

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

***Motherroot and Daughterfruit: las relaciones madre-hija en  
Beloved de Toni Morrison***

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas

Presenta:

Ariadna Molinari Tato

Asesora:

Mtra. Charlotte Anne Broad Bald



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



*A mamá, antes que a nadie.*

*A papá y a Sabri.*

*A Emiliano.*

Quiero agradecer profundamente a mi asesora, la Mtra. Charlotte Broad, porque gracias a ella conocí la obra de Morrison que tanto me apasiona. También deseo agradecer mucho a mis sinodales, Mtra. Julia Constantino, Dra. Irene Artigas, Dra. Nair Anaya y Mtra. Claudia Lucotti no sólo por sus maravillosos comentarios sino también por su apoyo, por proporcionarme material, por abrirme las puertas, por brindarme muchas oportunidades. Además de esto, las cinco han contribuído enormemente a mi formación profesional y humana. Mil gracias a todas.

Agradezco también aquí a los demás profesores que han contribuído en mi formación profesional, Mtro. Colin White, Mtro. Mario Murgia, Mtra. Emilia Rébora, Dra. Ana Elena González Treviño y Dra. Luz Aurora Pimentel, a quienes respeto y admiro mucho. Además, quiero dar las gracias a los tres profesores de la preparatoria que me iniciaron en el camino de las humanidades, Oswelia Murad, Eduardo Rodríguez y Gonzalo Lapuente, a quienes recuerdo con mucho cariño.

En el punto intermedio entre los maestros y los amigos está una persona muy importante a quien no puedo dejar de agradecer, Argel Corpus. Agradezco también a mis amigos que estuvieron al pendiente de este trabajo, Lala, Jon, Edmeé, Wen, Rick, Niji, Flavia, Agustín, Lucina, Nadia, Anaclara, Israel, Ximena, Kaaren y Ro. Quiero agradecer a Magdalena, por Medea. Y por supuesto, a Emiliano.

Finalmente deseo dar gracias a mi familia por ser mi apoyo, mi sostén, mi núcleo, en particular a mis padres, Patricia y José Luis, a mis hermanos, Sabrina, Claudia, David y Pablo, y a mi abuelita Celia, mi ancestro.

En este momento de mi vida no puedo dejar de dedicarle esta tesis a Bere y a su mamá. Con mucho cariño y respeto.

## ON THAT DARK AND MOON-LESS NIGHT

*Judy Scales-Trent*

On that dark and moon-less night

my mother opened the door  
at the back of the house

quietly  
quietly  
so as not to waken  
the others.

I stood by the door  
looking out  
into the snow-covered fields and mountains.

She had given me warm clothing and boots.  
She had filled my knapsack with food for the journey.  
The family dog would come as companion and guide.

My mother opened the door for me  
that cold and snow-lit night

and set me free.

## **Introducción**

**I. *Worrying the Line*. Una revisión de las formas más comunes de representación de las relaciones madre-hija en las tradiciones literarias afro-estadounidense y anglo-estadounidense**

**II. *This is not a story to pass on*. Maternidad y memoria en *Beloved***

## **Conclusión**

## **Bibliografía**

## Introducción

*The painful, patient, and silent toil of mothers to gain a fee, simple title to the bodies of their daughters, the despairing fight, as of an entrapped tigress, to keep hallowed their own persons, would furnish material for epics. — Anna Julia Cooper, 1984*

Toni Morrison, seudónimo de Chloe Anthony Wofford, nació en Lorain, Ohio, en 1931, y es una de las novelistas afro-estadounidenses más importantes de nuestros tiempos, con ocho novelas publicadas, varios libros para niños y algunos libros de ensayo. Además es la primera escritora afro-estadounidense en recibir el Premio Nobel de Literatura en 1993, según la academia sueca porque "in novels characterized by visionary force and poetic import, [she] gives life to an essential aspect of American reality"<sup>1</sup>. Este aspecto de la vida estadounidense es la experiencia afro-estadounidense, y en particular, la experiencia de las mujeres como amigas, esposas, madres e hijas. Resulta interesante resaltar, por lo tanto, cómo funcionan las reconstrucciones de las relaciones genealógicas entre los personajes de sus novelas, particularmente la relación entre madres e hijas en *Beloved*, su quinta novela.

Publicada en 1987, Morrison ha dicho que *Beloved* "is the first book in a trilogy she is writing about different kinds of love. This [...] explores the nature of mother love and is obsessed with issues of ownership as the basis of American ideology, especially as they are grounded in the institution of slavery and affect even the supposedly personal terrain of motherhood"<sup>2</sup>. Puesto que el amor

---

<sup>1</sup> SWEDISH ACADEMY. 1993. "Press release". Nobel Prize for Literature 1993. Disponible en línea en: <http://nobelprize.org/literature/laureates/1993/press.html>

<sup>2</sup> Henry Louis Gates Jr. y Nellie Y. McKay (eds.). "Toni Morrison". 1997. *The Norton Anthology of African American Literature.*, p. 2097.



materno es un tema central de esta novela, resulta necesario estudiar cómo están conformadas las relaciones entre madres e hijas. Para ello se necesita conocer el papel que éstas han desempeñado dentro de la tradición literaria (en particular dentro de la literatura estadounidense) y las distintas maneras en que han sido representadas. Me propongo demostrar cómo estas relaciones entre madres e hijas se reconstruyen a través de la memoria, que es el recurso principal del que se vale Morrison para conformar su novela. Pero la memoria no existe por sí sola, sino que está conformada por factores propios de los individuos, los recuerdos y de la cultura a la que pertenecen, como es la historia oficial y, por otro lado, los mitos, cantos, danzas, rituales y narraciones de transmisión oral. Se debe tomar en cuenta que tanto la memoria individual como la memoria colectiva son fundamentales en *Beloved*, ya que las tres mujeres alrededor de las cuales se desarrolla la historia no sólo representan individuos aislados, sino que en determinado momento de la narración se constituyen como las voces de la colectividad que las enmarca.

Un ensayo básico para la comprensión de la presencia de la figura madre-hija en la tradición de literatura escrita por mujeres afro-estadounidenses es “In Search of Our Mothers’ Gardens” de Alice Walker. En él, Walker explora la idea de que muchas mujeres negras, madres y abuelas, han sido artistas anónimas, reprimidas, violentadas, cuyas formas de expresión—como las canciones, rituales, relatos orales o incluso sus jardines—pueden no haber pasado a la posteridad, pero cuya influencia artística en sus hijas es innegable. Considero que esta idea de “madre” puede ampliarse e incluir a las “madres

literarias” de las que habla Walker, pioneras en una tradición literaria en formación. Junto con los escritores afro-estadounidenses a los que, intencionalmente, Walker no menciona, mujeres como Phillis Wheatley, Zora Neale Hurston y Nella Larsen, entre muchas otras, no sólo han tenido influencia en generaciones posteriores de escritoras afro-estadounidenses, como Morrison y sus contemporáneas, sino que también han causado impacto en una tradición más amplia, la tradición literaria en lengua inglesa o *mainstream* y en la poscolonial. Morrison misma explora esta influencia en su ensayo “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”. No es coincidencia que al referirse a los acercamientos erróneos al arte afro-estadounidense, Morrison utilice la imagen de la obra literaria como hija de autor y lector: “They [los acercamientos erróneos] can lead to an incipient orphanization of the work in order to sign its adoption papers”<sup>3</sup>. La apreciación incorrecta del arte afro-estadounidense y la falta de reconocimiento de su gran influencia en la tradición artística estadounidense en particular, provocan que la relación entre el lector (padre-madre) y el texto (hij@) se fracture, y que el lenguaje a través del cual el último pone en evidencia su identidad cultural y racial sea silenciado<sup>4</sup>.

En *Beloved*, como en cualquier novela, es el lenguaje el que da o restringe el acceso del lector a fragmentos de las historias individuales y colectivas, así como a la memoria de los personajes, que a su vez permiten—o en ocasiones evitan—la reconstrucción de la línea familiar. Pero el de Morrison

---

<sup>3</sup> Toni Morrison. 1989. “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, p. 10.

<sup>4</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 10-11.

es un lenguaje muy particular, que responde al lenguaje opresivo, a ese lenguaje que, en sus propias palabras, “drinks blood, laps vulnerabilities, tucks its fascist boots under crinolines of respectability and patriotism as it moves relentlessly toward the bottom line and the bottomed-out mind. Sexist language, racist language, theistic language—all are the typical of the policing languages of mastery, and cannot, do not permit new knowledge or encourage the mutual exchange of ideas”<sup>5</sup>. Su lenguaje es uno en vías de extinción, “its felicity is in its reach toward the ineffable”<sup>6</sup>. Al leer *Beloved* uno no puede evitar notar la forma en que el lenguaje que utiliza Morrison llama la atención sobre la forma en que es utilizado, como se puede ver desde los primeros párrafos de la novela: “Her past [Baby Suggs’] had been like her present—intolerable—and since she knew death was anything but forgetfulness, she used the little energy left her for pondering color”. En las constantes digresiones del narrador se descubre la tensión entre la libertad después de la esclavitud y la opresión causada por los recuerdos. A esto se yuxtaponen las historias individuales y el tema de las relaciones familiares, que van más allá de los lazos de sangre y que ponen de manifiesto un fenómeno histórico, porque aunque en esta novela podemos encontrar alusiones históricas, al mismo tiempo se crea en ella un mundo único donde se conjugan las historias con las creencias, con la magia, con las diferentes perspectivas sobre el amor materno. Esta es, sin lugar a dudas, la razón principal por la cual decidí estudiar las relaciones entre madres e hijas en esta novela, porque es una obra que enseña al lector aspectos de la naturaleza

---

<sup>5</sup> Toni Morrison. 1993. “Nobel Lecture”. Disponible en línea en: <http://nobelprize.org/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html>

<sup>6</sup> *Id.*

humana que en ocasiones ignoramos, damos por hecho o simplemente encasillamos en estereotipos que ya no nos permiten entender nuestra realidad desde otras perspectivas.

El primer capítulo de esta tesina da un panorama sobre la tradición literaria afro-estadounidense y la presencia de las relaciones madre-hija en ésta, así como también la forma estereotípica en que han sido representadas en la tradición literaria anglo-estadounidense. También definen algunos términos de gran importancia para este estudio, como son “oralidad”, “comunidad”, “individuo”, “historia”, “tiempo” y “memoria”. Para esto será necesario tomar en cuenta los cambios más significativos que a través de la historia ha sufrido la relación madre-hija dentro de ambas tradiciones literarias, ya que históricamente se han explorado con mucha mayor frecuencia las relaciones padre/hijo o madre/hijo, pero las experiencias particulares de las mujeres en la relación madre/hija han sido notoriamente ignoradas. Por medio de este breve repaso a la historia de esta década se podrá entender mejor por qué ha ocurrido el silenciamiento de las afro-estadounidenses en la literatura, y cuál ha sido el papel que han desempeñado madres e hijas a lo largo de la historia literaria afro-estadounidense.

Alrededor del texto base, la novela, se desarrolla el segundo capítulo. En éste se explican las conexiones que en *Beloved* se establecen entre motivos como la presencia de la oralidad (en las historias de transmisión oral y los cánticos y rituales), la relación entre el individuo y la comunidad que lo enmarca, el contraste entre la Historia oficial y la historia privada, la recuperación de

creencias y mitos específicos, el discurso del amor que se remonta a orígenes bíblicos y, por supuesto, la memoria. Al hacer un estudio de la función que realizan éstos se puede alcanzar un mejor entendimiento de la manera en que se conforman y recrean las relaciones entre madres e hijas (y en ocasiones, hijos) en la quinta novela de Morrison. Es también importante tener en cuenta que al trabajar con la figura de las madres e hijas no se puede dejar de lado al ancestro<sup>7</sup>, como lo define Morrison en su ensayo “Rootedness: The Ancestor as Foundation”. Como se verá en este capítulo, Baby Suggs, el ancestro en *Beloved*, es una mujer que durante su vida como esclava soportó que sus hijos le fueran quitados para ser vendidos como mercancía, lo que ocurrió en realidad a millones de mujeres afro-estadounidenses a lo largo de la historia de los Estados Unidos. Sin embargo, Morrison le da un giro a esta típica historia y convierte a Baby Suggs en un personaje lleno de sabiduría que es vista como la madre de la comunidad, uno de los ejes de la novela alrededor del cual se desarrolla una de las posibles interpretaciones de lo que es el amor materno. El otro eje es Sethe, que no recuerda a su madre porque fue criada por una nodriza, que es madre de cuatro hijos y que se convierte en la hija adoptiva de Baby Suggs, su suegra. Una vez más Morrison le da un giro a la que, a grandes

---

<sup>7</sup> Como se aprecia en el título del ensayo de Morrison, ella utiliza el término “ancestor”. En español, la palabra “ancestro” es introducida en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española apenas en 1989, y hasta la fecha no figura en el Diccionario de uso del español de María Moliner más que como adjetivo (ancestral). Considero apropiado utilizar esta palabra en español porque, aunque su adopción en la lengua española sea tan reciente, conserva el mismo significado que en el inglés, que, de acuerdo con el *Oxford English Dictionary* es “One from whom a person is descended, either by the father or mother; a progenitor, a forefather. [...] A person who precedes another in the course of inheritance, and from whom an inheritance is derived”. Ancestro, como se define en el RAE, incluye tanto el significado de antepasado (como ascendiente) y de herencia, mientras que “antepasado” por sí solo únicamente comparte la definición de ascendiente y, por otro lado, también se define como tiempo verbal, definición que no conviene a los propósitos de este trabajo.

rasgos, fue la historia de miles de mujeres, y crea a Sethe, un personaje único y casi mítico que al mismo tiempo representa, paradójicamente, a todas esas mujeres, a esos “Sixty million or more” a los que la novela está dedicada. Resulta de sumo interés estudiar la forma en que en la novela de Morrison el amor materno tiene un alcance que va más allá de las familias e involucra a toda una comunidad, según se verá más adelante.

## Capítulo 1. *Worrying the Line*. Una revisión de las formas más comunes de representación de las relaciones madre-hija en las tradiciones literarias afro-estadounidense y anglo-estadounidense

*And ain't I a woman? Look at me! ... I have borne thirteen children, and seen  
them most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief,  
none but Jesus heard me! And ain't I a woman?*

–Sojourner Truth, “Ain't I a Woman?”

En su ensayo “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” y en su libro *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Toni Morrison explora a profundidad un problema fundamental: cómo la presencia de los/las afro-estadounidenses y su tradición literaria particular han influido en la tradición literaria anglo-estadounidense, cómo la han transformado y de qué maneras se han abordado estos cambios e influencias en los estudios literarios. Al mismo tiempo, Morrison al escribir ficción cuestiona otro problema aún más complejo: ¿cuál es la posición de las escritoras afro-estadounidenses dentro de una comunidad ya de por sí relegada cuya tradición literaria también está dominada por hombres? Cheryl Wall, en su estudio sobre la reconstrucción genealógica en novelas de escritoras afro-estadounidenses, titulado *Worrying the Line*, escribe acerca de esto:

Writing in the 1970s and 1980s, black women confronted an Anglo-American tradition to which they could claim – it was the tradition they had studied in school – but one that was not eager to claim them. At the same time, they responded to a black literary tradition with which they were deeply familiar and to which they were explicitly indebted

but whose classics ignored or dismissed as insignificant the experiences of black women.<sup>1</sup>

Una de estas experiencias a las que hace referencia Wall es la de la maternidad y la de la relación entre madres e hijas. No es coincidencia que en la misma época varias escritoras afro-estadounidenses, como Alice Walker, Gloria Naylor y Toni Morrison, abordaran estas experiencias en su obra. Pero cabe preguntarse en primer lugar, ¿por qué tanto la tradición literaria estadounidense como la afro-estadounidense ignoran o estereotipan las experiencias de maternidad y las relaciones entre madres e hijas? La respuesta, como se verá más adelante, se relaciona directamente tanto con el racismo como con el sexismo, y deriva necesariamente en la búsqueda de reconocimiento de las madres literarias y de sus sucesoras por parte de ambas tradiciones.

En 1974, Alice Walker publicó "In Search of Our Mothers' Gardens", ensayo en el que cuestiona severamente por qué históricamente se silenció e ignoró a las mujeres afro-estadounidenses, artistas anónimas cuya espiritualidad reprimida era una de las pocas salidas para sus impulsos artísticos, cuyas creaciones quizás no son recordadas, ni siquiera conocidas. Walker escribe:

For these grandmothers and mothers of ours were not Saints, but Artists; driven to a numb and bleeding madness by the springs of creativity in them for which there was no release. They were Creators, who lived lives of spiritual waste, because they were so rich in spirituality – which is the basis of Art – that the strain of enduring their unused and unwanted talent drove them insane. Throwing away this spirituality was their pathetic attempt to lighten the soul to a weight their work-worn, sexually abused bodies could bear.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cheryl A. Wall. 2005. *Worrying the Line: Black women writers, lineage, and literary tradition*, p. 11.

<sup>2</sup> Alice Walker. 1983. "In Search of Our Mothers' Gardens". *In Search of Our Mothers' Gardens*, p. 233.



