viento:

“He heard the sound of the sobbing woman again and asked Calvin, “What the hell is that?”

“Echo,” he said. “Ryna’s Gulch is up ahead. It makes that sound when the wind hits a certain way.”

“Sounds like a woman crying,” said Milkman.

“Ryna. Folks say a woman name Ryna is cryin in there. That’s how it got the name.” (274)

A lo largo de toda la novela, el narrador juega con el apellido de la familia Dead. Insiste en que los Dead son muertos vivientes. Ellos mismos, los personajes, se mofan de su apellido y lo utilizan para infundirse fuerzas y medrar el miedo a la muerte. “Fuck’em. My name is Macon; I’m already dead” (270). Esta dualidad muerto-viviente resulta una

constante en el texto. El efecto que causa en los personajes su extraño apellido se ve reforzado por situaciones que evocan esta misteriosa dualidad. Cuando Hagar deambula por las calles cargada de costosísimos atuendos y maquillajes con los que intenta darle un nuevo sentido a su vida, es cuando más cerca se encuentra de su muerte. Cuando los Seven Days se lanzan a una aventura de reivindicación de los derechos y la vida de la gente negra, lo hacen por medio del asesinato de inocentes blancos. El padre de Ruth, quien murió a causa de su adicción a algo tan intangible como el éter, sigue siendo una presencia en la vida de su hija, quien suele visitar su tumba por las noches, en secreto. Milkman es atacado mensualmente por Hagar, pero la desesperada joven no lo mata; lo mantiene vivo, siempre al filo de la muerte. La fragilidad de lo real se hace patente en este tipo de juegos de contrarios.

Para aumentar la sensación de incertidumbre y vacilación, ya sea en el lector o en algunos personajes, Morrison también recurre a situaciones extrañas donde las apariencias reales se modifican de manera inexplicable. La casa de Pilate se vuelve fría y oscura la noche del robo del costal verde; la casa de Susan Byrd, un día después de la primera visita de Milkman, luce totalmente distinta. Las afirmaciones de Susan Byrd parecen contradecir lo que dijo el día anterior. Guitar era el mejor amigo de Milkman y se transformó en su peor enemigo. Asimismo, Hagar pasa de ser la amante de Milkman a ser quien lo persigue cíclicamente para intentar asesinarlo. Todas estas situaciones paradójicas refuerzan el efecto fantástico y finalmente llevan a Milkman a afirmar, en voz del narrador: "For a long time now he knew that anything could appear to be something else, and probably was. Nothing could be taken for granted"(331-332).

Quiero subrayar la utilización por parte de la autora de la exageración y los excesos, tanto en el lenguaje como en las situaciones que pueden ser fuera de lo común mas no imposibles. Pienso, por ejemplo, en el intercambio entre Milkman y los hombres del bar a orillas de la carretera, donde la letanía de improperios y el nivel de violencia verbal que vierten los personajes es impactante. Pienso también en la descripción de la forma en que es destazado el lince o en la narración de la sangrienta muerte del padre de Guitar. Ambas me parecen escalofriantemente gráficas y detalladas. Jake tuvo con Ryna veintiún hijos. Circe vive rodeada de una jauría. No sabemos exactamente cuántos perros la acompañan, pues el narrador no lo informa, pero ella habla de que en una ocasión estuvo rodeada de treinta y

les pidió que destrozaran el brocado de seda que cubría las paredes de su antigua patrona: "Took thirty Weimaraners one day to rip it off the walls" (247). Por si fuera poco, Circe podría tener ciento cincuenta años de edad, en caso de que estuviera viva.

En esta novela de Morrison, los nombres propios también contribuyen a acercarnos a lo insólito. Sabemos que la sociedad afroamericana suele utilizar nombres que no son de uso común entre los estadounidenses de origen anglosajón. Sin embargo, incluso dentro de esa normalidad de nombres poco comunes hay un exceso. Llamarse Dead es demasiado. En la novela encontramos nombres como: First Corinthians, Railroad Tommy, Hospital Tommy, Nero Brown, Empire State o Sing Byrd. Pero en el caso de Pilate Dead y de toda su familia, hay muchas referencias al hecho de que se trata de algo insólito. El apodo mismo de Milkman, personaje central de la novela, nace de un exceso: su madre lo sigue amamantando cuando el niño ya ha cumplido los cinco años de edad.

