



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Beloved y A Mercy:
Una dimensión ética de la esclavitud

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE DOCTORA EN LETRAS

P R E S E N T A

LILIA IRLANDA VILLEGAS SALAS

DIRECTORA: DRA. NAIR ANAYA FERREIRA

Comité tutorial: Dra. Irene Artigas Albarelli,
Dr. Jorge Enrique Linares Salgado, Mtra. Claudia Lucotti



Ciudad Universitaria, D.F., febrero de 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Todo acto de lectura (literaria) supone un encuentro personal –a través del texto– con el autor. Si bien mis primeras “charlas” con Toni Morrison tuvieron lugar hace ya varios años, la realización del doctorado en Letras ha significado para mí un encuentro hondo con esta autora, que me ha llevado por distintos vericuetos, desde aquel periplo de transición a la tercera década de mi vida en el año 2000 por Ohio y sus alrededores, hasta los días de reposo forzado luego de dos hijos y una cirugía mayor en 2010. Sin darme cuenta, con el pasar del tiempo, empecé a hacer mías algunas de las obsesiones de Morrison; poco a poco fueron transformándose en conjeturas en la vigilia o sueños (no pocas veces pesadillescos), en cursos sufridos y gozados por mis alumnos de Literatura Comparada en los últimos ciclos escolares, en páginas de esta tesis...

Los cuatro años de este doctorado han sido todo, menos tranquilos. Morrison es una autora que no concede espacio alguno a la inacción. La suya es una escritura activa e inquietante que exige tomar posturas ante el hecho mismo de vivir. Fue así como –de manera inesperada– el estudio de su obra en el ámbito académico ha significado para mí cambios importantes en todas las áreas de la existencia. Parecerá idealista afirmar que algunos autores nos fuerzan a revisar nuestro modo de actuar e inclusive nuestra espiritualidad. El lector serio de Morrison –ese “yo profundo”, como lo define Bloom– sabe perfectamente que esto no puede ser de otro modo. Algunas de sus novelas y ensayos (e inclusive su biografía misma) me han forzado a replantearme preguntas y a imaginar nuevas respuestas. Estudiar a esta autora se ha traducido, en mi caso, en la toma de conciencia de una espiritualidad propia y en un claro reencuentro con la divinidad. Agradezco infinitamente este inmerecido regalo.

En algún blog de moda, una madre le pedía a Morrison un consejo para su hija adolescente que quiere ser escritora; ella contestó: “She should not only write about what she knows but about what she doesn’t know”. Sin ser propiamente escritura creativa, la hechura de esta tesis ha sido ese indagar sobre algunas de entre todas esas inquietudes que despiertan los textos de Morrison. En este ejercicio no ha habido cabida para la ociosidad. No se limitó a las fuerzas intelectuales sino que

exigió la puesta en juego de todos los sentidos y, por lo tanto, el correr riesgos sin la garantía de salir ilesa. A sus ochenta años, Morrison sigue siendo una autora llena de vitalidad que propone interrogantes inaplazables y traza mapas de posibilidades. Son tantas éstas, que el encuentro para mí ha significado también el diálogo con múltiples personas: mis tantos yo, mi madre, mi amado esposo, amigos, alumnos, maestros, muchísimos ensayistas, reseñistas y académicos...

Sin discusión alguna, ocupan un lugar especial los integrantes del Comité Tutorial que me guió durante todo este tiempo: Irene Artigas, quien siempre sensata acotó aquí y allá sugiriendo un rumbo más atinado e interpretaciones más puntuales; Claudia Lucotti quien detectó la necesidad de ir más a fondo en algunos planteamientos que merecían un mejor trato, abriendo la discusión hacia nuevas veredas, y Jorge Linares quien me ayudó a ubicarme como lectora desde otra perspectiva disciplinaria y a encauzar mis preocupaciones éticas de manera adecuada. Federico Patán me leyó con su generosidad tan característica y puedo decir con orgullo que, en buena medida gracias a sus agudas críticas a mis elecciones desde la licenciatura, este trabajo rebasó las fronteras académicas para convertirse en un gusto personal. Nair Anaya ocupa un sitio inigualable en la confección de esta tesis por haberla dirigido cuidadosamente con tanta dedicación y cariño desde que apenas era una idea. Su influencia en mi trayectoria es decisiva porque sus enseñanzas (intencionales y no) han rebasado por mucho el plano escolar comprobando así que, tal y como sucede en el universo morrisoniano, la entereza no puede tener compartimentos sino que se da en los seres humanos de una sola pieza. A ella dedico este esfuerzo con toda mi gratitud y admiración. (Ni qué decir que los errores de este escrito no deben imputársele a nadie más que a mí.)

A Gayatri Spivak le agradezco enormemente haber escuchado con atención mis dudas y haberme respondido en una conversación íntima –hecha pública ante una multitud en Xalapa– que *Beloved* no es una novela sobre la esclavitud sino sobre la contingencia climática y sacrificial (con referentes judaicos). Sigo sin entender del todo su idea pero creo percibir cómo es a través de esa contingencia que una lectora como yo pueda quedar atrapada, en pleno siglo XXI, entre los fantasmas de la esclavitud y se esmere en luchar, como Morrison, por la libertad. Albertina Contreras se

aventuró a vivir conmigo –en cuerpo y alma, a través de las constelaciones terapéuticas– en dicha fantasmagoría en pos de la libertad individual y aprecio su apoyo.

Realizar esta tarea ha representado un enorme reto de concentración en medio de la dispersión exigida por nuestros tiempos económicos y sociales. Sé que no ha sido fácil para mis hijos entender porqué su mamá ha pasado tanto tiempo tan lejana a sus mundos, aunque físicamente esté cerca de ellos, escribiendo o leyendo. Los he cuidado y acompañado como mejor he podido y a ellos dedico con todo mi amor esta tesis. También a mi esposo, quien con apacible tolerancia me ha apoyado durante muchos años, en lo doméstico, en lo intelectual y en lo emocional, aun a costa de postergar los intereses propios. Gracias por ser mi compañero idóneo y hacer posible este acariciado anhelo. Finalmente, le dedico (con toda mi gratitud y reconocimiento) esta tesis a mi madre, quien murió durante su realización.

He pasado muchas horas en la soledad requerida por un compromiso de este tipo. Ha sido la parte más difícil: el encuentro conmigo misma –a través de Morrison– ha dolido pero también me ha inundado de placer. Hizo crecer en mí una pasión que agradezco y que espero siga viva por mucho tiempo. Sé que en todo momento –aun a pesar mío– he estado acompañada y doy gracias de todo corazón por ello.

***Beloved* y *A Mercy*: una dimensión ética de la esclavitud**

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. Las aportaciones novelísticas de Toni Morrison al <i>corpus</i> literario afroamericano	17
1.1 La estructura narrativa de <i>Beloved</i> y <i>A Mercy</i>	38
1.2 <i>A Mercy</i> : tan sólo una merced	52
1.3 Who's loved in <i>Beloved</i> ?	66
Capítulo 2. La construcción de un escenario de vida esclavista como acto imaginativo	76
2.1 El "africanismo" en la crítica literaria estadounidense, el método Morrison y el método Phelan	96
Capítulo 3. La construcción del sujeto estadounidense en el contexto esclavista	105
3.1 Mrs. Garner y la esclavitud benevolente	107
3.2 Mistress Vaark. Un nuevo orden	122
Capítulo 4. Tres propuestas éticas ante las heridas de la esclavitud. La construcción de un discurso africanista	147
4.1 La teología liberadora de Baby Suggs frente a las religiones institucionales	151
4.2 The Smithy	184
4.3 <i>The Middle Passage</i>	201
Capítulo 5. El sujeto afroamericano y la identidad estadounidense	230
5.1 La orfandad, el rechazo y el sueño americano	231
5.2 El simbolismo del portón	243
5.3 El juego de las miradas y la demonización en la percepción del sujeto afroamericano	257
La efectividad de la propuesta morrisoniana	274
Referencias	289
Apéndice. Algunas referencias bibliográficas comentadas	306

*No man beholds his mother's womb
Yet, who denies it's there? Coiled
To the navel of the world is that
Endless cord that links us all
To the great origin. If I lose my way
The family cord will bring me to the roots.¹*

*Has entendido desde lejos mis pensamientos.
Y todos mis caminos te son conocidos.
Pues aún no está la palabra en mi lengua,
Y he aquí, oh Jehová, tú la sabes toda.
Tal conocimiento es demasiado maravilloso para mí;
Alto es, no lo puedo comprender.
¿A dónde me iré de tu Espíritu?
¿Y a dónde huiré de tu presencia?
Porque tú formaste mis entrañas;
Tú me hiciste en el vientre de mi madre.
¡Cuán preciosos me son, oh Dios, tus pensamientos!
¡Cuán grande es la suma de ellos!²*

**2011 Año Internacional de los Afrodescendientes
declarado por la Organización de las Naciones Unidas**

¹ Wole Soyinka. *Death & the King's Horseman*, Londres, Eyre Methuen, 1975, p. 18.

² Salmo 139 (fragmentos). *Santa Biblia*, versión Reina-Valera, 1960.

Introducción

Writing and reading are not all that distinct for a writer. Both exercises require being alert and ready for unaccountable beauty, for the intricateness or simple elegance of the writer's imagination, for the world that imagination evokes. Both require being mindful of the places where imagination sabotages itself, locks its own gates, pollutes its vision. Writing and reading mean being aware of the writer's notions of risk and safety, the serene achievement of, or sweaty fight for, meaning and response-ability.

Toni Morrison¹

En las novelas *A Mercy* (2008) y *Beloved* (1987) Toni Morrison propone, desde el relato de ficción, una (re)visión crítica del mundo esclavista en América del Norte, particularmente en el territorio que se erige como los Estados Unidos, situado entre dos de sus fases históricas principales: el siglo XVII, cuando tiene lugar la instauración y el fortalecimiento del esclavismo como sistema de producción, y el siglo XIX, cuando es abolida la esclavitud como resultado de la Guerra Civil.² Para algunos, decir “ficción” implica decir “falta de evidencia”, aunque es bien sabido que el quehacer artístico-creativo suele ser, no pocas veces, mucho más efectivo a la hora de hacer comprensibles los asuntos humanos. Morrison parte de evidencias históricas palpables si bien no lo suficientemente reconocidas desde la esfera de la historiografía positivista, tales como relatos orales, publicaciones periódicas, biografías de época, historia eclesiástica y estudios sobre migraciones forzadas, entre otras. Como autora de ficción, se preocupa por crear una visión de lo probable, generando un universo con estructura propia. El suyo es un modo de inquirir en la realidad distinto al del historiador, construido a partir de hipótesis que imitan la acción vital pero que, por fuerza, distorsiona los registros históricos a través de estrategias miméticas que, con todo, justamente al poner el énfasis en otros ángulos distintos a los del historiador científico, “sorprenden e iluminan verdades olvidadas pero pertinentes”.³

Al concebir ambas novelas como elementos de una misma serie en torno a la esclavitud, desde el ámbito estético-literario, Morrison construye un juicio ético en torno al papel que han

¹ Prólogo de *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, 1992, p. xi.

² Si bien éstos son los dos puntos históricos en los que se sitúan las tramas de las novelas, también existen referencias secundarias –con respecto a la trama de *Beloved*– (pero no menos profundas) a otros episodios históricos del sistema esclavista estadounidense, a saber, el *Middle Passage* (siglos XVI al XIX), el *Underground Railroad* (1810-1850), las leyes contra esclavos fugitivos (1793 y 1850) y la Ley de Emancipación de los Esclavos (1863).

³ Cfr. Edwin Honig. *Dark Conceit. The Making of Allegory*, 1982, pp. 108-109.

protagonizado tanto blancos como africanos y afroamericanos en un largo y traumático episodio histórico que aún no se ha cerrado del todo. En este sentido, es útil la observación realizada por Elliot Butler-Evans al detectar como uno de los focos de mayor envergadura en la obra de Morrison “the aesthetic texture of Morrison’s narratives and their significance as semiotic statements that reproduce realistically a broad construct of Afro-American culture”.⁴ Morrison recrea, explora e indaga, complejizando (tanto en términos literarios como morales) aquellas acciones humanas que han cumplido una función determinante en el fenómeno histórico. “An author is not personally accountable for the acts of his fictive creatures, although he is responsible for them”, señala en *Playing in the Dark*.⁵ Desde luego, cuestiona el factor racial implícito en el proceso esclavista, mas siempre estableciendo lazos con ciertos factores culturales e individuales tales como la vida comunitaria afroamericana o el sistema de creencias tanto de víctimas como de victimarios, así como la búsqueda de sentido y el desarrollo personal, en el caso, sobre todo, de los personajes de ascendencia africana.

En este trabajo de investigación se establece una relación de tipo comparatista entre dos novelas de una sola autora, emparentadas, en general, por la temática de la esclavitud y, en particular, por el tema del sacrificio filial por parte de la madre. Se decidió enmarcarla en el terreno de la ética como sistema de crítica literaria porque se pretende discernir las repercusiones de la esclavitud en la conformación del carácter (el *ethos*), en primera instancia, de los personajes y, en última instancia, de los lectores mismos, como una resultante de la elaboración estética realizada. ¿Por qué es útil una crítica literaria de corte ético para el presente estudio? Porque, como afirma Daniel R. Schwarz, “Literature calls upon us to respond fully, viscerally, with every dimension of our psychological and moral being”.⁶ Aquí se quiere poner de relieve que la visión del mundo construida en *Beloved* y *A Mercy* cumple una labor crucial para comprender la manera como el sistema esclavista afecta el

⁴ *Race, Gender, and Desire. Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker*, 1989, p. 59.

⁵ p. 86.

⁶ “A Humanistic Ethics of Reading” en Todd F. Davis y Kenneth Womack (eds.), *Mapping the Ethical Turn*, 2001, p. 6.

carácter o el *ethos* —es decir, el conjunto de virtudes y defectos—,⁷ de los personajes de esas novelas.

Schwarz afirma que al efectuar la lectura de un texto literario:

[...] as we are actively unraveling the complexities of plot, we also seek to discover the principles or worldview by which the author expects us to understand the various behaviors of his or her characters in terms of their motives and values. Moreover, we make ethical judgments of intersubjective relations and *authorial* choices.⁸

Por lo tanto, si en primer lugar al lector le interesa descifrar el texto, en un segundo momento, puede empezar a dilucidar, con base en una revisión ética de los personajes de ambas novelas, las elecciones efectuadas por Morrison para construir un universo particular en torno a la esclavitud. El sistema de crítica literaria ética se basa en la función activa que cumple el binomio creador-receptor, poniendo énfasis, sobre todo, en la construcción procesual de valores que dan cuenta de cierto dinamismo. Las preguntas que se suelen plantear a cualquier texto literario: ¿cuál es el significado de esta obra? o ¿qué quiere decir para nosotros los lectores?, poseen componentes éticos dado que la literatura expresa modos de comprender la vida y las respuestas a situaciones humanas y porque tanto autores como lectores nos interesamos por la manera como vivimos y los valores que imperan en nuestra existencia.⁹ Así pues, las elecciones efectuadas por Morrison inciden en la recepción de sus obras por parte del lector. Si, por un lado, cualquier autor delinea el carácter de sus personajes, por el otro, la experiencia lectora delinea el carácter del lector y contribuye al desarrollo de su personalidad. Potencialmente, dicho desarrollo tiene implicaciones importantes si se considera que el lector forma parte de una sociedad dada. Considero que la visión planteada en estas novelas también desempeña una tarea primordial para penetrar en la manera en que el sistema esclavista ha afectado el *ethos* de los afroamericanos y, por consiguiente, de los Estados Unidos, por lo menos, en lo tocante a la presencia africanista a la que se refiere Morrison en *Playing in the Dark*. Schwarz postula:

In the process [of the critical analysis of a text], we always move from signifier to signified; for no sooner do we understand what the original signifiers signify within the imagined world than these

⁷ Cfr. Wayne C. Booth, “Why Ethical Criticism Can Never Be Simple?” en Davis y Womack (eds.), *op. cit.*, p. 19.

⁸ *op. cit.*, p. 13. (subrayado original).

⁹ Daniel R. Schwarz, *op. cit.*, pp. 3 y ss.

signifieds in turn become signifiers for larger issues and symbolic constructions in the world beyond the text.¹⁰

A diferencia de muchas orientaciones críticas surgidas a partir del posestructuralismo francés y, en especial, del posmodernismo, que buscan intencionalmente escindirse de cualquier punto de vista ético debido, sobre todo, a la desconfianza en sistemas de creencias, generada por el fallido desarrollo del llamado “humanismo”, se postula que la crítica literaria con énfasis en la ética está experimentando un resurgimiento en los últimos años. Aunque este tipo de crítica ha estado implícita en todo ejercicio evaluativo desde siempre, dado que toda aproximación literaria conlleva por fuerza una dimensión ética, esta corriente ha retomado fuerza a raíz de los trabajos de pensadores como Wayne C. Booth¹¹ y Martha C. Nussbaum,¹² por señalar los más conocidos.

No obstante, siguiendo la advertencia de críticos como Michael Eskin,¹³ quien cuestiona que se esté dando un retorno hacia la ética porque ésta jamás se dejó de lado ni en los estudios literarios ni en los filosóficos, me refiero aquí al “resurgimiento”¹⁴ de una crítica literaria desde el punto de vista ético, tras la cual subyace una estética donde literatura y ética están imbricadas de modo complejo y sólo guardan sentido (tanto una como otra) al ser observadas como una unidad.¹⁵ Cabe aclarar que no me ciño del todo a esta proposición, ya que por sí solas cada una de estas producciones humanas (literatura y ética) son susceptibles de generar sentido. Sin embargo, bajo la influencia de Eskin, en el presente estudio, por crítica ética de los textos literarios escogidos se entiende la exploración del significado que de éstos se desprende a partir de la imbricación entre palabra (lenguaje literario) y acción humana (acción expresada en términos literarios, al interior de los textos). Es por ello que, en el desarrollo de la tesis, al observar las acciones de la trama se recurre continuamente a la revisión de aspectos formales (lingüístico-literarios) que subrayan dichas acciones, ligadas a una situación ética

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ Su obra principal es *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, 1998.

¹² *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, 1990 y *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, 1995, son las obras de esta autora que destacan en crítica ética.

¹³ “The Double “Turn” to Ethics and Literature?” in *Poetics Today*, núm. 25, vol. 4, invierno 2004, pp. 557-573.

¹⁴ Los términos que propone Eskin son “revival” y “resurgence”, *op. cit.*, p. 562.

¹⁵ Cfr. Eskin, *op. cit.*

determinada. En este orden de ideas, Nussbaum y Booth, por ejemplo, han puesto el énfasis en que ser humano implica batallar cotidianamente con los significados y las consecuencias de nuestros actos, una lucha que la mayor parte de las veces se expresa a través de estructuras narrativas.¹⁶ Me adhiero a su concepción de que leer constituye un acto ético. Por “ético” se comprende, en este campo, “todo el espectro de efectos sobre el ‘carácter’ o la ‘persona’ o el ‘yo’”.¹⁷ Se parte, entonces, de la premisa de que “Texts demand ethical responses from their readers in part because *saying* always has an ethical dimension *and* because *we* are our values”.¹⁸

El *quid* de la cuestión ética parece girar en torno a las elecciones, a las decisiones que tomamos los humanos frente a situaciones específicas. Booth anota: “Expreso mi *ethos*, mi carácter, a través de mis hábitos de decisión en cada ámbito de mi vida, y una sociedad expresa su *ethos* a través de lo que elige ser”.¹⁹ En este mismo sentido, en el universo de las dos novelas seleccionadas se privilegia el *ethos* de los protagonistas, es decir, su carácter, conformado por el conjunto de virtudes, pasiones y contradicciones que los llevan a tomar decisiones y efectuar acciones cruciales a fin de (sobre)vivir en su contexto social. La importancia de sus acciones personales estriba en que afecta el destino de las comunidades en las que estos personajes se hallan inmersos.

Preocupaciones éticas de tal envergadura son observadas en el ensayo *Playing in the Dark* (1992) de Morrison. Por ello, mi propio ejercicio lector de *Beloved*, de la crítica en torno a esta novela, y de ese ensayo han sido seminales para la tesis que se expone, ya que gracias a ello, el reciente lanzamiento de *A Mercy*, en 2008, encontró tierra fértil para ser recibida. Más aún: tanto la novela como el ensayo de Morrison constituyen, *per se*, un marco teórico y estético para estudiar la nueva novela. Lo que puede hacerse con este bagaje es harto diferente de lo ocurrido cuando se publicó *Beloved*. Me atrevo a postular que *A Mercy* es, entre otras cosas, el producto novelístico de Morrison donde se concreta el proyecto teórico-crítico que plantea en *Playing in the Dark*. En ambos

¹⁶ Davis y Womack, “Preface” en *op. cit.*, p. ix.

¹⁷ Wayne C. Booth. *Las compañías que elegimos*, trad. Ariel Dilon, p. 20.

¹⁸ Daniel R. Schwarz, “A Humanistic Ethics of Reading” en *op. cit.*, p. 5, (subrayado original).

¹⁹ *op. cit.*, p. 20.

libros, si se observa bien, hay un punto en común puesto que prevalecen varias alusiones al Nuevo Mundo en el afán de comprender la formación de una nación. *A Mercy* es protagonizada por los africanos y los afroamericanos que han estado presentes en los Estados Unidos por más de cuatrocientos años (recuérdese que la acción de la novela ocurre en 1690). Sin embargo, en su ensayo seminal Morrison critica que los historiadores literarios de su país asuman convencionalmente que dicha presencia no ha ocupado un sitio significativo ni de consecuencias importantes para el origen y el desarrollo de su literatura.²⁰ Morrison deja claro, en cambio, que esta presencia es de singular importancia ya que ha contribuido a configurar el cuerpo político, la constitución y la historia de la cultura estadounidense. ¿Qué ocurre en *A Mercy* si no es la descripción de cómo se va conformando y construyendo dicho cuerpo político, dicha cultura? Con *A Mercy*, Morrison comprueba que “the Americanness”, tan arraigada en el *mainstream* y tan socorrida por éste, nunca estuvo desprovista del factor africano y que la presencia del africanismo estadounidense ha sido un elemento clave en la construcción de la identidad americana. No es fácil resistirse a la tentación de trasladar las hipótesis ético-literarias de *Playing in the Dark* a los acontecimientos narrativos de *A Mercy*. Obsérvense las siguientes líneas tomadas del ensayo:

Just as the formation of the nation necessitated coded language and purposeful restriction to deal with the racial disingenuousness and moral frailty at its heart, so too did the literature, whose founding characteristics extend into the twentieth century, reproduce the necessity for codes and restriction.²¹

En los dos personajes blancos que son antagonistas en la novela, existe cierta “fragilidad moral”; la trama toda oscila en torno a la pérdida de la ingenuidad racial al optar por sistemas laborales económicamente efectivos como los elegidos por estos dos personajes que parecen tener en sus manos el control del destino de la nación en ciernes. Resulta difícil no imaginar a los críticos literarios del *mainstream* –o inclusive a los grupos hegemónicos en el poder, en general– en los zapatos de estos *settlers* blancos. *A Mercy* alcanza dimensiones alegóricas a la hora de responsabilizar a quienes han instituido las formas sociales de convivencia predominantes en los Estados Unidos y

²⁰ *op. cit.*, p. 5.

²¹ p. 6.

estas formas de convivencia no excluyen el ámbito literario.

La construcción del yo individual que ha predominado a lo largo de la cultura estadounidense y a la que Morrison ha contrapuesto tantas veces en sus novelas el yo colectivo de procedencia africana es otra preocupación expuesta en *Playing in the Dark*. Ahí se vale de la descripción de un *settler* europeo (ofrecida por Bailyn) para la elaboración del proceso por medio del cual se constituyó el prototipo del “American”: una persona nueva, blanca y, desde luego, de género masculino; en suma, un hombre nuevo, con respecto al Viejo Mundo. Este prototipo es encarnado por Dunbar que dentro de sí sentía “a sense of authority and autonomy he had not known before, a force that flowed from his absolute control over the lives of others, he emerged a distinctive new man, a borderland gentleman, a man of property in a raw, half-savage world”.²² ¿Acaso no son estas las sensaciones que experimentan Vaark y D’Ortega, las que los llevan a tomar decisiones y realizar acciones que serán decisivas para la institución de la esclavitud? No es una exageración, por lo tanto, sugerir que en *A Mercy* se actualizan bajo la forma de ficción las ideas de *Playing in the Dark*. Así pues, las aportaciones de esta investigación surgieron en buena medida gracias a la novedad de *A Mercy* y gran parte del recorrido realizado se ha hecho bajo la guía de la propia Morrison.

Los personajes de Morrison asumen decisiones que se exploran tomando en cuenta: *a*) el marco socioeconómico esclavista y *b*) cómo dichos personajes, sus decisiones y sus acciones se ven influidos, a veces, por escenarios y situaciones que hacen eco de pasajes de índole simbólica-religiosa provenientes principalmente del folklore bíblico. Morrison elige de manera recurrente este tipo de elementos para construir un universo particular. Tras estas acciones y decisiones subyace un manejo discursivo altamente estilizado: la observación de sus mecanismos de funcionamiento constituye el estudio formal literario de esta tesis, intercalado con las indagaciones éticas a lo largo de todo este escrito pero, sobre todo, entre los capítulos segundo y quinto. Las elecciones éticas de Morrison y las de sus personajes marcan las nuestras, como lectores. Dichas elecciones van de la

²² p. 43.

mano con elecciones estéticas. El imbricado juego ético-estético de Morrison nos obliga a tomar decisiones y, más aún, a cobrar conciencia de dicha toma de decisiones.