Ella, como muchas contemporáneas suyas, mira hacia atrás, hacia las madres artistas, en busca de inspiración, y se encuentra con que sus voces han sido silenciadas casi por completo. Algunas de estas madres y abuelas encontraron, entre la opresión, medios de expresión a través de los cuales dejaron un legado, pero muchas de ellas fueron reprimidas y arrastradas a la locura. Por otro lado, de los padres biológicos y literarios sólo encontramos en su ensayo alusiones de ellos como figuras abusivas y controladoras. Estas imágenes de hombres que abusan física y emocionalmente de las mujeres son el eco de la falta de reconocimiento de estas escritoras dentro de las dos tradiciones literarias a las que responden. Para entender por qué estas experiencias de maternidad (biológica y literaria) han sido silenciadas, se puede empezar por mirar un fenómeno equivalente que concierne no sólo a las escritoras afro-estadounidenses, sino también a otras escritoras estadounidenses: la negación de las experiencias de las mujeres dentro de su tradición literaria nacional.

¿Cómo se ha recreado en la literatura, a lo largo de su historia, la díada madre-hija? ¿Qué tan constantemente se hace uso de ella? Si se piensa en general en las típicas relaciones filiales en la literatura más canónica, si así puede decirse, se hace evidente que la mayoría de ellas son entre padre e hijo (Odiseo y Telémaco, Cronos y Zeus, Dios y Jesús), madre e hijo (Clitemnestra y Orestes, Yocasta y Edipo, Medea y sus dos hijos) o una combinación (Hamlet, Gertrudis y el fantasma del rey Hamlet). No es tan común hallar (buenas) relaciones entre padres e hijas; el ejemplo inmediato que me viene a la mente es el rey Lear y sus tres hijas. Más raro aún es encontrar relaciones entre madres e

hijas. Aunque esta categorización es demasiado general y algunos de los ejemplos citados pueden ser agrupados en más de una categoría, considero importante destacar que la presencia de la figura paterna y la del hijo varón predominan, que la relación entre padre e hijo en la literatura suele ser una relación agónica, de oposición o rivalidad, y que la recurrente aparición en la literatura de esta relación agónica la ha convertido prácticamente en un lugar común. Es muy importante tener esto en cuenta al estudiar las relaciones madre-hija, ya que por poco común que sea su presencia puede ser estereotipada con facilidad.

Pero, ¿qué ocurre, más específicamente, en el caso de la literatura norteamericana? Según Bárbara Oziebo, “[...] [en el] mundo de la literatura norteamericana, veremos que las novelas canónicas, si es que toman en consideración a la madre, examinan la relación del hijo con ella. [...] *La pareja madre-hija no existe en la literatura*”<sup>3</sup>. Afortunadamente, la relación madre-hija está siendo reivindicada por escritoras como Toni Morrison, quien es tan ampliamente reconocida que en nuestros días sus obras se consideran literatura norteamericana canónica. Sin embargo, si se piensa en una perspectiva histórica, en novelas estadounidenses canónicas como *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne o *The Aspern Papers* de Henry James, encontramos que cuando hay madres e hijas representadas en las novelas, su relación no es explorada, son madres e hijas sólo porque tienen ese título o sirven esa función. Cuando un autor tan importante como William Faulkner llega a explorar esta

---

<sup>3</sup> Bárbara Oziebo. 1998. “Introducción”. *El vínculo poderoso: madres e hijas en la literatura norteamericana*, pp. 8-9.

relación, aunque sea superficialmente como ocurre en su novela *As I Lay Dying*, el impacto que tiene la maternidad transgresora de Addie en su única hija resulta ser convencional y casi estereotípico (la ausencia de la figura materna provoca que Dewey Dell esté privada de lo femenino).

En el caso de obras escritas por mujeres blancas, encontramos que a partir de inicios del siglo XX, y principalmente a partir de la primera guerra mundial, hay una fuerte necesidad por representar a través de la ficción y la poesía las experiencias de estas mujeres. Un ejemplo de esto es *Herland*, de Charlotte Perkins Gilman, novela en que se crea un mundo habitado exclusivamente por mujeres y sus hijas. En particular la obra de Gilman fue criticada duramente porque se consideraba que “[c]on su inconformismo ponía en entredicho el concepto del matrimonio y de la familia, pilares sagrados sobre los que se basaba la nación”<sup>4</sup>. A pesar de la creciente necesidad de plasmar en papel y transmitir a través de la literatura las tan ignoradas experiencias de las mujeres, el sexismo, tanto en la sociedad como en el ámbito literario, se mantenía como una barrera casi infranqueable. Sin embargo, es necesario destacar que en este punto de la historia la presencia de escritoras afro-estadounidenses y de personajes no estereotípicos que las representaran en la literatura es casi nula, en comparación con lo que ocurre al mismo tiempo con las mujeres blancas, ya que las mujeres afro-estadounidenses se enfrentan tanto a la barrera del sexismo como a la del racismo, y su fuerte aparición en el ámbito literario, aunque comparable con el de las mujeres blancas, ocurre mucho tiempo después. Este fenómeno se hace evidente si se estudia la historia del feminismo

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

en los Estados Unidos, ya que uno descubre que un movimiento tan importante como éste es, durante muchos años, un movimiento social que excluye a las afro-estadounidenses. Como consecuencia de esta segregación surge años después del feminismo un movimiento feminista propio de las afro-estadounidenses, que Alice Walter denomina *Womanism*, y que comprende diferencias étnicas y de clase social además de genéricas.

Por otro lado, si nos enfocamos en la tradición literaria afro-estadounidense, y principalmente en los textos escritos por mujeres, encontramos que desde el siglo XVIII se publican textos escritos por autores afro-estadounidenses, entre éstos mujeres como Phillis Wheatley (la primera cuya obra fue publicada) y Lucy Terry (cuyo único poema conocido data de 1746 y a quien se considera la primera escritora afro-estadounidense). Difícilmente en la poesía de Wheatley encontramos alusiones a la relación entre madre e hija, ya que ella fue criada por Susannah Wheatley, quien era su ama y madre adoptiva. Según varios críticos, el único recuerdo que tenía Wheatley de su niñez era el de su madre “[who] poured out water before the sun at his rising”<sup>5</sup>, según consta Margaretta Matilda Odell, miembro de la familia Wheatley, en su *Memoir* que antecede la edición de 1834 de los poemas de Phillis Wheatley. Por otro lado, es probable que el único poema de Wheatley que resulte significativo como recuento de una relación con una figura maternal es “A Farewell to America. To Mrs. S. W.”, dedicado a su “madre adoptiva”, Susannah Wheatley, en el que se describe su conmovedora despedida antes de partir a Inglaterra.

---

<sup>5</sup> Phillis Wheatley. 1999. *Memoir and Poems of Phillis Wheatley, a Native African and a Slave. Dedicated to the Friends of the Africans*. Edición de Margaretta Matilda Odell. Edición electrónica disponible en línea en: <http://docsouth.unc.edu/neh/wheatley/wheatley.html>

Sobre Wheatley, Walker escribe que era “a woman who still struggled to sing the song that was your gift, although in a land of barbarians who praised you for your bewildered tongue. It is not so much what you sang, as that you kept alive, in so many of our ancestors, *the notion of song*”<sup>6</sup>. Es quizás ésta la aportación principal de Wheatley como primer ancestro literario dentro de la tradición afro-estadounidense, como madre de la literatura afro-estadounidense.

Además de la poesía, también surgió durante los siglos XVIII y XIX un género muy popular conocido como “*slave narrative*”, entre cuyos expositores principales se encuentran Olaudah Equiano (*The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself*, 1789), Linda Brent (también conocida como Harriet Jacobs) (*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861) y Frederick Douglass (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*, 1845). Estas narraciones relatan de manera autobiográfica sus recuerdos y experiencias como esclavos, así como su paso hacia la libertad. En ellas se profundiza mucho más en las relaciones familiares y los rompimientos y separaciones que en éstas provoca la esclavitud. En la narrativa de Equiano, en el primer capítulo relata que fue separado de su madre y su hermana, y fue éste el primer acontecimiento traumático de su experiencia como futuro esclavo. Brent, por su parte, es una de las primeras<sup>7</sup> mujeres afro-estadounidenses que publica su narración, en la que retrata la esclavitud desde su experiencia como mujer y la dificultad de perder a

---

<sup>6</sup> A. Walker. *Op. cit.*, p. 237.

<sup>7</sup> Antes de Brent, Mary Prince en 1831 ya había dictado su historia para su publicación en Londres. Una diferencia importante con la narración de Brent es que esta última escribió su propia narración.

su madre, así como la estrecha relación con su abuela (el ancestro, según la definición de Morrison) que forma parte fundamental de su narrativa.

A partir de la abolición de la esclavitud, a finales del siglo XIX, las narrativas de esclavos perdieron vigencia. Durante esa época se hicieron escuchar las voces de muchas mujeres afro-estadounidenses que buscaban reconocimiento dentro del ámbito social y literario, así como liberarse del yugo de la discriminación racial y del yugo sexista que las oprimía. Una de ellas, Anna Julia Cooper, afirmó en 1893: “The painful, patient, and silent toil of mothers to gain a fee, simple title to the bodies of their daughters, the despairing fight, as of an entrapped tigress, to keep hallowed their own persons, would furnish material for epics”<sup>8</sup>. En este fragmento podemos identificar fácilmente la preocupación por la difícil, y rara vez estudiada, relación entre madres e hijas afro-estadounidenses presente en el siglo XIX, pero según relata bell hooks: “[g]radually the radical revolutionary spirit that had characterized the intellectual and political contribution of black women in the 19th century was quelled”<sup>9</sup>. Este “silenciamiento”, si le podemos llamar así a lo que ocurrió a consecuencia del recién sofocado movimiento de mujeres afro-estadounidenses, ocurrió debido a la falta de apoyo tanto de parte de los hombres afro-estadounidenses como de las mujeres blancas, compañeras víctimas del sexismo.

Después de la primera guerra mundial, los cambios sociales, culturales y políticos dieron paso a un nuevo movimiento sociocultural protagonizado por afro-estadounidenses, conocido como *Harlem Renaissance*. Los principales

---

<sup>8</sup> Apud. bell hooks. 1981. *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, p. 2.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 4.

protagonistas literarios de este movimiento eran hombres, como W.E.B. DuBois y Langston Hughes. Los títulos de algunos capítulos de una de las principales obras de DuBois, *The Souls of Black Folks* (1903), denotan su carácter excluyente de la experiencia de las mujeres, porque aunque el término “black folk” nos hace pensar en una generalización, títulos como “Of the Training of Black Men”, “Of the Sons of Master and Man” y “Of the Faith of the Fathers” indican su naturaleza excluyente<sup>10</sup>. En la obra poética de Hughes, por otro lado, encontramos la presencia de la madre, pero sólo en relación con el hijo, como es el caso del poema “Mother to Son”. Afortunadamente, la experiencia de las mujeres no fue completamente ignorada, ya que escritoras como Nella Larsen y Zora Neale Hurston retrataron en obras como *Passing* y “How It Feels to Be Colored Me” la experiencia de las mujeres en relación a la conciencia racial y la discriminación. Sin embargo, como escribe Walker, “when we read the novels of Nella Larsen or the oddly false-sounding autobiography of that freest of all black women writers, Zora Hurston, evidence of ‘contrary instincts’ is everywhere”<sup>11</sup>. Esto es debido a que aún durante el *Harlem Renaissance* el sexismo y el racismo se hacían presentes, como se puede observar en la creación de estereotipos de la mujer afro-estadounidense, según se menciona más adelante. Estos instintos contrarios hicieron necesaria una reformulación de la experiencia de las mujeres décadas más tarde, durante el *Black Arts Movement* de las décadas de 1960 y 1970. A este movimiento pertenecen escritoras como Gwendolyn Brooks y Nikki Giovanni, quienes exploraron a mayor profundidad la

---

<sup>10</sup> En obras posteriores, sin embargo, DuBois expone posturas incluyentes, como en su novela *The Quest of the Silver Fleece* (1911) y su ensayo “The Damnation of Women” (1920).

<sup>11</sup> A. Walker. *Op.cit.*, p. 236.

experiencia de la maternidad en poemas como “the mother” y “Quilts”. Ellas se pueden considerar antecesoras inmediatas o prácticamente contemporáneas de una de las últimas expositoras de este movimiento (o una de sus primeras descendientes), Toni Morrison.

Por lo tanto, visto desde esta perspectiva, la aseveración de Oziebo resulta bastante acertada, sobre todo cuando explica por qué la hace:

Afirmé, unas líneas más arriba, que la pareja madre-hija no existe en nuestra cultura; aseveración lógica pues *no existe la madre*. No debemos olvidar que la madre y la maternidad son conceptos del patriarcado, contruidos para impedirle a la mujer la conciencia de su poder. En el orden histórico, por ejemplo, los norteamericanos idearon, después de 1776, el discurso de la “Madre Republicana” que ensalzaba a la madre como la educadora de futuros republicanos, dándole así un acaramelado viso de poder. E. Ann Kaplan, entre otras críticas feministas, describe la maternidad como una función social construida por el patriarcado, en la cual, la madre, como persona, está ausente, no cuenta.<sup>12</sup>

Lo que ocurre es que la madre no existe más que como un concepto, al que Luce Irigaray llama, según la traducción del francés, “construct”<sup>13</sup> o “function”. Este constructo es el de la madre como una idea, que por sí sola, evidentemente, no tiene poder alguno. Son novelistas como Morrison quienes cuestionan y deconstruyen esta idea. Pero, si consideramos que esta “madre republicana” de la que se habla en 1776 es una mujer blanca de clase media, cabe preguntarse qué ocurre en el mismo periodo histórico con las mujeres afro-estadounidenses, que además pertenecen a una clase social completamente diferente por ser en su mayoría esclavas. Si la “madre republicana” no contaba

---

<sup>12</sup> B. Oziebo. *Op.cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> *Apud. Ibid.*, p. 16.



como persona, ¿qué se puede esperar de la madre afro-estadounidense en esa misma época?

Oziebo habla de la maternidad como “función social construida por el patriarcado”. Pensemos que durante los siglos XVIII y XIX en la recién creada nación, los Estados Unidos de América, este patriarcado conformado por hombres blancos pudientes le dio a la “madre republicana” este “viso de poder”, mientras que a la mujer afro-estadounidense le quitó hasta el título de madre y el poder de criar a sus propios hijos, al mismo tiempo que les negaba incluso que tuvieran una familia. Morrison describe a las madres esclavas como “natally dead”, por lo que “slave women are not mothers”<sup>14</sup>. Por esto, para ellas el concepto de familia debía ser muy diferente, ellas tenían que crearse un concepto que se adaptara a su realidad, como afirma Wall:

Under the law children born to slaves followed the condition of the mother, and enslaved men and women were denied the right to marry. [...] “Family,’ as we practice to understand it in the West – the *vertical* transfer of a bloodline, of a patronymic, of titles and entitlements, of real estate and the prerogatives of ‘cold cash,’ from *fathers* to *sons* and in the supposedly free exchange of affectional ties between a male and female of *his* choice – becomes the mythically revered privilege of a free and freed community.” Bereft of this “privilege,” African American families historically assume configurations for which the dominant order has no category. In contrast to most public discourses however, in black women’s writing these configurations, *like Morrison’s three-women households*, do not necessarily become a cause of despair but a site of possibility.<sup>15</sup>

Estas configuraciones históricamente tomaron el lugar de la familia, lo que complicó la genealogía e inevitablemente alteró la forma en que se veía el mundo. La elección de una pareja, el matrimonio y los hijos eran el privilegio de

---

<sup>14</sup> Toni Morrison. 1992. *Playing in the Darkness. Whiteness and the Literary Imagination*, p. 21.

<sup>15</sup> C. Wall. *Op.cit.*, pp. 10-11.

unos pocos, por lo tanto el análisis de la relación entre las madres y las hijas afro-estadounidenses no fue objeto de estudio ni de la literatura ni de la cultura. Novelistas como Morrison recuperan estas configuraciones en sus novelas, y es por ello que nos encontramos con personajes que comparten lazos afectivos “familiares” aunque no compartan lazos de sangre, o con relaciones entre padres e hijos y madres e hijas que resultan ser mucho más complicadas de lo que son las relaciones familiares convencionales o estereotípicas. Por dar ejemplos específicos en la obra de Morrison, la relación entre Sula y Nel en *Sula* podría entenderse como una relación filial de opuestos que se complementan, al mismo tiempo que una relación de amistad, o en otro caso se podría cuestionar el amor maternal de Sethe en *Beloved* por la decisión de quitarle la vida a su hija.

Cuando se habla de estas distintas configuraciones en las que los lazos no se establecen necesariamente por genealogía directa, resulta pertinente incluir la idea de “ancestro” que estudia Morrison en su ensayo “Rootedness: The Ancestor as Foundation”. Esta figura que aparece de manera recurrente en la tradición literaria afro-estadounidense no es necesariamente una madre, un padre, una abuela o abuelo. En palabras de Morrison: “[...] I would add [...] the presence of an ancestor; it seems to me interesting to evaluate Black literature on what the writer does with the presence of an ancestor. [...] And these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and

they provide a certain kind of wisdom”<sup>16</sup>. La idea de la temporalidad es muy importante en la reconstrucción de la relación madre-hija en *Beloved*, de ahí que resulte muy interesante que Morrison se refiera a estos ancestros como personajes casi atemporales cuando pensamos en un personaje como Baby Suggs. Esta atemporalidad le confiere a los ancestros un carácter mágico o espiritual, casi sobrenatural, que los convierte en puentes entre otros personajes y sus antecesores. Un par de ejemplos de ancestros en la obra de Morrison que vienen casi inmediatamente a la mente son Circe, la mujer de más de cien años, y Pilate, la mujer sin ombligo, en *Song of Solomon*, ya que ambos peculiares personajes son el puente entre Milkman, el personaje principal, y su historia familiar. La presencia en la cultura de este ancestro mágico puede ser una de las razones que hace que la reconstrucción de las relaciones madre-hija sea tan importante actualmente dentro de la tradición literaria afro-estadounidense, ya que escritoras como Morrison, dentro de su obra, otorgan en ocasiones a las madres funciones ancestrales.