Hay obvios excesos en el entorno de la muerte de Hagar. La joven ha recibido demasiado amor y muere de eso: de amor, o de desamor. Antes, Reba (su madre) y Pilate (su abuela) hacen todo lo que está a su alcance por verla feliz:

"What you need?" asked Pilate.

"I need everything," she said, and everything is what she got. She shopped for everything a woman could wear from the skin out, with the money from Reba's diamond. (310)

Todos estos elementos pueden o no ser considerados fantásticos, dependiendo del contexto en que se presenten, de la perspectiva que los narre, de la intencionalidad del discurso y de la percepción del lector. Hay algunos excesos y exageraciones que son percibidos como tales por algunos personajes, mas no por otros. Un ejemplo lo encuentro en los firmes cuestionamientos que hace Milkman a su amigo Guitar cuando éste último se sincera con él y le describe las actividades de los Seven Days. Para Guitar, los asesinatos son correctos. Otro ejemplo lo veo en las reacciones que provoca la lactancia extemporánea del pequeño Macon en ciertos personajes, mientras que, para Ruth, nada había de malo en ello. A través de un manejo muy cuidadoso de las perspectivas narrativas, el lector se ve tentado a creer constantemente en lo imposible, pues se encuentra en un mundo donde las transformaciones más insólitas son factibles. Los personajes no sólo son capaces de moverse en distintos planos de realidad. Ellos mismos experimentan transformaciones que

parecen excesivas. He mencionado ya que los mejores amigos se convierten en los peores enemigos, o bien, que Hagar pasa de ser la amante de Milkman a ser quien lo persigue para asesinarlo.

Cabe señalar que la ambigüedad en la percepción de los eventos narrados en el texto se ve reforzada por la utilización frecuente de confusiones. Baste recordar el error que comete Guitar al pensar que Milkman entregó el oro a un hombre, cuando en realidad sólo le ayudaba a subir un pesado paquete, o la confusa disposición de la oficina de correos que llevó a asignarle a una calle el nombre incorrecto de “No Doctor Street” (4). También hay preguntas que quedan sin respuesta y que se pueden contar por decenas en el relato²⁵. No se trata de elementos fantásticos *per se* o que conduzcan inevitablemente a lo fantástico. Se trata de una acumulación de errores y confusiones que, en un contexto apropiado, intensifican la ambigüedad y contribuyen a generar un efecto fantástico. Por todo ello, *Song of Solomon* es una novela que despierta en sus lectores emociones contradictorias y que invita a explorar distintas posibilidades de entendimiento de lo real y lo imaginario.

²⁵ Sobre el manejo de la ambigüedad por medio de preguntas sin respuestas claras, véase la revisión de *Song of Solomon* que hace Trudier Harris en *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, p. 88 y ss. Harris señala que muchas de las preguntas que aparecen en *Song of Solomon* nos llevan a “ambiguous conclusions”, p. 88.

CONCLUSIONES.

Podemos entender los elementos fantásticos en una obra literaria como todos aquellos recursos utilizados por un autor o autora para generar un efecto —ya sea en los personajes y en el lector, o sólo en el lector— que, partiendo de un plano de realidad específico que conocemos como normal o cotidiano, nos transporta a otro plano de realidad, que nos sacude y conmueve porque apela a nuestras emociones, a nuestra parte afectiva, pero que representa también un desafío intelectual que nos estimula a explorar otros mundos. Lo fantástico nos coloca en una especie de umbral entre dos posibilidades de entendimiento; esto hace que dudemos y nos genera ansiedad, desconcierto, curiosidad. Se trata de un juego en el que están presentes la subversión y la transgresión de las normas establecidas. Si lo fantástico es la irrupción en la vida cotidiana de eventos insólitos, inesperados e inexplicables, entonces será una transgresión donde se violentan las reglas del mundo conocido. Se trata de una línea de fuga que nos hace salir de nuestro plano de realidad y nos transporta a otro plano, con reglas distintas. Ese otro plano de realidad, sin embargo, parte de éste, del que conocemos. Por ello, podemos hablar de dualidad, de planos yuxtapuestos.