Bien puede afirmarse que los protagonistas de sendas novelas buscan trascender su condición de esclavos a través de la realización de actos físicos y psicológicos terribles que, en buena medida por su carga ética, adquieren un poderoso significado simbólico. La obtención y el ejercicio de la libertad, enmarcado en el contexto esclavista, son los bienes preciados que subyacen bajo estas acciones. La construcción del *ethos* de los personajes blancos implicados en las situaciones éticas recreadas, en tanto victimarios y/o facilitadores de dichos actos, es fuertemente cuestionada al interior del universo narrativo. Dada su calidad de detentores del poder (social, político, económico y jurídico), sus decisiones afectan de forma directa, a su vez, el *ethos* de los afroamericanos, quienes se ven precisados a correr riesgos altísimos bajo condiciones límite que les son totalmente desfavorables. La construcción de estos escenarios narrativos (nada desprovistos de elementos historiográficos, como se demuestra en el desarrollo de esta investigación) los obliga a realizar una travesía de búsqueda personal y colectiva que modifica paulatinamente su *ethos*, hasta desembocar en epifanías cruciales para entender su presente textual.

Ahora bien, en el aspecto formal de estos textos, la (re)creación de figuras o tropos²³ de varios tipos, pero sobre todo de índole religiosa provenientes del cristianismo,²⁴ ocupa un lugar preponderante en la construcción de este mundo ficcional caracterizado por un conflicto ético clave: la posesión y el ejercicio de la libertad. La recreación literaria de estos elementos religiosos contribuye a la formación de la visión que rige los universos planteados por Morrison. Uno de los propósitos centrales de este trabajo ha sido descubrir cómo se construyen, cómo operan y cómo permean estos elementos la visión propuesta por la autora. Con toda seguridad, las peculiaridades de dicha visión influyen en los posibles significados de su obra, en general, y de los dos textos elegidos,

²³ Por “tropo” se entiende cualquier recurso retórico que contribuya a dotar de sentido figurado al texto. Se incluye también bajo la categoría de figuras o tropos: *a*) algunos elementos textuales tales como: los nombres de los personajes y los lugares, así como los títulos de las novelas; *b*) algunos elementos paratextuales, a saber, el epígrafe y la dedicatoria de *Beloved*.

²⁴ Y también de algunas creencias africanas.

en particular. Estos tropos contribuyen a la constitución del escenario propicio para comprender el sentido y las razones profundas de las acciones y las decisiones de los personajes. Dichas acciones conllevan repercusiones de varios tipos: *i*) en el nivel literal, al interior de la trama narrativa de ambas novelas y, *ii*) en un nivel alegórico, en el mundo real conformado por el conjunto de lectores implícitos: el público estadounidense integrado, en primera instancia, por los propios afroamericanos y, en términos más amplios, por el grueso de la sociedad contemporánea estadounidense donde destacan, en particular, los lectores blancos; *iii*) más aún: este par de novelas sobre la esclavitud adquiere resonancia universal al referirse metafóricamente a la lucha de la humanidad por la autonomía y la libertad en cualquier época y en cualquier lugar del mundo. Así pues, buena parte del interés formal de este trabajo se centra en la exploración y el análisis de tales figuras o tropos literarios con el objetivo de dilucidar la manera como se entretajan para configurar el escenario propicio a una situación ética determinada. Dicha configuración resulta no sólo funcional sino altamente efectiva para estructurar un juicio moral en un contexto histórico determinado, sobre un hecho histórico de repercusiones globales. Coincido con Barbara Christian al señalar que:

Toni Morrison's works are fantastic earthy realism. Deeply rooted in history and mythology, her works resonate with mixtures of pleasure and pain, wonder and horror. Primal in their essence, her characters come at you with the force of a gushing water, seemingly fantastic but basic as the earth they stand on. They erupt out of the world, sometimes gently, often with force and terror. Her work is sensuality combined with an intrigue that only a piercing intellect could create.²⁵

Morrison elabora un complejo marco ético-ficcional fuertemente imbuido por un esteticismo lírico²⁶ mediante el cual se llega, desde la literatura, a uno de los episodios históricos estadounidenses de mayor relevancia. La forma estilística elegida por la autora se liga, en todo momento, a esta temática central. Así, desde la narrativa, se construye, a través de rasgos formales concretos (imágenes, metáforas, símbolos, *leitmotifs*, elementos paratextuales, descripción, modo de narrar, selección de vocabulario, etcétera) una red que le permite al lector observar, con una lupa de alta potencia, los pormenores de la esclavitud y las respuestas múltiples ante las complejas situaciones que acarrea

²⁵ *Black Women Novelist: The Development of a Tradition*, 1980, p. 137.

²⁶ Es decir, que expresa sentimientos de la autora y se propone suscitar en el lector sentimientos análogos, *Diccionario de la Real Academia Española*, en línea, 22ª. ed.

consigo. A mi parecer, las posibles respuestas y/o soluciones éticas que ofrecen estos textos ficcionales ante los acontecimientos históricos son:

1. El pasado de los Estados Unidos quizá pudo haber sido distinto porque, en el siglo XVII había suficientes elementos que dotaban de riqueza natural y humana a la nación en ciernes. En otras palabras, las acciones efectuadas por los pioneros resultaron cruciales para el futuro del país y (parece ser la propuesta de Morrison) tuvieron la opción de elegir formas de convivencia sanas y armónicas.
2. Sin embargo, la falta de conciencia y de control sobre emociones nocivas tales como la ambición, la avaricia y el egoísmo individuales llevó a la disrupción de un posible orden social, familiar y ecológico armónico.
3. A esta falta individual se sumó el desinterés por afianzar redes comunitarias basadas en la pluralidad étnica y cultural existentes durante “la domesticación” del Nuevo Mundo. Cabe añadir que instituciones tales como los imperios colonizadores y las distintas denominaciones cristianas coadyuvaron a enfatizar la segregación étnica.
4. El individualismo impulsado desde las religiones cristianas institucionalizadas se encuentra estrechamente relacionado con la construcción del llamado *American Dream* que históricamente ha privilegiado el bienestar individual por sobre el bienestar comunitario, a diferencia de lo que sucede con las prácticas religiosas de origen africano.
5. La libertad es ante todo un bien jurídico y un derecho universal. Ha sido un bien por el que los afroamericanos han tenido que luchar con mucha valentía oponiéndose a crueldades y absurdos impensables. Pero es también una facultad mental y espiritual²⁷ que cada ser humano ha de ejercitar a fin de alcanzar la plenitud personal y colectiva. Los afroamericanos –incluyendo a los del presente y más aún, no sólo ellos, sino a todo ser humano– tienen la enorme responsabilidad de utilizarla adecuadamente.

²⁷ En este sentido, está estrechamente relacionada con el libre albedrío cristiano.

6. La memoria física, mental y espiritual es el único salvoconducto por medio del cual la comunidad afroamericana podrá lograr ubicarse en el presente histórico. Aun cuando recordar sea tremendamente doloroso es menester tener presente la historia colectiva a fin de lograr la salud integral de cada uno de sus miembros e incidir, así, en una mejoría social.
7. Lejos de rendirse ante los postulados de un sueño americano que ha probado ser no sólo egoísta sino infértil y errado, los afroamericanos (y aquí podemos sobre-escribir el nombre de cualquier otro grupo humano actual) deben aspirar a vivir en comunidad apoyándose mutuamente y ejerciendo su libertad con responsabilidad.

La(s) perspectiva(s) de vida propuesta por Morrison conforma(n) un todo donde se ligan íntimamente la política, la economía, el medio ambiente, la relación con otros seres humanos y la relación del ser humano con la divinidad. Estas interrelaciones se construyen al interior de las novelas de manera intencional por su autora: ella establece un orden jerárquico del mundo creado (terrenal y espiritual), da a conocer cómo conciben los personajes el cuerpo humano, cómo se estructura la vida comunitaria e incluso algunos atisbos de cómo se agrupan los relatos que explican el origen y el destino del mundo afroamericano. La resolución a estos planteamientos va ligada a una visión integradora que incluye el aspecto espiritual. Tras esta visión subyace el propósito por parte de la autora de presentar situaciones éticas en torno a un problema social. De acuerdo con Juliana González Valenzuela,²⁸ lejos de tratarse de un saber completo, la ética no es sino *un* camino por recorrer, una indagación constante que se encuentra estrechamente relacionada con el uso de la libertad. Esta tesis se propone explorar la ruta personal y colectiva de algunos de los personajes insertos en el universo literario de Morrison pero también, metonímicamente, en el mundo esclavista histórico y, alegóricamente, en nuestro mundo factual.

El carácter ficcional de estas obras no es obstáculo para trasladar su sentido último a nuestra realidad. Como afirma Nussbaum, “good literature is disturbing in a way that history and social science writing frequently are not. Because it summons powerful emotions, it disconcerts and

²⁸ Cfr. “Introducción”, *El ethos, destino del hombre*, 1998.

puzzles”.²⁹ En última instancia, Morrison exige de sus lectores no sólo una toma de conciencia de hechos históricos que muchos han preferido mantener en el olvido, sino también una toma de postura, condicionándolos a vivir –con los personajes y las situaciones éticas recreadas– la nada cómoda experiencia de elegir en medio de situaciones extremas. De aquí que un sistema de crítica literaria basado en la ética se considere un medio idóneo para la lectura y la interpretación de los textos seleccionados. Situaciones éticas recreadas, sí; travesía ficcional, desde luego. Sin embargo, un recorrido por las honduras morales de tal naturaleza conlleva un abanico de implicaciones en el mundo factual del presente y, ¿por qué no decirlo?, del futuro que construyamos. El lector atento de Morrison adquirirá conciencia de su responsabilidad personal a la hora de elaborar decisiones con repercusiones colectivas. Es éste el no poco ambicioso objetivo último que se ha perseguido al realizar la investigación que se presenta. No pretendo, valga aclararlo, proponer una lectura doctrinaria de estas novelas ni dilucidar en ellas los compromisos personales que Morrison pueda tener para con una agenda de lo afroamericano. Más bien busco cómo se construye artísticamente un mundo particular bajo un orden propio, es decir, cómo se configura un escenario particular de la esclavitud. Y reconozco que mi lectura no constituye sino *una* de las tantas posibilidades para evaluar los textos seleccionados.

Mi tesis se halla organizada de la siguiente manera: El capítulo primero está dedicado a proporcionar una sucinta ubicación del lugar ocupado por Morrison en la historia literaria estadounidense, en particular, la afroamericana, sin evadir los riesgos que tal ejercicio conlleva, toda vez que ésta no puede escindirse de la suerte experimentada por el conjunto de la literatura producida en Estados Unidos, así como la localización específica de las dos novelas estudiadas en la producción de la premio Nobel, estableciendo su vínculo con sus otras siete novelas y, especialmente, con *Jazz* y *Paradise*, a cuya saga se suma *A Mercy*. También se ocupa de la estructura narrativa de *Beloved* y *A Mercy* poniendo especial énfasis en la relevancia de los títulos y del epígrafe de *Beloved*, en tanto elementos (para) textuales definatorios para su significado último.

²⁹ *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, 1995, p. 5.

El segundo capítulo pretende dar a conocer las coordenadas de los escenarios imaginados en *A Mercy* y *Beloved* y está compuesto por un mínimo contexto histórico de la esclavitud en los Estados Unidos, a la luz de sus repercusiones éticas, en el cual se esbozan los sucesos históricos más relevantes para comprender el funcionamiento interno de cada uno de los universos creados en sendas novelas. Se explora también la construcción de un escenario de vida y su relación con algunas creencias religiosas (judeocristianas y, en menor medida, africanas); es decir, el acto imaginativo concretado en la escritura morrisoniana, íntimamente ligado al funcionamiento de la sociedad esclavista. Aquí también se incluye la descripción de las principales posturas de la crítica ética indicando la pertinencia de esta corriente interpretativa para las novelas escogidas. Así, se presenta una definición de “africanismo” por parte de Morrison y metodología de indagación *ad hoc* con la crítica ética a partir de un método propuesto por la propia Morrison, así como de un método complementario propuesto por James Phelan. Es relevante subrayar que el método Morrison constituye la espina dorsal de esta investigación y que, como tal, marca el orden a seguir en la presentación de los resultados comprendidos entre los capítulos tercero y quinto.

Toda vez sentadas las bases crítico-metodológicas directrices de la investigación, consistente en la aplicación de los métodos Morrison y Phelan desde la perspectiva de la crítica ética, se presentan los capítulos centrales de la tesis, los cuales constituyen la puesta en práctica de los cuatro tópicos de investigación en torno al africanismo y la construcción de la identidad estadounidense propuestos por Morrison. Cabe reiterar que su ordenamiento obedece al método investigativo propuesto por la propia autora, si bien –siempre bajo este eje vertebral– se analizan elementos estilísticos formales vinculados con los tópicos morrisonianos, bajo el indiscutible precepto de la imposibilidad de separar el tema de su forma artística.

El tercer capítulo pretende demostrar el fuerte influjo de los africanos y los afroamericanos en la construcción de la identidad estadounidense, concretamente en torno a dos mujeres blancas, esposas de terratenientes esclavistas, Mrs. Garner (*Beloved*) y Mistress Vaark (*A Mercy*). Es la puesta en práctica del encargo cumplido por los personajes de color en su calidad de facilitadores en la

cimentación del llamado “American self”. La premisa principal de este capítulo es la interdependencia entre blancos y negros y su mutua influencia al momento de gestionar la identidad estadounidense. En la primera parte de este capítulo, se estudia con cierto detalle las relaciones entre Mrs. Garner y Baby Suggs-Sethe, en el marco de una cuestionable “esclavitud benevolente”. En el nivel formal, se revisa, en dicho marco, el uso simbólico de los aretes y de los flujos femeninos. La segunda parte del capítulo está dedicada a las oportunidades para el modelado de la identidad de Rebekka Vaark, en calidad de co-fundadora de un nuevo orden. Sobresale aquí la caída de los Garner y los Vaark en tanto metáforas del fracaso organizacional esclavista y como motor de la edificación de la identidad de algunos personajes de color. En particular, se revisa el cometido de la religión institucionalizada como elemento reforzador de la disolución comunitaria; dicho efecto se apunta, sobre todo, en la relación de Rebekka con Lina, Florens y The Smithy.³⁰

El cuarto capítulo indaga acerca de la creación de un discurso africanista y, en específico, de “personajes-*idiom*” o “situaciones-*idiom*”, es decir, aquellos personajes o situaciones que se valen de cierto tipo de expresión verbal, físico, emotivo y psíquico, altamente estilizada a fin de representar un *ethos* particular y una propuesta específica ante la problemática de la esclavitud. Son tres los personajes estudiados en este apartado: Baby Suggs, The Smithy y Beloved en tanto portavoz de una situación complejísima, el *Middle Passage*. Las propuestas éticas ante la esclavitud encarnadas por estos personajes son: *a*) una práctica religiosa comunitaria *ad hoc*, funcional y efectiva (que, no obstante, puede verse empañada por la falta de solidaridad y la envidia), *b*) la práctica racional y responsable de la libertad (en el grado que ésta sea posible), que va más allá del estatus social, ejercida individualmente pero con beneficios que alcanzan a otros, y *c*) la necesidad impostergable de recordar, verbalizar y revivir –en términos físicos y mentales– el dolor del trauma. Se hace hincapié en las raíces historiográficas de las elaboraciones estéticas de Morrison, tanto en lo

³⁰ A lo largo de la tesis haré referencia a este personaje central en *A Mercy*, carente de nombre, como “The Smithy” (con mayúscula inicial tanto en el artículo como en el sustantivo), en aras de subrayar la personificación a partir de su oficio, la herrería, y de identificarlo por su apelativo. Adopté una resolución similar para *Minha Mãe* que, aunque es tan sólo una locución portuguesa en caso posesivo, también apunta hacia la personificación de la madre de Florens.

concerniente a la historia eclesiástica como a la historia acallada oficialmente en torno al *Middle Passage*. Un punto tratado en este capítulo es la irresponsabilidad tanto del sujeto como de la comunidad en el ejercicio de la libertad, con funestas consecuencias individuales y colectivas. En el aspecto formal, destaca la construcción de figuras discursivas africanistas para la expresión de los más altos valores de libertad, desde una perspectiva de género; así como la construcción de un complejo discurso (pre- y meta-) verbal que precisa de la participación de todo el cuerpo, en una suerte de soma semántico.³¹

El quinto capítulo se centra en *A Mercy* y explora la conformación del sujeto afroamericano y de la identidad estadounidense, en particular, del llamado “sueño americano”, en apego a los dos últimos puntos de investigación propuestos por Morrison: las técnicas para la invención de lo blanco y la manipulación de la narrativa africanista como vía de meditación acerca de la humanidad del sujeto blanco. Aquí se reitera la necesidad de la verbalización a través de un discurso africanista como requisito imprescindible para el reconocimiento de la identidad (individual y comunal) y cómo éste se emparenta con los lazos sanguíneos (o la falta de ellos). También se indaga la demonización de lo africano vía el juego de miradas/espejos que conduce a la instauración del fenotipo en la esclavitud estadounidense. En el nivel formal, se estudia el águila calva como subversión de un relato emblemático de origen y el portón en tanto símbolo de la instauración de un posible orden comunitario armónico, así como el (no) calzado de Florens y la inserción de la figura animal como constituyentes de su proceso autoidentitario.

Si bien es durante el desarrollo de la tesis que se dan a conocer, de manera paulatina, los resultados obtenidos, finalmente, en la conclusión, titulada “La efectividad de la propuesta morrisoniana”, se enlistan los puntos que parecen conformar, de acuerdo con la exploración realizada en los capítulos centrales, el conjunto de la propuesta ética planteada por Morrison en lo relativo a la

³¹ Me valgo aquí del discurso psicofísico que toma “el cuerpo como medio para crear la textualidad”, Cfr. Gabriel Weisz, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, 1998, p. 15.

esclavitud. Se discute, asimismo, el nivel de efectividad de las mismas, sugiriendo efectuar la transposición textual al presente histórico.

Las referencias dan fe de las distintas fuentes documentales utilizadas, entre las cuales sobresalen los textos de la propia pluma de Morrison; se registran, asimismo, en tanto fuentes secundarias, casi 80 ensayos, artículos y entrevistas de diversa índole en torno a las obras tratadas. Se incluye, desde luego, la lista de estudios literarios, donde destacan los relativos a la crítica ética; así como un listado de obras históricas y sociológicas y otro de estudios sobre religión (donde se incluyen las diferentes versiones bíblicas utilizadas). Se ha incluido también un breve apéndice integrado por algunas referencias comentadas a fin de allanar el camino de colegas investigadores y de contribuir a posteriores indagaciones que, espero, suscite el presente trabajo de investigación.

Capítulo 1. Las aportaciones novelísticas de Toni Morrison al *corpus* literario

afroamericano

The vision of all these writers, whatever their individual emphasis, is the matter of America.

Frederick R. Karl¹

We are the subjects of our narrative, witnesses to and participants in our own experience, and, in no way coincidentally, in the experience of those with whom we have come in contact. We are not, in fact, "other". We are choices.

Toni Morrison²

Es indiscutible que Toni Morrison ocupa uno de los sitios primordiales en la literatura en lengua inglesa actual. No es gratuito que haya obtenido codiciados reconocimientos internacionales que la colocan como protagonista en el escenario literario mundial y, sobre todo, en el estadounidense. Pero también vale decir que Toni Morrison es hoy en día una de las figuras más representativas de la “literatura afroamericana”, es decir, del conjunto de textos literarios que los escritores de ascendencia africana han producido en los Estados Unidos. Con todo, sería injusto encasillar su obra –de innegable alcance universal³ en esta sola rama del quehacer creativo, sobre todo, si se atiende a aquella crítica que juzgaría la mera distinción “literatura afroamericana” como una suerte de balcanización de la cultura estadounidense. Sería inapropiado porque esta rama no se sostiene por sí sola, porque es menester complejizar su definición y reconocer que es inseparable de otros tantos procesos culturales íntimamente ligados a las condiciones socioeconómicas, políticas y culturales de aquel país.

No son pocos los críticos –que más bien tienden hacia el conservadurismo– del *mainstream*

¹ “Black Writers-Jewish Writers-Women Writers” en Boris Ford (ed.), “The Modern Age”, *The Penguin Guide to English Literature*, vol. 9, 1991, p. 568.

² “Unspeakable Things Spoken: The Afro-American Presence in American Literature” en Harold Bloom (ed. e intr.), *Toni Morrison*, 1990, p. 208.

³ Me valgo del término “universal” para referirme al interés general que puede despertar la obra de Morrison en algún/a lector/a, de cualquier latitud, que pueda tener acceso a la misma. No obstante, reconozco que la propia Morrison (en *Playing in the Dark*, 1992, p. 12), se opone a aquella crítica hegemónica que insiste en referirse a la buena literatura como “universal” y “race-free”. De acuerdo con ella, esta tendencia a borrar los elementos raciales de la literatura equivaldría a querer curar una simple hipocondría mediante una compleja cirugía. Morrison compara a estos críticos con cirujanos que practican una lobotomía literaria, en detrimento tanto del producto artístico como del artista.

estadounidense que suponen que el intento por distinguir una literatura de ascendencia africana⁴ en el conjunto de la producción de los Estados Unidos es infructuoso desde su simiente. Es el caso de Frederick R. Karl, quien opina que el genio del escritor estadounidense se caracteriza, antes que nada, por el uso de un “American English” (inglés americano), y luego porque sus bases se encuentran en una historia común, porque comparten los mismos antecedentes literarios (Thoreau y Emerson, primero; después, Poe, Hawthorne, Melville, Cooper y otros clásicos) y porque tienen aspiraciones parecidas. Por lo tanto, infiere que la separación de los escritores por grupos étnicos (que se da como resultado de un fenómeno posterior a la Segunda Guerra Mundial), culturales, religiosos o de género es meramente artificial y absurda.⁵ Sin embargo, para Morrison, ese lenguaje que une a los escritores estadounidenses no está desprovisto de una actitud racial:

[...] for both black and white American writers, in a wholly racialized society, there is no escape from racially inflected language, and the work writers do to unhobble the imagination from the demands of that language is complicated, interesting, and definitive.⁶

Ni siquiera un crítico como Karl se escapa de reconocer que en la literatura estadounidense existe un *corpus* principal, canónico, producido por “the white American male, mainly Protestant”.⁷ Morrison coincide en este punto al afirmar que “For the most part, the literature of the United States has taken as its concern the architecture of a *new white man*”.⁸ Aunque para Karl, la literatura producida por grupos como el afroamericano se distingue de dicho *corpus* debido a que su “experiencia”, su “percepción” de dicha experiencia y su “respuesta” a dicha experiencia son distintas a la de ese prototipo de escritor,⁹ Appiah concuerda con Morrison en que existe racismo en la manera como esta literatura ha sido escindida del canon estadounidense:

The recognition, especially in recent years, of the role of Anglo-Saxonism, in particular, and racism, more generally, in the construction of the canon of literature studied in American university departments of English has led many scholars to argue for the inclusion of texts by African-Americans in that canon,

⁴ O judía o de mujeres o asiática o chicana o *queer*, etcétera.

⁵ *op. cit.*, pp. 566-582.

⁶ *Playing in the Dark*, pp. 12-13.

⁷ Karl se refiere al producto literario de este prototipo de escritor blanco americano como “*the ‘Mega-Novel’*” (el subrayado es mío), poniendo el énfasis en el carácter canónico, centralista del grueso de la literatura estadounidense. *ibid.*, p. 568.

⁸ *op. cit.*, p. 15, subrayado original.

⁹ *op. cit.*, p. 568.

in part because their initial exclusion was an expression of racism. It has led others to argue for the recognition of an African-American tradition of writing, with its own major texts, which can be studied as a canon of their own.¹⁰

Así pues, sería igualmente impreciso dejar de trazar, aunque sólo sea a vuelo de pájaro, el bosquejo de un mapa general, que permita ubicar a la autora elegida, *grosso modo*, en la línea cronológica de la historia literaria particular, inevitablemente permeada por el acontecer sociocultural general, que ha hecho posible su existencia. En *Playing in the Dark*, al discurrir sobre el tratamiento que se ha dado a la (no) presencia afroamericana en la literatura norteamericana, la propia Morrison ha propuesto un término que puede sernos de gran ayuda en esta nada modesta empresa:

My curiosity about the origins and literary uses of this carefully observed, and carefully invented, Africanist presence has become an informal study of what I call American Africanism. It is an investigation into the ways in which a nonwhite, Africanlike (or Africanist) presence or persona has been constructed in the United States, and the imaginative uses this fabricated presence served. [...] I use the term for the denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreadings that accompany Eurocentric learning about these people.¹¹

En esta definición de un africanismo estadounidense, Morrison se escinde por completo de la concepción generalizada que se le ha dado al término “afroamericano” o a otros tipos de “africanismo” tales como el propuesto por el filósofo Mudimbe, que se refieren a las variedades y complejidades del pueblo africano (y sus descendientes) que ha habitado en los Estados Unidos. Pienso que Morrison se empeña en definir ampliamente este término frente a otro que aparece con bastante frecuencia en la crítica literaria: “*Americanism*” con el cual se pretende englobar todas aquellas características que distinguen al escritor estadounidense.¹² Esta postura es bastante efectiva para enfrentar la situación que con toda claridad critica Appiah:

that for almost the whole period that there have been people of African descent in the New World, Europeans and Americans of European descent have consistently denied that black people were capable of contributing to “the arts and the letters”.¹³

Hechas estas provisiones y siempre bajo la cautela de que es imposible separarlos de la producción cultural más amplia, me lanzo a esbozar una muy sucinta lista de hechos literarios históricos que

¹⁰ Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, 1992, p. 53.