Volviendo a la historia de la figura de la madre afro-estadounidense, se observa que ésta pasa de ser prácticamente inexistente durante los siglos XVII, XVIII y XIX, a convertirse en un constructo, a finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Sin embargo, a diferencia del de la “madre republicana”, éste es muy negativo y es claramente un producto del racismo. Nilia Martínez Rodríguez, en su ensayo sobre la maternidad en *The Bluest Eye* de Morrison, escribe: “[Hasta la década de 1970] la figura materna apenas superaba la

---

<sup>16</sup> Toni Morrison. 1984. “Rootedness: The Ancestor as Foundation”. *Black Women Writers, 1950-1980: a critical evaluation*, p. 343.

condición de un estereotipo negativo de la mujer negra en su faceta de matriarca, madre dominante, fuerte, comprensiva, devota, pero, a su vez, culpable de la mala formación de sus hijos y del perjuicio que estos causaban a la sociedad”<sup>17</sup>. Se puede pensar que al llamarlas “matriarcas” se les adjudica una capacidad de influencia mucho mayor que el de la “madre republicana”, pero siguen siendo un estereotipo, una idea basada en cimientos sin poder, producto del racismo, creado por el mismo patriarcado que reduce incluso a la madre blanca a una idea sin voluntad propia.

Sobre esto Walker escribe: “We have been [...] called ‘Matriarchs,’ ‘Superwomen,’ and ‘Mean and Evil Bitches.’ Not to mention ‘Castraters’ and ‘Sapphire’s Mama.’”<sup>18</sup> Walker hace muy evidente que los términos “matriarchs” y “superwomen” se usan de forma despectiva para referirse a las madres, al ponerlos al mismo nivel que “Mean and Evil Bitches”, cuando en realidad deberían tener una connotación positiva de fuerza y poder. Por otro lado menciona el término “castraters” que alude en gran medida a la castración freudiana, pero en este caso es la madre la castrante, y no el padre, culpándosele y haciéndosele responsable, como se mencionaba anteriormente, de la mala educación de sus hijos. El término “Sapphire’s Mama”<sup>19</sup> es quizá el

---

<sup>17</sup> Nilia Martínez Rodríguez. “La maternidad destructora de Pauline Breedlove en *The Bluest Eye* de Toni Morrison”. El vínculo poderoso: madres e hijas en la literatura norteamericana, p. 91.

<sup>18</sup> A. Walker. *Op.cit.*, p. 237.

<sup>19</sup> Sapphire’s Mama, personificada por Amanda Randolph (1896-1967), era el personaje de la suegra entrometida en una famosa serie televisiva de 1951 llamada Amos ‘N Andy, cuyos personajes eran afro-estadounidenses. En el año de su estreno, la NAACP publicó un boletín en el que exigía que la serie saliera del aire debido a que la forma en que los afro-estadounidenses eran representados era degradante, argumentando cosas como que “it tends to strengthen the conclusion among uninformed and prejudiced people that Negroes are inferior, lazy, dumb and dishonest. [...] Negro Women are shown as cackling, screaming shrews, in big mouthed close-ups, using street slang, just short of vulgarity”. La serie era producida por Freeman Gosden y

más curioso, ya que hace referencia al estereotipo de la madre negra que durante la década de 1950 se promovía en los medios: la molesta suegra mandona que siempre hacía comentarios incómodos. Cuando las escritoras afro-estadounidenses veían hacia atrás en busca de inspiración materna se encontraban con estos estereotipos, y son ellos en parte los responsables de que emergiera entonces la necesidad de conocer la realidad de sus madres (literarias y biológicas) como personas, para poder entender y modificar la forma en que se relacionaban con ellas. A este respecto, Martínez escribe: “[...] la indagación sobre la figura materna, junto al tipo de relación mantenida con la hija, respondía a la necesidad que, a partir de los años 40 y 50, las escritoras afroamericanas sintieron de conocer la realidad de sus madres y de la comunicación con las hijas”<sup>20</sup>.

Se ha profundizado ya en el tema de la madre pero, ¿qué hay de las hijas? Se entiende que si durante la esclavitud la mujer afro-estadounidense, por definición, no era madre pues no tenía poder alguno sobre sus hijos, los hijos por lo tanto tampoco existían como tales al no tener relación alguna con su madre. Después de la abolición de la esclavitud, cuando la madre se convirtió en una serie de estereotipos, los hijos varones lograron tener una relación inestable con la madre estereotípica, la cual trascendió a la literatura canónica. Pero, por otro lado, ¿cómo podrían las hijas, quienes comparten con sus madres las

---

Charles Correll, dos hombres blancos, cuya representación de los afro-estadounidenses era claramente estereotípica y muy dañina para la imagen de hombres y mujeres afro-estadounidenses. El boletín de la NAACP pone esto en evidencia, y al hacer mención a este personaje Walker retoma los argumentos en contra de este tipo de representaciones de las mujeres en general. NAACP Bulletin. 1951. Disponible en línea en:

<http://www.amosandy.com/Review%20Articles/naacp.htm>

<sup>20</sup> N. Martínez Rodríguez. *Op.cit.*, p. 92.

experiencias propias de las mujeres, silenciadas por los hombres, relacionarse con la verdadera persona detrás de los estereotipos? Quizá la única forma, según Irigaray, sería transgrediendo las bases del patriarcado:

But how, as daughters, can we have a personal relationship with or construct a personal identity in relation to someone who is no more than a function? In a sense we need to say goodbye to maternal omnipotence (the last refuge) and establish a woman-to-woman relationship of reciprocity with our mothers, in which they might possibly also feel themselves to be our daughters. In a word, liberate ourselves, along with our mothers. This is an indispensable precondition for our emancipation from the authority of fathers. In our societies [western societies], the mother-daughter, daughter-mother relationship constitutes a highly explosive nucleus. Thinking it, and changing it, is equivalent to shaking the foundations of the patriarchal order.<sup>21</sup>

Lo que Irigaray propone es despojarse de los títulos y entablar relaciones equitativas, relaciones de amistad con la madre, cambiar papeles, y así eliminar a la madre como función y darle un lugar como persona. La solución es, por lo tanto, no conformarse con las definiciones convencionales que la sociedad patriarcal establece respecto a la identidad de las madres y las hijas, y admitir lo inestable que es su relación. En el contexto particular de estas escritoras, Naylor, Walker y Morrison, el desafío es doble; se desafía el patriarcado afro-estadounidense y el patriarcado de los hombres blancos, y con sus novelas desafían al mismo tiempo las tradiciones literarias afro-estadounidense y estadounidense, dominadas por los patriarcados. Por lo tanto, el núcleo madre-hija afro-estadounidenses es doblemente explosivo. Pero para entender cómo se recrea este núcleo en *Beloved* de Toni Morrison, es necesario conocer como funcionan en este contexto los conceptos de “oralidad”, “comunidad”, “individuo”,

---

<sup>21</sup> Luce Irigaray. “Women-mothers, the silent substratum”. *Apud*. B. Oziebo. *Op.cit.*, p. 16.

“historia”, “tiempo” y “memoria”, los cuales son motivos recurrentes a lo largo de la novela que constantemente aluden al tema de las relaciones entre madres e hijas.

La creación de una (o varias) identidad(es) cultural(es) afro-estadounidense(s) se produce a consecuencia, principalmente, del racismo. El racismo es el primer causante del rompimiento de las familias (o de la inexistencia de las mismas). Es, por lo mismo, un factor que no se puede excluir de las distintas formas de expresión que los grupos afro-estadounidenses han buscado a lo largo de la historia. Una de estas formas de expresión es la novela de escritoras afro-estadounidenses de la segunda mitad de siglo XX, en la que, según describe Wall, estas escritoras se enfocan “on those intimate relationships in which the most painful consequences of racism are played out. Racism corrodes love between black men and women, fractures families, and destroys mothers’ dreams for their children. The best defense against the destructiveness of racism, these writers assert, is the formation of a cultural identity derived from an understanding of history”<sup>22</sup>. Veremos que Morrison en sus novelas se enfoca en recrear relaciones entre individuos y entre ellos y su comunidad, y que estas relaciones están enmarcadas dentro de un contexto histórico, por lo que no pueden ni buscan escapar de la capacidad destructora del racismo, sino que pretenden evidenciarla. El medio que elige Morrison para hacer esto, es decir, la novela, le resulta perfecto, como ella misma explica en “Rootedness”:

The label “novel” is useful in technical terms because I write prose that is longer than a short story. My sense of the novel is that it has always functioned for the class or the group that wrote it. The history of the

---

<sup>22</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 6.

novel as a form began when there was a new class, a middle class, to read it; it was an art form that they needed. The lower classes didn't need novels at that time because they had an art form already: they had songs, and dances, and ceremony, and gossip, and celebrations. [...] For a long time, the art form that was healing for Black people was music. That music is no longer *exclusively* ours; we don't have exclusive rights to it. [...] So another form has to take that place, and it seems to me that the novel is needed by African-Americans now in a way that it was not needed before – and it is following along the lines of the function of novels everywhere.<sup>23</sup>

En esta cita resulta muy clara la transición de unos modos de expresión a otros. Algunos de ellos, como las canciones y el chisme, tienen un importante carácter de oralidad, por otro lado las ceremonias, los cantos, los chismes y las celebraciones implican en su realización a una comunidad. Había argumentado antes que es importante conocer cómo funcionan estos motivos en la novela, porque también, en el contexto de la historia afro-estadounidense, son fundamentales, necesarios para la consolidación de una identidad comunitaria y del “Black art”, en palabras de Morrison, y esta historia tiene ecos muy evidentes al interior de *Beloved*.

De estas primeras formas de expresión se derivan todas las demás, y en las formas escritas, como las novelas, las encontramos presentes como parte de la representación del folclor. “Folk lore may have begun as allegory for natural or social phenomena; it may have been employed as a retreat from contemporary issues in art, but folk lore can also contain myths that re-activate themselves endlessly through providers—the people who repeat, reshape, reconstitute and re-interpret them”<sup>24</sup>. La tradición popular contiene un conjunto de costumbres

---

<sup>23</sup> T. Morrison. “Rootedness: The Ancestor as Foundation”. *Op.cit.*, p. 340.

<sup>24</sup> T. Morrison. “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”. *Op.cit.*, p. 30.



que por lo general se preservan de manera oral de una generación a otra. Como Morrison explica en la cita anterior, en este contexto el folclor de la comunidad afro-estadounidense durante la esclavitud se puede leer como un fenómeno social, aunque también artístico. Piénsese por ejemplo en los cantos, los mitos y las leyendas, que no sólo tenían una función artística sino también una función social, ya que los esclavos prácticamente no tenían derecho a la educación y sólo oralmente se conservaba parte de su identidad. De aquí que estos elementos sean fundamentales para la creación de la identidad cultural afro-estadounidense, ya que los artistas miraban hacia atrás, hacia sus padres, en busca de inspiración, en busca de una identidad, y encontraron estas tradiciones, las cuales rescataron y siguen rescatando todavía.

En la última cita de Wall, se observa que al final ella afirma que para la creación de la identidad cultural es necesario un claro entendimiento de la historia. Pero, ¿qué ocurre cuando esta identidad cultural afro-estadounidense excluye a las mujeres e ignora sus experiencias a lo largo de la historia? En palabras de Wall: “To a great extent, the urgent preoccupation with history in the writings of black women in the 1970s and 1980s registered alarm at the potential loss of a history that had never been accurately recorded”<sup>25</sup>. La respuesta es, que al igual que los hombres antes que ellas, buscan rescatar las experiencias de sus antepasadas y contar aquellas historias que aún no han sido registradas, pero a diferencia de ellos, se enfocan en las “relaciones íntimas” de las que escribe Wall, entre hombres y mujeres, padres e hijos, madres e hijos, y principalmente, aquellas entre madres e hijas, desafiando el patriarcado y la

---

<sup>25</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 7.

tradición literaria a la que pertenecen. Estas relaciones entre individuos en las que se pone tanto énfasis están inevitablemente enmarcadas por sus relaciones con la comunidad en que se desenvuelven; ambos factores, comunidad e individuo, son indispensables para el entendimiento de la historia y para la conformación de la identidad cultural.

Por último, hay dos conceptos que se sugieren a través de los términos “historia”, “tradiciones” y “oralidad”, pero que no se deben pasar por alto porque, en particular en la obra de Morrison, son importantísimos para la reconstrucción de las relaciones filiales: éstos son “memoria” y “tiempo”. Las relaciones entre madres e hijas en las novelas de Morrison se reconstruyen en gran medida a través de la memoria, extraída del folclor y de la tradición oral, que se divide en dos tipos: memoria individual y colectiva. Sobre esto, Wall escribe:

Genealogies are woven together out of individual and collective memory, encoded in stories, songs, recipes, rituals, photographs, and writing. Black women writers’ rereading of the African American and American literary traditions produces what Adrienne Rich called a quarter century ago “re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction.” [...] These writers also explore how gender and class differences within black America complicate the color line.<sup>26</sup>

Esta revisión está estrechamente relacionada con la búsqueda de reconocimiento de las experiencias de las mujeres dentro de ambas tradiciones literarias. También tiene que ver con las formas de estudio de la literatura estadounidense que le hacen reconocer la influencia que en ella ha tenido la literatura afro-estadounidense. De ahí que las escritoras afro-estadounidenses examinen cómo las relaciones entre madres e hijas son afectadas

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 6.

inevitablemente por las diferencias étnicas, de clase y de género. Estos tres factores en conjunto conforman la nueva aproximación crítica con la que las escritoras afro-estadounidenses estudian las tradiciones literarias que no las reconocen y que por lo tanto están dispuestas a desafiar. La memoria colectiva también se pone en tela de juicio para evitar que se pierda esa parte de la historia que concierne a las mujeres y que ha sido ignorada; se recrea la memoria individual a través de fragmentos de la memoria colectiva, y viceversa.

En la narrativa de Morrison se pueden encontrar todos estos elementos, ya que es por medio de ellos que recrea lo que ella llama “[the] wholly unanalyzed mother-daughter relationship”<sup>27</sup>. Morrison escribe en sus ensayos sobre la importancia que tienen algunos de éstos elementos dentro de su obra y que la hacen, por lo tanto, política: “[...] If anything I do, in the way of writing novels or whatever I write, isn’t about the village, or the community or about you, then it isn’t about anything. I am not interested in indulging myself in some private exercise of my imagination [...] which is to say yes, the work must be political”<sup>28</sup>. Para Morrison, como para cualquier artista que pertenece a un grupo marginado, lo personal irremediamente se vuelve político, como se demuestra en su novela. Este aspecto político de su obra claramente desafía el canon, y es que cuestiona tanto el papel de la literatura afro-estadounidense dentro de la tradición anglo-estadounidense en el ámbito de la realidad social, como el de la ignorada experiencia de madres e hijas afro-estadounidenses dentro del ámbito

---

<sup>27</sup> T. Morrison. *Playing in the Darkness. Whiteness and the Literary Imagination*. *Op.cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> T. Morrison. “Rootedness: The Ancestor as Foundation”. *Op.cit.*, p. 344.

diegético. Ello hace que la obra de Morrison y sus contemporáneas sea pionera dentro de su propia tradición literaria:

It is at those moments when the quest for answers to the genealogical search is thwarted, when the only access to the past comes from what Morrison describes in 'Rootedness' as 'another way of knowing,' that these texts are most likely to subvert the conventions of literary tradition so that the connection to the past can be forged nevertheless. Through memory, music, dreams, and ritual, it is.<sup>29</sup>

En el siguiente capítulo se estudiará la manera por medio de la cual a través de estos elementos se recrean las relaciones entre madres e hijas, madres e hijos, personajes principales y ancestros, en *Beloved*, quinta novela de Toni Morrison.

---

<sup>29</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 9.



*Margaret Garner (a.k.a. The Modern Medea)*

Thomas Satterwhite Noble (1867)

## Capítulo 2. *This is not a story to pass on. Maternidad y memoria en Beloved*

*A Womanist is to feminist as purple is to lavender. A Womanist desires healing and wholeness for entire communities, male and female. [...] Appreciates and prefers women's culture, women's emotional flexibility (values tears as natural counterbalance of laughter), and women's strength. [...] Committed to survival and wholeness of entire people, male and female. Not a separatist, except periodically, for health. [...] Loves music. Loves dance. Loves the moon. Loves the Spirit. Loves love and food and roundness. Loves struggle. Loves the Folk. Loves herself. Regardless.*

—Alice Walker, 1983

*Beloved* se publica por primera vez en 1987, tan sólo dos décadas después del final del *Civil Rights Movement*<sup>1</sup> y poco más de dos décadas después de que inicia el *Black Power Movement*. ¿Cómo se ubica la quinta novela de Toni Morrison dentro de este contexto histórico? Cheryl Wall comenta: “The quest for the ‘Beloved Community’ that Martin Luther King envisioned in eloquent sermons had ended in despair. The national culture was obsessed with profits rather than prophets. [...] In a nation that had always preferred to look to the future, there seemed to be no point in looking back. *Beloved* [...] argues otherwise. One cannot embrace the future until one has confronted the past.”<sup>2</sup> *Beloved*, al ser una novela que toma su anécdota principal de un suceso histórico, al estar dedicada a aquellos “*Sixty Million or more*” esclavos cuyos nombres desconocemos, al situarse (principalmente) en los años siguientes a la guerra

---

<sup>1</sup> Se puede decir que la primera etapa, y la más importante, del *Civil Rights Movement* propiamente termina con la muerte de Martin Luther King en abril de 1968. De este movimiento surgieron otros, como es el caso del *Black Power*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 115.

civil estadounidense, y al recrear por medio de la ficción las vidas privadas de los esclavos, específicamente de las mujeres y sus experiencias como madres, obliga al lector nacional (estadounidense) a mirar con nuevos ojos hacia un pasado que ha tratado de olvidar. Al lector extranjero, por otro lado, le invita a familiarizarse con esta Historia nacional tan atroz que mermó las vidas de millones, y a observar con detenimiento las historias individuales de sus personajes, los cuales escapan de los estereotipos literarios para, a través de su individualidad, constituirse como representantes de una colectividad. Morrison explica al respecto: “There is no place you or I can go, to think about or not think about, to summon the presences of, or recollect the absences of slaves; nothing that reminds us of the ones who made the journey and of those who did not make it. [...] And because such a place does not exist (that I know of), the book had to”<sup>3</sup>. La novela de Morrison, por lo tanto, se impone en el ámbito extradiegético como un medio entre la historia y la memoria, tanto de los individuos como de la comunidad.