Una de las principales diferencias entre la literatura fantástica tradicional y el realismo mágico tiene que ver con el destinatario del efecto fantástico. Tanto Todorov como Botton Burlá señalan que se puede entender lo fantástico a partir de una transgresión de las reglas de lo que consideramos real, pero ¿quién ha de percibir dicha transgresión? ¿quién es el destinatario del efecto fantástico? ¿el lector, los personajes? Después de esta revisión de algunas características de lo fantástico tradicional y del realismo mágico considero que en el primero se busca provocar desconcierto, duda y vacilación en algunos (o muchos) personajes, pero también en el lector. Esto no ocurre en las obras del realismo mágico. Ahí, el destinatario de este efecto, quien queda afectado por la sorpresa y la vacilación suele ser únicamente el lector, ya que no parece haber un afán de generar reacciones de desconcierto en los personajes. Éstos no consideran extraordinario un evento que en la literatura fantástica sí lo sería.

No obstante, el caso de *Song of Solomon* es muy particular. En este relato podemos encontrar personajes severamente afectados por acontecimientos que, desde su perspectiva, son fantásticos. Al mismo tiempo, vemos a otros personajes que no parecen afectados por el mismo acontecimiento, pues para ellos no es fantástico. Es decir que la movilidad entre

fantasía y realidad desde la perspectiva del lector se ve reforzada por la gran variedad de percepciones que existen al interior mismo de la diégesis. Así, la frontera entre lo real y lo fantástico es difusa.

Si aceptamos que en un texto literario existen al menos cuatro mundos principales, el mundo del narrador, el mundo de los personajes, el mundo de la trama y el mundo del lector, podemos llegar a la siguiente conclusión. En lo que conocemos como literatura fantástica tradicional los elementos fantásticos provocan desconcierto tanto en los personajes como en el lector. En el realismo mágico los elementos insólitos suelen provocar desconcierto solamente en el lector, pues dentro del mundo de la trama y de los personajes son vistos con naturalidad, y la sorpresa se da exclusivamente a nivel extradiegético, en la perspectiva de quien explora el mundo diegético. Ahora bien, el poder o la facultad de definir si un evento habrá de ser o no sorprendidos para los personajes está en manos del narrador o de la voz narrativa, se halla en el terreno de la enunciación y depende de la perspectiva de quien narra, sin importar que se trate de un narrador en tercera persona o de un narrador en primera persona.

En *Song of Solomon* es posible percibir una ambigüedad en todos los niveles del relato que resulta en una vacilación constante, ya sea de los personajes, del lector o de los personajes junto con el lector. La utilización que hace Morrison de elementos característicos de la literatura fantástica (encantamientos, misterios, incesto, necrofilia, excesos) y del realismo mágico (situaciones insólitas que no son problematizadas por algunos personajes) nos mantiene en el umbral de dos mundos que, más que oponerse, parecen complementarse, pues la frontera que divide lo real de lo imaginario, la realidad de la fantasía, lo posible de lo imposible, es francamente sutil. Los distintos puntos de vista de la voz narrativa generan una ambigüedad en la percepción. Las distintas perspectivas desde las cuales son narrados los eventos (narrador, personajes, trama y lector) provocan una vacilación o duda en la categorización de un evento como insólito o abierto a la posibilidad de verosimilitud. Es decir que la categoría se vuelve relativa, ya que lo verosímil depende de la percepción y ésta, por definición, es subjetiva, pues surge de las apreciaciones sensoriales y cognitivas de los individuos.