¹¹ pp. 6-7.

¹² En breve, en este mismo capítulo, se retomará más a fondo la noción de “africanismo” tal y como la modela Morrison.

¹³ *op.cit.*, p. 53.

conciernen a esa presencia africana en el panorama de la cultura escrita de los Estados Unidos. Dicha presencia se explora aquí preponderantemente en razón de la experiencia de africanismo de los sujetos que la generan, es decir, de escritores y creadores, y no en razón de los objetos representados por autores que no han experimentado en carne propia ese africanismo. Por motivos de economía terminológica y toda vez tomadas las precauciones conceptuales necesarias, aun a sabiendas de que se trata de un mero reduccionismo metodológico, del cual desconfiaría la propia Morrison por tratarse del “conjunto de asunciones o conocimiento” que circula convencionalmente entre críticos e historiadores literarios,¹⁴ me referiré a ella como “literatura afroamericana”.

Suele aseverarse, quizá con demasiada soltura, que la literatura afroamericana se ha ocupado de asuntos que atañen a la raza negra y que uno de estos asuntos recurrentes es el significado de su identidad en el contexto de la sociedad norteamericana. Así pues, los temas recurrentes son la búsqueda de la libertad, el racismo, la igualdad, la identidad y el sentido de (no) pertenencia. Los nexos de esta literatura con la oralidad son inseparables (sobre todo si se trata de rastrear sus orígenes), como lo demuestran algunos de sus géneros más socorridos que incluyen desde la poesía hasta muy distintas vertientes musicales, pasando por distintas formas prosísticas.

La crítica coincide en señalar que el poema “Bars Fight”, de Lucy Terry,¹⁵ que data de 1746, es la pieza literaria escrita más antigua de la que se tiene evidencia. Sin embargo, canónicamente se considera que “the first black writer of consequence in America” es la poeta Phillis Wheatley (1753-1784), aunque se pone en duda tal privilegio puesto que el inglés no era su lengua materna.¹⁶ En cambio, sin discusión alguna, suele señalarse a Jupiter Hammon (1711-¿1806?) –quien luchó por la emancipación de los esclavos aunque nació y murió bajo esa condición–, como uno de los primeros escritores afroamericanos.¹⁷ William Wells Brown (1814-1884) y Victor Séjour (1817-1874) fueron

¹⁴ *op. cit.*, p. 4.

¹⁵ Cuya lengua materna no era el inglés, puesto que fue raptada de África para ser vendida en América.

¹⁶ En 1773, tan sólo tres años antes de la Declaración de Independencia, publicó sus *Poems on Various Subjects*, convirtiéndose así en piedra fundacional; a muy corta edad fue sustraída de Senegal y comprada por una familia en Boston a los siete años. *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 1, 1989, p. 729.

¹⁷ Gracias a que su poema “An Evening Thought: Salvation by Christ with Penitential Cries”, vio la luz en 1761

los primeros en producir narrativa afroamericana, es decir obras no poéticas, ficcionales.¹⁸ El honor de ser reconocida como la primera novelista afroamericana, le corresponde a Harriet Wilson (1825-1900).¹⁹

La *slave narrative* o narrativa de la esclavitud es un subgénero de la literatura afroamericana que vio sus inicios a mediados del siglo XIX. Se trata de un polémico juego de voces en que abolicionistas y antiabolicionistas expusieron sus justificaciones sociales e ideales bajo formas literarias. Así, por un lado, un texto como *Uncle Tom's Cabin* (1852), escrito por una mujer blanca, Harriet Beecher Stowe (1811-1896), se volvió emblemático por combatir la esclavitud al narrar los pesares de un esclavo negro y subrayar el amor cristiano que podía redimirlo; en tanto que, por otro lado, una novela como *The Sword and the Distaff* (del mismo año que *Uncle Tom's...*) escrito por otro blanco, William Gilmore Simms (1806-1870), encabezaría la lista compuesta por una treintena de textos de diversos autores escritos en defensa del sistema económico sureño, también conocidos como “literatura Anti-Tom”. De acuerdo con Morrison,²⁰ *Uncle Tom's Cabin*, que, como puede verse, se convirtió en un punto de referencia obligado en la literatura afroamericana,²¹ fue escrita para ser leída por los abundantes Uncle Tom –es decir, por aquella persona de raza negra que se apresta a obedecer y halagar incondicionalmente al *White Anglo Saxon Protestant* a fin de obtener una posición apenas pobremente “cómoda”– o para lograr que un personaje a la sazón convenciera al lector.

Con el propósito de presentar la dura realidad de la esclavitud, el papel de los blancos en la empresa abolicionista también contempló lo que hoy consideraríamos el impulso y la coordinación de

y a que su *Address to the Negroes of the State of New York* (1786) se convirtió en uno de los pilares de las piezas discursivas abolicionistas.

¹⁸ Brown logró escapar hacia el norte, consiguiendo así la libertad, y escribió la primera novela afroamericana *Clotel; or, the President's Daughter* (1853), basada en la supuesta paternidad de Thomas Jefferson y una esclava suya. La novela, no obstante, no se publicó en los Estados Unidos, sino en Inglaterra. Por su parte, Séjour nació en libertad en Nueva Orleans y a los 19 años se mudó a Francia para nunca más regresar a América. En 1837 publicó en francés el cuento “Le Mulâtre” y aunque siguió escribiendo, no volvió a abordar temas afroamericanos. Por estas razones ninguno de estos dos escritores tuvo una incidencia directa en los escritores subsecuentes.

¹⁹ Autora de *Our Nig* (1859), donde se trata el tema de aquellos negros del norte que fungían como *indentured servants* y que, por lo tanto, gozaban de una supuesta libertad, poco antes de la Guerra Civil.

²⁰ *op. cit.*, pp. 16-17.

²¹ Tan es así que respecto a *Beloved*, Harold Bloom ha dicho: “Few narratives since *Uncle Tom's Cabin* are as tendentious as *Beloved*”, *Toni Morrison's Beloved*, 2004, p. 7.

la escritura testimonial por parte de negros libertos. Su función consistía en alentar a quienes recién habían obtenido su libertad o luchaban por ella, a escribir su historia, dotándola de la validación necesaria para circular en las campañas abolicionistas. Se cree que a través de este sistema de escritura, alrededor de seis mil esclavos ya en libertad produjeron sus historias, entre las cuales se publicaron unas ciento cincuenta, lo cual es indicio de que el subgénero representó realmente un *boom* en el siglo XIX. Se distinguen tres categorías de la *slave narrative*: a) de redención religiosa; b) de lucha abolicionista, y c) relatos de progreso. Son prominentes en la segunda categoría –que políticamente se volvió la más importante–, la *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), *My Bondage and My Freedom* (1855) y *The Life and Times of Frederick Douglass* (1881), de Frederick Douglass (1818-1895) así como los *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) de Harriet Jacobs (cuyo pseudónimo era Linda Brent, 1813-1897). Son recuentos de las vejaciones, humillaciones e injusticias sufridas que explican la lucha insigne de sus autores por la abolición de la esclavitud. La relevancia de la *slave narrative* radica no tanto en su energía literaria como en sus alcances políticos. Douglass, por ejemplo, guardó una cercana relación con uno de los abolicionistas radicales y diplomático de la época, John Brown, y pese a que llegó a ocupar cargos públicos luego de una carrera política impresionante, nunca dejó de combatir la discriminación. A este respecto, Morrison nos recuerda que pese a la popularidad de las *slave narratives* y la influencia que tuvieron tanto sobre abolicionistas como anti-abolicionistas y a que lograron liberar al narrador en más de un sentido, no consiguieron destruir “the master narrative”, probando que el subgénero en cuestión no fue sino parte del buen número de ajustes de dicha narrativa maestra para permanecer intacta y hacer perdurar su hegemonía en el poder.²²

En 1892 se publicó *Iola Leroy, or Shadows Uplifted*, de Frances Ellen Harpen, y puede decirse que es la primera novela escrita por una autora afroamericana que alcanzó cierto renombre. Personajes como Leroy fueron el primer eslabón para que el lector blanco comenzara a reconocer, según sus propios códigos éticos, la humanidad de la gente de color. Luego de ser abolida la

²² *op. cit.*, pp. 50-51.

esclavitud siguió en práctica la escritura de obras no ficcionales de notables efectos en la vida sociopolítica de los afroamericanos. Es el caso de la colección de ensayos sociológicos incluidos en *The Souls of Black Folk* (1903) del pensador W. E. B. Du Bois (1868-1963), así como de los ensayos pedagógicos, ejemplares de una fina retórica, escritos por Booker T. Washington (¿1856?-1915), entre los cuales descuella *Up From Slavery* (1901). Mientras para Du Bois negros y blancos debían gozar de los mismos derechos civiles, Washington (hijo de un hombre blanco y una esclava) era de la idea de que antes de utilizar la violencia contra los blancos, los negros debían probarse a sí mismos que sí tenían aspiraciones y podían manejar el deseo de obtener la oportunidad de una mejora económica individual; la suya era una filosofía de conciliación en una época de linchamientos raciales. También del periodo inmediato posterior a la abolición data Chesnutt.²³ En el género de la poesía, Paul Laurence Dunbar (1872-1906) fue el primero en ser reconocido en el ámbito nacional.²⁴

En el siglo XX la literatura y la cultura afroamericana en su totalidad cobran una fuerza inusitada, derivada, en buena medida de los grandes logros sociales alcanzados por sus predecesores literarios. El primer movimiento que sobresale se conoce como el *Harlem Renaissance* cuyo auge tiene lugar entre 1920 y 1940. Fue encabezado por la comunidad afroamericana del Harlem, en Nueva York y englobó tanto a músicos como a artistas plásticos y dramaturgos, pero ocuparon un lugar especial en él poetas y narradores. La principal característica del movimiento fue su intento de articular, por vez primera, la expresión autoconsciente y colectiva de la cultura afroamericana.²⁵ En

²³ De piel blanca, padre y madre de color (pero libres), y abuelo paterno blanco, poseedor de esclavos, Charles Waddell Chesnutt (1858-1932) escribió novela y cuento donde se dio a la tarea de explorar temas de identidad social y racial. Destacan los cuentos reunidos bajo el título *The Conjure Woman* (1899) y la novela llevada al cine *The House Behind the Cedars* (1900).

²⁴ Gracias a su poema "Lyrics of a Lowly Life" (1896) incluido en la colección *Ode to Ethiopia*, si bien cultivó también el ensayo y la narrativa. Dunbar se caracterizó por utilizar el *black dialect* (inglés afroamericano vernáculo), pues su pluma dio voz al área rural de su tiempo.

²⁵ Sobresale en este movimiento Langston Hughes (1902-1967); entre sus logros destacan el haber incorporado los ritmos de la música negra a la poesía y la creación de un auténtico orador popular negro: Jesse B. Semple. Otros de los principales exponentes del movimiento son: Jean Toomer (1894-1967), poeta y novelista, cuya colección de cuentos y ensayos *Cane* (1923) destaca por abordar la experiencia de la negritud y alejarse de la tradicional imagen de la mujer de color perteneciente a la burguesía del sur rural; Dorothy West (1907-1998), autora de la novela *The Living is Easy* (1948) que trata sobre una familia negra acomodada; Countee Cullen (1903-1946) poeta de lo cotidiano, interesado en las formas poéticas puras tradicionales y experimentales que, sin embargo, no articuló del todo con una experiencia meramente negra; Frank Marshall Davis (1905-1987),

los escritores de este movimiento hubo un claro desplazamiento de lo rural a lo urbano que se tradujo en pasar de ver al sujeto afroamericano desde el exterior a compenetrarse en su subjetividad y explorar su sentir. Seguía habiendo preocupaciones raciales, desde luego, pero estos autores se caracterizaron, sobre todo, por sus preocupaciones estéticas y sus experimentos creativos. Gracias a este movimiento, la literatura afroamericana comenzó a ser del interés no sólo de afroamericanos, sino también del gran público estadounidense. La Gran Depresión afectó económicamente al movimiento, pero entre las publicaciones periódicas cruciales que emanaron de él se encuentran *Challenge* y *New Challenge* así como *Harlem: a Forum of Negro Life*.

Aun sin estar completamente adscritas al *Harlem Movement*, salieron a la luz un par de novelas escritas por afroamericanas que abordaban el tema de la condición social provocada por el *passing*, es decir, la posibilidad de algunas mulatas de ser consideradas blancas debido al pálido color de su piel. Se trata de *Quicksand* (1928) y *Passing* (1929) de Nella Larsen, así como de *Chinaberry Tree* (1931) de Jessie Fausset. Sin ser títulos muy notorios, cobraron cierta importancia por haber sido escritos por mujeres y, por lo tanto, antecedieron a figuras tan relevantes como Neale Hurston, Walker o la propia Morrison. La controvertida Zora Neale Hurston (1891-1960) deseaba captar en forma escrita las tradiciones orales y de improvisación de la cultura negra. Publicó más de cincuenta cuentos, obras de teatro y ensayos, convirtiéndose, sobre todo por su novela *Their Eyes Were Watching God* (1937), en una de las figuras más prominentes del *Harlem Renaissance*. Sin embargo, no fue reconocida sino hasta la década de los setenta, debido, sobre todo, a que nunca se alineó con una ideología específica y se opuso a la idea de que al escritor negro debe preocuparle la manera en que se presentan los personajes negros ante los lectores blancos. De acuerdo con Àngels Carabís, sus heroínas se apartan de los estereotipos de la mulata burguesa y siempre rehuyó los tipos creados por sus antecesoras; por ello, Hurston se convirtió en “la primera mujer que desarrolló el potencial de la

entre cuyos títulos de poesía descuellan *Black Man's Verse* (1935) y *I am the American Negro* (1937), y Wallace Thurman (1902-1934) quien es muy conocido por su novela *The Blacker the Berry: A Novel of Negro Life*, donde también aborda el tema del *passing*.

cultura rural negra de los Estados Unidos como una fuente autónoma de creación novelística”.²⁶

Al *Harlem Renaissance* le siguió el Movimiento por los Derechos Civiles que volvía a estar fuertemente emparentado con la política y que se debía, en gran medida, a las olas migratorias que se dieron en torno a las dos guerras mundiales. Durante este periodo la población afroamericana del sur emigró hacia el norte y el centro de su actividad económica dejó de ser la producción rural para convertirse en la producción industrial, sobre todo en grandes ciudades como Chicago. Las décadas que comprendió este movimiento van de los cuarenta a los sesenta. Además de los escritos de corte político tales como la famosa “Letter from Birmingham Jail” (1963) de Martin Luther King Jr. (1929-1968), se consideran como característicos de este periodo los producidos por escritores tales como James Baldwin (1924-1987), quien renunciara a su misión como pastor pentecostés tras reconocer su homosexualidad. Su novela *Go Tell It on the Mountain* (1953) examina el desempeño de la Iglesia cristiana en la vida de los afroamericanos, tanto como fuente de represión como de inspiración y por ello es un ejemplo de la originalidad de los temas y las situaciones que empezaron a producirse en esta época. A Baldwin se le ha considerado como el escritor negro que mejor ha tratado de imaginar la experiencia del hombre blanco y siempre aseguró que el amor es la única salida –si bien nada fácil pero sí necesaria– para romper con la esclavitud y el odio racial. Otro ícono de la conciencia negra del periodo es Richard Wright (1908-1960).²⁷ Es bien conocida la novela *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison (1913-1994), que aborda temas como el nacionalismo afroamericano, la identidad, el marxismo, y las políticas raciales reformistas; este escritor se hizo acreedor al National Book Award en 1953. Su novela conecta el sentir de los años cincuenta con temas típicamente americanos y, si bien trata del recorrido de un hombre negro y, por lo tanto, posee las características distintivas de la experiencia negra, dicha travesía no es meramente negra.²⁸ Para él, los afroamericanos podían perseguir la libertad desde donde estuvieran y, en su calidad de individuos, podían aspirar a hacer

²⁶ Toni Morrison: *Búsqueda de una identidad afroamericana*, 1998, p. 58.

²⁷ Destaca su novela autobiográfica *Black Boy* (1945). A este autor se le considera el primer afroamericano en escribir *best seller* por su novela detectivesca *Native Son* (1940), cuyo personaje principal es el epítome de todos los temores que los negros pueden infundir en los blancos, de acuerdo con la percepción de estos últimos.

²⁸ Frederick R. Karl, *op. cit.*, p. 572.

elecciones. Quizás por ello a este autor se le ha llegado a juzgar como “no suficientemente negro”. Gwendolyn Brooks, ganadora del Pulitzer, (1917-2000) fue otra de las exponentes de este periodo.²⁹ También sobresalió John Williams (1925) por su libro *The Man Who Cried I Am* (1967) que fuera la última novela extensa de la época. Se trata de un compendio de los temores y las frustraciones de los negros en el mundo blanco de los Estados Unidos.

La historia literaria afroamericana parece haber dado un salto que va desde el Movimiento por los Derechos Civiles hasta lo que ha dado en llamarse su “historia reciente”. A partir de escritores como Baldwin y Ellison se reconoce en esta literatura la presencia de metáforas de la inestabilidad, de la falta de armonía, de cierta discontinuidad. A una sociedad aparentemente estable y ordenada parecen estarla permeando fuerzas invisibles de subversión. Las expresiones formales muchas veces son sinestésicas. Puede observarse que, poco a poco, sobre todo a partir de la década de los setenta, los escritores afroamericanos han sido reconocidos por el *mainstream* estadounidense, al punto de ser receptores de importantes premios instituidos en el sistema social dominante. Ello prueba que han ido adquiriendo mayor amplitud en el gusto del público en general.

A este proceso han contribuido, con toda seguridad, los esfuerzos de divulgación y promoción realizados desde diversos frentes tales como la editorial Black Cat Press que les brindó apoyo a los escritores del *Harlem Renaissance*, o la labor de individuos como James Emanuel (1921, creador y académico) y Theodore L. Gross, quienes editaron en 1968 el primer compendio de literatura afroamericana de gran alcance, a saber, *Dark Symphony: Negro Literature in America* publicado por Free Press. En ese mismo año –como parte del fuerte activismo social– Imamu Amiri Baraka (1934, poeta, narrador y activista, también conocido como LeRoi Jones) y Larry Neal editaron *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing* mientras que un año después, en 1969, Sterling Brown, Arthur P. Davis y Ulysses Lee editaron la antología *The Negro Caravan*. A diferencia de *Dark Symphony*, estas dos últimas obras fueron publicadas por sellos editoriales más modestos, a saber,

²⁹ Son notables su colección de poemas *Annie Allen* (1949) y la novela *Maud Martha* (1953).

Black Classic Press y The Dryden Press, respectivamente. Morrison, desde su trinchera como editora de la importante empresa Random House, también contribuyó a esta labor de expansión al editar en 1974 *The Black Book*, un recuento historiográfico de diversos documentos alusivos al africanismo en los Estados Unidos,³⁰ así como obras de autoras hasta entonces poco conocidas, como Toni Cade Bambara (1939-1995) y Gayl Jones (1949). A su vez, Bambara, en su función como editora, dio a conocer en 1970 un trabajo pionero para la literatura afroamericana, *The Black Woman*, en la cual se incluyeron poemas, cuentos y ensayos de escritoras que años más tarde cobrarían una importancia inusitada, tales como Nikki Giovanni, Audre Lorde, Alice Walker y Paula Marshall. En 1975, también desde un frente distinto al de la ficción, Alice Walker contribuyó con su ensayo “In Search of Zora Neale Hurston” al reconocimiento de esta autora que había permanecido en la sombra durante varias décadas. Estas ambiciones editoriales de las décadas de los sesenta y setenta fructificarían en los ochenta en obras tales como la antología *This Bridge Called My Back* (1981), coordinada por Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga, que reúne muestras de la escritura de “mujeres de color” (no sólo negras sino también chicanas, *Native Americans*, latinas y asiáticas) en los Estados Unidos. Otra muestra de la complejidad cultural a la que abrieron paso estos logros, es la antología dirigida por Ishmael Reed en 2003, *From Totems to Hip-Hop: a Multicultural Anthology of Poetry Across the Americas 1900-2000*, donde la poesía estadounidense es vista como una amalgama que incluye desde obras canónicas hasta musicales, incluyendo las producidas por los indígenas estadounidenses.

Alice Walker (1944) es una de las escritoras afroamericanas de mayor relieve en la panorámica estadounidense actual. Entre su vasta obra destacan *In Love & Trouble. Stories of Black Women* (1973), *Revolutionary Petunias* (1973, poemas), la popular novela llevada a la pantalla

³⁰ No es éste el único título editado por Morrison. Es también editora de *Race-ing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas and the Construction of Social Reality* (Nueva York, Pantheon, 1993) y con Claudia Brodsky Lacour, de *Birth of a Nation'hood: Gaze, Script, and Spectacle in the O. J. Simpson Case* (Nueva York, Pantheon, 1997). Recién acaba de editar *Burn This Book: Essay Anthology*, Harper Collins Publishers, Nueva York, 2009, donde se incluyen textos de John Updike, Russell Banks, Orhan Pamuk, Nadine Gordimer y Salman Rushdie, y otros autores que han sufrido algún tipo de persecución, hasta completar once ensayos bajo la premisa de que “la obra y la vida de un escritor no son ninguna dádiva sino una necesidad para la humanidad”. Cabe mencionar que en 2011 se ha reeditado *The Black Book*.

grande, *The Color Purple* (1982), con la cual ganó el American Book Award, y la colección de ensayos *In Search of Our Mothers' Garden* (1983) que surgiera a partir de su visita, siendo muy joven, a la casa de la escritora sureña que le despertaba gran admiración, Flannery O'Connor. Su escritura se ha caracterizado por el manejo de un discurso que ha encontrado un punto intermedio entre el inglés estándar y el "black" English.

A Toni Cade Bambara (1939-1995) se le considera una de las mejores cuentistas afroamericanas, sobre todo por su primera colección titulada *Gorilla, My Love* (1972). Sus novelas *The Salt Eaters* (1980) y *These Bones are not My Child* (1999) son bastante conocidas; para ella, la lucha contra el racismo y el sexismo va emparejada con la búsqueda de la verdad. En esa lucha se vio precisada a redefinir el discurso nacionalista afroamericano. Ishmael Reed (1938) rompió con el uso del inglés estándar para intentar una suerte de discurso musical semejante al "bebop" que sería aceptado como "black English"; en su obra satiriza la cultura estadounidense y le otorga un papel preponderante a la opresión. Otros escritores afroamericanos contemporáneos de renombre son el poeta, dramaturgo y ensayista Jay Wright (1935), el narrador Edward P. Jones (1951), el poeta y prosista Thylas Moss (1954) y el poeta Cyrus Cassells (1957), quienes han obtenido importantes premios literarios por la calidad de su producción.

Entre las escritoras contemporáneas sobresalen la dramaturga y poeta Alice Childress (1920-1994), Maya Angelou (1928) quien ha cultivado principalmente el género de la autobiografía, la poeta y ensayista Audre Lorde (1934-1992), Gayl Jones (1943) y Rita Dove (1952) quienes escriben poesía, cuento, novela y teatro, así como la poeta Natasha Trethewey (1966). Todas estas autoras también ocupan un lugar prominente en la arena literaria si se realiza un diagnóstico a partir de los reconocimientos literarios que les han sido otorgados. Entre los novelistas afroamericanos más jóvenes suenan fuerte los nombres de Edwidge Danticat, David Anthony Durham, Tayari Jones, Kalisha Buckhanon, Mat Johnson, ZZ Pacer y Colson Whitehead, entre otros.

El rumbo a seguir por la literatura afroamericana es sumamente prometedor. Desde el punto de vista del *mainstream*, los autores afroamericanos tienden a expresar una experiencia más

“compartmentalized”,³¹ esto es, que tienden a buscar “segmentos”, en lugar del “todo” que se supondría busca el prototipo de escritor estadounidense. A su vez, es imprescindible tener presente que, de acuerdo con Morrison, cada uno de los temas que han probado ser de mayor importancia en la literatura estadounidense –la autonomía, la autoridad, la novedad, la diferencia y el poder absoluto– ha sido definido, creado y activado por una compleja conciencia de lo que ella llama africanismo. Agrega también que es menester recordar que “Africanism is inextricable from the definition of Americanness –from its origins on through its integrated or disintegrating twentieth-century self”.³² En los inicios de la segunda década del siglo XXI, parece corroborarse este vínculo indisoluble entre el africanismo y lo estadounidense, no sólo en el ámbito literario sino también en el político.

Enseguida me referiré con cierto detalle a la producción novelística de Toni Morrison, pero antes conviene señalar que también ha cultivado el ensayo, género en el cual destaca *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) por ser una disertación relativamente extensa y muy profunda en torno al africanismo en la construcción de la literatura estadounidense,³³ la dramaturgia, con dos títulos, *Dreaming Emmet* (1986), pieza teatral basada en un hecho histórico, y *Desdemona* (2011); el cuento, aunque con un solo intento meramente experimental, “Recitatif” (1983), preparado con la intención de probar que puede escribirse sobre personajes negros sin necesidad de explicitarlo; y el libreto de una ópera, *Margaret Garner* (2005), muy emparentada por su origen histórico con su novela *Beloved*.