La novela empieza en el lugar donde se desarrolla la mayor parte de la acción, 124 Bluestone Road. Encontramos en el primer párrafo una fecha, 1873, y una referencia histórica en relación al espacio principal de la novela, 124 Bluestone Road: “It didn’t have a number then, because Cincinnati didn’t stretch that far. In fact, Ohio had been calling itself a state only seventy years [...]”<sup>4</sup>. A partir de ahí empezamos a conocer la historia de Sethe desde el presente diegético. Sus hijos varones han abandonado la casa porque en ella habita el

---

<sup>3</sup> Toni Morrison. *Apud. Ibid.*, p. 84.

<sup>4</sup> Toni Morrison. 2004. *Beloved*. p. 3. Las siguientes citas a la novela irán con el número de página entre paréntesis al final.

fantasma de una niña que los aterroriza. Baby Suggs, su suegra, ha fallecido dejando a Sethe y a su hija Denver a merced del caprichoso fantasma. Sin embargo, un día llega a 124 Bluestone Road un hombre llamado Paul D, que Sethe conoció cuando ambos eran esclavos en una plantación irónicamente llamada *Sweet Home*. Paul D logra hacer que el fantasma se vaya y su aparición desencadena en los otros personajes una serie de recuerdos que constantemente tratan de olvidar.

El presente diegético, 1873, sitúa a los personajes en los Estados Unidos de la reconstrucción. Sin embargo, los recuerdos dolorosos a los que se alude pertenecen a la época de la esclavitud, y constantemente hacen referencia a cómo ésta mermó la vida y las relaciones familiares de quienes la experimentaron. En primer lugar está Sethe, quien conserva mínimos recuerdos de su madre y otros pocos de su nodriza. Durante su adolescencia vive como esclava en *Sweet Home*, donde conoce a Halle, a quien elige como esposo. Lo escoge por ser un hombre que con su trabajo ha comprado la libertad de su madre, Baby Suggs. Tras la muerte de su amo, los esclavos de *Sweet Home*, Paul A, Paul B, Paul D, Sixo, Halle y Sethe, pasan a estar bajo la autoridad de Schoolteacher, quien los humilla constantemente y los trata con crueldad. Ante esta situación, todos planean escapar, a pesar de que Sethe está embarazada y tiene tres hijos. Irónicamente, sólo ella y sus hijos lo logran; los cinco hombres son capturados y algunos asesinados. Sethe llega hasta Ohio, a casa de Baby Suggs, y vive un mes de libertad nunca antes experimentada hasta que Schoolteacher llega a buscarla para llevarla de nuevo a la plantación. Sethe



considera que es mejor quitarles la vida a sus hijos para protegerlos del futuro, y así evitar la terrible vida de esclavitud que ella, su marido y muchos otros llevaron. Logra quitarle la vida a su primera hija, una bebé sin nombre a la que simplemente se refieren como *crawling-already? baby*. Su epitafio contiene una sola palabra, *Beloved*, y es el fantasma de esta niña el que habita la casa y que después de ser obligada a irse, vuelve en el cuerpo de una mujer joven que toma su nombre de esa única palabra. Beloved recibe la simpatía de Sethe y de Denver desde el principio, pero a medida que se desarrolla la trama, se convierte en caníbal, y comienza a consumir metafóricamente el cuerpo de su madre. Finalmente, Denver se ve obligada a salir de 124 Bluestone Road para ayudar a Sethe, y las mujeres de la comunidad, al enterarse de la existencia de esta misteriosa mujer/fantasma deciden ayudar a Sethe, reuniéndose fuera de su casa para liberarla de la presencia.

La novela se enfoca, principalmente, en la historia de las vidas privadas de sus personajes, y en las relaciones de tipo familiar que se establecen entre los esclavos y ex-esclavos en un contexto histórico muy específico. Uno de los temas principales de la novela es, indudablemente, el amor materno. La relación familiar que se presenta en la novela como la más importante es aquella entre madres e hijas, en particular si se considera que los personajes principales de la novela son las tres mujeres que configuran este núcleo familiar tan particular: Sethe, Denver y Beloved, "*Morrison's three-women household*". En el caso de los hombres, desde el principio presenciamos la escapatoria de los únicos dos que habitan 124 Bluestone Road, Buglar y Howard, los hijos de Sethe, y queda

de manifiesto que la casa es un espacio femenino, que los hombres que llegan a habitarla nunca forman en realidad parte de ella. Más allá de la simple presencia de estas relaciones, es interesante estudiar cómo Morrison las reconstruye (o configura) principalmente a través de la memoria. La relación entre Sethe y su hija muerta, que vuelve encarnada en mujer, no sólo se entiende como una simple relación madre-hija, sino que ésta representa también la relación entre el individuo y los recuerdos que no logra dejar atrás. Asimismo, otras relaciones entre madres e hijas (o en general relaciones entre padres/madres e hijos[as]) nos son por lo general presentadas en la novela por medio de recuerdos, como es el caso de la relación de Sethe con su madre, de Denver con su abuela, entre otras. A través de estos fragmentos de la memoria individual, Morrison no sólo pretende reproducir los recuerdos de unos cuantos, sino que presentando las voces de muchos de los personajes logra recrear una memoria colectiva.

Por otro lado, hay varios recursos que giran en torno a la memoria y cuya presencia recurrente en la novela sirve para configurar las relaciones filiales. Entre éstos están: **la Historia**<sup>5</sup>, y en particular la experiencia de la esclavitud, en contraste con **las historias** de la vida privada, principalmente aquellas que se transmiten de manera oral (*storytelling*); los fragmentos de **memoria individual y colectiva** que se derivan de estas H/historias; **el amor** y el discurso sobre el

---

<sup>5</sup> Es necesario resaltar la diferencia que existe entre la “Historia” oficial que relata acontecimientos colectivos como guerras, movimientos sociales, culturales y políticos (por ejemplo, la esclavitud, la guerra de secesión estadounidense, el periodo posterior a esta guerra, conocido como la Reconstrucción) desde la perspectiva del grupo dominante, la cual omite el impacto social de estos hechos y los reduce a simples “denominaciones”, y la “historia” que se centra en las experiencias de los individuos y en los impactos que tienen sobre la sociedad los acontecimientos históricos. Un recuento de este tipo que permite entender mejor el impacto de la esclavitud sobre sus víctimas y que proporciona al lector un panorama amplio sobre lo que realmente implicó y ha implicado la esclavitud en los Estados Unidos es el primer capítulo de *Ain't I a Woman* de bell hooks.

amor, que es un privilegio de aquellos que son libres; **las costumbres**, los mitos y los ritos propios de la comunidad afro-estadounidense, como son algunas creencias, algunos cantos y bailes en particular, que combinan la tradición oral, la importancia del lenguaje y el cuerpo como medio de expresión, y que podrían describirse en términos de lo que Zora Neale Hurston denomina como “will to adorn”<sup>6</sup>, en contraste con otros con otros mitos y medios de expresión más occidentalizados; y por último **la metáfora del árbol y la écfrasis (imagetext)** como detonantes de recuerdos, en particular en su relación con el espacio físico y el cuerpo humano. Aunque estos recursos coexisten y están conectados entre sí, considero que resulta esclarecedor estudiarlos por separado para después hacer énfasis en los puntos de intersección que explican cómo los utiliza Morrison para configurar las relaciones familiares.

### Historia y memoria individual y colectiva

La anécdota que detona la creación de Morrison es la historia de lo que, en la vida real, hizo una mujer llamada Margaret Garner en 1856:

[P. S.] Bassett writes that he ‘inquired if she was not excited almost to madness when she committed the act. No, she replied, I was [as] cool as I now am; and would much rather kill them at once, and thus end their sufferings, than have them taken back to slavery, and be murdered by piece-meal.’ The article cites as well the words of her mother-in-law, who witnessed the act ‘but said she neither

---

<sup>6</sup> En su ensayo “Characteristics of Negro Expression”, Zora Neale Hurston describe varias características inherentes a las expresiones artísticas de los afro-estadounidenses. La segunda que estudia es el “will to adorn” o “urge to adorn”, que hace referencia a su necesidad inherente de decorar y embellecer cada objeto o situación: “Whatever the Negro does of his own volition he embellishes.” *Norton Anthology of African American Literature*. p. 1022.

encouraged nor discouraged her daughter-in-law, – for under similar circumstances she should probably have done the same.<sup>7</sup>

A pesar de estar basada en este hecho histórico, *Beloved* no es estrictamente una novela histórica. Toma como eje central la anécdota de esta mujer que mata a su hija y que podría haberse mantenido en un casi absoluto olvido de no ser porque Morrison le da una nueva existencia al crear para su personaje, Sethe, una identidad, un espacio, una vida familiar, una memoria individual y una comunidad, para después contar su historia. La cuestión no es que tan certeramente reproduce Morrison los hechos históricos, sino que, como argumenta Angelita Reyes, “through knowing the raw historical facts the reader can understand Morrison’s artistic commitment to exposing possible truths of individual black women’s experiences”<sup>8</sup>. Morrison establece una relación simbiótica<sup>9</sup> entre el hecho histórico y la ficción, retomando una vivencia verdadera de una mujer única y reelaborándola para que adquiriera una nueva significación en el campo de la memoria colectiva.

Sandi Russell explica qué diferencia a *Beloved* de otros textos histórico-literarios cuyo tema es la esclavitud: “In most of the preceding literature about slavery, the narratives were awash with moralizing and guilt. In historical texts, the atrocities of slavery were rendered in such a way as to make them seem ‘flat’, almost statistical”. Aunque *Beloved* no es la primera obra de ficción del

---

<sup>7</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 92. La noticia de lo que había hecho Margaret Garner causó en su momento gran conmoción. Su historia se utilizó como una especie de estandarte en favor de la abolición de la esclavitud, e incluso inspiró la obra de Thomas Satterwhite Noble de 1867, *The Modern Medea*, que se reproduce al principio de este capítulo.

<sup>8</sup> Angelita Reyes. 1997. “Using History as Artifact to Situate *Beloved*’s Unknown Woman: Margaret Garner”. *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison*, p. 77.

<sup>9</sup> Cf. Toni Morrison. 1998. “The Site of Memory”. *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. pp. 185 y 193.

siglo XX que trata la esclavitud, no se centra exclusivamente en ella ni se encarga de relatar únicamente sus atrocidades. Sin embargo, sí hace hincapié en la manera en que la esclavitud merma las vidas y las relaciones de sus personajes. Russell continua: “[...] Toni Morrison emphatically states that *Beloved* is not about slavery in any conventional sense: ‘[A novel] can’t be driven by slavery. It has to be the interior life of some people, a small group of people, and everything they do is impacted on by the horror of slavery, but they are also people’”<sup>10</sup>. *Beloved* es, ante todo, una novela sobre el amor materno, sobre las relaciones entre madres e hijas, pero también le concierne las maneras en que un suceso histórico de gran escala como lo es la esclavitud afecta las vidas cotidianas de los seres humanos.

*Beloved* se construye, entre otras cosas, a partir de varias características propias de la novela histórica, ya que se desarrolla en un periodo histórico específico anterior al momento de la escritura y se encarga, de alguna forma, de estudiar la relación entre las vidas de sus personajes y los conflictos sociales<sup>11</sup>. Se trata, entonces, de una novela sobre la vida privada que, al mismo tiempo que ficticia, dialoga con una realidad histórica extratextual: la esclavitud, la guerra civil estadounidense, la reconstrucción. Sin embargo, va más allá de ser tan solo una novela histórica, porque al mismo tiempo dialoga con muchos otros géneros literarios. Sobre esto, Julia Constantino escribe: “[L]a novela sostiene una relación peculiar con los discursos históricos y de la novela histórica a través de la fragmentación, conduciendo a un fenómeno paradójico muy cercano a la

---

<sup>10</sup> Sandi Russell. 2002. *Render Me My Song*, p. 108.

<sup>11</sup> Cf. Chris Baldick. *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, p. 114.

metaficción historiográfica”<sup>12</sup>. Al afirmar que desde el punto de vista genérico *Beloved* es una metaficción historiográfica, le conferimos la capacidad de establecer de manera consciente una distancia entre la historia (ficticia) de la vida privada y la Historia extratextual (que suponemos es real). Linda Hutcheon define a la metaficción historiográfica de la siguiente manera: “Historiographic metafiction, for example, keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here—just unresolved contradiction”<sup>13</sup>. Sería importante retomar aquí la idea ya mencionada de simbiosis entre realidad y ficción, ya que en *Beloved* convergen hechos históricos con situaciones ficticias, estableciéndose entre ellas una relación agónica, más bien de parasitismo. La historia, al ser un texto que irremediablemente está mediado por el lenguaje y la narración, comparte muchos elementos con la literatura y toma de ella varias de sus estructuras. La literatura, por su parte, toma de la historia varios de sus temas y se atreve a decir lo que muchas veces la historia se esfuerza por ignorar, como ocurre con las historias de la vida privada. La literatura posmoderna cuestiona a la Historia como institución generadora de verdades. Por lo tanto, se puede decir que *Beloved* funciona como una metaficción historiográfica, consciente de este conflicto en todo momento.

Por otra parte, no podemos ignorar que, al lidiar con el tema de la esclavitud, *Beloved* responde también a otra tradición literaria de la cual está

---

<sup>12</sup> Julia Constantino. 2001. “Paradojas narrativas en *Beloved*”. p. 87

<sup>13</sup> Linda Hutcheon. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, p. 106.

claramente consciente, la de las narraciones de esclavos, o *slave narratives*. Estas narraciones suponen ser recuentos históricos de la vida de un esclavo que, después de haber logrado obtener su libertad, recrea en la memoria los recuerdos de sus experiencias como esclavo y las ordena en un relato. Aunque se les considera recuentos históricos de experiencias personales, la intención de su autor de comprender en su obra la experiencia colectiva puede llevarle a incluir información ficticia que combina su experiencia personal con las experiencias de otros (como ocurre con la narrativa de Olaudah Equiano). W. J. T. Mitchell explica que el término *slave narrative* en realidad denomina la narración de alguien que ya no es esclavo, que habla desde la perspectiva de la libertad de un pasado al que sólo tiene acceso por medio de la memoria.<sup>14</sup> Pero el papel de la memoria en las *slave narratives*, según escribe, es en ocasiones casi contradictorio consigo mismo:

On the one hand, it is a transparent window into past experience. [...] On the other hand, the transparent window seems to reveal strange gaps and blind spots. There are indications of a blankness in memory so radical that it can't be described as forgetting, amnesia, or repression but, instead, as the absolute prevention of experience, the excision not just of 'memories' as a content but also the destruction of memory itself [...]<sup>15</sup>.

Como se vio en el capítulo anterior, en estas narraciones de esclavos rara vez se explora el tema de las relaciones madre/hija (a excepción, por ejemplo, de la de Linda Brent). Si se considera que a las madres les eran quitados sus hijos para venderlos como esclavos, que hombres y mujeres eran separados de sus familias, que sus nombres eran cambiados para quitarles su identidad, que

---

<sup>14</sup> Cfr. W. J. T. Mitchell. 1994. "Narrative, Memory, and Slavery". *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image and the Body*, p. 204.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 202.

durante el *Middle Passage* eran terriblemente maltratados y su dignidad era destruida, y que no se les permitía conservar sus tradiciones ni su lengua materna<sup>16</sup>, es increíble encontrar rastros de una memoria colectiva anterior a la de individuos constituidos con una identidad propia, es decir, una memoria de transmisión oral. Además, encontramos que en las narraciones de esclavos “the difference between public and private recollection [...] is exactly what is under most pressure in autobiographical narratives whose function is to bear witness to a collective, historical experience”<sup>17</sup>. Sin embargo, tras la abolición de la esclavitud estas narraciones perdieron vigencia y sus intentos de ser la voz de una colectividad de ex-esclavos fueron olvidados.