A través de un elaborado y meticuloso manejo narrativo, Toni Morrison nos transporta por un mundo donde la decisión de problematizar o no los elementos fantásticos,

de percibir o no un conflicto entre lo natural y lo sobrenatural, queda en manos no sólo de cada personaje sino de cada lector. La voz narrativa nos coloca en un umbral donde tenemos la libertad de elegir el nombre del bisabuelo de Milkman (Shalimar, Sugarman o Solomon). La(s) perspectiva(s) del (los) narrador(es), de los personajes y de la trama jamás consignarán las razones físicas de la ausencia del ombligo en Pilate y de sus extrañas transformaciones, la verdad en torno del presunto incesto entre Ruth y su padre, la ubicación final del cadáver del hombre asesinado en la cueva, el destino de los Seven Days. Quedarán muchas preguntas sin responder. Nadie vendrá en auxilio del lector para guiarlo en el misterioso jardín de Ruth. El lector habrá de tomar una decisión en solitario si acaso opta por creer en los dones mágicos de Pilate o en el llanto de Ryna.

La autora juega de tal forma con los planos de realidad y con la fantasía presente en ellos que resulta difícil identificar la frontera de lo real. En *Song of Solomon* la variedad de perspectivas narrativas nos transporta de un lado a otro de esa frontera por medio de un vaivén que nos hace imaginar y explorar nuevos significados del mundo, y que por supuesto nos invita a dudar de lo que conocemos como real.

BIBLIOGRAFÍA.

- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM (FFyL), 2ª ed., 1994, 222 p.
- Carpentier, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo, y otros ensayos*, México, Siglo XXI Editores, 1981, pp. 111-135.
- Harris, Trudier, “*Song of Solomon*”, en *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, pp. 85-115.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 2003, 211 p.
- Morrison, Toni, *Song of Solomon*, Nueva York, Penguin Books, 1987, 337 p.
- Parkinson Zamora, Lois, y Wendy B. Faris, eds., *Magical Realism. Theory, History, Community*. EUA, Duke University Press, 1995, 581 p.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 95-162.
- Ricci Della Grisa, Graciela N., *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina: textos y contextos*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985, pp. 13-45.
- Roh, Franz, *Realismo mágico, post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, trad. Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927, 143 p. + Ils.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán, 3ª. ed., 1998, 143 p.
- Vax, Louis, “La naturaleza de lo fantástico”, en *Las obras maestras de la literatura fantástica*, trad. Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, 1979, pp. 15-40.

Otras obras consultadas:

- Bessière, Irène, “L’expérience imaginaire des limites de la raison”, en *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, París, Larousse, 1974, pp. 29-64.
- Bravo, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM, 1988, 291 p.

Byerman, Keith E., "Beyond Realism: The Fictions of Toni Morrison", y Mason, Jr., Theodore O., "The Novelist as Conservator: Stories and Comprehension in Toni Morrison's *Song of Solomon*", en Bloom, Harold, ed., *Modern Critical Views: Toni Morrison*, Chelsea House Publishers, E.U.A., 1990, pp. 55-84 y 171-188.

Caillois, Roger, "La novela policiaca", en *Acercamientos a lo imaginario*, trad. José Andrés Pérez Carballo, México, FCE, 1989, pp. 254-297.

Chiampi, Ireomar, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, trad. Agustín Martínez y Mária Russotto, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1983, 236 p.

Eliade, Mircea, "El vuelo mágico", en *El vuelo mágico y otros ensayos*, ed. y trad. Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid, Ediciones Siruela, 2ª. ed., 1997, pp. 111-126.

Flores, Ángel, *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981, historia y antología, IV, la generación de 1940-1969*, México, Siglo XXI Editores, 1981, pp. 9-12.

Hahn, Óscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, PREMIÁ (La red de Jonás), 1978, 183 p.

Hill Rigney, Barbara, "Hagar's Mirror: Self and Identity," y "The Disremembered and Unaccounted For: History, Myth, and Magic," en *The Voices of Toni Morrison*, Ohio State University Press, E.U.A., 1991, pp. 35-60 y 61-82.

Hurtado Heras, Saúl, *Por las tierras del Ilóm, el realismo mágico en Hombres de maíz*, Universidad Autónoma del Estado de México (Colección: lecturas críticas/34), 1997, México, 207 p.

Publio Ovidio Nasón, *Arte de amar/ Remedios del amor*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1986, pp. 76-101.

Schneider, Marcel, "Le fantastique", en *La littérature fantastique en France*, Francia, Fayard, 1964, pp. 143-162.