En tanto autora, Morrison se inserta en la historia literaria afroamericana con una clara conciencia de raza y género: “My work requires me to think about how free I can be as an African-American woman writer in my genderized, sexualized, wholly racialized world”.³⁴ Hoy por hoy se caracteriza por ser un referente ineludible por el tratamiento artístico que ha dado a temas afroamericanos que se abordan a profundidad.

³¹ El adjetivo proviene de Frederick R. Karl, *op. cit.*, p. 569.

³² *op. cit.*, p. 65.

³³ Y que ha sido un eje rector para la realización de esta tesis.

³⁴ *Playing in the Dark*, p. 4.

Tras renunciar a una larga labor como editora³⁵ y haber tomado la decisión de dedicarse de lleno a su tarea como escritora, Toni Morrison³⁶ publicó en 1987, *Beloved*, una polémica novela que fue nominada de inmediato para dos importantes premios que, sin embargo, no obtuvo: el National Book Award y el National Book Critics Circle Award. Ante la protesta de muchos de sus seguidores, un año más tarde, a sus cincuenta y seis años de edad, la autora terminaría por ganar el reconocimiento de la comunidad literaria en los Estados Unidos al hacerse acreedora al renombrado Premio Pulitzer.³⁷ Si bien Chloe Anthony Wofford (Lorain, Ohio, 18 de febrero de 1931) había iniciado ya desde la década de los setenta una carrera novelística de producción a ritmos regulares compartidos con su labor como docente, editora y madre, no es sino hasta la génesis de *Beloved* que la autora enfrentó como impostergable su necesidad de volcarse por completo en el ejercicio creativo.

Todo parece indicar que este llamado insoslayable estaba directamente relacionado con la imposibilidad de seguir evadiendo en sus textos un tema que con plena conciencia se había propuesto no tocar jamás: el de la esclavitud en los Estados Unidos. En los textos que preceden a *Beloved*, se abordan, tanto de manera individual como colectiva, los conflictos de identidad de la comunidad afroamericana, las peculiaridades de su propia organización social, así como su modo de relacionarse con los otros grupos que conforman la población estadounidense, en particular, con los de origen anglosajón. De este modo, en *The Bluest Eye* (1970) la autora examina a través de una niña el conflicto de identidad y estético de un grupo racial; en *Sula* (1973) desarrolla de manera dualista y en apariencia maniquea el ser femenino y sus posibilidades; mientras que en *Song of Solomon* (1977) describe la travesía de un joven en busca de su origen, y en *Tar Baby* (1981) plantea la lucha de clases irresuelta aun al propio interior del grupo afroamericano, así como la oposición entre los valores de

³⁵ Ejercida por casi veinte años, durante el periodo comprendido entre 1964, luego de divorciarse del jamaicano Harold Morrison, y 1983, fecha en que deja la prestigiada editorial Random House.

³⁶ Es el nombre que ha elegido para signar su obra literaria. En el ámbito íntimo ella es Chloe Wofford. Cfr. Susanna Rostin, entrevista realizada el 1 de noviembre de 2008, *The Guardian*.

³⁷ También en 1988, obtuvo con *Beloved*, el premio Anisfield-Wolf, instituido con el propósito de reconocer aquellas obras literarias que contribuyen a la apreciación de la diversidad de la cultura y, sobre todo, a combatir el racismo. Entre los personajes laureados con este premio figuran: Zora Neale Hurston (1943), Martin Luther King Jr. (1959), Wole Soyinka (1983), Nadine Gordimer (1988), Edward Said (2000) y Derek Walcott (2004).

vida del Caribe y los Estados Unidos.

Hasta antes de *Beloved*, los universos planteados por Morrison se proponían explorar las más ásperas interrogantes en torno al sujeto afroamericano en la vida contemporánea de su país, principalmente alrededor de la segunda mitad del siglo XX. De ese modo, el argumento de *The Bluest Eye* tiene lugar durante la década de los cuarenta, *Sula* ocurre en los sesenta, *Song of Solomon* transcurre entre los cincuenta y los sesenta y la historia referida en *Tar Baby* data de 1979, aunque se remonta inclusive a principios de siglo. En cambio, la trama principal de *Beloved* se desarrolla un siglo atrás, específicamente durante 1873, en tanto la subtrama explora el periodo inmediato anterior en el cual sobresalen dos fechas relevantes: 1850, cuando es proclamada la nueva ley de esclavos fugitivos, de la cual es víctima Sethe, quien protagoniza la novela, y 1865, cuando es abolida formalmente la esclavitud en los Estados Unidos. Por consiguiente, mientras que gracias a la línea histórica principal de la novela nos adentramos en el periodo en que los ex esclavos deben aprender a vivir en libertad, las líneas históricas antecedentes nos conducen a los pormenores de su vida como esclavos, remitiéndonos, inclusive hasta el *Middle Passage*, periodo histórico cuando tiene lugar la trata masiva de esclavos importados de África a América.

Esta novela está basada en un hecho real ocurrido en 1856, cuando la esclava fugitiva Margaret Garner, justo antes de ser aprehendida, acuchilló a su hija de dos años a fin de liberarla de su condición de esclava. Morrison conoció esta historia a principios de los setenta, al preparar la edición de *The Black Book* y la guardó activamente en su memoria, hasta que, durante un acto meditativo, vio surgir de entre las aguas del río Hudson, en Nueva York, al personaje que encarnaría a la pequeña hija de Margaret bajo el nombre de *Beloved*.³⁸ Fue entonces cuando por primera vez en la literatura afroamericana del siglo XX se tocó el crudo tema de la esclavitud como un gravísimo pendiente que la sociedad estadounidense guarda consigo misma. La autora que había prometido mantenerse a raya de este asunto, seguramente por la enorme complejidad que entraña, no pudo evitar tratar con

³⁸ Cfr. *Beloved*, pról. a la 1ª. edición internacional de Vintage, junio de 2004, escrito por la propia Morrison, pp. xv-xix.

punzante lirismo y belleza el más vergonzoso capítulo en la historia de la democracia estadounidense. ¿Y cómo evitarlo si en su propia familia, como en la de muchos afroamericanos que hoy leen a Morrison, ha habido esclavos? ¿Cómo evadir este penoso asunto si su bisabuela nació y murió siendo esclava y su abuelo todavía nació bajo el estigma de la esclavitud?

Ahora bien, después de *Beloved*, Morrison publicó un par de novelas que, de acuerdo con ella misma, completan la trilogía sobre las cicatrices (abiertas, en proceso de sanación o cicatrizadas) de la esclavitud: *Jazz* (1992) que transcurre durante los años veinte en el Harlem, pero que también se remonta a mediados del siglo XIX, y *Paradise* (1998) cuyo presente abarca de las décadas de los cincuenta a los setenta y donde se explora el tema de una utopía racial. En estas dos obras pueden observarse los efectos y las consecuencias que la esclavitud ha provocado en la sociedad estadounidense contemporánea.

En 1993, Morrison fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura, convirtiéndose en la primera figura entre los escritores afroamericanos en obtenerlo. Aunque este premio se otorga en vida por la obra escrita y no solamente por uno de sus títulos, sin duda alguna, por su calidad estética, *Beloved* fue un factor determinante para su obtención. Una década después del Nobel y cinco años después de su última novela, Morrison publicó *Love* (2003), situada en la década de los cuarenta, donde se deja de lado la cuestión interracial y se aborda la nostalgia de una época de esplendor de aquellos afroamericanos pertenecientes a una clase social privilegiada.

Sin embargo, apenas hace un par de años, el 11 de noviembre de 2008, salió a la luz un nuevo título de Morrison, *A Mercy*,³⁹ considerada un preludio de *Beloved*, dado que se sitúa en el siglo XVII, específicamente en 1690, y aborda las raíces históricas del fenómeno de la esclavitud y, en particular, su origen en los nacientes Estados Unidos, cuando aún estaba desprovisto del factor racial. Pese a que las separa un periodo de veinte años, las novelas comparten la exploración de la esclavitud como fenómeno económico-social en ese país. Más aún, en ambos títulos se profundiza en las

³⁹ Tan sólo unos días después, el 3 de diciembre, el *New York Times* la incluía en la lista de los diez mejores libros del año. Esto nos recuerda el hecho similar del lanzamiento de *Beloved* que en la misma semana de su publicación figuró entre la lista de *best-sellers* registrados por esa influyente publicación periódica.

honduras emotivas y psicológicas de los individuos involucrados en dicho fenómeno. Mientras que en *Beloved* se describen fehacientemente las torturas y las crueldades físicas y psicológicas producidas por el apogeo del sistema esclavista en los estados sureños, alrededor de la Guerra Civil (siglo XIX), en *A Mercy* se reportan con detalle las condiciones que originaron dicho sistema dos siglos atrás cuando apenas comenzaban a constituirse los grupos sociales de inmigrantes que más tarde conformarían el conjunto de territorios que darían lugar a una nación: los Estados Unidos de América.

El crítico Harold Bloom ha señalado que *Beloved* es la representación de un “holocausto” en tanto que ofrece un “catálogo” conformado por una “letanía de atrocidades” y dicha representación conlleva “problemas estéticos insuperables”.⁴⁰ Otro crítico, Wayne C. Booth, sugiere –con base en la definición de Sheldon Sacks– que *Beloved* es una “apología” porque el punto central no es su argumento sino la comprobación de una idea que la autora escenifica.⁴¹ Considero que ninguna de esas etiquetas es suficiente para definir esta novela porque ni es simplemente un catálogo de los horrores de la esclavitud, ni mucho menos aún un texto apologético. De serlo, correría incluso el riesgo de ser encasillada en la literatura panfletaria pero, a mi modo de ver, Morrison va mucho más allá al complejizar psicológica y éticamente los problemas de la esclavitud. Por ello prefiero ceñirme al entendido de que *Beloved* es un relato artístico sumamente complejo donde se erigen propuestas éticas, se rompe con formas narrativas anteriores, en particular, con la *slave narrative*, y se desarrollan tropos profundos como el de la memoria. *Beloved* fue el primer trabajo novelístico en explorar las condiciones subjetivas de quienes estuvieron sumergidos en la esclavitud, marcando un verdadero parteaguas en relación con la prosa que le antecedió en el curso de la historia literaria afroamericana. Aunque de carácter ficcional, *Beloved* ahonda precisamente en aquellos aspectos ausentes en la *slave narrative*, tales como la presentación de personajes redondos o complejos en contraste con la de personaje-tipo; la narración multifocal y multivocal frente a la narración en primera persona; el flujo de conciencia y el monólogo interior *vis à vis* la narración objetiva; la

⁴⁰ “Introduction”, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹ “Why Ethical Criticism can Never be Simple”, en Todd F. Davis y Kenneth Womack (eds. e intr.), *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, 2001, p. 24.

descripción pormenorizada y abierta de la violencia inherente al modo de producción esclavista, incluidas la violencia verbal, física y psicológica que producen en el lector repulsión y horror, en oposición a los eufemismos y los matices utilizados en la narrativa esclavista para no escandalizar al lector abolicionista. Así, Morrison modifica la tradición existente hasta ese momento en la llamada *slave narrative* (localista y bien ubicada en el tiempo) y convierte en literatura los impulsos psicológicos y emocionales de la esclavitud.

Por su parte, *A Mercy*, puede entenderse, de acuerdo con la propia Morrison, como un *romance* porque ésta fue la forma literaria elegida (con sus antecedentes en el *gothic romance*) por el país naciente (los Estados Unidos) para registrar los errores cometidos y las desgracias de un (des) orden social pasado representado por Europa.⁴² Se ha sugerido –amplía la ensayista– que el *romance* es una evasión de la historia, pero es también “an exploration of anxiety imported from the shadows of European culture”;⁴³ esta forma refleja muy bien el temor de los nuevos habitantes de América de ser rechazados, de fracasar, de no poseer poder alguno, de no tener fronteras que los resguardan y limitan su espacio. El miedo a una Naturaleza salvaje dispuesta a atacar, a la falta de civilización, a la soledad. En resumen, dice Morrison, el miedo a la libertad que, paradójicamente, constituía el bien más anhelado.

A mi juicio, *A Mercy* puede, a su vez, contrastarse con las crónicas colonizadoras debido a un estilo de inmediatez perceptible que nos invita a sentirnos muy próximos al momento histórico en que transcurre la acción y en tanto receptores de un mundo nuevo que apenas está siendo descubierto. En *A Mercy*, obra donde se relata la vida de inmigrantes europeos a Norteamérica, predomina un sentido de novedad y descubrimiento, de génesis de un nuevo mundo. Dicho estilo es también exigido por quienes patrocinan los viajes de exploración y/o conquista durante el periodo colonial y desean que las nuevas realidades les sean descritas y explicadas a través de una lente que les resulte familiar. Para ello, se recurre a la descripción y la crónica, como técnicas prosísticas predominantes. En *A Mercy*

⁴² *op. cit.*, pp. 36 y ss. Con todo, no hay que pasar por alto que en la portada del libro en cuestión se lee: “*A Mercy*, a novel”.

⁴³ *Playing in the Dark*, pp. 36-37.

permea este sentido explicativo pero, lo mismo que en *Beloved*, éste es problematizado a través de una narración multifocal y multivocal, inserto en el flujo de conciencia con un fuerte énfasis en el monólogo interior. Así pues, una trama que transcurre en el siglo XVII es tratada mediante técnicas narrativas que florecieron en el siglo XX, específicamente en la literatura inglesa. Encuentro, por consiguiente, que así como *Beloved* rompe con la *slave narrative*, *A Mercy* supone un relato colonizador desde el punto de vista de los sujetos en mayor desventaja en el proceso de colonización: *indentured servants*, esclavos, supervivientes de epidemias, e incluso europeos rechazados en su continente. De esta manera, propone un rompimiento con la crónica histórica imperialista o colonizadora.

Además, esta segunda novela alcanza dimensiones alegóricas por varias razones. En primera instancia porque presenta una analogía entre la convivencia edénica judeocristiana y la cimentación de un país. En esta analogía subyace una verdad doctrinal: la caída del ser humano a causa del pecado que, en este caso, consistiría en la envidia, la avaricia y la maldad. A través de un lenguaje figurado, de visos poéticos, se evocan otros significados y otras funciones distintas a las que aparecen en un primer plano narrativamente hablando.⁴⁴ Frente al relato bíblico del Edén, el argumento de *A Mercy* puede ser entendido –en un segundo plano– como la vida en un edén problemático, donde cada uno de los personajes se ve impelido a tomar decisiones frente a situaciones específicas. Su libre albedrío es sometido a prueba, una y otra vez, y cada una de sus acciones tiene consecuencias que serán de gran relevancia para la conformación de un nuevo mundo, una nueva sociedad, un nuevo país.

Si volvemos a Morrison la ensayista, la forma del *romance* contribuye a esta alegorización porque:

[romance] offered platforms for moralizing and fabulation, and for the imaginative entertainment of violence, sublime incredibility, and terror –and terror’s most significant, overweening ingredient: darkness, with all the connotative value it awakened.⁴⁵

Todos estos ingredientes están presentes en *A Mercy*: violencia física y psicológica infligida por

⁴⁴ Cfr. Edwin Honig. *Dark Conceit. The Making of Allegory*, 1959, pp. 10, 12 y 22-23.

⁴⁵ *op. cit.*, p. 37.

D'Ortega a sus esclavos y, en particular, a sus esclavas; violencia sutil, mediada por el velo de una religiosidad formal, ejercida por Rebekka hacia Lina, Sorrow y Florens; incredulidad ante el hecho de que Florens, una esclava negra, pueda leer y escribir y, por tanto, ser portadora de Rebekka en una travesía en busca de ayuda; incredulidad sublime ante las artes sanadoras de The Smithy y de Lina; y terror ante la piel oscura de Florens en un mundo evangélico de incompreensión e intolerancia encarnado por reformistas puritanos que ven en ella al demonio mismo. Ello comprueba, por un lado, que éste es el género de *A Mercy* y que, por consiguiente, da pie a ser leída alegóricamente. En especial una lectura alegórica conlleva una interpretación ética, puesto que los potenciales niveles profundos de lectura obligan a la toma de posturas ante situaciones cruciales, susceptibles de ser trasladadas hacia el aquí y el ahora.

Ni la temática ni la diferenciación con corrientes prosísticas anteriores son las únicas marcas compartidas por las novelas señaladas. Lo es también la construcción de una particular visión conformada a partir de elementos judeocristianos (y africanos, si bien la percepción de estos últimos escapa en gran medida a las posibilidades de este estudio). Dicha visión adquiere, en ocasiones, alguna forma religiosa institucionalizada, pero sólo de manera periférica, como puede apreciarse en los grupos abolicionistas cuáqueros o en los incipientes grupos afroamericanos religiosos que más tarde darían origen a formas institucionalizadas tales como la Black Methodist Church (*Beloved*) o en los católicos, presbiterianos y anabaptistas (*A Mercy*). La inserción de estos grupos religiosos en un particular momento histórico corresponde a la investigación que Morrison realiza para enmarcar la ficción que crea y, desde luego, aporta sentido al significado general de sus obras.

La propia autora ha declarado que es bien sabido que muchos afroamericanos practican alguna religión protestante, en buena medida gracias a que fueron estos grupos los principales abolicionistas. Pese a ello, admite ser miembro de la religión católica, por elección, desde su infancia⁴⁶ y haber

⁴⁶ Creció en la Iglesia Episcopal Metodista Africana pero a los 12 años de edad decidió convertirse al catolicismo. Es curioso que en ese mismo momento de su vida toma otra decisión capital para su vida: opta por el nombre "Anthony", que será acortado a "Toni" por sus amigos de la adolescencia. Alessandra Farkas,

crecido en un ambiente hogareño donde hablar del folklore y la magia africanas eran cosa habitual. La religión católica le ha brindado la oportunidad de “incorporar el misticismo de las religiones africanas de [sus] antepasados”⁴⁷ a su práctica religiosa. Aunque profesa una fe, a la hora de escribir, Morrison sabe distanciarse formalmente de las instituciones y las cuestiona con dureza, como sucede en varias de sus novelas y en particular en las dos que he elegido.

Frente a estas instituciones, Morrison plantea, las más de las veces, la construcción de una visión de vida *sui generis*, que comparte elementos judeocristianos y aborígenes y que, bien vale decirlo, constituye una compleja propuesta ética de comportamiento ante la esclavitud, promulgada explícitamente por algunos de los personajes morrisonianos. Es el caso de Baby Suggs en *Beloved* y The Smithy y Lina en *A Mercy*.⁴⁸ En tanto creadora –¿subversiva?, ¿propositiva?– Morrison ensancha implícitamente la ética que rige la visión que impera en cada una de estas novelas, a través de la recreación de personajes y episodios bíblicos provenientes de la tradición judeocristiana. Dicha recreación se caracteriza por una fuerte carga estética.

Pese a que el lanzamiento de *A Mercy* tuvo lugar apenas hace un par de años, el nuevo título de Morrison ha sido objeto de múltiples reseñas y someras revisiones;⁴⁹ en su mayoría, se trata de comentarios laudatorios a esta nueva novela, mas no faltan también los ácidos ataques⁵⁰ al encasillamiento temático, a una narrativa fallida y al excesivo simbolismo político que algunos críticos ven en Morrison. La diversidad de opiniones emitidas es muestra de la polémica que es capaz de despertar un libro que se agrega a la obra de una escritora tan observada y presente en la escena literaria mundial.

Beloved fue prácticamente la primera novela en el *corpus* literario estadounidense que abordó con toda profundidad, desde un punto de vista estético, el fenómeno de la esclavitud desde la psique

“Entrevista a Toni Morrison” en *ADNCultura*, 21 de febrero 2009 y Hephzibah Anderson, “When She Speaks America Listens”, en *The Observer*, 12 de octubre de 2008.

⁴⁷ Farkas, *op. cit.*

⁴⁸ Por lo menos hay otros dos personajes femeninos provenientes de novelas no abordadas aquí, que comparten dichas características: se trata de Pilate, en *Song of Solomon* y de Connie en *Paradise*.

⁴⁹ Una treintena hasta mediados de 2009; ya bien entrado el 2011 la cifra se mantiene.

⁵⁰ Entre los cuales figuran las de Valeria Luiselli en nuestro país y la de Elspeth Barker en el Reino Unido.

de sus víctimas y, por ello, se recibió entre un *shock* cultural no sólo para el grueso de la población del país, sino también y principalmente para los propios afroamericanos. Su polivalencia y ambigüedades intencionales han generado un sinfín de interpretaciones. Al continuar con la exploración del tema de la esclavitud, remontándose hasta sus orígenes, *A Mercy* es, como acertadamente se ha opinado, el preludio de *Beloved*. Por esa razón, contábamos ya con una parte de la historia que nos ayuda a obtener significados de esta nueva lectura. Ahora tenemos en nuestro poder la primerísima parte de la saga conformada por *Beloved*, *Jazz* y *Paradise*. Si bien *A Mercy* es la última en orden de publicación, en realidad, constituye el antecedente —explícito— de la trilogía. Por ello resulta sumamente interesante —aunque escapa a los alcances de esta investigación— observar que tanto *A Mercy* como *Paradise*, es decir las novelas que inauguran y clausuran el ciclo completo en torno a la esclavitud, representan, en menor o mayor medida, utopías de convivencia (pluri)étnica en colectividades ampliadas. Así pues, del total de los nueve títulos que constituyen el legado novelístico actual de Morrison, me propuse ocuparme de *Beloved* y *A Mercy* (quinta y novena novelas), dado que ambas ofrecen una visión histórica de la esclavitud en los Estados Unidos, poniendo énfasis en la relevancia de los elementos religiosos judeocristianos (y africanos, aunque en mucho menor medida) compartidos entre sí, mismos que conforman una peculiar cosmovisión.

1.1 La estructura narrativa de *Beloved* y *A Mercy*

Readers and writers both struggle to interpret and perform within a common language shareable imaginative worlds. And although upon that struggle the positioning of the reader has justifiable claims, the author's presence — her or his intentions, blindness, and sight— is part of the imaginative activity.
Toni Morrison⁵¹

La estructura de *Beloved* es, en apariencia, sencilla, puesto que está compuesta por tres partes que comprenden:

1. Parte I. 18 apartados que van de la página 3 a la 195. En el plano argumental abarca desde la llegada de Paul D al 124 en 1873 hasta su rompimiento con Sethe, a los pocos meses. Sin

⁵¹ *Playing in the Dark*, p. xii.

embargo contiene múltiples analepsis que permiten el viaje temporal hacia el pasado. Constituye el centro anecdótico del relato al referir el filicidio. Narratológicamente son varias las estrategias usadas: narración omnisciente, flujo de conciencia, descripción, diálogo directo e indirecto, entre otras. Constituye el arranque y el desarrollo del conflicto.

2. Parte II. Siete apartados que van de la página 196 a la 277. En el plano argumental comprende la expulsión de Paul D del 124. La importancia de esta parte es el viaje concéntrico hacia el interior de la mente y el corazón de las tres protagonistas, Sethe, Denver y Beloved, logrado a través del monólogo interior y de la voz coral. La esencia discursiva de la novela se localiza, sin duda, en los monólogos contenidos entre las páginas 236 y 256. Es el clímax de la novela.
3. Parte III. Tres apartados que abarcan las páginas 278 a la 324. En el plano argumental contempla el rescate de Sethe y del 124 por parte de Denver y su incursión en la comunidad afroamericana y blanca. Su punto crucial es, sin duda, el exorcismo de Beloved por parte de las mujeres vecinas. Predomina la narración omnisciente, el diálogo y la voz coral. Es el desenlace de la novela.

La simplicidad de la novela es sólo aparente en su estructura. Una de las razones radica en que, al lado de un narrador omnisciente en tercera persona convive una narración plural y hasta multívoca compartida por diversos personajes. La narración oscila en el tiempo, a veces retrocediendo, a veces avanzando, a veces trazando espirales que se extienden incluso fuera del tiempo y del espacio, dando forma a la realidad no sólo material sino también psicológica del universo al que alude. Este modo de narrar busca motivar la capacidad imaginativa del lector al construir y reconstruir el significado del pasado que cobra fuerza en el presente.

Un pasado intranquilo e inquietante que reclama en el presente las injusticias cometidas es un aspecto temático primordial en *Beloved*. Un orden inhumano basado en el intercambio comercial de personas, sistema social a todas luces reprobable, que aniquila al individuo sustentándose en razonamientos racistas es, en última instancia, denunciado en *Beloved*, cuyo presente data de 1873, es decir, apenas unos años después de haber sido abolida la esclavitud como resultado de la Guerra Civil

Estadounidense (1861-1865). Basada en un hecho real,⁵² la novela relata el infanticidio que comete una esclava fugitiva al elegir infringirle la muerte a la hija (cual si el hecho de ser la madre le otorgase el derecho sobre la vida de la infante) antes que entregarla a un futuro esclavizado. Al adueñarse de la “carne de su carne” en un doloroso canto a la soberanía individual y familiar, en un acto de rebelión frente a la libertad negada, Sethe, la esclava fugitiva, prefiere arrancarle la vida con sus propias manos a su pequeña hija Beloved, de tan sólo dos años de edad, para salvarla de su mismo destino, en presencia de sus otros tres hijos –Howard, Buglar y la recién nacida Denver– con quienes habría seguido de no haber sido detenida.⁵³ La madre homicida recibirá el encarcelamiento por parte de los amos blancos (luego podrá salir de prisión gracias a la intervención de los abolicionistas) pero éste no será nada comparado con el repudio de los suyos, es decir, de su propia comunidad afroamericana en esa región del Midwest estadounidense: Cincinnati, Ohio. Este trágico momento marca a la hasta entonces agraciada familia de Baby Suggs, suegra de Sethe, quien en una situación casi sin precedentes había obtenido la libertad a cambio de la doble jornada de su hijo Halle.