En la novela de Morrison, en cambio, esta presión se libera al permitir en la narración una multiplicidad de voces que, al darnos acceso a la memoria de varios individuos, nos dejan con la sensación de que, por momentos, alcanzamos a entender la experiencia colectiva; por más que los personajes tratan de olvidar, paradójicamente la presencia de sus recuerdos en el papel evita que lo hagan. “While the classic slave narrative draws on memory as though it is a monologic, mechanical conduit for facts and incidents, Morrison’s text foregrounds the dialogic characteristics of memory along with its imaginative capacity to construct and reconstruct the significance of the past”<sup>18</sup>. Morrison pone de manifiesto a través de su obra algunas de las cualidades de la memoria, como es la de generar conocimiento a través de la reconstrucción de los

---

<sup>16</sup> Cfr. bell hooks. *Op.cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> W. J. T. Mitchell. 1994. *Op.cit.*, p. 206.

<sup>18</sup> Marilyn Sanders Mobley. “Memory, History and Meaning in Toni Morrison’s *Beloved*”. *Modern Critical Interpretations: Beloved*, p. 192.



recuerdos, así como la capacidad que da a los personajes de asumir cierta autoridad sobre estos recuerdos y de ir conformando de este modo su identidad propia:

Baby Suggs rubbed her eyebrows. "My first-born. All I can remember of her is how she loved the burned bottom of bread. Can you beat that? Eight children and that's all I remember."

*"That's all you let yourself remember,"* Sethe had told her, but she was down to one herself—one alive, that is—the boys chased off by the dead one, and her memory of Buglar was fading fast. Howard at least had a head shape nobody could forget. *As for the rest, she worked hard to remember as close to nothing as was safe. Unfortunately her brain was devious.* [...] The splash of water, the sight of her shoes and stockings awry on the path where she had flung them; [...] and suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes, [...] it rolled itself out before her in shameless beauty. [...] Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. It shamed her—remembering the wonderful soughing trees rather than the boys. Try as she might to make it otherwise, the sycamores beat out the children every time and she could not forgive her memory for that. (6-7)

Just as Denver discovered and relied on the delightful effect sweet things had on Beloved, Sethe learned the profound satisfaction Beloved got from storytelling. It amazed Sethe (as much as it pleased Beloved) because every mention of her past life hurt. Everything in it was painful or lost. *She and Baby Suggs had agreed without saying so that it was unspeakable[.]* [...] *But, as she began telling about the earrings she found herself wanting to, liking it.* (69)

En estos ejemplos se observa claramente la dualidad de la memoria. Por un lado, Sethe argumenta que se tiene la capacidad de elegir aquello que se recuerda cuando responde a Baby Suggs "That's all you let yourself remember". Hay recuerdos que, por otro lado, aparecen en la memoria súbitamente, y otros que por más que tratan de ser evocados ya han quedado en el olvido. La evocación de los recuerdos es también, en ocasiones, voluntaria, y el acto de contar estos recuerdos cumple también la doble función de autoafirmación y de

reconstrucción del significado del pasado: ¿por qué recuerda a los árboles y no a sus propios hijos?

A través de las narraciones (recuerdos) individuales de los personajes también se recrean las configuraciones de diferentes tipos de hogares afro-estadounidenses de finales de siglo XIX, lo que nos proporciona una visión más amplia de esta experiencia colectiva. No es gratuito, por lo tanto, que el espacio (doméstico) principal esté habitado por una madre y sus dos hijas, y sea por ende un espacio de mujeres. Y cuando el espacio de las mujeres es invadido por un hombre (Paul D), el fantasma de la hija de Sethe encarna en mujer, demandando la atención de su madre, su espacio en el núcleo familiar.

Esta representación ficticia del efecto que tuvo la esclavitud en los individuos permite llenar esos espacios vacíos, “gaps y blind points” a los que hacía alusión Mitchell. De acuerdo con Marilyn Sanders Mobley, “[b]y examining the use of memory in *Beloved*, we can not only discover to what extent she revises the slave narrative, but also explore how her narrative poetics operate through memory and history to create meaning”<sup>19</sup>. La novela de Morrison no es una simple revisión de la tradición literaria a la que responde, sino que le da mayor significado, llena esos espacios en la memoria y libera la tensión entre memoria individual y colectiva, dejando espacios en sí misma para que “the reader can come into it”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>20</sup> Toni Morrison. *Apud . Id.*

## Las historias individuales y los relatos sobre madres e hijas

Los recuerdos que detonan las historias individuales relatadas en *Beloved* tienen un nombre particular que Sethe y la voz narrativa les dan, *rememories*: “Some things you forget. Others you never do. [...] Places, places are still there. If a house burns down, it’s gone, but the place—the picture of it—stays, and not just in my *rememory*, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don’t think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw, is still out there. Right in the place where it happened” (43). Los *rememories* son algo más que recuerdos, son, al mismo tiempo que memoria individual, parte de la memoria colectiva que permanece en un espacio físico, un lugar externo a la mente. Aquellos sucesos terribles que le ocurren a los individuos se quedan en el aire, conformando el *corpus* de la experiencia colectiva. Se podría decir que estos *rememories* son también lo que Sethe y Baby Suggs consideran *unspeakable*, lo que Morrison denomina como “[the] proceedings too terrible to relate”:

As a twentieth-century black writer who has taken slavery as her subject, Morrison views her own task very differently [from that of slave narratives]: ‘My job becomes how to rip that veil drawn over ‘proceedings too terrible to relate’. These proceedings involved in the main the experiences of women—their sexual exploitation and the rupture of the mother/child bond, the very experiences that Morrison places at the center of her novel.<sup>21</sup>

Como Cheryl Wall explica, parte de estos *rememories*, son las experiencias de las esclavas, como madres y como hijas. Alrededor de Sethe y sus *rememories* se desarrolla la trama. A través de sus recuerdos tenemos acceso a los recuerdos de su “boda”, el nacimiento de Denver, la historia de su madre, el

---

<sup>21</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 94.

ritual de Baby Suggs, el abuso por parte de los discípulos de Schoolteacher. Pero también hay algunos recuerdos que no se pueden recuperar, como es el idioma que hablaba su madre [“What Nan told her she had forgotten, along with the language she told it in. The same language her ma’am spoke, and which would never come back” (74)] y cómo era ella físicamente. Hay otros recuerdos que Sethe desearía olvidar (el abuso y la humillación, así como haber matado a su propia hija), pero la presencia del fantasma de esta niña no se lo permite. Una vez más entra en juego la dualidad de la memoria: “That’s all you let yourself remember”, “Some things you forget. Others you never do.”

Tómese como ejemplo el relato de la escapatoria de Sethe de la plantación. Aunque éste es narrado principalmente por Denver, según como le fue contado por su madre (lo que dificulta identificar claramente a la voz narrativa, como se verá más adelante), ya Sethe ha enfatizado que su principal preocupación es amamantar a su pequeña hija sin nombre (*the crawling-already? girl*, Beloved), a quien ha enviado junto con sus dos hijos hacia la libertad antes de escapar ella: “All I knew was I had to get my milk to my baby girl. Nobody was going to nurse her like me. Nobody was going to get it to her fast enough, or take it away when she had enough and didn’t know it” (19). Esta obsesión con llegar a amamantar a su hija hace eco más adelante cuando recuerda a su madre y relata por qué ésta probablemente no la amamantó mucho: “She must of nursed me two or three weeks—that’s the way the others did. Then she went back in rice and I sucked from another woman whose job it was” (72). Los relatos de dos recuerdos de Sethe están unidos por el acto de

amamantar, pero mientras el primero establece su posición como madre, el segundo relato la define como hija, una hija que no fue amamantada por su madre sino por una nodriza (quien primero amamantaba a los niños blancos y si acaso le quedaba leche amamantaba a los demás, como era costumbre), lo que finalmente tiene inevitables consecuencias en su concepción de la maternidad.

Como Lucie Fultz explica: “Having been denied the nurturing of a mother and lacking an appropriate model for motherhood, Sethe is determined that her daughter will not suffer parental neglect. Yet, in order to protect her child from the consequences of life in slavery, she must first free her at whatever sacrifice”<sup>22</sup>. La conclusión de Sethe: “Unless carefree, motherlove was a killer” (155). Resulta interesante resaltar el carácter destructivo de la maternidad de Sethe, según se entiende a través de sus relatos, ya que por lo regular se piensa en la maternidad como un acto creador, engendrador. Las diferentes concepciones de la maternidad que Morrison expone en *Beloved*, tan opuestas a lo que convencionalmente se asocia con la maternidad, guían nuestra atención hacia este constructo social, lo cuestionan, evidencian la necesidad de repensar estos modelos maternos para que puedan adaptarse a las distintas realidades humanas. Las relaciones madre-hija que Morrison propone, por lo tanto, son todo menos estereotípicas.

¿Cómo se relacionan las hijas de Sethe con esta maternidad destructora?

La consecuencia última de ésta es la intención de Sethe de matar a sus cuatro hijos, a pesar de que sólo logra matar a la primera. Esto por supuesto impacta la

---

<sup>22</sup> Lucie Fultz. “Images of Motherhood in Toni Morrison’s *Beloved*”. *Double Stitch: Black Women Write about Mothers and Daughters*, p. 38.

relación con sus hijos varones, quienes finalmente huyen de la casa. Como ya se había dicho, la casa se consolida como un espacio de mujeres, habitado por Baby Suggs, Sethe, Denver y el fantasma de la bebé. Las relaciones madre-hijo en la novela aparecen fracturadas, poco elaboradas, y aunque éstas no constituyen el eje central de la obra considero importante destacar que el hecho de que sean representadas así, con rupturas, nos refuerzan que el centro de atención, la relación preponderante en la novela es la tan poco valorada relación entre madres e hijas, revirtiendo así el lugar que convencionalmente se le ha dado a cada una de estas relaciones en literatura. En Denver, por su parte, la idea del infanticidio provoca una reacción diferente a la de sus hermanos. Al principio Denver se queda como en un estado de negación. Posteriormente, a la llegada de Beloved, no teme que su madre le quite la vida, teme que se la quite una vez más a su hermana.

En realidad Denver no se identifica ni se entiende con su madre. La forma en que se relaciona ella es, curiosamente, a través del silencio, que se puede considerar como una característica más de la oralidad de estos relatos individuales. A partir del momento en que se entera de que Sethe mató a su propia hija se vuelve sorda: “It was Nelson Lord—the boy as smart as she was—who put a stop to it; who asked her the question about her mother that put [...] all the rest that those afternoons held, out of reach forever. [...] Even when she did muster the courage to ask Nelson Lord’s question, she could not hear Sethe’s answer, nor Baby Suggs’ words, nor anything at all thereafter” (120-121). La idea de la maternidad destructora es casi incomprensible para Denver. La negación

de comprender a su madre, representada en cierta medida por la sordera, le hace sentir mayor cercanía con el fantasma de su hermana muerta, y luego con Beloved misma.

Sin embargo, en la segunda parte de la novela el silencio le permite entender a su madre y le hace desear protegerla de Beloved: “[El] silencio de ese canibalismo literal y metafórico que Beloved perpetra en Sethe [...] obliga a Denver a salir al mundo exterior y convertirse en una síntesis resolutiva del conflicto entre madre y hermana, entre el individuo y sus recuerdos”<sup>23</sup>. A pesar de las constantes discusiones en la segunda parte de la novela, en ella el silencio es el medio de interacción—o más bien de comprensión—de Denver con su madre y con su hermana: “124 was quiet. Denver, who thought she knew all about silence, was surprised to learn hunger could do that: quiet you down and wear you out. [...] The hungrier they got, the weaker; the weaker they got, the quieter they were” (281). Denver, a diferencia de Beloved, no establece una relación con su madre basada en los relatos, sino que para ella la relación con su madre se entiende como una serie de silencios que pueden implicar tanto la incompreensión como un auténtico entendimiento.

Por otra parte, la relación entre Beloved y su madre se establece casi exclusivamente a base de relatos de los recuerdos de Sethe, los cuales alimentan a Beloved. Como se mencionaba en el párrafo anterior, el conflicto entre Sethe y Beloved no es sólo un simple conflicto entre madre e hija, sino que también se puede entender como el conflicto entre el individuo y sus recuerdos. Tómese, por ejemplo, un fragmento que describe la relación entre ambas:

---

<sup>23</sup> J. Constantino. *Op.cit.*, p. 90.

“Sethe began to talk, explain, describe how much she had suffered, been through, for her children, waving away flies in grape arbors, crawling on her knees to a lean-to. None of which made the impression it was supposed to. Beloved accused her of leaving her behind” (284). A pesar de que Sethe explica una y otra vez a Beloved sus razones, ésta no las acepta y sólo quiere que su madre le ponga atención y le cuente historias. Sethe, guiada por la culpa, no se separa de sus recuerdos por más que supuestamente desea olvidarlos. Se hace evidente la tensión entre recordar y olvidar. Beloved no sólo encarna al fantasma de la hija a la que Sethe mató, sino también al fantasma de la memoria: “the phantom figures in the landscape or memory palace threaten to come alive, to be remembered and resurrected from the dead as ghosts who act upon the material world and the body of the narrator”<sup>24</sup>. Resulta muy útil en este momento volver al término “rememory”, ya que éste no sólo nombra los recuerdos, sino que también hace alusión a una corporeidad de los mismos. En la novela se juega con el significado de *rememory*, que podría considerarse como el sustantivo del verbo *remember* o *re-member* (que no existe como verbo pero que se entiende como antónimo de *dismember*, o desmembrar) y el verbo que usa la narradora en el último capítulo para hablar del estado de Beloved, *dis(re)membered*: “Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don’t know her name?” (323) Beloved es la corporeidad de un recuerdo, mutilado, recordado (también recordado) y luego “des(re)membrado”, olvidado pero también regresado a su estado incorpóreo. De ahí que Mitchell haga un énfasis

---

<sup>24</sup> W. J. T. Mitchell. 1994. *Op.cit.*, p. 213.



importante en la relación entre imagen y recuerdo, porque Beloved es, al mismo tiempo que persona, fantasma, recuerdo e imagen. En palabras de Morrison: “By ‘image’, I don’t mean ‘symbol’. I simply mean ‘picture’ and the feelings that accompany the picture”<sup>25</sup>. La relación entre la madre y su hija muerta es, por lo tanto, una relación construida a base de recuerdos, a base de historias personales.

Finalmente, cabe hacer énfasis en el momento de la novela en que cada una de las tres mujeres deja escuchar su voz y se convierte en narradora (236-256). Son tres capítulos en los que cada una, desde la primera oración, establece su posición en relación a otra:

Beloved, she my daughter. She mine. [...] I’ll tend her as no mother ever tended a child, a daughter. Nobody will ever get my milk no more except my own children. (236)

Beloved is my sister. I swallowed her blood right along with my mother’s milk. The first thing I heard after not hearing anything was the sound of her crawling up the stairs. (242)

I am Beloved and she is mine. [...] I am not separate from her there is no place where I stop her face is my own and I want to be there in the place where her face is and to be looking at it too. (248)

El tercer capítulo, el del monólogo de Beloved, está lleno de espacios y le falta casi cualquier tipo de puntuación. De acuerdo con Mobley, los espacios “signal the timelessness of her presence as well as the un-lived spaces of her life. [...] [Her] words suggest not only the seamlessness of time, but the inextricability of the past and present, of ancestors and their progeny”<sup>26</sup>. Cuando llegamos al cuarto capítulo las voces de las tres mujeres se entrelazan y al final resulta

---

<sup>25</sup> Toni Morrison. *Apud. Ibid.*, p. 214.

<sup>26</sup> M. S. Mobley. *Op.cit.*, p. 196.

imposible identificar cuál de las tres dice qué: “I drank your blood / I brought your milk / You forgot to smile / I loved you / You hurt me / You came back to me / You left me / I waited for you / You are mine / You are mine / You are mine” (256). Pero afuera, aunque no es comprensible lo que se escucha salir de 124 Bluestone Road, Stamp Paid reconoce quién emite esos sonidos, aunque él tampoco los entiende: “This time, although he couldn’t cipher but one word, he believed he knew who spoke them. The people of the broken necks, of fire-cooked blood and black girls who had lost their ribbons” (213). Las voces y los recuerdos de una madre y sus hijas, por lo tanto, se convierten en representantes de las experiencias de toda la comunidad. “The images that swirl around the novel’s most mysterious character—that reside in her unconscious and in the community’s collective unconscious—cannot be shaped into coherent narratives. The four chapters that represent these images [...] enact the inexpressibility of the grief for the ‘sixty million and more’ to whom the novel is dedicated”<sup>27</sup>. *Sethe*, *Denver* y *Beloved* no sólo expresan el sentir de una madre y sus hijas, sino el de muchas madres, el de muchas hijas. Esto se enfatiza con la poderosa repetición del final, “You are mine / You are mine / You are mine”, que contiene en sí misma la carga de la maternidad obsesiva y destructora de Sethe.

Otro ejemplo útil para comprender la importancia de las historias individuales en la conformación de las relaciones filiales son los relatos de lo poco que recuerda Baby Suggs de sus hijos e hijas. En las primeras páginas de la novela encontramos un esbozo de su historia como madre a la cual le han sido quitados sus hijos para venderlos como esclavos: “Don’t talk to me. You

---

<sup>27</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 107.

lucky. You got three left. [...] I had eight. Every one of them gone away from me. Four taken, four chased, and all, I expect, worrying somebody's house into evil. [...] My firstborn. All I can remember of her is how she loved the burned bottom of bread. Can you beat that? Eight children and that's all I remember" (6). Más adelante, lo que Baby Suggs relata a Sethe se combina con los recuerdos de la madre de Sethe y de sus hijos, y hacen eco en su historia:

'All I remember,' Baby Suggs had said, 'is how she loved the burned bottom of bread. Her little hands I wouldn't know them if they slapped me.'