El fantasma de Beloved perseguirá sin tregua a los habitantes de Bluestone Road 124, inundándolos con su rabia y su dolor hasta lograr sacudir –literalmente– los cimientos de esa edificación. Con el paso de los años, en buena medida gracias al deseo y a la intervención de Denver, Beloved encarnará en la jovencita que hubiera sido de estar viva. Madre e hijas tratarán, con toda su voluntad, de restituir el amor maternal, filial y fraternal que no pudo ser. Ahí donde una peculiar lógica doméstica ahuyentó a los hijos varones de la casa y condujo a la muerte por humillación, desolación y vergüenza a la abuela, llegará un hombre proveniente del pasado (de Sweet Home, la plantación donde trabajaban Sethe, su marido y su suegra), Paul D, a restituir, en su caso, el final de

⁵² La historia que da sustento a la novela se basa en un artículo periodístico de 1855 ó 56 sobre una esclava de nombre Margaret Garner que se fuga de Kentucky y es perseguida hasta Cincinnati, donde se refugia con su suegra, quien ya goza de libertad. Acorralada, al darse cuenta de que está a punto de ser recapturada, (en apego a la Ley de Esclavos Fugitivos), trata de dar muerte a sus cuatro hijos, antes que entregarlos a una futura esclavitud, logrando hacerlo sólo con su hija. Al ser interrogada, la mujer da muestras de gran serenidad respecto a los hechos y se limita a responder: “Ellos no vivirán como yo he vivido”. Cfr. Judith Norman, Toni Morrison y Walter Clemons en Carl Plasa (ed.), *Toni Morrison Beloved*, 1998, pp. 36, 52 y 146.

⁵³ En opinión de Sally Keenan, la reacción de Sethe constituye un punto extremo en un rango de posibilidades dentro del cual la maternidad o su rechazo se convierte en una manifestación de la resistencia femenina a la condición de esclava y a la cosificación del cuerpo femenino. Cfr. Carl Plasa (ed.), *op. cit.*, p. 126.

una historia mal contada: la del abandono del hijo-padre-esposo Halle. El arribo de Paul D y el renacimiento de Beloved darán inicio a una fase de reconocimiento y felicidad en la vida de Sethe y Denver. Pero la presencia de Beloved terminará –como suele hacerlo– por expulsar del 124 también a este varón y tratará con todas sus fuerzas (sobrenaturales) de engullirse a la madre. Sin duda, Denver contribuye a que esto sea así pero también intervendrá para erradicar el hechizo y entablar contacto con el mundo exterior, facilitando que Paul D pueda ser el compañero de su madre.

Es menester añadir que la tormentosa ausencia-presencia del fantasma alude, de manera metafórica, a una terrible realidad que va más allá de un asesinato, se ha dicho, por ejemplo, que “*Beloved*, above all else, is a blackface holocaust novel”.⁵⁴ Los horrores de la esclavitud son relatados no sólo para atestiguar las condiciones materiales de ese sistema de producción, sino también —y sobre todo— las profundidades psíquicas y emocionales, es decir, los elementos que subyacen al hecho histórico.

Tanto en *Beloved* como en *A Mercy* opera la coexistencia de múltiples perspectivas narrativas fracturadas que oscilan constantemente entre pasado y presente y que se manifiestan mediante una narración no lineal donde predominan desplazamientos, dislocaciones y superposiciones. Estas características sirven para ilustrar el modelo de pregunta-respuesta característico de la tradición oral afroamericana, factor de unión en esa comunidad específica, que funciona de modo similar a los patrones musicales del blues, si nos referimos a *Beloved*.⁵⁵ Estos movimientos narratológicos, de fuerte impacto semántico, cobran importancia sobre todo en términos del recuerdo o la “memoria” entendida como tropo literario,⁵⁶ que en el caso de *Beloved* sirve para cobrar conciencia sobre los abusos de la esclavitud. Los personajes de la primera novela han logrado sobrevivir a la experiencia

⁵⁴ Stanley Crouch, “Aunt Medea” en Carl Plasa (ed.), *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵ Cfr. Judith Turman, “Beloved’s Intertexts” en Carl Plasa (ed.), *op. cit.*, pp. 52 y 146.

⁵⁶ De acuerdo con Helena Beristáin, este tropo es primordial para el proceso de interpretación cognoscitiva de naturaleza semántica denominado “comprensión”, que “depende del modo como la información dada por el texto se almacena en la memoria del lector y se rescata de ella”; *Diccionario de retórica y poética*, p. 306. En *Beloved*, la memoria va más allá de su funcionamiento al interior del texto pues, en última instancia, sirve para propiciar y facilitar la comprensión de una realidad histórica entre los integrantes de la sociedad estadounidense contemporánea para la cual escribe Morrison.

de la esclavitud. *Beloved*, por ejemplo, es sobreviviente de una embarcación de esclavos y la suya es la lengua del trauma: la de la experiencia del *Middle Passage*. La lengua del *Middle Passage* es la misma que la de la muerte. El horror del trauma irresuelto —la herida que no ha cerrado y que sí ha causado un trastorno permanente en la psique de este pueblo— quiere ser olvidado debido al terrible dolor que ocasiona, pero ha de ser recordado para poder vivir en el presente y en el futuro. En ambas obras está en juego la identidad⁵⁷ como un proceso en formación y para que estos personajes completen la idea que tienen sobre sí mismos tienen que escuchar, darle voz a otros y ayudarlos a materializarse, es decir, a tomar cuerpo. La memoria como tropo literario puede conducir a la resolución del trauma (como ocurre en *Beloved* sobre todo en el exorcismo final a cargo de las mujeres del pueblo, en una suerte de catarsis colectiva). Morrison justifica la escritura de su novela como sigue: “There is a necessity for remembering the horror, but of course there’s a necessity for remembering it in a manner in which it can be digested, in a manner in which the memory is not destructive”.⁵⁸

Pese a no ser una novela histórica en sentido estricto, la novela oscila entre el deseo de olvidar el dolor y la imposibilidad de hacerlo. De acuerdo con Judith Thurman, Morrison hace que el lector norteamericano promedio —para quien la esclavitud no es un recuerdo vivo sino un remoto hecho histórico a ser ignorado, reprimido u olvidado— tenga acceso a las profundidades psicológicas

⁵⁷ Néstor García Canclini apunta respecto al concepto de “identidad cultural”: “se apoya en un patrimonio, constituido a través de dos movimientos: la ocupación de un territorio y la formación de colecciones. Tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos.

Quienes no comparten constantemente ese territorio, ni lo habitan, ni tienen por tanto los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, son los otros, los diferentes. Los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar.

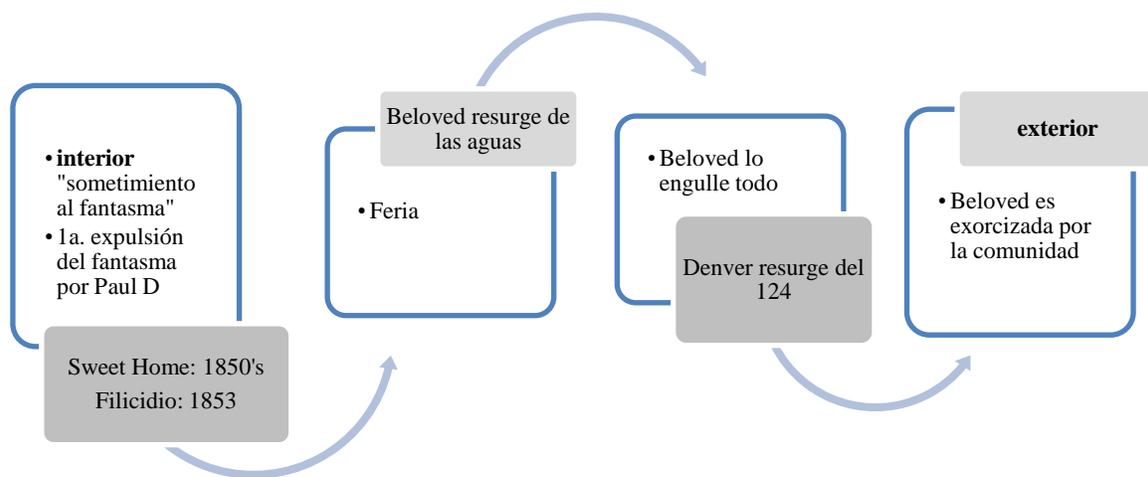
Cuando se ocupa un territorio, el primer acto es apropiarse de sus tierras, frutos, minerales y, por supuesto, de los cuerpos de su gente, o al menos del producto de su fuerza de trabajo. A la inversa, la primera lucha de los nativos por recuperar su identidad pasa por rescatar esos bienes y colocarlos bajo su soberanía [...] Una vez recuperado el patrimonio, al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan [...]” en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, pp. 177-178, (subrayado del autor.)

⁵⁸ En entrevista con Marsha Darling, en Carl Plasa (ed.), *op. cit.*, p. 33.

y emocionales de ese orden social.⁵⁹ El trauma siempre regresará si hay olvido, pero la memoria colectiva sirve para sanarlo: si la comunidad recuerda el dolor del pasado, comprende cómo ha llegado al punto actual, rinde así tributo a sus propios ancestros y refuerza su unión para salir adelante. Si bien la herida no sana del todo, puesto que tiene mucho de incurable, sí hay cierto alivio. Por el contrario, si simplemente lo borrara, su identidad quedaría incompleta y su estructura psíquica endeble. La memoria, como recurso literario (tropo), opera independientemente del deseo consciente y es una fuerza constitutiva que tiene el poder de construir y circunscribir la identidad individual y colectiva.⁶⁰

Beloved

Presente de la novela: 1873



Este esquema pone de relieve que, a partir del encierro claustrofóbico y engullidor que se vive en la casa maldita, de esa falta de libertad que ya no es la de la esclavitud pero que sí es sujeción al fantasma y a la estigmatización social que les impide salir y comunicarse con el exterior, la historia se desenvuelve hacia puntos de contacto con otros lugares y otras personas hasta desembocar en un coro

⁵⁹ En *ibid.*, p. 50.

⁶⁰ Cfr., David Lawrence, en *ibid.*, p. 87.

comunal que efectuará el exorcismo de Beloved de carne y hueso. Entre esos puntos de contacto sobresale la visita de Sethe, Paul D y Denver a la feria, que precede el rompimiento de aguas del cual resurgirá Beloved. La chica encarnará, tomará posesión del 124 y tratará de reproducirse pero, gracias a la intervención oportuna de Denver, habrá una apertura hacia el exterior y tanto su madre como ella podrán tomar aire y reincorporarse de manera paulatina a una vida en comunidad.

Beloved sale, en efecto, de la tumba, pero es obligada a regresar al mundo de los muertos para que los otros personajes encuentren un camino distinto en el mundo de los vivos. Sethe y Denver (y su familia) empiezan atrapadas y sin poder moverse en una casa recriminada por el fantasma del filicidio para terminar con la posibilidad de ensanchar su horizonte y reanudar el diálogo con el pueblo que las mantuvo aisladas. *Beloved* inicia con la muerte de la hija, sigue con su renacimiento y termina con su muerte definitiva. Sin embargo, en este desarrollo, los nacimientos cobran singular importancia, revelada por el detalle pormenorizado con el que son narrados la nueva vida de Sethe al fugarse, el renacimiento de Beloved, el propio nacimiento de Denver, el renacer erótico de Sethe activado por la llegada de Paul D, y el reencuentro de la familia Suggs con los otros habitantes del pueblo. Es una historia de vida, esperanzadora. En esta historia se erige un universo donde impera lo “anormal” o “extraordinario” puesto que los muertos inciden con actos concretos en el mundo de los vivos. La comunidad funge una actuación importante en el relato, el de una suerte de coro griego que va comentando y ampliando la información que se da a conocer al lector.

Comparada con la estructura narrativa de *Beloved*, *A Mercy* es muy compleja. Sigue el patrón de cajas chinas o “story inside a story”. La novela está compuesta por 12 apartados que, al igual que en la primera, no aparecen enumerados. En esta novela no hay más que esta división, la cual obedece más al foco narrativo que a la secuencia lineal de la trama. De hecho, el resultado es el relato multifocal de un mismo suceso que para los fines metodológicos relacionados con la crítica ética adoptados en esta investigación ha sido de enorme trascendencia.

La estructura temporal de *A Mercy* es bastante simple pues la acción en sí, sólo dura tres días y está constituida por la travesía emprendida por Florens en busca de The Smithy, a quien se pide

auxilio para curar a Rebekka. En este sentido, la novela toda no es más que un relato de viaje. Pero Morrison aprovecha (como en *Song of Solomon*) la travesía para hurgar en los significados de salir en busca de la identidad, explorar el pasado e imaginar el futuro. Así, aunque la narración principal sólo dure unos cuantos días, la narración da pie a analepsis memorísticas que se remontan a la infancia de Florens (y de otros personajes como Lina y Rebekka), quien ahora tiene alrededor de 16 años. Hacia las páginas finales de la novela habrán transcurrido tres meses en relación con la travesía emprendida. Estos tres meses sirven para reflexionar acerca de lo ocurrido.

Más o menos la mitad de los apartados de *A Mercy* corresponden a la narración en primera persona focalizada en Florens. De ahí que narratológicamente predomine el “I” subjetivo, haciendo de ésta una novela muy lírica. El primer apartado (pp. 3 – 8) está destinado a un “you” que, inferimos más tarde, no es otra persona sino el amado de Florens, The Smithy. El tercer apartado (pp. 36 - 42) también corresponde a la voz de Florens y, al igual que el primero, está enfocado en el presente de la novela: 1690. Hacia el final de la novela comprendemos que, en realidad, este apartado es, llamémosle así, “epistolar”, dirigido a The Smithy. Este apartado comprende el primer día y la primera noche de la travesía de Florens.

El quinto apartado (pp. 67 – 71) es un monólogo interior de Florens cuyo destinatario imaginario es The Smithy; aquí el relato de su viaje se confunde con sus recuerdos, en una narración bastante ambigua. Todo indica que se trata de la segunda noche de su travesía. En el séptimo apartado (pp. 101 – 115) volvemos a la narración presente en voz de Florens, quien sigue relatando su jornada de viaje.

El noveno apartado (pp. 135 – 142) es nuevamente un monólogo interior con destinatario: The Smithy. Por último el décimoprimer apartado (pp. 157 – 161) corresponde a la última intervención de Florens. Se trata del desenlace de la trama principal de la novela donde la vemos tratando de salir de la devastación y en un proceso de escritura autocrítica con dimensiones catárticas.

Es fácil adivinar que entre estas intervenciones salteadas de Florens –que, en términos de extensión, constituyen justamente la mitad de la novela y siempre ocupan el número non– se entreveran las voces de los otros personajes, las más de las ocasiones, cubiertas por un techo

narratológico omnisciente en tercera persona que va otorgando el turno de participación a los demás personajes. Se recurre, por lo tanto, a una narración de tipo pregunta-respuesta bastante común en los patrones músico-vocales afroamericanos, en particular, el jazz y el blues.

Las voces intercaladas en el discurso del que a todas luces es el personaje central de la novela son las siguientes:

Apartado 2 (pp. 9 – 35): narrador impersonal, omnisciente, en tercera persona. Relata el viaje de Jacob a Virginia y su obtención de Florens. El *quid* ético radica precisamente aquí, bajo la voz narrativa más objetiva posible de la novela. A través de este narrador confiable obtenemos información acerca de la identidad de Jacob Vaark y D'Ortega, así como de sus respectivas fincas. Es un capítulo con un foco de atención muy masculino donde predomina la transmisión de información. La acción proyectada desde este foco se remonta al año 1682.

Apartado 4 (pp. 43 – 66): también a cargo del narrador omnisciente, focalizado en Lina. Al entrar de lleno en su mente nos permite adentrarnos en el mundo místico indígena anterior e inmediato posterior a la colonización.

Apartado 6 (pp. 72 – 100): a mi juicio, el más bello. La narración omnisciente casi desaparece por completo para dar lugar al monólogo interior de Rebekka Vaark en el umbral de la muerte. El delirio físico permite juegos con el lenguaje que profundizan sobre aspectos esenciales en el periodo esclavista: la travesía marítima, la fe en Dios, la filosofía de vida. Puede compararse este monólogo con los tres centrales de *Beloved* que constituyen su quintaesencia.

Apartado 8 (pp. 116 – 134): la narración omnisciente se enfoca en Sorrow, un personaje esquizofrénico. La técnica del flujo de conciencia permite dar rienda suelta al mundo esquizoide femenino, aportando un punto de vista mentalmente insano que, sin embargo, es riquísimo y apasionante.

Apartado 10 (pp. 143 – 156): la narración en tercera persona –plural– introduce el mundo de dos *indentured servants* blancos, Willard y Scully. Así, tenemos acceso a una peculiar visión del mundo, si se toma en cuenta que uno de ellos es homosexual mientras que el otro es bisexual.

Apartado 12 (pp. 162 – 167): totalmente inusitado, es el epílogo de la novela y nos transporta a una dimensión atemporal y no-espacial. Guarda una función esencial para el argumento. La voz corresponde, inusitadamente, a *Minha Mãe*, quien se dirige a Florens a través de un monólogo interior. Este mensaje materno es muy emotivo y, constituye, sin duda alguna, un final bastante efectivo para la novela. De acuerdo con la propia Morrison, lo dicho por *Minha Mãe* a Florens en este apartado sucede antes de que el Reverendo se lleve a Florens de Maryland: Florens está en un *shock* tan fuerte al ser separada de su madre, que no alcanza ni a oír ni a comprender las palabras articuladas por la madre. Morrison usa el verbo “mouthing” para subrayar la acción física real y concreta que efectúa *Minha Mãe*.⁶¹ Sin embargo, dada su colocación al final del libro, es totalmente plausible leer el apartado 12 como su cierre e interpretar que *Minha Mãe* intenta comunicarse con su hija –en ausencia física y no a través de palabras emitidas físicamente, sino de pensamientos que quieren alcanzar a la hija doquiera que ésta se encuentre–, en cualquier otro punto de la trama, como por ejemplo, mientras Florens escribe. Es éste, sin lugar a dudas, un claro ejemplo de ambigüedad estructural narrativa que enriquece las posibilidades de lectura del texto.

Como puede observarse, *A Mercy* se puede dividir entre los apartados en voz de Florens y los correspondientes a las otras voces de la novela. Conviene comentar en cierto detalle el caso de los apartados donde Florens es emisora y el destinatario es The Smithy, el “you” implícito y explícito que aparece desde la primera página (“Don’t be afraid. My telling can’t hurt you..., p. 3) hasta el final del que podría considerarse un último apartado (“See? You are correct...”, p. 161) bajo una estructura narrativa circular.⁶² En total son cinco apartados los que están dirigidos a The Smithy en voz de Florens. Da la impresión de que el discurso es oral pero, en realidad, al final comprendemos que se trata de escritura, aunque no epistolar, sino de una escritura muy particular: Florens, quien de niña fue alfabetizada por un sacerdote católico, ha escrito sobre el piso y los muros de una habitación “These

⁶¹ Cfr. Orli Moscowitz, “Exclusive interview with Toni Morrison”, en *A Mercy*, en voz de Toni Morrison, 2008, disco compacto 5, pista 14.

⁶² Claro está, dejando de lado el doceavo apartado que más bien funciona como una suerte de corolario de la novela.

careful words, closed up and wide open, will talk to themselves. Round and round, side to side, bottom to top, top to bottom all across the room” (p. 158). Las ha escrito con función apelativa, teniendo en mente a un destinatario en concreto, The Smithy. En este juego narratológico donde una narración se inserta dentro de otra narración, comprendemos hacia el final de la novela que lo que hemos venido leyendo es lo que ha sido escrito por Florens para The Smithy en un cuarto doméstico.

El lector se convierte de cierto modo en un intruso, al tiempo que es repentinamente lanzado a la calidad de “outsider”, justo hacia el final de la novela, cuando ya es demasiado tarde para no haberse formado una opinión participativa de todo lo leído. Estos rasgos mediante los cuales se pone en juego la recepción textual son, hasta cierto punto, metaficcionales y para nada pretenden ser congruentes con alguna forma literaria correspondiente con la época de la historia relatada. Si lo menciono es porque algunos críticos han opinado negativamente acerca de *A Mercy* acusando a Morrison de poner en boca de personajes inauditos, palabras inverosímiles que no corresponden al momento histórico retratado.⁶³ Desde luego que no es el propósito de esta novela propiciar tal correspondencia, sino, por el contrario, abordar un tema histórico a partir de técnicas narrativas y situaciones creativas propias del siglo XX y hasta del XXI; la escritura femenina performativa, por parte de un sujeto activo que incide sobre su propia identidad, tal y como la que se analiza, es muestra de ello.

La habitación parlante se encuentra en la tercera casa construida fútilmente por Jacob Vaark y dado que Florens escribe en ella de noche, parece estar habitada por un fantasma. Morrison ha decidido otorgar a la escritura femenina una dimensión fantasmagórica pues ésta se confunde con el amo blanco que recién ha muerto: Will y Scully piensan que es el alma en pena de Jacob quien vaga por la casa, cuando en realidad es Florens quien vela escribiendo y quien también es un alma en pena, pero de otro tipo: enamorada y despechada: “whether ghost or soldier [...] she had become

⁶³ “Mother Hunger” de Elspeth Barker es un ejemplo de ello. En el artículo se hace referencia a este tipo de técnicas: “... nothing is clear in this book the turgid discomforts of the narrative, the indulgent babbling, the weird modernisms...” o “...its weird, inconsequent stream of consciousness, imagery and oddity...”. Otro ejemplo es el artículo de John Updike, donde afirma “Morrison has invented for her feverish mind a compressed, anti-grammatical diction unlike any recorded patois”.

untouchable” (p. 152). El mero hecho de que en el siglo XVII exista una mujer, negra, esclava, que sabe leer y escribir y que practica la escritura como forma terapéutica resulta impensable y, por ello, fascinante.⁶⁴ Florens creyó que escribiendo (grabando las palabras sobre la madera con un clavo, en realidad), lograría calmar el dolor en el que se hallaba inmersa pero no lo consigue, aunque sí consigue ponerse por encima de todo, en una especie de catarsis que, pese a todo, sí es efectiva:

In the beginning when I come to this room I am certain the telling will give me the tears I never have. I am wrong. Eyes dry, I stop telling only when the lamp burns down. Then I sleep among my words. The telling goes on without dream and when I wake it takes time to pull away, leave this room and do chores. (p. 158)

Del mismo modo en que *Beloved* “is a story not to pass on” pero es también una historia que sí llega a ser contada a otros, consiguiendo así perpetuarse y, a través de la memoria, funcionar como un homenaje, *A Mercy* es una historia cuya transmisión también se ve amenazada –y, paradójicamente garantizada– por varias razones: *a)* el carácter medianamente efímero de los signos gráficos que Florens graba en el piso y los muros en un espacio que no le pertenece y que, por lo tanto, en cualquier momento pueden ser resanadas por la legítima dueña de la casa; *b)* la casa no está terminada y no sabemos a ciencia cierta si esta habitación será terminada o remodelada pronto; *c)* más aún: desconocemos cuál será el futuro de la hacienda Vaark toda vez que Rebekka ha quedado viuda y su propia posesión queda incierta; *d)* la razón más importante: la imposibilidad de que el mensaje sea leído por su destinatario puesto que The Smithy no sabe leer ni escribir. Sin embargo, Florens guarda la esperanza de que éste aprenda algún día: “You won’t read my telling. You read the world but not the letters of talk. You don’t know how to. Maybe one day you will learn” (p. 158). Dado que Florens está consciente de estas graves limitaciones de su escritura, ella misma reconoce otra posibilidad de la escritura relacionada con el carácter vocal, oral y sonoro de la palabra:

⁶⁴ No es la primera vez que Morrison propone la función de la escritura femenina como espacio de sanación: de manera similar al acto performativo de Florens, en *Paradise*, las mujeres que habitan el ex convento efectúan actos sanadores a través del collage, el dibujo, la escritura, la escultura y el *performance*. Una notoria diferencia es que aquéllas lo hacen en el sótano de la casa (que puede simbolizar su lado más oscuro, puesto que en realidad están exorcizando sus propios demonios internos), mientras que Florens realiza su acto terapéutico en el último piso de la casa, como si estuviera elevándose espiritualmente a través de esta acción.

Or. Or perhaps no. Perhaps these words need the air that is out in the world. Need to fly up then fall, fall like ash over acres of primrose and mallow. Over a turquoise lake, beyond the eternal hemlocks, through clouds cut by rainbow and flavor the soil of the earth” (pp. 160-161).

e) En este bello pasaje, la palabra escrita es revestida de su carácter fónico; a las palabras escritas les es devuelto su carácter físico, la capacidad de ser enunciadas antes de ser registradas bajo otro formato y, con ello, les es devuelto su poder de evocar, crear y trascender las barreras físicas, en este caso, no de un libro sino de toda una habitación que ha servido como refugio femenino ante la desolación y el desamor. Bajo un estilo altamente lírico, escritura y oralidad son liberadas de los confines físicos que las limitan para, finalmente, trascender de forma metanarrativa, los patrones discursivos formales pues lo más seguro es que el primer destinatario de este discurso nunca lo conozca pero, en cambio, como lectores que intuíamos desde el inicio de la novela su carácter fuertemente oral, hemos sido nosotros quienes nos hemos convertido desde hace tiempo en sus receptores.

Las palabras viajan para conformar el mundo físico, se funden en calidad de aire y cenizas con el mundo concreto, con ese mundo nuevo y fresco, hermoso, al cual se integran de manera natural. Esta función del verbo es de carácter originario, creacionista: “En el principio era el Verbo y el Verbo era con Dios y el Verbo era Dios” (Juan 1:1)⁶⁵ pues se encuentra en la composición del mundo. Los vocablos “ash” y “soil” refuerzan esta idea primigenia de la creación humana y de su indefectible decadencia: “Polvo eres y en polvo te convertirás” (proveniente de Eclesiastés 3:20: “Todo va a un mismo lugar; todo es hecho del polvo, y todo volverá al mismo polvo”).⁶⁶ Las palabras

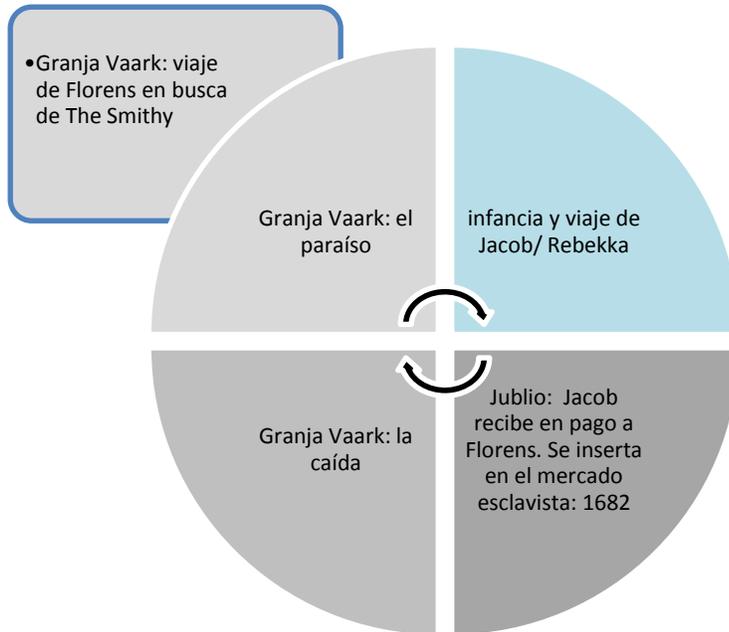
⁶⁵ De hecho, esta cita es textualmente invertida en *Beloved*, cuando las mujeres de la comunidad realizan el exorcismo de la muchacha: “They stopped praying and took a step back to the beginning. In the beginning there were no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like” (p. 305). Se otorga prioridad al carácter sonoro –físico– de las palabras por sobre su carácter semántico, subrayando su poder creacionista y, por tanto, también anulador.

⁶⁶ Encontramos aquí un fuerte eco al “Ash Wednesday” (1930) de T. S. Eliot, donde también se reflexiona sobre el efecto logrado (o no) por la palabra y de cómo el mundo gira en torno a la palabra: “If the lost word is lost, if the spent word is spent/ If the unheard, unspoken/ Word is unspoken, unheard;/ Still is the unspoken word, the Word unheard,/ The Word without a word, the Word within/ The world and for the world;/ And the light shone in darkness and Against the Word the unstilled world still whirled/ About the centre of the silent Word”. Como en este fragmento de Eliot, el mundo de Florens gira en torno al epicentro de la palabra silenciosa, de esas palabras que ella ha escrito auto-referencialmente y que quizá nunca cumplan su función apelativa pero, sin lugar a dudas, cumplen la función metalingüística.

de Florens pueden vivir o pueden morir. O ambas cosas. Lo cierto es que, al igual que ella, en tanto lectores hemos girado en torno a ellas todo este tiempo. Es muy curioso que el relato nos haya invitado a ocupar una postura que en un punto avanzado de la lectura es cuestionada.

A Mercy

Presente de la novela: 1690 (tres días, tres meses)



Un aspecto que vale la pena enfatizar en ambas novelas, es el trazado genealógico de sus protagonistas. La primera generación de mujeres que se puede rastrear en ellas nació en África y es traída por la fuerza a América vía el Atlántico. *Minha Mãe* nace en Angola en tanto que la madre de Sethe también nació en África, aunque desconocemos el sitio exacto. Es probable que Sethe aun en una fecha tan tardía como el siglo XIX, haya nacido en altamar, pero aun si hubiera nacido en tierra americana, no queda duda de que es originaria de ese espacio intersticial entre África y América, lo cual la acerca más a lo afroamericano que a lo meramente africano. Florens (siglo XVII) también perteneciente a esta segunda generación, nació en tierra americana, en la católica “tierra de María”

(Maryland) para ser trasladada a la Virginia (New Land) puritana. La tercera generación de mujeres (Beloved y Denver) nacieron, al igual que Florens en América.

El título de cada una de las novelas elegidas es altamente sugerente debido a su ambigüedad y a que, gracias a su resonancia bíblica, opera en un nivel alegórico, ampliando el significado de las obras a las que otorga nombre. Si se atiende a la intertextualidad que se crea al interior de cada novela con algunos textos bíblicos, también puede establecerse una relación entre ambas, basándonos en el análisis de sus títulos.

En el caso de *Beloved*, el título está estrechamente relacionado con el epígrafe, puesto que, de hecho, deriva de él y, éste, a su vez, se encuentra ligado con la dedicatoria. De este modo, estos elementos paratextuales distan mucho de ser secundarios para el estudio que nos ocupa. Antes bien, se interrelacionan y contribuyen a la creación del significado global de las obras y, por lo tanto, constituyen aportaciones de primera importancia para su sentido ético.

1.2 A *Mercy*: tan sólo una merced

Comencemos por *A Mercy*. Salta a la vista la aplicación inusual de un artículo indefinido a un sustantivo que, en su categoría gramatical de número singular, suele usarse cual si fuera no contable,⁶⁷ en la frase sustantiva que da título a la novela. En el ámbito judeocristiano este uso nos obliga a establecer una diferenciación entre el amor compasivo⁶⁸ de Dios (“Mercy” con mayúscula) y el tipo de amor compasivo que puede ser ejercido por el ser humano.

La raíz hebrea de “Mercy” es “khesed” o “hesed”,⁶⁹ que significa “fidelidad activa” y deriva de “khen” (“favor”).⁷⁰ Para el pueblo judío la palabra “hesed” resumía la suma de los deberes de

⁶⁷ Aunque, en estricto sentido, existe el plural de este sustantivo: “mercies”. No es la primera vez que Morrison hace este uso excepcional del sustantivo “mercy”. También lo utilizó de manera inusual en su novela *Song of Solomon* que inicia con un negro que quiere volar desde el techo del “No Mercy Hospital”, conocido así por haber impedido el ingreso, innumerables veces, a enfermos afroamericanos.

⁶⁸ Cabe destacar que tanto en la versión de los Setenta como la Vulgata se optó por traducir el vocablo hebreo “hesed”, término que se analizará enseguida, por el vocablo castellano “misericordia”.

⁶⁹ W.R.F. Browning, *Dictionary of the Bible*, 1996.

⁷⁰ José Míguez Bonino, en Wilton M. Nelson (ed.), *Diccionario ilustrado de la Biblia*, 1975.

quienes estaban unidos por alguno de los siguientes vínculos: sanguíneo, de parentela, de amistad, de hospitalidad o de alianza. Se refería, por tanto, a “la asistencia, la fidelidad, la lealtad, la solidaridad y el amor que se deben entre sí los miembros de una comunidad”.⁷¹ Es posible percibir ya desde la raíz filológica del título de la novela una de las preocupaciones más perseverantes en la narrativa de Morrison: la idea de la comunidad y de la corresponsabilidad que conlleva la vida comunitaria. Especialmente en *A Mercy*, esta idea de comunidad se empieza a gestar a partir de unos vínculos que parecieran ser meramente azarosos, en muy escasas ocasiones sanguíneos, y sí mucho más conectados a un destino histórico y socioeconómico. Es importante, por lo tanto, indagar cuál es el tipo de vinculación comunitaria que se da en el universo de esta novela. A mi parecer, se trata de un principio comunitario que se basa en el funcionamiento orgánico del nuevo mundo que está gestando Jacob Vaark en los alrededores de Virginia:⁷² las fuerzas naturales son controladas y hasta cierto punto respetadas por la fuerza física, el raciocinio, y la rectitud humanas. Jacob es el encargado de ejercer dicho control y dirigir bajo su égida a un grupo de individuos altamente diversos que, cabe destacar, no se encuentran unidos por la sangre, pero sí por el deseo y la necesidad de sobrevivir bajo las nuevas condiciones geográficas y sociales. Estamos pues, ante un posible mundo armónico y plural. Sin embargo, este orden se violenta justamente a raíz de las decisiones éticas tomadas por Vaark que trastocan el ambiente, atentan contra la naturaleza y que resultan contraproducentes para el deseo irrefrenable de expansión territorial, dominio y acumulación de bienes por su parte.

De acuerdo con Alonso, la palabra “hesed” es mucho más que sólo un sentimiento; es “sobre todo *acción*, bondad activa, comportamiento eficaz”.⁷³ “Hesed” se relaciona con otro vocablo hebreo, “hen”, derivado del verbo “hanan” que significa inclinarse y que se usa también en el sentido de

⁷¹ P. Van Imschoot, *Teología del Antiguo Testamento*, Madrid, 1969, p. 102. Cit. En Severino María Alonso, “La Misericordia: las 3 palabras bíblicas” en *Palabras menores*, 12 de febrero 2009.

⁷² De hecho, ya desde el nombre de esta tierra “Virginia”, se refuerza el sentido de novedad y principio.

⁷³ Alonso, *ibid*, subrayado original.

“mirar con amor”,⁷⁴ desde una posición más privilegiada, hacia abajo. En la novela, luego de rogar verbalmente, *Minha Mãe* se postra ante Jacob, implorando su clemencia:

Her voice was barely above a whisper but there was no mistaking its urgency.
“Please, Senhor. Not me. Take her. Take my daughter” [...] Suddenly the woman smelling of cloves kneelt and closed her eyes. (pp. 26 y 27)⁷⁵

El concepto “Mercy” se refiere a uno de los atributos de Dios y está directamente relacionado con la promesa de salvación de Dios a su pueblo. Se trata de un aspecto compasivo del amor divino y, por consiguiente, implica que el objeto de este amor está en desgracia o es más débil y no es digno de él. Si este amor es ejercido por los humanos es simplemente “loving-kindness” en tanto que, si proviene de Dios, se trata de “great kindness”. Esta distinción nos conduce, en tanto lectores, a plantearnos la siguiente pregunta: ¿Tras el acto compasivo de Jacob reposa el amor misericordioso de Dios? De la respuesta que le demos depende, en gran medida, nuestra respuesta ética como lectores. Calificaremos como exitosa o no la decisión de *Minha Mãe*; juzgaremos como moral o no la elección de Jacob; condenaremos en menor o mayor medida el ofrecimiento hecho por D’Ortega, y tendremos elementos para comprender el estado psíquico-emocional de Florens.

Los términos “mercy” y “loving-kindness” pueden asociarse entre sí dado que comparten la misma raíz filológica: “khesed”. Utilizados en este sentido, refieren el amor o misericordia de Dios que aparecen desde el Antiguo Testamento. En particular, me interesa destacar aquí tres características de este amor relevantes para el estudio:

- 1) En el libro de Génesis (19:19), “khesed” aparece como amor divino que implica un cuidado infalible a la primera pareja de humanos; alegóricamente, esta pareja edénica está conformada por Jacob y Rebekka Vaark en *A Mercy*.

⁷⁴ *ibid.*

⁷⁵ Mi subrayado. Cabe aclarar que a lo largo de la tesis he recurrido al subrayado para distinguir mi intervención de la de los autores (en particular, de Morrison, pero también de otros autores citados) quienes en ocasiones recurren al énfasis de algún vocablo o expresión mediante el uso de cursivas. De este modo, todos los subrayados de citas son míos.

- 2) ahora bien, en el libro de los Salmos (141:5) este amor divino es susceptible de afectar positivamente el comportamiento humano, (piénsese en cómo se ve afectado el comportamiento de Jacob);
- 3) en tanto que el profeta Oseas (2:19) se vale del término para referirse a la promesa del cuidado que brindará a su esposa (Jacob piensa en Rebekka cuando “adquiere” a Florens).

La promesa bíblica puede ser interpretada como el cuidado que Dios brindará a su pueblo ya sea en la eternidad o en el periodo histórico a cubrir por el Nuevo Testamento. Esta idea se refuerza con el hecho de que, además de Oseas, los profetas Jeremías y Ezequiel utilizan los símiles del esposo o el padre para destacar la fidelidad de Dios a un pueblo infiel y desobediente.⁷⁶ Conviene destacar, asimismo, que este tipo de amor divino “se expresa fundamentalmente en los actos históricos por los cuales Dios ha elegido, creado, libertado y guiado a su pueblo”.⁷⁷ *A Mercy* se basa en hechos históricos ocurridos durante la época en que está situada la trama y, a su vez, constituye una explicación de los hechos históricos por venir en el periodo inmediato posterior a la trama: la explotación de la tierra en América, particularmente la producción de caña, tabaco y algodón, y la legalización formal del estatus de la mano de obra necesaria para ella a través de la institución de la esclavitud.

En el Pacto Renovado, la misericordia divina adquiere forma concreta en el sacrificio de Jesús para la salvación del hombre (Lucas 1:58, Romanos 11:30-32) y, de acuerdo con Browning, dado que comparten la misma raíz etimológica, “mercy” y “loving-kindness” se pueden relacionar, a su vez, con el término “gracia” como un equivalente aproximado que aparece en el Nuevo Testamento.⁷⁸ La gracia es el regalo divino de salvación que se otorga aun sin merecerse y para la religión protestante (encarnada en Jacob), a diferencia de la católica (encarnada en D’Ortega), no es algo que se pueda obtener mediante la realización de obras. Más aún, en específico, para los calvinistas (de quienes Jacob puede ser considerado un representante en el mundo propuesto en *A*

⁷⁶ Miguez Bonino, en Wilton M. Nelson (ed.), *op. cit.*

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ Browning, *op. cit.*

Mercy), los inscritos en el Libro de la Gracia (aquellos que serán salvos para la eternidad) han sido seleccionados mucho antes de nacer, de modo que a quien no goza de la gracia de Dios, aun si se convierte al Evangelio o cumple plenamente con la ley de Dios o realiza obras buenas, le será negada la entrada al Reino de los Cielos. A esto se le conoce como predestinación y son varios los seguidores de Calvino, en particular los religiosos holandeses, quienes han defendido esta teología.⁷⁹

Además de la acepción de compasión o favor divino, el término que me ocupa tiene otra de suma relevancia para el estudio de la novela desde el contexto histórico esclavista. Conviene destacar que tanto en la acepción revisada como en la que se expone a continuación, predomina la acción sobre el mero sentimiento o emoción, esto es, si bien el motor de la misericordia puede originarse bajo la forma de una emoción o sentimiento, o inclusive de una idea, ese motor empuja hacia la realización de una acción concreta, tal y como sucede en la novela. Por lo tanto, se trata, como señala, Martha C. Nussbaum, de una “emoción racional”:⁸⁰ el sujeto emite un juicio de valor a raíz de una emoción que le permite la (no) identificación con la situación de otra persona. Para Nussbaum, tras la piedad o la compasión, subyace la creencia de que el sujeto sufre sin culpa alguna o más allá de su culpa, así como la creencia de que el dolor sufrido es importante y que, en cierta medida, quien experimenta tal compasión es susceptible, a su vez, de padecer ese dolor.

Por otra parte, el vocablo “*mercy*” comenzó a utilizarse en el *Middle English* del siglo XIII y proviene del francés galo “*merci*” que se remonta al latín medieval “*merced*” o “*merces*” (cuyo significado es “precio a pagar” o “salario”), derivados de “*merc-*” y “*merx*” (mercancía). Entonces, se establece una relación de tipo comercial primordial para uno de los sentidos básicos de la novela: la instauración y el fortalecimiento de la esclavitud como forma productiva. En su primera acepción del término, el *Diccionario Merriam-Webster* define “*mercy*” como:

⁷⁹ Entre los cuales destacan Guillaume Groen van Prinster (1801-1876), Abraham Kuyper (1837-1920), Herman Dooyerweerd (1894-1977), Dirk Hendrik Theodoor Vollenhoven (1892-1978), H. Van Riesen (1911), J.P.A. Mekkes (1898-1987), K.J. Popma (1905-1987), miembros de la llamada Escuela de Ámsterdam, defensores de la teoría reformista. Cfr. Steve Bishop, *Introduction to Reformational Philosophy*.

⁸⁰ *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, 1995, pp. 53 y ss.

a: compassion or forbearance shown especially to an offender or to one subject to one's power; *also:* lenient or compassionate treatment <begged for *mercy*>.

Este significado connota una acción de carácter jurídico, realizada por alguien facultado para *conceder* la abstención, la prórroga o, como en el caso de Jacob, una opción para el cumplimiento de un acuerdo específico, en un marco legal, *i.e.*, el pago de una deuda. Esta acepción se circunscribe meramente al ámbito de la convivencia humana. Ahora bien, en la acepción espiritual del término, este aspecto también se hace presente en el pacto de Dios con el hombre. Ambas acepciones comparten el hecho de que aunque la acción procedente debería ser un castigo puesto que se ha roto el compromiso establecido, la acción que se aplica es mucho más benevolente para beneficio de quien ha roto el pacto.

De aquí la pregunta: ¿a quién beneficia el acto misericordioso de Jacob? ¿A D'Ortega? La respuesta es sí, puesto que logra saldar su deuda pagando como quiere –en especie– y sin perder un solo esclavo productivo ni a la esclava-cocinera con quien sacia sus excesos sexuales. De hecho, como lectores sabemos la cifra exacta en que es valuada Florens:

They wrote new papers. Agreeing that the girl was worth twenty pieces of eight, considering the number of years ahead of her and reducing the balance by three hogsheads of tobacco or fifteen English pounds, the latter preferred. (p. 27)

Entonces, el acto misericordioso se corrompe puesto que predomina sobre él el factor abuso por parte de D'Ortega, denigrándolo, descomponiendo la semilla de bondad que hubo en el corazón de Jacob para responder al llamado de *Minha Mãe*. La formalización de este acto es el motor que desata la caída del pequeño mundo inocente, plurivalente y respetuoso de la naturaleza fundado por Jacob Vaark.

A este respecto, resulta altamente pertinente la siguiente afirmación de Erik Dussere:

The epistemological foundation –or perhaps the original sin– of slavery is the ability to see other human beings as property to be bought and exchanged and recorded in the account-book. Thus a recognition of the use and persistence of economic language and metaphor in discussions of slavery and race is crucial in any attempt at a moral understanding of the American past. (p. 11)⁸¹

⁸¹ *Balancing the Books. Faulkner, Morrison, and the Economies of Slavery*, 2003.

Mediante el acto de documentar la adquisición de Florens, Jacob se inserta en la producción esclavista. Pese a sus convicciones, Jacob se vuelve presa –y agente portador– de este sistema económico. Cito a Dussere por su elección del vocablo “pecado”. Se ha visto hasta el momento cómo el título de la novela nos permite insertarnos en el campo semántico de la creación. Las descripciones tipo crónica del Nuevo Mundo refuerzan esta idea.

La pregunta que la autora implícita nos hace a los lectores es ¿acaso tenía Jacob otra salida? Parece existir total acuerdo en la respuesta: No, es su única salida si desea guardar algo de dignidad y, al mismo tiempo, sentirse (para consigo mismo) como un tipo de héroe al ayudar a mitigar la súplica de *Minha Mãe*. No se sabe si él comprende a qué está expuesta Florens, ni si concuerda del todo con la madre, pero sí que se conmueve ante sus súplicas. Sin embargo, el hecho de que durante su travesía de regreso a casa, Jacob decida comprar tierra y esclavos en Barbados para empezar a producir caña y ron, ya va más allá de este suceso. Es como si este pequeño desliz, “ya lo hice una vez, ¿por qué no otra? Al fin y al cabo mis ojos no lo verán, no tendré que atestiguarlo ni yo ni mi familia”, diera lugar a otro y otro más grande. Nace la corrupción en el mundo recién creado. Se trastoca el orden primigenio y ello no puede traer más que desventura y desgracia.⁸²

¿O, acaso el acto misericordioso de Jacob sí beneficia a *Minha Mãe* y a Florens? En primera instancia, sí las beneficia puesto que salva a la hija del futuro sexual violento que le espera en la hacienda, irónicamente llamada Jublio (júbilo), del mismo modo en que Sweet Home en *Beloved*, es todo menos un dulce hogar. ¿Se trata, acaso, de un acto misericordioso de Dios hacia Jacob? De ser así, ¿de cuál dios, el de D’Ortega, capaz de perdonar en el último momento al pecador siempre y cuando éste se arrepienta, o el de Jacob, que ha inscrito los nombres de los elegidos desde tiempos inmemoriales? Debido a su nombre bíblico, podemos asociar a Jacob con el personaje del Antiguo Testamento, destinado a ser progenitor de multitudes, el padre del pueblo elegido. Al igual que aquél,

⁸² Cabe agregar que el lector se entera de que antes de instalarse en las cercanías de Virginia, Jacob estuvo tentado a asentarse en Barbados, cuyo principal producto es la caña que se procesa para producir ron, valiéndose de mano de obra esclava. El asentamiento en el norte es bastante casual puesto que se deriva de una herencia inesperada. Esta información le es dada por la incursión del narrador en la mente de Jacob durante su travesía hacia Maryland. Cfr. *A Mercy*, p. 11.

el Jacob de *A Mercy* tiene un sueño (en sentido figurado, porque se da en la vigilia: sueña con expandir su hacienda, con hacer crecer su progenie y su patrimonio, con lograr la integración entre los miembros que conforman la comunidad que él crea día a día) que puede contrastarse con el de la escalera (sueño “real” porque sí se da durante el periodo de descanso, incluido en Génesis 28:11-19). Nuestro personaje no pierde la esperanza de ser padre de algún otro varón, si bien ya ha perdido a tres de sus hijos a muy temprana edad. En el Jacob bíblico se cumple la promesa hecha al padre Abraham de ser la simiente del linaje del pueblo israelita y esto le es revelado en sueños mediante el simbolismo de una escalera que llega hasta el Cielo por la que ascienden y descienden muchos ángeles.

El fuerte contraste estriba en que mientras para los cristianos la promesa que Dios hace en sueños al anciano e infértil Abraham (su descendencia igualará al número de estrellas) y al hijo de éste, Jacob (de él descenderá directamente el pueblo elegido) se cumple fidedignamente, el sueño – americano, puesto que está teniendo lugar en América, en el seno mismo de los futuros Estados Unidos– del Jacob de *A Mercy* no sólo no se cumple porque éste no vuelve a concebir hijo alguno, sino que se frustra terriblemente al perder también a su hija de cinco años, durante la construcción de la nueva casa que simboliza el futuro buscado por Jacob. Desde el momento en que Jacob sopesa la decisión de aceptar a Florens en pago, por su cabeza cruza la idea exacta de cómo esta nueva niña, Florens, podría llegar a amagar el dolor de su esposa: “This one here, swimming in horrible shoes, appeared to be about the same age as Patrician, and if she got kicked in the head by a mare, the loss would not rock Rebekka so” (p. 26). Él cree que Florens será capaz de dotar de consuelo a Rebekka ante esa pérdida pero se equivoca rotundamente. La capacidad de elección se traslada al lector (¿hizo bien Jacob al elegir ayudar a la cocinera llevándose a su hija?) puesto que hay un personaje complejo susceptible de acertar y de equivocarse a un mismo tiempo.

El uso de la resonancia bíblica resulta, de este modo, alegórico, pero en un sentido revertido, podríamos decir, inclusive, irónico. En *Playing in the Dark*, Morrison asevera:

Young America distinguished itself by, and understood itself to be, pressing toward a future of freedom, a kind of human dignity believed unprecedented in the world. A whole tradition of “universal” yearnings collapsed into that well-fondled phrase, “the American Dream”. Although this immigrant dream deserves the exhaustive scrutiny it has received in the scholarly disciplines and the arts, it is just as important to know what these people were rushing from as it is to know what they were hastening to. If the New World fed dreams, what was the Old World reality that whetted the appetite for them? And how did that reality caress and grip the shaping of a new one? (pp. 33-34)

A diferencia del Jacob bíblico, a quien el sueño le es dado como revelación divina, como la enorme bendición de ser el padre nada más y nada menos que del pueblo elegido, al Jacob americano no le es concedida ninguna revelación. Él es el autor de sus propios sueños, el hacedor de su propio futuro y del futuro de los suyos. Él es capaz de crear su propio “sueño americano”. A su pasado europeo podrido se suma una tierra de promesas. Si en ese pasado reinaban la colectividad y los nacionalismos, en el reciente presente americano gobierna la autonomía del individuo. A la realidad decadente del viejo continente se opone una nueva y fértil realidad donde se experimentan nuevas fuerzas económicas y sociales. Hay material suficiente para alimentar los sueños. Compárense el texto bíblico (Génesis 28: 12-17) y el morrisoniano:

And he dreamed, and behold a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God were ascending and descending on it. And, behold, the Lord stood above it and said, "I *am* the Lord God of Abraham thy father, and the God of Isaac: the land whereon thou liest, to thee will I give it, and to thy seed; And thy seed shall be as the dust of the earth, and thou shalt spread abroad to the west, and to the east, and to the north, and to the south: and in thee and thy seed shall all the families of the earth be blessed. And, behold, I *am* with thee, and will keep thee in all *places* whither thou goest, and will bring thee again into this land; for I will not leave thee, until I have done *that* which I have spoken to thee of. And Jacob awaked out of his sleep, and he said, Surely the Lord is in this place; and I knew *it* not. And he was afraid, and said. How dreadful *is* this place! This *is* none other but the house of God, and this *is* the gate of heaven.⁸³

Mientras el sueño del Jacob bíblico es una epifanía, donde el elemento de mayor peso ni siquiera consiste en las enormes e inmerecidas bendiciones que se recibirán sino en el contacto fascinante y aterrador con Dios, el sueño del Jacob morrisoniano está impregnado por las molestias físicas causadas por las condiciones, es solitario, materialista, enfocado en la acumulación de bienes terrenales y desprovisto de cualquier regalo divino:

The heat was still pressing, his bed partner overactive, yet he slept well enough. Probably because his dreams were of a grand house of many rooms rising on a hill above the fog. (p. 35)

⁸³ *Holy Bible, The Authorized (King James) Version*. Las cursivas corresponden a la inserción de verbos en inglés puesto que el hebreo carece de ellos.