...the birthmark, nor the color of the gums, the shape of her ears, nor ...

'Here. Look here. This is your ma'am. If you can't tell me by my face, look here.'

...the fingers, nor their nails, nor even...

But there would be time. The click had clicked; things were where they ought to be or posed and ready to glide in.

'I made that song up,' said Sethe. 'I made it up and sang it to my children. Nobody knows that song but me and my children.' (207)

Todo esto que Sethe recuerda gira en torno a un mismo tema, la maternidad. Esta cita condensa, a modo de *stream of consciousness*, la relación de Sethe con su madre, la relación con sus hijos, y su relación con el ancestro (Baby Suggs), desde la perspectiva de la memoria. Claramente se puede observar la importantísima presencia de la transmisión oral (en la mención de la canción de cuna y en el recuerdo de lo relatado por Baby Suggs) y de las imágenes como detonadoras de la memoria (las partes del cuerpo, las marcas en la piel), lo cual se analiza en la última sección de este capítulo. En la siguiente sección se hace mayor énfasis en la historia personal de Baby Suggs y su calidad de "ancestro", según la definición de Morrison, y en la relación que tiene esto con el discurso del amor.

## El discurso del amor

“*Beloved* compels and enables recollections of kin. [...] Bound neither by slavery nor by blood, they [the characters] choose to claim the freedom *to love and protect each other*”<sup>28</sup>. El discurso del amor desempeña un papel fundamental en la novela. Sus personajes, como bien explica Wall en la cita anterior, reclaman su *libertad* de/para amarse y protegerse. Es evidente que aquí no sólo se hace referencia al amor materno, sino a varios tipos de amor (amor propio, amor romántico, amor a la comunidad). Este lazo se establece, principalmente, entre los personajes de las novelas de Morrison y el ancestro. Como se mencionó en el capítulo anterior, los ancestros son “not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom”<sup>29</sup>. En *Beloved* el ancestro es, sin lugar a dudas, Baby Suggs. Dada su calidad de ancestro puede identificársele como la madre de la comunidad, amorosa y bien amada. “The ancestral sound echoes on every page of *Beloved*, inscribed in the speech of its characters, the lullabies and love songs they sing, the work song they chant and choreograph, the stories they tell, the sermon Baby Suggs preaches”<sup>30</sup>. Este sonido ancestral es, sin lugar a dudas, el eco que hay a lo largo de toda la novela del discurso de Baby Suggs, del discurso sobre el amor.

---

<sup>28</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 85.

<sup>29</sup> T. Morrison. 1984. *Op.cit.*, p. 343.

<sup>30</sup> Francis Landy. *Apud.*, C. Wall. p. 90.

Podemos encontrar la sabiduría sobre el amor que ella transmite a los otros personajes principalmente en el ritual que lleva a cabo en *the Clearing*. Este discurso sobre el amor es fundamental para entender la construcción de las relaciones entre las madres y sus hijos e hijas:

'Here,' she said, 'in this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass. Love it. Love it hard. Yonder they do not love your flesh. They despise it. [...] And O my people they do not love your hands. Those they only use, tie, bind, chop off and leave empty. Love your hands! Love them. Raise them up and kiss them. [...] You got to love it, you! And no, they ain't in love with your mouth. Yonder, out there, they will see it broken and break it again. What you say out of it they will not heed. What you scream from it they do not hear. [...] No, they don't love your mouth. You got to love it. This is flesh I'm talking about here. Flesh that needs to be loved. Feet that need to rest and to dance; backs that need support; shoulders that need arms. [...] And O my people, out yonder, hear me, they do not love your neck unnoosed and straight. So love your neck; [...] and all your inside parts that they'd just as soon slop for hogs, you got to love them. The dark, dark liver—love it, love it, and the beat and beating heart, love that too. More than eyes or feet. More than lungs that have yet to draw free air. More than your life-holding womb and your **life-giving** private parts, hear me now, love your heart. For this is the prize.'

(103-104)

Lo que predica Baby Suggs es amor propio, algo que no se les permitía tener a los esclavos; también predica el amor a esa capacidad de procrear que se les hace ver como un proceso de producción y no como un proceso de amor. "The prize" es, se podría decir, el control de los personajes sobre sus propias emociones, la libertad de amarse a uno mismo y, por supuesto, a otros. Baby Suggs posee dicha capacidad, ya que ella fue la primera que tuvo que lidiar con el pasaje de la esclavitud a la libertad: "These hands belong to me. These *my* hands.' Next she felt a knocking in her chest and discovered something else new: her own heartbeat. Had it been there all along? This pounding thing?"

(166). El amor es privilegio de los que son libres, tanto física como psicológicamente.

Sobre el discurso del amor, Francis Landy comenta: “[T]he discourse of love, of which the Song [of Songs] is a distillation, is created not only by the lovers, is not only the basis of a community predicated on love, first developing from the family, the mother-child relationship, and then the society of lovers to which the Song appeals, but also draws into its orbit things, plants, animals, geography”<sup>31</sup>. Si tomamos en cuenta lo que ya se ha mencionado respecto al hecho de que a los esclavos no siempre se les permitía establecer una “familia”, según el concepto convencional de familia, el discurso sobre el amor de Baby Suggs deriva en primer lugar no de la familia, sino del individuo (Baby Suggs), y se deriva del individuo a las madres e hijos, y después a la comunidad:

After sixty years of losing children to the people who chewed up her life and spit it out like a fish bone; after five years of freedom given to her by her last child, who bought her future with his, exchanged it, so to speak, so she could have one whether he did or not—to lose him too; to acquire a daughter and grandchildren and see that daughter slay the children (or try to); to belong to a community of other free Negroes—to love and be loved by them, to counsel and be counseled, protect and be protected, feed and be fed—and then to have that community step back and hold itself at a distance—well, it could wear out even a Baby Suggs, holy. (209)

En esta cita tomada del discurso de Stamp Paid se puede identificar, desde el rompimiento forzado entre Baby Suggs y sus hijos, hasta el lazo amoroso que establece con Sethe y con el resto de la comunidad. El epíteto *holy* le confiere un carácter “mágico” que permite identificarla como el ancestro atemporal y lleno de sabiduría. El hecho de que Sethe sea considerada como su hija adquirida

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 109.

representa la adopción no sólo de su nuera, sino de todos los miembros de la comunidad, para amarlos y ser amada, protegerlos y ser protegida, alimentarlos y ser alimentada, como una madre, pero sin edad. Sin embargo, la comunidad en *Beloved* no comprende cabalmente este tipo de amor sino hasta el final, cuando las treinta mujeres se reúnen fuera de 124 Bluestone Road para salvar a Sethe de Beloved:

When they caught up with each other, [...] the first thing they saw was not Denver sitting on the steps, but themselves. Younger, stronger, even as little girls lying in the grass asleep. [...] They sat on the porch, ran down the creek, teased the men, hoisted children on their hips or, if they were the children, straddled the ankles of old men who held their little hands while giving them a horsey ride. Baby Suggs laughed and skipped among them, urging more. Mothers, dead now, moved their shoulders to mouth harps. [...] But there they were, young and happy, playing in Baby Suggs' yard, not feeling the envy that surfaced the next day. (304)

El recuerdo (*rememory*) que activa en sus mentes el espacio, 124 Bluestone Road, no sólo las conecta una vez más con el ancestro, sino que aquella envidia que habían desarrollado después del festín dado por Baby Suggs y que habían conservado durante todos esos años, es cambiada por auténtico amor, amor por el prójimo y amor por ellas mismas. Este recuerdo tan sensorial de Baby Suggs y la alegría y la libertad que se sentía en su jardín, detona la final comprensión de su prédica.

Ya se ha visto la forma en que el discurso sobre el amor afecta a los individuos, pero es necesario estudiar su impacto en la relación entre Sethe y sus hijas. El concepto de Sethe del amor maternal es aterrador y destructivo. "The slave mother, living in a society in which the demands of the slaveholder nearly always infringed upon her loyalty to her own, had to sequester her love for

her children in the crowded slave quarters and in the quiet regions of her heart”<sup>32</sup>. Estas regiones son, entre otras, la memoria y el recuerdo. Asimismo se entiende que las esclavas no tenían derecho de amar a sus hijos, convención que Sethe desafía completamente hasta convertir su amor en algo poderoso y destructivo. En las primeras páginas de la novela, cuando Denver afirma que “[f]or a baby she throws a powerful spell”, Sethe contesta poniendo su amor por su hija muerta al mismo nivel que la maldad del fantasma: “‘No more powerful than the way I loved her,’ Sethe answered and there it was again. The welcoming cool of unchiseled headstones; the one she selected to lean against on tiptoe, her knees wide open as any grave” (5). Respecto a esta cita, Mobley considera que “Sethe’s verbalization of love triggers her memory”.<sup>33</sup> Efectivamente, al poner su sentimiento en palabras se desata el recuerdo del entierro de su hija, y principalmente de lo que Sethe tuvo que hacer para que el grabador aceptara poner tan sólo la palabra “Beloved” en el epitafio. Esta activación de los recuerdos establece desde el principio la tensión que hay entre el amor materno, como lo expresa Sethe, y el amor que predica Baby Suggs.

Por la forma en que Sethe habla y actúa es evidente que siente un gran amor por la hija que mató: “When I put that headstone up I wanted to lay in there with you, put your head on my shoulder and keep you warm, and I would have if Buglar and Howard and Denver didn’t need me, because my mind was homeless then. I couldn’t lay down with you then. [...] Now I can. I can sleep like the drowned, have mercy. She come back to me, my daughter, and she is mine”

---

<sup>32</sup> L. Fultz. *Op.cit.*, p. 36.

<sup>33</sup> M. S. Mobley. *Op.cit.*, p. 195.



(241). Pero, ¿cómo se relaciona este tipo de amor posesivo con el discurso del amor de Baby Suggs? En primer lugar, es claro que Baby Suggs predica, en principio, un amor propio, individual, y sobre todo, corporal, el tipo de amor que Walker describe como de una *Womanist*, un amor transgresor y revolucionario para el espacio temporal de la novela. Sethe extrae su amor de esas calladas regiones del corazón, derivando el amor de sí misma hacia sus hijos. El amor materno de Sethe, sin embargo, le da un giro al amor al cuerpo profesado por Baby Suggs, ya que el desmembramiento del cuerpo de su hija es, ante todo, una demostración de un amor poderoso, el amor de una madre capaz de desmembrar al objeto de su afecto para reafirmar su autoridad materna de decidir sobre el cuerpo de su hija. Sin embargo, al mismo tiempo que ha literalmente *disremembered* al objeto de su amor, en el sentido de que lo ha desmembrado, no ha podido hacer lo mismo con el recuerdo de su hija y ha fallado en anteponer el amor propio al amor materno. Por esto, a pesar de que el infanticidio es, de primera impresión, algo brutal, el conflicto entre Sethe y sus recuerdos nos permite identificarnos con ella y suspender cualquier juicio de valor en su contra.

En contraste, la concepción que tiene Paul D sobre este mismo tipo de amor es desesperanzadora: “For a used-to-be slave woman to love anything that much was dangerous, especially if it was her children she had settled on to love. The best thing, he knew, was to love just a bit. [...] [S]o when they broke its back, or shoved it in a croaker sack, well, maybe you’d have a little love left over for the next one.” (54) Para Paul D el amor es algo que se da en cantidades limitadas y

no algo que se puede extender del individuo a otros individuos, y mucho menos a toda una comunidad, como lo que logra Baby Suggs. Finalmente Paul D comprende, con ayuda de Sethe, que el amor es un privilegio de los que son libres, tanto física como emocionalmente:

'I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between [...] Look like I loved em more after I got here. Or maybe I couldn't love em proper in Kentucky because they wasn't mine to love. But when I got here, when I jumped down off that wagon—there wasn't nobody in the world I couldn't love if I wanted to. You know what I mean?'

[...] A woman, a child, a brother—a big love like that would split you open in Alfred, Georgia. He knew exactly what she meant: to get a place where you could love anything you chose—not to need permission for desire—well now, *that* was freedom. (190-191)

Es importante recalcar el énfasis que pone esta cita en el hecho de que el discurso del amor sólo tiene sentido en un contexto de libertad. Si se pone especial atención en lo que comenta Sethe sobre la imposibilidad de amar causada porque “they wasn't mine to love”, se concluyen dos cosas: en primer lugar, para Sethe la maternidad es el derecho de una madre de poseer a sus hijos para amarlos (que sólo existe cuando se es libre); en segundo lugar, que la esclavitud no sólo implica “the absolute prevention of experience, [...] the destruction of memory itself”, según explica Mitchell, sino también la total aniquilación y evasión de los sentimientos, en particular, del amor. Ya que durante la esclavitud se les prohibió el acceso a un concepto claro de amor, son los mismos personajes los que tienen que crearse una idea de cómo debe ser éste en sus distintas facetas (amor materno, amor filial, etc.): “‘Your love is too thick,’ he [Paul D] said. [...] ‘Too thick?’ she [Sethe] said, thinking of the Clearing

where Baby Suggs' commands knocked the pods off horse chestnuts. 'Love is or it ain't. Thin love ain't love at all'" (193-194).

### Costumbres y creencias míticas presentes en *Beloved*

Las costumbres y creencias propias de la comunidad afro-estadounidense desempeñan un papel fundamental en la recreación de las relaciones entre madres e hijas en la novela. Dentro de estas costumbres podemos mencionar, a modo de ejemplo, las ceremonias rituales, el acto de nombrar las cosas y las personas, los mitos, cierto tipo de cánticos y canciones de cuna, bailes, sermones (como el de Baby Suggs que ya se ha estudiado) e historias de transmisión oral. Después de haber estudiado las dos últimas, en esta sección procederé a enfocarme en las costumbres que están relacionadas con el acto de nombrar (acto de apropiación) y con la música, en las creencias que proceden de una tradición africana que se adaptan en función de las vivencias y necesidades de los grupos y en el contraste que se establece entre éstas y otros mitos occidentales que se resignifican dentro del texto.

Con respecto a las ceremonias, podemos retomar nuevamente lo que Zora Neale Hurston escribe: "There is an impromptu ceremony always ready for every hour of life. No little moment passes unadorned"<sup>34</sup>. El matrimonio, como ritual y ceremonia, se considera en la sociedad occidental como la base de la familia. Como forma de asimilación de los valores estadounidenses dentro de las costumbres afro-estadounidenses, según explica bell hooks, los esclavos deseaban obtener reconocimiento en sus uniones matrimoniales, del tipo de

---

<sup>34</sup> Zora Neale Hurston. *Apud.* C. Wall. *Op.cit.*, p. 99.

ceremonias cívicas y eclesiásticas que validaban los matrimonios entre blancos.

En *Beloved* nos encontramos con esta misma situación cuando Sethe recuerda lo que ella esperaba de una boda:

[...] Sethe explained the crystal that once hung from her ears. 'That lady I worked for in Kentucky gave them to me when I got married. What they called married back there and back then. I guess she saw how bad I felt when I found out there wasn't going to be no ceremony, no preacher. [...] I thought there should be some ceremony. Dancing maybe. [...] I never saw a wedding, but I saw Mrs. Garner's wedding gown in the press, and heard her go on about what it was like. Two pounds of currants in the cake, she said, and four whole sheep. The people were still eating the next day. That's what I wanted. A meal maybe, where me and Halle and all the other Sweet Home men sat down and ate something special. [...] But it wasn't going to be nothing. They said it was all right for us to be husband and wife and that was it. All of it.' (70)

A pesar de esto, Sethe encuentra la manera de hacer una ceremonia para celebrar su matrimonio, aunque ésta no le confiere validez o legalidad alguna ni le permite celebrar al lado de sus familiares (que serían propiamente los otros esclavos de Sweet Home). Del mismo modo, la maternidad de las esclavas no tenía valor alguno, no había una ceremonia para celebrar los nacimientos, los cumpleaños, etc. De aquí que surja la necesidad de sustituir el ritual cristiano por uno propio, adaptado a la situación, así como de establecer configuraciones familiares poco convencionales.

Una de las únicas formas que existen en la novela para establecer un vínculo real entre las madres y sus hijos está dado a través del acto de nombrar, que no es más que un acto de apropiación, sea apropiación física del individuo o apropiación de su identidad. Es bien sabido que los esclavistas cambiaban los nombres de los esclavos para privarlos de su identidad y "apropiarse" de ellos por medio del nuevo nombre que les daban: "Crucial in the preparation of African

people for the slave market was the destruction of human dignity, the removal of names and status, the dispersement of groups so that there would exist no common language”<sup>35</sup>. Al conseguir su libertad, muchos de estos ex-esclavos se cambiaron los nombres por sus nombres “originales”, en caso de que los recordaran, o por nombres que les permitieran distanciarse de ese pasado de esclavitud y apropiarse de sí mismos. En el ámbito de la novela *Baby Suggs*, por ejemplo, toma su nombre del apelativo por el cual la llamaba su esposo, “baby” y adopta el apellido de éste, “Suggs”, conformando para sí misma una identidad liberada de aquella impuesta por los esclavistas: “‘Well,’ said Mr. Garner, going pink again, ‘if I was you I’d stick to Jenny Whitlow. Mrs. Baby Suggs ain’t no name for a freed Negro’” (167).