Debido a ese distanciamiento de Dios, Jacob queda muy lejos de ser bendecido como su homólogo bíblico. La suya, es más bien, una maldición:

He went quickly. Screaming at Mistress. Then whispering, begging to be taken to his third house. The big one, useless now that there were no children or children's children to live in it. (pp. 50-51)

Still, we do not say the word [pox] aloud until we bury him next to his children ... (p. 37)

Nótese en estas dos citas cuán inútil es la herencia material que deja Jacob, cuán infértil su descendencia, y cómo lo único que une a este patriarca con lo que queda de su estirpe es la peste, la viruela. He aquí las dimensiones alegórico-irónicas de la propuesta morrisoniana.

Ahora bien, volviendo a la segunda acepción de “mercy” (la que establece una relación de tipo comercial: merced), puede observarse que de ella se desprende una más, utilizada como núcleo en la expresión verbal “at the mercy of” que significa depender por completo de la potestad del otro (en capacidad de administrar la justicia y, por ello, más fuerte) con la consiguiente vulnerabilidad que conlleva esta situación desequilibrada. Si el administrador de esa justicia es, en efecto, alguien “justo”, seguramente se obtendrá misericordia pero si, en cambio, esa capacidad de decisión está en manos de alguien cruel, el resultado puede ser funesto.

De aquí que nos parezca que la traducción española peninsular de *A Mercy* por *Una bendición* (2009) es inadecuada porque se restringe a uno de los aspectos espirituales del término (que, por cierto, ni siquiera se refleja del todo en la elección castellana) y deja de lado el aspecto de intercambio de bienes, primordial para la trama y el significado de la novela. Por otra parte, aun en el terreno meramente espiritual el concepto “bendición” es completamente distinto al de “misericordia”, opción que habría mejorado el título en nuestra lengua. Los únicos otorgantes de una “bendición” en el ámbito cristiano (católico o protestante) son quienes gozan de la investidura divina para otorgarla o bien, en los usos y costumbres, los adultos mayores que, se supone, por su sabiduría y conexión cercana con un futuro celestial pueden hacer ese regalo. Por lo tanto, Jacob no puede “bendecir” a *Minha Mãe* o a Florens. Pensamos que, en cambio, el término “merced” cubre perfectamente las

esferas material y espiritual y puede ser ejercida tanto por Dios como por un ser humano, sobre todo, bajo las condiciones en las que se encontraba Jacob al aceptar como pago a Florens.⁸⁴

El vocablo “merced” en nuestra lengua comparte el mismo origen latino que “mercy” (“merces”, “mercedis”, “paga”, “recompensa”) y, por tanto, deriva también de “merx”, “mercis”, es decir, “mercancía”. A esta misma familia etimológica pertenecen “comercio”, “mercader”, “mercado”, “mercante”, “mercar”, “mercedario” y “merchante”, por mencionar algunos términos que sirven para reforzar la idea de intercambio de bienes.

Toda vez hecha esta reflexión, volvamos a la expresión “at the mercy of” que en nuestra lengua es “a la merced de”. ¿Quién está a la merced de quién en la novela? ¿Es Jacob quien queda a la merced de D’Ortega? Parece que sí, que queda circunscrito a la forma de pago (en especie: una esclava) que le ofrece a cambio de su deuda. No es D’Ortega quien queda a la merced de Jacob, como dictaría la justicia. Recuérdese que uno de los argumentos de D’Ortega para presionar a Jacob a aceptar el pago que él propone es que, de no hacerlo, el caso se iría a la Corte, en Maryland y ello implicaría que la Corona Portuguesa seguramente dictaría sentencia a favor de su súbdito, dejando en franca desventaja –es decir, en desposesión– al holandés.

¿O acaso *Minha Mãe* y Florens son quienes quedan a la merced de Jacob? Todo indica que sí, que su destino depende de esa decisión ética que el prestamista se ve obligado a tomar bajo circunstancias adversas en las que destaca el factor premura. Jacob está acorralado, en el terreno del enemigo, literal y figurativamente “contaminado” por el ambiente, la comida, la charla vana, el escenario fútil, lo artificioso, la lujuria, los excesos. Tiene que tomar una decisión acelerada y se encuentra entre la espada y más de una pared: de un lado, su rechazo ético-protestante a la

⁸⁴ Prueba de ello es la existencia de la Orden Católica de los Mercedarios u Orden de la Merced, orden religiosa y militar fundada en Barcelona, España por Pedro de Nolasco, Ramón de Penyafort y Jaime I, en 1218 para la liberación de prisioneros cristianos hechos por los musulmanes. Esta orden se extinguió en el siglo XVI pero la Virgen de la Merced sigue siendo Santa Patrona en Barcelona, República Dominicana y Argentina. Cabe subrayar que es emblema de la liberación de cautivos y que, por lo tanto, este arquetipo está relacionado con el tema central de *A Mercy*: la libertad en el contexto esclavista.

esclavitud;⁸⁵ del otro, D'Ortega ofreciéndole un esclavo en paga, y, de un lado más, una tercera pared, una madre suplicándole llevarse a su hija, lo cual es por fuerza escandaloso para su ética protestante.

Morrison escenifica dramáticamente la toma de una decisión por parte de protagonistas individuales, personajes totalmente redondos y complejos y, por ello, altamente humanos, perfectamente diferenciados entre sí: 1) D'Ortega, temeroso de que le arrebaten al objeto sexual preferido de su lujuria, puesto que Jacob parece empeñado en llevarse a *Minha Mãe*, la única persona que emana un aroma agradable y gentil en todo el emporio; 2) *Minha Mãe*, rogándole hincada a Jacob que se lleve a su pequeña hija, en lugar suyo, tratando de protegerla ya no sólo de la esclavitud (puesto que esto es de cualquier modo inevitable) sino de la mirada lasciva del amo, del yugo del abuso físico, en específico, del sexual; 3) Jacob, el personaje principal en quien la autora implícita ha depositado la terrible responsabilidad de elegir: elegir aceptar la forma de pago que le propone D'Ortega, elegir entre la madre y la niña, elegir convertirse en dueño de esclavos.

En esta situación ética, por lo tanto, queda claro que el tipo de “mercy” ejercida por Jacob queda restringida al ámbito jurídico-legal, a la potestad que le otorga el hecho de ser el acreedor de D'Ortega. En cambio, *Minha Mãe* is “at the mercy” both “of” *D'Ortega and Jacob*, aunque la narración es lo suficientemente contundente como para dejarnos ver la impudicia, la crueldad y la inflexibilidad de D'Ortega en cuanto a otorgarla en pago por su deuda. Por lo tanto, para efectos prácticos de esta situación ética, *Minha Mãe* queda a la merced de Jacob, un administrador de la justicia que obra de manera compasiva ante su súplica.

En esta situación ética Florens parece estar a la deriva, puesto que es una niña con zapatos de mujer (las zapatillas ajenas funcionan como un símbolo de lo difícil que le es estar bien plantada sobre esta tierra, como una metáfora de su ser soñador y, al mismo tiempo, como una prolepsis irónica de la mujer de botas masculinas que habrá de ir campo traviesa a cumplir una travesía de autoconocimiento, amor y desamor), que no alcanza a comprender la situación. Para ella, su madre

⁸⁵ Entre los grupos protestantes que se asentaron en los Estados Unidos, los cuáqueros fueron los únicos que rechazaron abiertamente –y en la práctica– la esclavitud. No es gratuito que aparezcan ejerciendo su papel histórico como parte del *Underground Railroad* en *Beloved*.

está prefiriendo al hermanito, si bien en la mente de *Minha Mãe* no hay cabida para esta elección puesto que le queda claro que, por ser varón, está menos expuesto a la violencia sexual infringida por D'Ortega. La madre es capaz de imaginar un futuro pernicioso para la hija y desea protegerla. Pero, por su corta edad, Florens no entiende esta diferenciación pues su madre no consigue comunicarle sus verdaderas intenciones. Florens no está pidiendo la merced de los señores latifundistas: ni la de Jacob, ni la de D'Ortega. Para ella esta administración de la justicia económica ligada a la tierra no guarda sentido alguno. Sin embargo, sí solicita otro tipo de merced, de compasión: pide a gritos el amor materno, que la madre le deje hacerle compañía, que no la obligue a alejarse de ella. Los zapatos de mujer madura que envuelven los pies de esta pequeña, funcionan como símbolo de la feminidad con que quiere revestir cada parte de su cuerpo. No sabe que, justamente por estos destellos de feminidad asertiva se vuelve víctima potencial de la maldad de D'Ortega. En el escenario de la toma de la decisión ética de Jacob que será crucial para su destino, Florens no toma decisión alguna, como sí lo hacen D'Ortega y *Minha Mãe*: simplemente queda a expensas, en calidad de objeto intercambiable, de las decisiones tomadas por los tres personajes.⁸⁶

Es éste el dramático *locus ético*⁸⁷ propuesto por la autora implícita. Impresiona la manera como el foco narrativo se posa con toda la tensión que amerita el caso sobre una acción mental que implica una multiplicidad de emociones que muy difícilmente puede ser llevado a la página. Aunque en realidad estamos, como lectores, frente a tres personajes y sendas tomas de decisiones, nuestro ojo, guiado por el enfoque narrativo, puede ver claramente la deliberación que está teniendo lugar en ese momento preciso en la mente y el corazón de cada uno de estos personajes. ¿Cómo concretar a través de las palabras, esa fracción de tiempo, ese instante, en el que un ser humano se ve precisado a tomar una decisión que desatará quién sabe qué consecuencias? Es éste el escenario que Morrison monta para teatralizar la enorme importancia de la toma de una decisión humana –y no divina– que desembocará en una serie de sucesos que definirán el rumbo de un grupo humano, a saber, la

⁸⁶ Esta situación ética es vital para la novela porque circunscribe a la niña en la esfera de objeto intercambiable. Su situación ética cambiará, sin embargo, conforme avance la novela.

⁸⁷ El concepto *locus ético* se definirá en detalle en el próximo capítulo.

comunidad conformada por los Vaark, en una primera instancia y, si se mira alegóricamente, la comunidad conformada por los nacientes Estados Unidos, en una segunda instancia. Esa decisión humana es sólo una: de ahí el artículo contable indefinido que antecede al sustantivo “mercy” en el título. Sin embargo, se trata de tres personajes, esto es, por lo menos de tres decisiones únicas que, en conjunto, van dando lugar a un destino comunitario.

De acuerdo con James Phelan,⁸⁸ estamos, pues, ante la situación ética de los personajes al interior del universo planteado por el relato. Si bien la postura inicial tanto de D’Ortega como de Vaark es clara y estable desde un principio, a diferencia del primero, la postura del segundo cambia, no sin dificultades, a la hora de tomar decisiones. Es perceptible que los personajes están inmersos en narrativas ambiguas y, sin embargo, las posturas éticas que conforman dicha ambigüedad son perfectamente claras.

Esta situación ética es complejizada mediante la suma de varios factores técnicos: por un lado, la narración gnómica,⁸⁹ que permite un narrador que está emitiendo su propio juicio respecto a la situación ética que enfrentan los personajes, todo el tiempo; por otro lado, la narración omnisciente que permite la total penetración en la mente de Jacob, cuyo contenido es mostrado al lector a través de una suerte de monólogo interior filtrado; el foco narrativo centrado en Jacob y, finalmente, el discurso directo a través de la presentación del diálogo –la transacción comercial– entre Jacob y D’Ortega. El resultado es que, como lectores (apostados en la cuarta pared dramática), sabemos mucho más acerca de las dificultades para la toma de decisión de Jacob que de las que pudo haber tenido *Minha Mãe*, o de la confusión sufrida por Florens. Entonces, nos debatimos junto a Jacob en esta situación ética. De proveniencia europea, Jacob vive en la modernidad temprana que privilegia el comercio, acelerado, justamente, a partir del descubrimiento del Nuevo Mundo. En esta época la propiedad pasa de ser un mal inevitable a ser un bien positivo, fuertemente vinculada con el auge del

⁸⁸ “Sethe’s Choice. *Beloved* and the Ethics of Reading”, *op. cit.*, pp. 95 y ss.

⁸⁹ Cfr. Luz Aurora Pimentel, “Sobre el relato. Algunas consideraciones”, en Emilia Rébora Togno (coord. gral.), *Antología de textos literarios en inglés*, 2007, pp. 15-37.

individualismo donde el “bienestar común es visto como la suma total de la prosperidad individual”.⁹⁰ A ello hay que agregar que los calvinistas aprobaban incondicionalmente la búsqueda del interés privado. Seguramente son todas estas ideas –si bien no del todo conscientes– las que discurren por su cabeza al momento de decidir cómo responder ante la situación.

Este tipo de estrategias narrativas elegidas por la autora implícita afectan nuestra reacción emocional y ética como público y, supongo, siguiendo a Phelan, que crean un sentimiento de reciprocidad entre ambas partes. La escena es fuerte y, por lo tanto, nuestra respuesta ante esta escena particular también lo es. Sin embargo, sólo al haber concluido la lectura de toda la novela podremos, en tanto lectores, adoptar una postura ética en relación con los valores, las creencias y los sitios que el relato nos invita a ocupar.

1.3 Who’s loved in *Beloved*?

Most of the books that I have written have been questions that I can't answer.

Toni Morrison⁹¹

De acuerdo con el libro de Oseas, la misericordia le es más grata a Dios que los sacrificios (capítulo 6, versículo 6). Mientras que en *A Mercy* hay un acto misericordioso, en *Beloved* hay un rito sacrificial.

En ambas novelas, hay una madre que ofrenda a su hija para que ésta pueda gozar de libertad. Sin temor a equivocarme, es factible señalar que las crisis éticas tanto de *Beloved* como de *A Mercy* constituyen actos sacrificiales. No hay creación sin sacrificio y sacrificar lo que se estima equivale a autosacrificarse. Si bien hay una pérdida sustancial, irrevocable y penosamente dolorosa, también es cierto que el sacrificio permite obtener energía espiritual proporcional a la importancia de lo perdido.

⁹⁰ Cfr. Richard Pipes, “Los comienzos de la edad moderna”, en *Propiedad y libertad. Dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*, 2002, pp. 48-53.

⁹¹ En respuesta a la pregunta “What is your prewriting process like?” planteada por Sara MacLaughlin, en <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1738303,00.html>, consultado en noviembre 2008.

Las madres sacrificadoras de estas novelas inscritas en el contexto esclavista buscan contrarrestar la crueldad y la maldad inherentes al sistema productivo a través de la energía espiritual positiva del autosacrificio.

Se trata de una operación aritmética de intercambio en el que uno de los factores es la esclavitud y el otro es la libertad (aunque sólo sea relativa o meramente una posibilidad). En la primera, esta ofrenda consiste en desprenderse de la hija esclava y otorgarla en potestad a un nuevo dueño y posible figura patriarcal, Vaark. Son dos los otorgantes de esta potestad: por un lado, la madre, quien la brinda, digámoslo así, emocionalmente, resignándose –no sin sufrimiento– a ser separada de ella; por el otro, el latifundista, quien tiene la potestad legal de Florens dada su calidad de esclava negra. En cambio, en *Beloved* se ofrece la vida de la pequeña niña a fin de que no sufra en carne propia la esclavitud. Ambas ofrendas son involuntarias, hasta cierto punto; diríase más bien que son obligadas por las circunstancias. Son fruto de una decisión ética y siguiendo a Pierre Michel Klein,⁹² constituyen actos de valor (con conocimiento de causa) por parte de las madres quienes actúan a pesar de sí mismas y van “en contra del orden de las cosas”:

El valor, virtud inaugural: lo que hay que hacer no se da por sí solo, sino que proviene de nosotros mismos, es algo que instauramos cuando sin nuestra intervención las cosas sólo marcharían por “la fuerza de las circunstancias”.

El título de la novela de 1987 se desprende de la cita bíblica localizada en Romanos 9: 25 que se nos da a conocer a manera de epígrafe de la novela: “I will call them my people,/ which were not my people;/ and her beloved,/ which was not beloved”. Está concatenado con la dedicatoria: “Sixty Million and more”. Ambos elementos funcionan como apertura de la novela y son lo suficientemente misteriosos y ambiguos como para provocar nuestra indagación.

La epístola de San Pablo a los Romanos fue escrita aproximadamente hacia 57-58 d.C. y su propósito central es explicar cuál es la posición del y por qué se ha hecho extensiva la promesa de salvación a todo el mundo. Si hasta antes de Cristo se creía que ésta era exclusiva de los judíos, el apóstol describe cómo, únicamente por medio de la gracia divina, la salvación puede alcanzar a los

⁹² Prefacio a *El valor (con conocimiento de causa)*, 1992, pp. 7-10; la cita está tomada de la p. 7.

gentiles. Más aún, en este texto se ahonda en la vida pecaminosa de los judíos como pueblo y se expone que el ser judío, es decir, miembro del pueblo elegido, no es garantía, en absoluto, de que se obtenga la salvación eterna.

En consecuencia, mientras la trama de *A Mercy* (siglo XVII) es representada alegóricamente como un periodo que se corresponde con el Paraíso y La Caída en el Antiguo Testamento, la de *Beloved*, ocurrida tres siglos después, se representa también en modo alegórico como la extensión del evangelio a un pueblo distinto al elegido (estos sucesos son neotestamentarios). La ecuación es compleja: los blancos se erigen como pares de los judíos, en tanto que los afroamericanos corresponden a los gentiles. Aquí exploraré la posibilidad de establecer dichas equivalencias.

El epígrafe elegido por Morrison sintetiza, precisamente, la aparente contradicción que, a primera vista, sugeriría un rompimiento con la antigua alianza pero que, en realidad, no es más que el desarrollo del plan divino de salvación. Resulta interesante que el epígrafe haya sido extraído del capítulo 9, en el cual se discurre sobre la descendencia de Abraham y se trae a colación la elección de Dios que favorece a Jacob sobre Esaú. En el Antiguo Testamento Jacob prevaleció, por la gracia de Dios, como padre del pueblo elegido pese a que legalmente a él no le correspondía ese derecho por no haber sido el primogénito. En ese capítulo se expone cómo los descendientes de Jacob han ido perdiendo el derecho a la salvación por su comportamiento pecaminoso y cómo los descendientes de Esaú, los no elegidos, pueden alcanzarla. Sin embargo, tras la elección de unos y otros para la salvación sólo subyace un factor: la gracia divina.

En este sentido, considero que, luego de la lectura de la novela de 2008, el nombre del protagonista de *A Mercy* resuena como un eco en *Beloved*. Si en *A Mercy* ya se sabía que irónicamente este europeo era el patriarca, aunque elegido, sin descendientes ni herederos, en *Beloved* se expone que los no elegidos, los gentiles, es decir, los esclavos provenientes de África y los esclavos nacidos en América, sí pueden ser los elegidos. Recuérdese que uno de los principales argumentos para justificar la instauración de la esclavitud en América, en el siglo XVI para ser exactos, fue que podía esclavizarse a todo aquel que no fuera cristiano, sobre todo, aquellos

provenientes de regiones paganas como África. Fue así como en 1705 se instauraron las leyes para esclavos (*Slave Codes of 1705*) en Virginia, a fin de regular la creciente población esclavista. En este código se definía como esclavos a: “all servants imported and brought into the country [...] who were not Christians in their countries”.⁹³

Puede afirmarse que la salvación por la gracia está íntimamente ligada a la misericordia divina. En el mismo capítulo de *Romanos*, en el versículo 15, se expone esta idea mediante el uso de la palabra que hemos venido discutiendo (“mercy”) y que nos permite establecer otro puente entre los títulos de ambas novelas: “For he saith to Moses, I will have mercy on whom I will have mercy, and I will have compassion on whom I will have compassion”.⁹⁴ La voz le pertenece a Dios. Respecto a este versículo comenta Juan Calvino: “Así [...] apela a la respuesta dada por Dios a Moisés cuando éste le suplicaba por la salvación de todo el pueblo. [...] De esta forma, Dios declara que no está en deuda con nadie y que todo el bien por Él hecho en pro de la humanidad procede únicamente de su amor y liberalidad gratuita”.^{95, 96} La redundancia sirve para enfatizar la soberanía divina y esclarecer la pequeñez del ser humano ante su creador así como el hecho de que por ser nada más que una creación suya, el ser humano debe total obediencia a Dios y ello implica el no cuestionamiento de sus elecciones.

En contraste con la isotopía de la redundancia, que sirve para asegurar la homogeneidad semántica⁹⁷ del carácter de la voluntad divina, el versículo (25, cuya voz también pertenece a Dios) seleccionado como epígrafe “[...] I will call them my people, which were not my people; and her beloved, which was not beloved” presenta, en primer lugar, una relación de “contrariedad”⁹⁸ que

⁹³ “Government: 1600- 1775. Colonial Authority” en *Race*, American Anthropological Association.

⁹⁴ *Holy Bible, The Authorized (King James) Version*.

⁹⁵ *La Epístola del Apóstol Pablo a Los Romanos. El comentario de Juan Calvino*, 1977, p. 246.

⁹⁶ El hecho de que San Pablo cite las palabras de Dios dichas a Moisés precisamente en el contexto de la huida de Egipto, también resulta relevante para nuestro estudio dado que históricamente se ha establecido un paralelismo entre dicho episodio bíblico y la lucha por la emancipación afroamericana. Un ejemplo de ello es el conocido espiritual negro “Wade in de Wather” (Cruzen las aguas) que se refiere tanto a los israelitas del Antiguo Testamento al salir de Egipto, como a los esclavos afroamericanos escapando del maltrato a una vida libre, tal y como hace Sethe en *Beloved*.

⁹⁷ Cfr. “Isotopía” y “Redundancia” en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*.

⁹⁸ “Contradicción” en *ibid*.

implica, semánticamente hablando, una reciprocidad entre los contrarios; dicha reciprocidad se aprecia también en la estructura de espejo que se refleja en la sintaxis paralela. Pero también presenta, en segundo término, una “contradefinición”⁹⁹ porque se afecta la lógica del discurso en una línea progresiva a la inversa, al utilizar el tiempo verbal futuro frente al pasado simple (I will call / were). Los pronombres “them” y “her” cumplen la función de objeto directo del verbo “will call”. Además, se rectifica sustituyendo y amplificando la expresión inicial; de este modo, la pareja “not my people” / “not beloved” se convierte en “my people” / “beloved”. En este juego de pares el adjetivo posesivo “my” alude claramente a Dios como poseedor, esto es, al pueblo elegido pero no tiene un correspondiente en su frase espejo. ¿A quién aluden, sin embargo, los pronombres “them” y “her” objeto directo de “will call”, en la primera parte de las oraciones espejo? Y, sobre todo, ¿de dónde procede el carácter femenino del pronombre “her”? ¿De dónde proviene, además, el carácter femenino de “beloved” que sí es perceptible en las versiones castellanas (i.e. “*Llamaré pueblo mío al que no es mi pueblo; y amada mía a la que no es mi amada*”), en la segunda parte de las oraciones espejo?¹⁰⁰ Analicémoslo.

En realidad, Morrison no usa el versículo completo que, a la letra, dice: “As he saith also in O’see” seguido de lo que la autora elige como epígrafe, de modo que lo que está ausente en el epígrafe morrisoniano es la voz de San Pablo enmarcando la cita de las palabras divinas que hará enseguida. Es de esa fuente de donde proviene el pronombre “her”. La intertextualidad se complejiza, remitiéndonos ahora al Antiguo Testamento, exactamente al libro del profeta Oseas, uno entre los cuales se discute, como hemos explorado, el concepto bíblico “mercy”. La referencia no es poco relevante dado que San Pablo se vale de ella para demostrar que la inserción de los paganos en el plan de salvación estaba prevista desde el antiguo pacto. La cita exacta corresponde a Oseas 2: 23:¹⁰¹

⁹⁹ “Corrección” en *ibid.*

¹⁰⁰ *Biblia de Jerusalén*. Cursivas en el original, por tratarse de palabras enunciadas por Dios.

¹⁰¹ En las versiones King James y Reina Valera anotada por Scofield (ambas autorizadas por la Iglesia Protestante) mas no así en la Biblia de Jerusalén (versión autorizada por el Vaticano), donde el texto se ubica en el versículo 25, del mismo capítulo. Curiosamente, en su comentario, Calvino da como referencia justo el versículo 25; sin embargo, esto puede deberse a cuestiones editoriales de la traducción al español.