En el caso de *Sethe*, uno de los pocos recuerdos que tiene de su madre está dado a través del nombre que ésta le dio, según relata Nan, su nodriza: “she told Sethe that her mother and Nan were together from the sea. Both were taken up many times by the crew. ‘She threw them all away but you. The one from the crew she threw away on the island. Without names, she threw them. You she gave the name of the black man. She put her arms around him. The others she did not put her arms around’” (74). La información que obtiene de Nan es la única historia de sus ancestros que conoce; la única conexión que tiene con su padre está dada a través del nombre. El simple hecho de nombrar a *Sethe* como su padre y a los otros niños tirarlos sin nombre alguno le aporta gran significación al acto de nombrar como acto de apropiación e identificación. No es coincidencia que *Sethe* sea el femenino de *Seth*, nombre de origen

---

<sup>35</sup> bell hooks. *Op.cit.*, p. 19.

hebreo que significa “foundation”<sup>36</sup> (base, cimientos). Esto es muy importante porque el significado del nombre le confiere un carácter fundacional, y puesto que ella es el personaje principal de la historia, su posición fundacional, materna, le está dada desde el nombre.

Encontramos en la novela otras referencias al nombre como símbolo de identidad individual pero también de propiedad, cuando Paul D recuerda su reacción al encontrarse con familias de esclavos que han estado juntos durante varias generaciones: “Once, in Maryland, he met four families of slaves who had all been together for a hundred years: great-grands, grands, mothers, fathers, aunts, uncles, cousins, children. [...] He watched them with awe and envy, and each time he discovered large families of black people *he made them identify over and over who each was, what relation, who, in fact, belonged to who*” (258). La pertenencia familiar y la capacidad de nombrar al otro también son privilegios de hombres y mujeres libres. Avery Gordon comenta sobre el acto de nombrar: “Morrison names and remembers the anonymous slave and in so doing she also inscribes within each unique individual name a genealogy of the anonymous [...] Each name is a sign of life, a set of memories, a history. Yet each name also offers a story of why the people who hold these names are anonymous, why they have not counted, even if they have against all odds counted for themselves”<sup>37</sup>. Resulta importante destacar, en este aspecto, que la única hija a la que Sethe logra matar, para salvarla de una vida de esclavitud, es la única que aún no tiene

---

<sup>36</sup> Arie Uittenbogaard. “Meaning, Origin and Etymology of the Name Seth”. *Biblical Name Vault*. Abarim Publications. Disponible en línea en:

<http://www.abarim-publications.com/Arie/Names/Seth.html>

<sup>37</sup> Avery Gordon *Apud.*, C. Wall. *Op.cit.*, p. 86.

nombre, “the crawling-already? baby”. La falta de nombre dador de identidad le hace difícil a Sethe reconocer a Beloved como su hija, ya que esta última ha tomado su nombre de la única palabra en su epitafio. El nombre no le fue asignado directamente por Sethe, y al sentir esta falta de apropiación por parte de su madre, Beloved se vuelve posesiva, demandante y hasta caníbal (en un sentido metafórico).

El acto de nombrar está íntimamente relacionado con la formación de mitos, ya que éstos funcionan como una forma de explicar el mundo, como un medio de consolidación de una identidad colectiva<sup>38</sup>. En la novela encontramos una presencia importante de mitos heredados de una tradición africana, y que van más allá de la simple creencia en los fantasmas que rondan la memoria. La escritora sudafricana Lauretta Ngcobo, en un ensayo sobre el mito de la maternidad africana, escribe:

Central to many African beliefs is that there are three states of human existence – the land of the unborn, the land of the living and the land of the ancestors and the dead. Belief has it that the children of any given family are always there waiting for the mothers to come and rescue them from oblivion and bring them to life in the land of the living. Failure therefore, to ‘rescue’ the children is a sorrowful capitulation and a betrayal.<sup>39</sup>

No se debe olvidar que “Beloved accused her [Sethe] of leaving her behind” (284), no sólo físicamente al haberla matado, sino también en sus recuerdos, los cuales Sethe pretende mantener reclusos: “To Sethe, the future was a matter of keeping the past at bay” (51). Lo que Beloved recrimina a su madre es

---

<sup>38</sup> “[Myth] constitutes the culture’s effort to retain through the exercise of memory its knowledge of itself”. Alex Preminger y T.V.F. Brogan (eds.). 1993. “Myth”. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 806.

<sup>39</sup> Lauretta Ngcobo. “African Motherhood—Myth and Reality” in *Criticism and Ideology. Second African Writers’ Conference*, p. 142.

precisamente el hecho de no haberla rescatado. Sin embargo, Beloved ya no pertenece a la tierra de los vivos, sino a la de los ancestros y los muertos, de ahí que Denver le pregunte: “You see Jesus? Baby Suggs?” (88) Beloved no conoce sus nombres y no puede saber en donde se encuentran. Lo único que ella sabe es: “She left me behind. By myself.” (89) Por lo tanto, considera que su madre le ha traicionado, y se niega a aceptar sus explicaciones, al mismo tiempo que se vuelve increíblemente demandante de su madre; mientras Beloved crece y engorda, Sethe se hace cada vez más pequeña, como si su hija le devorara la vida lentamente en venganza por haber sido asesinada por su propia madre.

El infanticidio que lleva a cabo la madre nos hace recordar de manera casi inmediata a Medea, especialmente a la de Eurípides<sup>40</sup>. A grandes rasgos, la historia del infanticidio de Medea se deriva del deseo de venganza contra Jasón, quien, a pesar de haberle jurado matrimonio, ha de casarse con la hija de Creonte, rey de Corinto. Pero Medea tiene una segunda motivación para matar a sus hijos, quizá no tan fuerte y que es quizá tan sólo una excusa: “No, por los dioses, que moren en el Hades con los ministros de la venganza; jamás los abandonaré a los ultrajes de los que me odian”<sup>41</sup>. Esta sola frase nos remite directamente a la motivación principal de Sethe. En *Beloved* no es la venganza el motivo exacto, aunque hay una motivación similar: “She ain’t crazy. She love those children. She was trying to out-hurt the hurter” (276). Nos encontramos con

---

<sup>40</sup> De las versiones conocidas de la historia de Medea, es Eurípides en su tragedia quien introduce por primera vez el infanticidio que se ha consolidado en nuestros días como uno de los motivos inherentes a este mito. Cf. Ma. Magdalena Okhuysen Casal. 2006. *La imagen de Medea en Eurípides. La hechicera en espiral*, p. 107.

<sup>41</sup> Eurípides. 1989. “Medea”. *Tragedias*, p. 43.



un “desplazamiento en la carga temática”<sup>42</sup> que lleva consigo el mismo nombre de Medea, el mito contenido en su nombre<sup>43</sup>. Gracias a este desplazamiento no es necesario que el nombre esté presente para que nos demos cuenta de la relación que existe con el mito. Sethe es una suerte de Medea por dos razones: en primer lugar por la presencia del infanticidio que lleva a cabo la madre, y en segundo porque la propia Margaret Garner, cuya historia inspiró el argumento de esta novela, es una Medea involuntaria; por esta razón quise incluir dentro de este trabajo una reproducción de *The Modern Medea*, pintura de carácter tendencioso inspirada en la historia de Margaret Garner. La diferencia entre Medea (y Margaret Garner) y Sethe es que en el caso de las primeras dos es permisible que el espectador (el de la tragedia de Eurípides y el de la historia de Margaret Garner) juzgue como una atrocidad el infanticidio. El desplazamiento del mito en *Beloved* consiste en reformular las motivaciones y consecuencias del infanticidio de modo que el lector no emita un juicio de valor en contra de Sethe y, por el contrario, se identifique con ella y entienda, aunque sea parcialmente, sus razones, a diferencia de su comunidad que sí la aísla y no se permite comprenderla sino hacia el final.

---

<sup>42</sup> Luz Aurora Pimentel. “Tematología y Transtextualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XLI, p. 219.

<sup>43</sup> “[Los] temas-personaje se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. La tradición literaria al cristalizarlos los convierte en una especie de esquemas de orden pre-textual. No obstante, la cristalización de la historia, mito o leyenda no implica necesariamente una significación fija o predeterminada para todas sus realizaciones; por el contrario, el tema —especialmente el tema-personaje— se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío, susceptible de proyectar los más diversos contenidos. [...]

[...] Los desplazamientos en la carga temática son, entre otras, una forma de articulación ideológica de un material temático de naturaleza pre-textual. Los temas serían entonces *literalmente* pre-textos ideológicos”. *Ibid.*, pp. 218-219.

Cuando se hace un contraste entre los mitos de la maternidad de origen africano y los de procedencia occidental, se pone en evidencia la fuerte tensión que experimenta Sethe, como hija, en relación a sus orígenes. Por un lado, Sethe, como Medea, es una extranjera, dado que su madre venía de África. Por otro lado, su conocimiento del mundo es, principalmente, occidental. Incluso ha olvidado la lengua materna: “What Nan had told her she had forgotten, along with the language she told it in. The same language her ma’am spoke, and which would never come back” (74). La misma tensión entre los orígenes africano y occidental (y estadounidense) se hace evidente también en otras costumbres, como los cantos, según se verá a continuación.

En relación a las costumbres musicales, Sandi Russell comenta: “In Africa, life and work were accompanied by music. Tasks of every kind were infused with the sonority of song. These various forms of music, along with the oral tradition of story-telling, came with the Africans and merged with Euro-centric music and literature in America”<sup>44</sup>. Entre estos tipos de música encontramos los *Negro Spirituals*, las *Work Songs*, las canciones de cuna, y los bailes con nombres de animales. Tómese por ejemplo las canciones que cantan los hombres de Alfred, Georgia, cuyas letras desconocemos, pero cuyo contenido está estrechamente relacionado con el desmembramiento familiar y que contiene una carga emocional muy fuerte: “They sang it out and beat it up, garbling the words so they could not be understood [...] They sang the women they knew; the children they had been; the animals they had tamed themselves or seem others tame. They sang of bosses and masters and misses; of mules

---

<sup>44</sup> S. Russell. *Op.cit.*, p. 11.

and dogs and the shamelessness of life. They sang lovingly of graveyards and sisters long gone” (128). Recuérdese que el discurso del amor mencionado anteriormente contiene en sí mismo no sólo a personas, sino también a plantas, animales, lugares, etc. En esta cita hay un eco importante de este discurso, de la voz ancestral y, por supuesto, hay una preocupación importante por lo que se ha querido: mujeres, hermanas, la niñez, los animales. Es muy claro que el contenido de las canciones expresa aflicción ante la pérdida, especialmente de los lazos familiares. Por su parte, el narrador, de manera concienzuda por medio del uso de estructuras paralelas, pone en la primera parte de cada oración a las personas (“women”, “children”, “bosses”, “masters”, “misses”) y en la segunda parte a los animales (“tamed animals”, “mules” y “dogs”). Aquí se aprecia claramente la carga emocional de las canciones. Pareciera que los esclavos pueden domar a los animales, pero ellos—y en particular las mujeres—son también animales, domados por sus amos, y los lazos que los unen a otros no son respetados, como ocurriría con los animales.

A este respecto, y quizás como un paréntesis, resulta interesante reconsiderar la historia: “Since the slaver regarded the black woman as a marketable cook, wet nurse, housekeeper, it was crucial that she be so thoroughly terrorized that she would submit passively to the will of white master, mistress, and their children. In order to make his product saleable, the slaver had to ensure that no recalcitrant black female servant would poison a family, kill children, set fire to the house, or resist in any way”<sup>45</sup>. Esta cita de bell hooks nos pone inmediatamente a pensar en Sethe y sus hijos, ya que ella no está

---

<sup>45</sup> bell hooks. *Op.cit.*, p. 20.

dispuesta a aceptar el concepto de maternidad que le es impuesto en función de su condición como esclava. Ella es tratada prácticamente como un animal y, comparándola con un animal maltratado, Schoolteacher considera que ella ya no sirve como esclava después de que ha matado a uno de sus hijos.

Volviendo a la música y su conexión con las relaciones filiales, nos encontramos con un fenómeno peculiar que, al igual que el acto de amamantar previamente estudiado, es nexo fundamental entre tres generaciones, el antílope: “As readers, though, we are privy to Sethe’s feelings immediately: the image of the antelope and its connection to her mother, whom she remembers through a synecdoche [...], and through song and dance. The dance is called the antelope, perhaps as a gesture toward the tradition of African American dances that are named for animals [...] and that imitate their movements”<sup>46</sup>. Para Sethe, este baile que recuerda como *the antelope* le hace pensar tanto en el tiempo en el que vivía con su madre –aunque no tenga memoria de cómo era ella–, y también le recuerda a su hija Denver durante el embarazo:

A dying thought, if ever there was one, and she waited for the little antelope to protest, and why she thought of an antelope Sethe could not imagine since she had never seen one. She guessed it must have been an invention held on to from before Sweet Home, when she was very young. Of that place where she was born [...] she remembered only song and dance. [...] Oh but when they sang. And oh but when they danced and sometimes they danced the antelope. The men as well as the ma’ams, one of whom was certainly her own. They shifted shapes and became something other. Some unchained, demanding other whose feet knew her pulse better than she did. Just like this one in her stomach. (36-37)

La conexión de Sethe con su madre, los recuerdos que tiene de ese pasado en el que ella era su hija, están determinados casi exclusivamente por la música y

---

<sup>46</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 101.

la danza. De alguna forma al relacionar el baile con su madre, relaciona las patadas de su hija con ese baile en particular. Su hija es uno de esos “unchained”, la cual, a diferencia de aquellos, nacerá en libertad, mientras que la madre de Sethe se consolida como un ancestro.

### Imágenes visuales y écfrasis

Por último quiero hacer referencia al recurrente uso de imágenes y descripciones altamente visuales y sensoriales de las que hace uso el narrador para establecer conexiones y lazos entre madres e hijas. No es gratuito que los *rememories* sean similares a los “thought pictures” a los que alude Sethe: “Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it’s you thinking it up. A *thought picture*. But no. It’s when you bump into a rememory that belongs to somebody else” (43). Cuando Denver, por ejemplo, le está contando a Beloved la historia de la fuga de Sethe, por un momento se encuentra dentro del *rememory* de su madre: “Denver began to see what she was saying and not just to hear it: there is this nineteen-year-old slavegirl—a year older than herself—walking through the dark woods to get to her children who are far away” (91). Denver no se encuentra exactamente en el lugar donde ocurrió el hecho, pero su sola recapitulación le permite visualizar ese recuerdo que es de su madre. Pero, ¿es este un *rememory* o tan sólo “a thought picture”? La idea de *rememory* se hace más clara con la explicación de Constantino: “El concepto de los *rememories* describe la naturaleza sensorial del mecanismo de recuerdos de Sethe, algo

ampliamente evocativo y convocativo que explica la posibilidad de ver a Beloved como un recuerdo encarnado, quizá un *rememory*<sup>47</sup>. Al ser corporales, visuales y sensoriales, los *rememories*, y en particular aquellos que establecen conexiones entre madres e hijas, buscan evocar imágenes precisas en el lector a través del lenguaje escrito. Es por ello que considero que hay una especial relación entre estas imágenes visuales y lo que se conoce como écfrasis.

En su ensayo “Ekphrasis and the Other”, Mitchell define écfrasis como “the verbal representation of visual representation. [...] A verbal representation cannot represent—that is, make present—its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can ‘cite,’ but never ‘sight’”<sup>48</sup>. Se entiende a la écfrasis como una descripción o reproducción de un objeto visual a través del lenguaje verbal. La representación verbal, muy diferente a la representación visual, no pone el objeto literalmente frente al lector, sino que sólo crea la ilusión de que se lo permite ver al ojo de la mente. El objeto retratado no tiene necesariamente que existir en el mundo real; piénsese, por ejemplo, en el escudo de Aquiles, en *La Iliada*. Por otro lado, Mitchell también define a la écfrasis desde el punto de vista de una relación entre el ser y el otro: “The ‘otherness’ of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition [...] to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the ‘self’ is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the ‘other’ is

---

<sup>47</sup> J. Constantino. *Op.cit*, p. 93.

<sup>48</sup> W. J. T. Mitchell. 1995. “Ekphrasis and the Other”. *Picture Theory*, p. 152.

projected as passive, seen, and (usually) silent object.”<sup>49</sup> Desde este punto de vista, la ékfrasis es como una relación esclavista-esclavo, en la que éste último es el objeto pasivo: “What would it mean for the ekphrastic ‘object’ to speak of and for itself in a former time, from the standpoint of a present in which it is no longer an object but now has become a subject?”<sup>50</sup> De acuerdo con Mitchell, la respuesta a esta pregunta se encuentra en la intersección entre narración, memoria y esclavitud. No es casualidad, por lo tanto, que *Beloved* en su soliloquio se cuestione “how can I say things that are pictures” (248), si se toma en cuenta que sus recuerdos son casi ininteligibles y su narración casi incongruente, lo que representa la escisión de la memoria de los esclavos, según se estudió previamente: “The visual imagery in narrative description activates the mnemotechnique as an uncontrollable technology; the phantom figures in the landscape or memory palace threaten to come alive, to be remembered and resurrected from the dead as ghosts who act upon the material world and the body of the narrator.”<sup>51</sup>

Si retomamos el concepto de “storytelling”, nos encontramos con que “[t]he difference between vision and voice, the narrator as seeing and speaking subject, between passing on and telling a story, haunts the practice of storytelling the way ghosts haunt the living memory.”<sup>52</sup> La memoria, medio principal a través del cual los personajes en *Beloved* recrean el pasado, les permite a través de los relatos tener la ilusión de ver aquello que están contando, que es lo que ocurre

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>50</sup> W. J. T. Mitchell. 1994. *Op.cit.*, p. 201.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 215.

con los *rememories*. Cuando Denver relata a Beloved la historia de su nacimiento, el ansia de conocimiento de su hermana provoca aquello que ya se había citado: “Denver began to see what she was saying and not just to hear it” (91). Por lo tanto, se puede afirmar que la memoria se representa a través de imágenes creadas con palabras, o lo que Mitchell denomina “an imagetext”<sup>53</sup>, a double-coded system of mental storage and retrieval that may be used to remember any sequence of items”.<sup>54</sup> Un imagetext funciona de manera similar a los “rememories”, esa memoria capaz de recordarse a sí misma porque permanece como imágenes en el espacio y está dada exclusivamente a través del texto. También es importante retomar la definición que da Morrison de imagen (“by image [...] I simply mean picture and the feelings that accompany that picture”) para comprender la forma en que ella la relaciona con el texto:

So if I’m looking to find and expose a truth about the interior life of people who didn’t write it (which doesn’t mean that they didn’t have it); if I’m trying to fill in the blanks that the slave narratives left—to part the veil that was so frequently drawn, to implement the stories that I heard—then the approach that’s most productive and most trustworthy for me is the recollection that moves from the image to the text. Not from the text to the image.<sup>55</sup>

Para Morrison, entonces, la imagen antecede al texto, pero también es producida por la descripción en el texto, y éste permite que el lector pueda visualizar mentalmente la imagen al tiempo que está leyendo.

Todo lo anterior se relaciona con la reconstrucción de las relaciones entre madres e hijas al nivel de la memoria visual y la descripción efrástica de algo

---

<sup>53</sup> “The term imagetext designates the composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text.” W. J. T. Mitchell. 1995 “Chapter 3”. *Picture Theory*, p. 89.

<sup>54</sup> W. J. T. Mitchell. 1994. *Op.cit.*, p. 206.

<sup>55</sup> T. Morrison. 1998. “The Site of Memory”, pp. 193-194.



tan hermoso y grotesco al mismo tiempo como lo es el árbol en la espalda de Sethe, una auténtica obra de arte. Esta descripción no es sólo una de las más significativas en la novela, sino que al mismo tiempo que Denver puede ver lo que ella misma está relatando (según se lo contó su madre y como fue descrito por Amy), el lector es capaz de ver el capulín en la espalda de Sethe como si estuviera presenciando una pintura elaborada a base de latigazos por el artista/esclavista en su lienzo, que es la piel de la esclava: “It’s a tree, Lu. A chokecherry tree. See, here’s the trunk—it’s red and split wide open, full of sap, and this here’s the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain’t blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as white. Your back got a whole tree on it. In bloom.” (93) Más adelante en la narración (aunque como parte de un recuerdo), esta descripción del árbol como la marca de la esclavitud en su espalda hace eco en la marca con la que puede reconocer a su madre:

She picked me up and carried me behind the smokehouse. Back there she opened up her dress front and lifted her breast and pointed under it. Right on her rib was a circle and a cross burnt right in the skin. She said, ‘This is your ma’am. [...] If something happens to me and you can’t tell me by my face, you can know me by this mark.’ [...] ‘Yes, Ma’am,’ I said. But how will you know me? How will you know me? Mark me, too,’ I said ‘Mark the mark on me too.’ Sethe chuckled.

‘Did she?’ asked Denver.

‘She slapped my face.’

‘What for?’

‘I didn’t understand it then. Not till I had a mark of my own.’ (72-73)

Las imágenes de la cicatriz en la costilla de la madre de Sethe y el árbol en la espalda de esta última vuelcan el recuerdo de una sobre el de la otra. Lucie Fultz, por su parte, considera que el árbol en la espalda de Sethe es “a

grotesque image of the 'family tree'"<sup>56</sup>. Encontramos aquí una metáfora extendida, en donde la cicatriz es el árbol, y el árbol es la terrible historia familiar de Sethe. En este paso de Sethe de la esclavitud a la libertad, en el momento previo al nacimiento de su última hija, en esta descripción del impacto físico de la esclavitud en su cuerpo, Morrison no sólo logra llenar algunos de esos espacios vacíos presentes en las narraciones de esclavos, sino que también le da una voz al objeto pasivo, al objeto que ya no es objeto, sino sujeto: Sethe la ex-esclava, su espalda, su árbol familiar.

Los *rememories*, como ya se había dicho, también son imágenes que funcionan como recuerdos, que existen como representación visual mediada por el texto, pero que no funcionan siempre como descripciones ecrásticas. Tómense como ejemplo dos escenas que ocurren por el final de la novela. La primera que ya se ha mencionado anteriormente, es aquella en que las treinta mujeres de la comunidad llegan al patio de 124 Bluestone Road e inmediatamente recuerdan sensorialmente el pasado y lo felices que eran en los tiempos de Baby Suggs. La segunda escena, también relacionada con el ancestro y la relación que se entabla con éste, es aquella en la que Paul D entra a la habitación de Baby Suggs para encontrar en la cama a Sethe: "He is nervous. This reminds him of something. [...] Now he knows what he is reminded of and he shouts at her, 'Don't you die on me! This is Baby Suggs' bed! Is that what you planning?'" Al estar en la habitación, Paul D se topa con un *rememory*, un recuerdo que no le pertenece porque es de un tiempo en el que él no vivía ahí, la imagen de Baby Suggs moribunda en su cama. Este recuerdo no sólo liga

---

<sup>56</sup> L. Fultz. *Op.cit.*, p. 37.

en la convalecencia a Sethe con su madre adoptiva, Baby Suggs, sino también a Paul D con el ancestro, a pesar de que él no habitaba ahí cuando ella aún vivía.

## Conclusión

*Abortions will not let you forget.  
You remember the children you got that you did not get,  
The damp small pulps with a little or with no hair,  
The singers and workers that never handled the air.*  
—Gwendolyn Brooks, “The Mother”

Margaret Atwood escribe sobre *Beloved*: “*Beloved* is Toni Morrison’s fifth novel, and another triumph. Indeed, Ms. Morrison’s versatility and technical and emotional range appear to know no bounds. If there were any doubts about her stature as a pre-eminent American novelist, of her own or any other generation, *Beloved* will put them to rest.”<sup>1</sup> Si quedaba alguna duda sobre su estatura como una gran novelista, ésta se disipó en 1993, año en que se le otorgó el Premio Nobel de literatura. En el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 2005, al presentar a Morrison, la escritora mexicana Rosa Beltrán afirmó: “Cuando voy a las librerías en Estados Unidos, en los estantes con la leyenda Ethnic literature se encuentran libros de Julio Cortázar, García Márquez o Alejo Carpentier, con suerte se encontrará alguno de Elena Garro; hay también de estos muebles que dicen Black Literature, o literatura de la negritud, pero donde dice literatura, ahí debe estar la literatura de Toni Morrison”<sup>2</sup>. Morrison, sin duda, se ha posicionado como una escritora canónica sin buscar serlo, y gracias al amplio reconocimiento que ha tenido su obra ha

---

<sup>1</sup> Margaret Atwood. “Haunted by Their Nightmares”. p. 143.

<sup>2</sup> Rosa Beltrán. *Apud.* Roberto Carlos Contreras. 2005. “Toni Morrison se presenta en la FIL”. *buscajalisco.com*. Disponible en línea en: <http://www.buscajalisco.com/bj/articulos/articulos.php?art=2142>

reivindicado la díada madre-hija dentro de las tradiciones literarias en lengua inglesa y, más específicamente, en la afro-estadounidense.

El objetivo principal de esta tesis era demostrar que las relaciones madre-hija en *Beloved* de Toni Morrison se reconstruyen a través de la memoria. Asimismo, era importante tener en cuenta que, en la novela, la memoria está estrechamente relacionada con otros recursos como la Historia oficial, las historias privadas, el amor y el discurso sobre el amor, las costumbres y creencias míticas, las imágenes (*imagetext*) y la écfrasis. Por esto era necesario destacar la relación que se establece entre cada uno de estos recursos y la memoria para tener un panorama más amplio de la forma en que esta importantísima díada se recrea de formas muy diversas entre los diferentes personajes femeninos. La memoria es, finalmente, el eje fundamental de la obra y la herramienta principal en la reconstrucción de las relaciones madre-hija. Sin embargo, para cumplir la función de llenar los espacios que quedan vacíos en las narraciones de esclavos, y para darle nuevos significados al género, la memoria es afectada por un trasfondo cultural ineludible, la realidad afro-estadounidense de finales del siglo XIX. En este contexto, Morrison comenta: “Under the theatrical conditions of slavery, if you made that claim... that you are the mother of these children you were claiming the right to say something about what happens to them”<sup>3</sup>. Lo que Morrison logra va más allá de sólo dar voz a una madre y sus hijas; Sethe, Denver y Beloved representan a “[t]he people of the broken necks, of fire-cooked blood and black girls who had lost their ribbons” (213), a los “sixty million and more” a quienes la novela está dedicada, una

---

<sup>3</sup> Toni Morrison. *Apud.* L. Fultz. *Op.cit.*, p. 40.

unidad que habla por las madres e hijas de toda la comunidad afro-estadounidense de la época de la reconstrucción: “Together they summon the presences and recollect the absences of their kin. In the process, they reconstruct as much of the family history as can be apprehended.”<sup>4</sup> Morrison, en su búsqueda por la verdad de la vida interior de las personas, logra darle voz al otro, siendo este otro no sólo el esclavo, sino también la madre esclava, la hija que fue muerta por su libertad, la hija que nació en libertad y que sólo conoce la esclavitud a través del relato.

Es necesario tener en cuenta que también hay otras relaciones cuasi-familiares a las que accedemos únicamente gracias a la memoria de los personajes, porque a pesar de que la relación madre-hija es la más importante en la novela, no es la única. Éstas son: la relación de Denver con su abuela, Baby Suggs, la de ésta con sus hijos, la de Paul D con sus hermanos, las de las familias que éste conoce en su camino, la de Stamp Paid y su esposa, y la de Ella con “the lowest yet” y el hijo que engendra de uno de ellos. Gracias a los recuentos históricos, podemos comprender que los recuerdos sean muy dolorosos, debido a que a consecuencia de la esclavitud y el maltrato las familias se rompían, las madres eran separadas de sus hijas e hijos y el matrimonio entre esclavos no tenía validez alguna, por lo que se podía separar a la pareja o abusar de la mujer: “Some poor creatures have been so brutalized by the lash that they will sneak out of the house to give their masters free access to their wives and daughters.”<sup>5</sup> Algo así le ocurre a Stamp Paid, quien recuerda a la

---

<sup>4</sup> C. Wall. *Op.cit.*, p. 100.

<sup>5</sup> Linda Brent. *Apud.* bell hooks. *Op.cit.*, p. 35.

esposa a quien tuvo que dejar en manos del hijo de su amo, quien la quería como concubina. Paul D, por su parte, recuerda pertenecer a los “Sweet Home men”, junto con sus hermanos, hijos todos de diferentes padres, y Sixo y Halle, así como también recuerda a los cuarenta y seis hombres a los que estuvo encadenado en Alfred, Georgia: “all forty-six, would be yanked by the chain that bound them and no telling who or how many would be killed. A man could risk his own life, but not his brother’s.” (128-129) A pesar de que no existen lazos de sangre, existe un reconocimiento familiar de aquellos con los que se compartió la experiencia de la esclavitud, y es sólo tras el paso de la esclavitud a la libertad que se reconocen los sentimientos, se asume un discurso del amor, se recuerda al que se ha perdido ya.

Finalmente cabe destacar que, dado que esta es y no es al mismo tiempo “a story to pass on”, Morrison consigue llevar a cabo la profecía de Frederick Douglass en 1856, que decía que un día llegaría un artista que “[would] gather inspiration from this offering of blood to the goddess of Freedom; History will hand down her name to the last generation. Yes, Margaret, the slave mother, will furnish an inspiring theme for the painter’s pencil, and the poet’s song”<sup>6</sup>. Pero Morrison no es cualquier poeta. Como bien expresó Beltrán al presentarla en la FIL de Guadalajara: “Hay autores que consiguen que veamos el mundo como una perla rara”<sup>7</sup>. Sin lugar a dudas Morrison pertenece a este grupo.

---

<sup>6</sup> Frederick Douglass. *Apud*. A. Reyes. *Op.cit.*, p. 78.

<sup>7</sup> *Apud*. José Andrés Rojo. 2005. “El dolor de la esclavitud”. *Revista Mirada Global*. Disponible en línea en: <http://www.miradaglobal.com/index.asp?id=editorial&principal=050102&idioma=es>

## Bibliografía

- ATWOOD, Margaret. 1999. "Haunted by Their Nightmares". *Modern Critical Interpretations: Beloved*. Ed. Harold Bloom. Filadelfia. Chelsea House Publishers.
- CONSTANTINO, Julia. 2000-2001. "Paradojas narrativas en *Beloved*". *Anuario de Letras Modernas*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. (Volumen 10).
- EURÍPIDES. 1989. "Medea". *Tragedias*. México: Editorial Concepto.
- FULTZ, Lucie. 1991. "Images of Motherhood in Toni Morrison's *Beloved*". *Double Stitch: Black Women Write about Mothers and Daughters*. Ed. Patricia Bell Scott. Nueva York: Harper Perennial.
- GATES JR., Henry Louis y Nellie Y. McKay (eds.). "Toni Morrison". 1997. *The Norton Anthology of African American Literature*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.
- HOOKS, bell. 1981. *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Boston: South End Press. (Women Black Studies).
- HURSTON, Zora Neale. 1997. "Characteristics of Negro Expression". *Norton Anthology of African American Literature*. Ed. Henry Louis Gates Jr. y Nellie Y. McKay. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Nilia. 1998. "La maternidad destructora de Pauline Breedlove en *The Bluest Eye* de Toni Morrison". *El vínculo poderoso: madres e hijas en la literatura norteamericana*. Ed. Bárbara Oziebo. Granada: Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer. (Feminae. Nueva Etapa; 2).
- MITCHELL, W. J. T. 1994. "Narrative, Memory, and Slavery". *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image and the Body*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- . 1995. "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOBLEY, Marilyn Sanders. 1999. "Memory, History and Meaning in Toni Morrison's *Beloved*". *Modern Critical Interpretations: Beloved*. Ed. Harold Bloom. Filadelfia. Chelsea House Publishers.
- MORRISON, Toni. 1984. "Rootedness: The Ancestor as Foundation". *Black Women Writers, 1950-1980: a critical evaluation*. Ed. Mari Evans. Nueva York: Anchor Books.
- . 1989. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature". *Michigan Quarterly Review*. Vol. 28, Winter.
- . 1992. *Playing in the Darkness. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.



- , 1993. "Nobel Lecture". Disponible en línea en:  
<http://nobelprize.org/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html>
- , 1998. "The Site of Memory". *Inventing the Truth: the Art and Craft of Memoir*. Ed. William Zinsser. Boston, Nueva York: Mariner Books.
- , 2004. *Beloved*. Nueva York: Vintage Books.
- NGCOBO, Laretta. "African Motherhood—Myth and Reality" in *Criticism and Ideology. Second African Writers' Conference*. Stockholm 1986-1988. Ed. Kirsten Holst Petersen.
- OKHUYSEN CASAL, Ma. Magdalena. 2006. *La imagen de Medea en Eurípides. La hechicera en espiral*. Tesis de Licenciatura en Letras Clásicas. México: UNAM.
- OZIEBO, Bárbara. 1998. "Introducción". *El vínculo poderoso: madres e hijas en la literatura norteamericana*. Ed. Bárbara Oziebo. Granada: Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer. (Feminae. Nueva Etapa; 2).
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1993. "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Núm 1. XLI. México: El Colegio de México.
- PREMINGER, Alex y T.V.F. Brogan (eds.). 1993. "Myth". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- REYES, Angelita. 1997. "Using History as Artifact to Situate *Beloved's* Unknown Woman: Margaret Garner". *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison*. Eds. Nellie Y. McKay y Kathryn Earle. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- RUSSELL, Sandi. 2002. *Render Me My Song. African-American Women Writers From Slavery to the Present*. Londres: Pandora Press.
- WALL, Cheryl A. 2005. *Worrying the Line: Black women writers, lineage, and literary tradition*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press.
- WALKER, Alice. 1983. "In Search of Our Mothers' Gardens". *In Search of Our Mothers' Gardens*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

## Páginas de internet

CONTRERAS, Roberto Carlos. 2005. "Toni Morrison se presenta en la FIL".

*buscjalisco.com*. Disponible en línea en:

<http://www.buscjalisco.com/bj/articulos/articulos.php?art=2142>

ROJO, José Andrés. 2005. "El dolor de la esclavitud". *Revista Mirada Global*.

Disponible en línea en:

<http://www.miradaglobal.com/index.asp?id=editorial&principal=050102&idioma=es>

SWEDISH ACADEMY. 1993. "Press release". Nobel Prize for Literature 1993.

Disponible en línea en:

<http://nobelprize.org/literature/laureates/1993/press.html>

UITTENBOGAARD, Arie. "Meaning, Origin and Etymology of the Name Seth".

*Biblical Name Vault*. Abarim Publications. Disponible en línea en:

<http://www.abarim-publications.com/Arie/Names/Seth.html>

WHEATLEY, Phillis. 1999. *Memoir and Poems of Phillis Wheatley, a Native African and a Slave. Dedicated to the Friends of the Africans*. Edición de

Margaretta Matilda Odell. Edición electrónica disponible en línea en:

<http://docsouth.unc.edu/neh/wheatley/wheatley.html>