And I will sow her unto me in the earth; and I will have mercy upon her that had not obtained mercy; and I will say to *them which were* not my people, Thou *art* my people; and they shall say, *Thou art* my God.

Nos es obligado revisar el libro completo a fin de comprender cuáles son los referentes de los dos pronombres “her” en este versículo en particular, a fin de establecer su relación con la Epístola a los Romanos. En este libro profético, Oseas, a instancias divinas, adopta (se cree que tanto literalmente como en sentido figurado) el papel de esposo de una mujer adúltera de nombre Gomer —quien representa la infidelidad de Israel— que tras ser repudiada será, finalmente, purificada y restaurada. Con esa mujer Oseas tiene tres hijos: Jezreel (el varón primogénito, cuyo nombre significa “Dios dispersa”), Ruhama (de sexo femenino, cuyo nombre significa “compadecida” o “amada”) y Ammi (otro varón, cuyo nombre significa “pueblo mío”).¹⁰² Cuando nacen estos dos últimos, Dios le ordena a Oseas anteponer a sus nombres la partícula “Lo-“ que indica la negación de sus atributos, en razón de lo cual, por provenir de mujer adúltera, al nacer son repudiados: así, Lo-ruhama es la “no compadecida” y Lo-ammi es el “no pueblo mío” (1: 1-9).

No obstante, Dios bendice a Israel reiterándole la promesa hecha a los patriarcas: “Yet the number of the children of Israel shall be as the sand of the sea, which cannot be measured nor numbered; and it shall come to pass, *that* in the place where it was said unto them, *Ye are* not my people, *there* it shall be said unto them, *Ye are* the sons of the living God” (King James, Oseas 1: 10. Subrayado original.).¹⁰³ Este versículo profético donde se anuncia a manera de prefiguración la gracia de Cristo como Dios viviente es de nuestro interés porque en él se conjugan el eco del sueño de Jacob (que tiene resonancias —inversas— en *A Mercy*) y la promesa a los gentiles (que tiene resonancias en el pueblo afroamericano de *Beloved*). Gracias a la bendición de Dios, también es retirada de los nombres de los hijos de Oseas el prefijo negativo “Lo-“, transformándose, así, Jezreel en gran jefe de Israel (1:

¹⁰² Las traducciones corresponden a la versión en español (dirigida por William H. Walker) de *La Santa Biblia* versión Reina Valera anotada por Scofield. No obstante, conviene destacar que en la versión King James, respecto a Lo-ruhama, se usa el sustantivo “mercy”: “[...] And *God* said unto him, Call her name Lo-ru-ha’ma: for I will no more have mercy upon the house of Israel; but I will utterly take them away”. [Subrayado original.]

¹⁰³ “Con todo, será el número de los hijos de Israel como la arena del mar, que no se puede medir ni contar. Y en el lugar donde les fue dicho: Vosotros no sois pueblo mío, les será dicho: Sois hijos del Dios viviente”. (Reina Valera anotada por Scofield).

11) y sus hermanos pasan de ser simplemente dos individuos a ser “pueblos míos” y “compadecidas”, esto es, se multiplican conforme a esa promesa de expansión del linaje (2: 1).

La voz que habla en 2: 23 corresponde a Jehová, quien instruye a Oseas. La versión Reina-Valera nos da en nuestra lengua la siguiente equivalencia de este versículo que nos es de suma utilidad para entender el pronombre “her”, objeto directo de “will call” en el epígrafe de la novela: “Y la¹⁰⁴ sembraré para mí en la tierra, y tendré misericordia de Lo-ruhama; y diré a Lo-ammi: Tú eres pueblo mío, y él dirá: Dios mío”. Al comparar la versión Reina-Valera con la versión King James obtenemos como equivalente del pronombre “her” (“I will have mercy upon her”) el nombre propio Lo-ruhama. “Her” en Romanos 9: 25 (y, por lo tanto, en el epígrafe de Morrison) es Lo-ruhama, la no-compadecida, la no-amada, la hija de Oseas y Gomer, la infiel que es redimida a través del amor de Dios. Ahora queda claro también porque “beloved” se traduce a nuestra lengua como un sustantivo femenino, lo cual es de particular utilidad para la creación del personaje morrisoniano.

Ahora bien, ¿a qué obedecen la oposición (contrariedad) y la corrección (contradefinición) que afectan la lógica semántica de Romanos 9: 25? De acuerdo con Calvino, al llegar a este punto de la epístola pueden deducirse dos consecuencias: 1) que “la gracia de Dios no está reservada al pueblo judío, pudiendo extenderse a otras naciones y hasta a todo el mundo” y 2) “que no está relacionada con los judíos hasta el punto de que quienes sean hijos de Abrahán [...], según la carne, la disfruten sin excepción”.¹⁰⁵ Los “no-amados” son, según el reformista, “aquellos hacia quienes Dios muestra su ira, más que su elección”.¹⁰⁶ Y continúa:

En cuanto al nombre femenino: *a la no amada*, tenemos que entenderlo como una continuación del texto profético, ya que el Profeta dice anteriormente que una hija había nacido llamada por sobrenombre *No-Amada* para que bajo ese nombre el pueblo se reconociera como odiado por Dios. Ahora, como el rechazamiento ha sido causa de este odio, el Profeta demuestra que el comienzo del amor divino se manifiesta cuando Dios adopta a quienes durante algún tiempo fueron extranjeros.¹⁰⁷

¹⁰⁴ El referente de este otro pronombre “her”, que también cumple la función de objeto directo corresponde, a mi juicio, a la propia Gomer, a quien, por un lado, Oseas restaurará legalmente como esposa suya, y en el nivel espiritual, a Israel, a quien Jehová “sembrará en esta tierra”, es decir, le dará estabilidad y descendencia.

¹⁰⁵ *op. cit.*, p. 255.

¹⁰⁶ *op. cit.*, p. 258.

¹⁰⁷ *ibid.*

Es posible esgrimir, en consecuencia, que alegóricamente, en *Beloved*, los blancos corresponden a los judíos que han pecado y que, por lo tanto, están expuestos a perder el Reino de Dios,¹⁰⁸ en tanto que los afroamericanos constituyen ese pueblo que un día fue repudiado, por provenir de la impureza (marcada en Oseas, por la infidelidad conyugal, en el nivel literal que se convertirá en el Nuevo Testamento en todo elemento extranjero y que, en el nuevo contexto morrisoniano se relaciona con la raza negra) y el rompimiento de las leyes (el matrimonio de un profeta con una prostituta, en Oseas y en el nuevo contexto tal vez más bien como víctimas de las leyes injustas) pero que, a raíz de la Nueva Alianza, gracias al amor de Cristo es ahora aceptado en dicho Reino.

Ruhama y Ammi son la pareja implícita en el epígrafe. Si bien Morrison le da prioridad a la parte femenina de esa pareja (al hacer que su protagonista sea una niña-mujer), revelando un certero conocimiento de las fuentes bíblicas, también es cierto que le es útil la parte masculina del binomio en tanto implica la existencia de un pueblo entero así como para subrayar el carácter comunitario de los afroamericanos. Dada la pluralización de “pueblos míos” y “compadecidas” (o “amadas”) que se da ya desde el libro de Oseas (2: 1), no sólo en el epígrafe, sino también en el mismo título de la novela de Morrison, se alude a más de una persona: *Beloved* es la protagonista de la trama pero es también el pueblo afroamericano todo. En el epígrafe quedan integrados, por lo tanto, un elemento femenino, en su tipología individual (*beloved*), y un elemento masculino, en su tipología colectiva y en su carácter de elegido (*my people*), como puede afirmarse luego de haber rastreado sus raíces, si bien no hay género en los sustantivos en lengua inglesa. Por si fuera poco, queda integrado el elemento primordial que es descrito en su relación con ambos: Dios (I, pronombre en primera persona singular).

Resulta interesante observar cómo sigue su desarrollo el versículo elegido como epígrafe en la fuente original. Romanos 9: 26 dice, en la *Biblia de Jerusalén*: “Y en el lugar mismo en que se les

¹⁰⁸ Aunque, para ser precisos, aun habiendo obedecido estrictamente la ley divina todo el tiempo han estado a expensas de la gracia de Dios que sólo se da por voluntad Suya.

dijo: No sois mi pueblo, serán llamados: Hijos de Dios vivo".¹⁰⁹ Esta cita es importante porque aparece Jehová como un eco de la antigua alianza y como Dios-Padre, pero también ya Jesucristo en tanto Dios-Hijo, Dios vivo. Es Él quien viene a resarcir en el Nuevo Pacto a este pueblo que había sido repudiado. Ahora bien, Morrison dedica su libro a "Sixty Million and more"¹¹⁰ que, de acuerdo con varios críticos y según la propia Morrison, se refiere a los más de sesenta millones de africanos que murieron durante el *Middle Passage*. Entonces, es posible deducir que así como en el Nuevo Testamento se busca resarcir la posición de pueblos extranjeros que habían sido repudiados, Morrison busca resarcir la posición de los africanos en el sitio mismo donde han sufrido estas vejaciones, es decir, en el contexto estadounidense, rindiéndoles un homenaje a través de su novela. Si históricamente, Dios-Hijo, redime al pueblo rechazado mediante Su gracia, Morrison busca, literariamente, resarcir el lugar que han ocupado los afroamericanos.

El nombre "Beloved", proveniente de Romanos 9: 25, se une, mediante este homenaje, al nombre inscrito en la tumba de la pequeña niña de dos años, asesinada por la madre, que ni siquiera alcanzó a poseer un nombre completo. "Beloved" es también, en la oratoria ritual,¹¹¹ la frase de apertura para referirse a la congregación en sacramentos especiales tales como bodas o sepelios. En la primera oportunidad que Sethe tiene de honrar a su hija, se esmera por grabar la lápida de su tumba y se le ocurre que quisiera repetir lo que el pastor ha enunciado durante el sepelio: "beloved" precedido, quizás, de la palabra "dearly". Resalta aquí la importancia de la palabra escrita que tiene que serlo para poder perdurar. La única manera en que puede lograrlo es intercambiando algunos minutos de sexo con el sepulturero por determinado número de letras a grabar sobre la lápida. Nótese el proceso de intercambio de bienes y cómo el cuerpo de Sethe, pese a ya no ser una esclava es convertido en objeto de intercambio una vez más, si bien, hasta cierto punto, bajo su propia voluntad. Sin embargo, las condiciones extremas la ubican, otra vez, en el centro de una situación ética

¹⁰⁹ "And it shall come to pass, *that* in the place where it was said unto them, Ye *are* not my people, there shall they be called the children of the living God", de acuerdo con la versión King James (subrayado original).

¹¹⁰ Conforme a las convenciones editoriales, la dedicatoria aparece en el libro antes del epígrafe, pero para este análisis ha sido importante revisar primero aquél.

¹¹¹ "Dearly beloved, we are gathered here today...".

complicada donde la elección reprobable de pagar con su propio cuerpo, contra su propio deseo, este “bien”, pierde magnitud ante la relevancia de rendirle homenaje a su hija muerta, que es más valioso. Su repulsión ética hacia este acto la obliga a detenerlo a los pocos minutos y de ello se arrepentirá tiempo después, cuando desee con todo su corazón haber aguantado un poco más para lograr escribir la otra palabra: “dearly”. Por un lado, la niña es “amada” pero, por el otro, el adjetivo “Beloved” permite la inclusión no sólo de la hija de Sethe sino de todos aquellos afroamericanos acaecidos durante el *Middle Passage*. La tumba de la pequeña adquiere dimensiones simbólicas. Es el retorno a la tierra, es la matriz femenina, es también cada uno de los barcos que transportaron esclavos entre los siglos XVII y XIX.

Ahora bien, si queda claro que el Jacob de *A Mercy* no es el progenitor del pueblo elegido pero en *Beloved* se alude al pueblo elegido, ¿quiénes conforman dicho pueblo? Siguiendo el orden de ideas expuesto en este apartado, las resonancias bíblicas de los textos morrisonianos parecen apuntar hacia una dirección: los blancos puritanos tuvieron alguna vez en sus manos la promesa de ser el pueblo elegido, pero la desperdiciaron a través del uso de su libre albedrío, enceguecido por la búsqueda del bienestar individual basado en la explotación de otros. En la historia de los Estados Unidos, los descendientes de africanos han sido explotados, vilipendiados y rechazados, mas el paso del tiempo ha ido resarcido su posición en más de una arena: la económica, la social, la política, la cultural y la religiosa. En el ámbito literario, no cabe duda, Morrison ha fungido como una figura de primordial relevancia para reposicionar al pueblo afroamericano en un primer plano de los Estados Unidos.

2. La construcción de un escenario de vida esclavista como acto imaginativo

Living in a nation of people who decided that their world view would combine agendas for individual freedom and mechanisms for devastating racial oppression presents a singular landscape for a writer. When this world view is taken seriously as agency, the literature produced within and without it offers an unprecedented opportunity to comprehend the resilience and gravity, the inadequacy and the force of the imaginative act.

Toni Morrison¹

Black slavery enriched the country's creative possibilities. For in that construction of blackness and slavement could be found not only the not-free but also, with the dramatic polarity created by skin color, the projection of the not-me. The result was a playground for the imagination.

Toni Morrison²

Mientras que en *A Mercy* se empiezan a esbozar los trazos de la producción sustentada en la esclavitud, originada en gran medida por las olas migratorias europeas que arribaron a Norteamérica durante el siglo XVII, en *Beloved*, una afroamericana (Sethe) se ve obligada a recordar no sólo su pasado, sino también el de sus ancestros, en un país conformado por inmigrantes involuntarios sometidos a la esclavitud a mediados del siglo XIX en la sociedad estadounidense. El universo más lejano en la línea temporal (es decir, el que se propone en *A Mercy*) es multicultural, puesto que se encuentra constituido por un anglo-holandés (Jacob Vaark), su esposa londinense (Rebekka), una *Native American* (Lina), una familia portuguesa (los D'Ortega), una mulata que nació y vivió toda su infancia en un navío (Sorrow), dos *indentured servants*, blancos y homosexuales (Scully y Willard), un negro que ha sido libre toda su vida y trabaja como herrero a cambio de remuneración (The Smithy) y una esclava negra procedente de Angola con sus dos hijos (Florens, la protagonista, su hermanito y su madre).

Este universo es, paradójicamente, mucho más parecido al crisol multicultural que ha vivido Estados Unidos durante buena parte de su existencia que el retratado en *Beloved* donde figuran, sobre todo afroamericanos y sólo dos tipos de blancos: los victimarios y los abolicionistas.³ *Beloved* abrió el camino no sólo para hablar de la esclavitud en voz alta, sino para que hacerlo fuese algo

¹ *Playing in the Dark*, 1992, p. xiii.

² *ibid*, p. 38.

³ En realidad, hay un tercer tipo de blanco: el encarnado por Amy, una *indentured servant* prófuga. Este personaje es relevante no sólo por su compasivo quehacer como propiciadora de vida, sino también porque permite trazar una línea contrastiva con Will y Scully en *A Mercy*.

“políticamente correcto”. Antes de su publicación, la esclavitud era tabú en la literatura estadounidense pero en 2008, con *A Mercy*, Morrison vuelve a poner de relieve este tema en la agenda actual de la literatura estadounidense, en plena era Obama, con el primer presidente de origen afroamericano.⁴ No es que no hubiese obras que mencionaran o denunciaran la esclavitud, sino que hasta antes de Morrison, no se les concedía el privilegio de tomarse como obras por derecho propio ni el de ser objeto de análisis literarios académicamente significativos. La reciente aparición de *A Mercy* viene a refrendarlo, a la vez que señala cómo durante el siglo XVII fueron tomadas decisiones individuales y colectivas que tendrían funestas consecuencias para toda una sociedad, con repercusiones aún palpables en el siglo XXI. De aquí que la cosmovisión planteada en ambas novelas adquiera dimensiones éticas.

Si bien la presencia de africanos (por ejemplo, en el área de Florida) data de una fecha tan temprana como el siglo XV, el desarrollo de la esclavitud en los Estados Unidos se vincula con la colonización inglesa del área de Virginia, a principios del siglo XVII y con la aprobación de la 13^a Enmienda a la Constitución de los Estados Unidos (1865). Esto es, justo entre los escenarios ficcionales que nos plantean los argumentos principales de *A Mercy* y *Beloved*. ¿Por qué en 1690 un personaje como The Smithy, siendo negro, era libre y jamás había conocido la esclavitud? Los historiadores aseguran que algunos negros llegaron a territorios regidos por los holandeses (Virginia), los ingleses (Chesapeake), los franceses (Louisiana) o los españoles (Florida) con un estatus de *settlers*, desprovisto de cualquier relación con el sistema esclavista. A este respecto, en *Playing in the Dark*, Morrison apunta: “The United States [...] is the oldest democracy in which a black population accompanied (if one can use that word) and in many cases preceded the white settlers”.⁵

¿Por qué también en 1690 personajes como Scully y Willard, aun siendo blancos, realizaban funciones de servidumbre? Uno de los antecedentes de las prácticas esclavistas en Norteamérica se

⁴ Quien ha manifestado públicamente su admiración por Toni Morrison, señalando como su novela favorita *Song of Solomon*. Es posible encontrar fuertes paralelismos en el contenido de esta novela y la propia autobiografía de Obama, *Dreams from my Father*.

⁵ *ibid.*, p. 8.

encuentra en la *indentured servitude*, sistema de trabajo forzado consistente en la explotación de mano de obra por un tiempo determinado a cambio del traslado al Nuevo Mundo. Estos inmigrantes empezaron a arribar a Norteamérica procedentes de Europa, a partir de 1619, como “siervos deudores” que trabajaban para dueños de tierras que tenían el poder legal de rescindir o prorrogar bajo voluntad y sin previo aviso los contratos mediante los cuales eran traídos al nuevo continente. Eran personas con antecedentes penales (que debían elegir entre la cárcel o el exilio) o con nulas posibilidades de prosperidad en sus países de origen (prostitutas, mujeres pobres o niños sin familia) que aceptaban ser traídos al Nuevo Mundo a cambio de, por lo general, siete años de trabajo.⁶ Sin embargo, se enfrentaban a un desfavorable sistema de castigos y enmiendas que, por lo común, alargaban de manera penosa (a veces, inclusive de por vida), su condición de siervos sin retribución alguna. En esa misma época llegaron a América los primeros esclavos provenientes de África. Este sistema permitía la existencia de *indentured servants* tanto blancos como negros. Entre los blancos había irlandeses, escoceses, ingleses y alemanes. Se cree que casi la mitad de todos los blancos que emigraron hacia las trece colonias del imperio británico en Norteamérica durante los siglos XVII y XVIII pudieron haberlo hecho en calidad de *indentured servants*. Una de las fuentes documentales que Morrison reconoce haber utilizado para la investigación histórica que respaldaría su última novela es *White Cargo*, de Don Jordan y Michael Walsh.⁷ Estos autores calculan que unos trescientos mil sujetos con algún historial criminal o inmersos en la pobreza extrema fueron traídos de las islas británicas a las colonias americanas entre los siglos XVII y XVIII; a cambio de labores forzadas, estos parias obtendrían su libertad, supuestamente, en un lapso aceptable, lo cual, sin embargo, se cumplía muy pocas veces. Si lograban sobrevivir la travesía marítima, los esperaba un cortísimo espectro de vida en el Nuevo Mundo, ya que las enfermedades los asolaban al punto que entre ellos se volvió un consuelo común saber que durarían un par de años como máximo.

⁶ El periodo de siete años proviene de la esclavitud vista en la tradición judaica, de acuerdo con la cual los israelitas “debían ser manumitidos cada séptimo año, en conmemoración del rescate de Israel de la esclavitud egipcia” (Deuteronomio 15: 22 y ss). En Wilton M. Nelson (ed.), *Diccionario ilustrado de la Biblia*, 1975.

⁷ *White Cargo. The Forgotten History of Britain's White Slaves in America*, 2008.

Los ciudadanos blancos provenientes de Inglaterra que habitaban en Virginia, escenario de *A Mercy*, decidieron que los primeros negros de esa región serían tratados como *indentured servants*. ¿Cómo es que tiene lugar esta decisión? ¿Y cómo es que se da el salto de *indentured servants* a esclavos de por vida? La novela de Morrison explora las causas probables e invita al lector a tomar una decisión ética al respecto. Después de transcurrido un tiempo determinado, los africanos eran liberados y recibían tierras y herramientas por parte de sus antiguos dueños. El problema estribaba en que para cuando eran liberados, ya no había tierras fértiles disponibles, de modo que se convertían en una subclase social. La ubicación temporal corresponde a los alrededores de 1650. En 1676 tuvo lugar la Rebelión de Bacon en Virginia, que en *A Mercy* impacta tanto a Vaark y hace que su travesía hacia la plantación de D'Ortega represente un grave riesgo. Recibió ese nombre porque su líder fue Nathaniel Bacon, dueño de vastas plantaciones. Esta revuelta es histórica por tratarse de la primera en la que blancos y negros que vivían entre las fronteras de los distintos territorios se pusieron de acuerdo para lograr un fin común. Los plantadores de tabaco solicitaron permiso a las autoridades para atacar a los indios Susquehannock que habían estado realizando saqueos. Ante la negativa del gobernador Berkeley, los colonos incendiaron Jamestown (que había sido fundada por los colonos de la London Company en 1607)⁸ masacrando a los *Native American*.

Ese mismo año ocurrió un levantamiento similar en otro de los escenarios de *A Mercy*, Maryland, donde reside D'Ortega. Se trató de una protesta contra los indios contratados por grandes terratenientes blancos que atacaban propiedades de otros blancos con menor extensión de tierra, así como en contra del supuesto favoritismo mostrado por el gobernador real de Virginia, William Berkeley, hacia ellos. Fue una de las pocas ocasiones en que la clase social menos privilegiada, conformada tanto por blancos como negros, buscó una alianza por una causa común. La legitimidad de estas revueltas es bastante discutible ya que en ambos casos estuvieron estrechamente relacionadas con la lucha por la tierra productiva contra los indios que, por estrategias políticas y quizás también

⁸ Al final del año, sólo sobreviven 32 de los 105 colonos que se asentaron originalmente. Se trata de la legendaria población donde tuvo lugar la captura del capitán John Smith por parte del Jefe Powhatan; su hija, Pocahontas, liberó a Smith.

buenas intenciones (*i.e.* por parte de Berkeley), estaban siendo respaldados por las autoridades coloniales. Pero dejando de lado este punto, ambos sucesos históricos sobresalen por el desacato de las normas dictadas por las autoridades que representaban a la realeza europea en América. Estas rebeliones provocaron temor en la clase social dominante, conformada por blancos y tuvieron como consecuencia el endurecimiento de líneas raciales que se tradujeron en esclavitud. Para el tema de este estudio son relevantes porque la travesía emprendida por Vaark hacia Maryland tiene lugar justo después de la rebelión de Bacon y también porque permiten observar que la esclavitud con tintes raciales se fue dando de manera muy gradual hasta llegar a su cúspide en el siglo XVIII.

1654, 1662 y 1705 son tres fechas relevantes en ese ínterin. En la primera, el condado de Northampton declaró abiertamente al primer hombre negro como esclavo de por vida (John Casor), siendo su propietario, dato curioso, otro hombre negro (Anthony Johnson). En la segunda, en el territorio de Virginia se declaró la ley acerca del parto, que estipulaba que todo recién nacido de madre esclava adoptaba automáticamente dicho estatus de por vida, sin importar que el padre fuera un ciudadano protegido por las leyes del imperio británico. En la tercera fecha, en ese mismo territorio, se definió como esclavos a todos aquellos sujetos traídos de naciones no cristianas, así como a los *Native American* que fueran vendidos en América. Se trata, por lo tanto, de tres fechas relevantes para este estudio porque dichas nociones legales son el pilar del conjunto de normas jurídicas que afectarán indirectamente a Lina, Sorrow, The Smithy y Florens de *A Mercy* y a todos los personajes negros de *Beloved*, de manera directa.

No es sino hacia el siglo XVIII cuando la esclavitud como sistema productivo cobró un auge inusitado, estrechamente relacionado con la explotación de productos del Nuevo Mundo, *i.e.* el tabaco en Virginia, que ya desde un siglo atrás comenzaba a adquirir fuerza, tal y como se aprecia en *A Mercy*. Fue entonces cuando empezaron a ser establecidas las bases legales derivadas de edictos provenientes de las distintas potencias europeas que tenían colonias en América donde se estipulaba que los negros de descendencia africana podían ser tratados como esclavos; es decir, fue en ese momento cuando el factor racial adquirió prominencia. De este modo, se legalizó la esclavitud en

80

quince estados. La producción agrícola en los estados sureños (caña, algodón, arroz) se acrecentó gracias a este sistema, dado que las características de su suelo facilitaban este tipo de producción, en contraste con las del suelo de los estados del norte, que no se prestaban a la explotación agrícola. En aquellos estados, la presencia de esclavos era menor y se encontraba principalmente en pequeñas urbes, donde fungían como sirvientes domésticos, artesanos u obreros.

La historia oficial estadounidense establece que entre los siglos XVI y XIX fueron embarcados aproximadamente doce millones de africanos hacia las Américas.⁹ A este hecho se le conoce como el *Middle Passage*,¹⁰ es decir, el tráfico comercial de individuos capturados en algunas regiones de África tales como Senegal, Gambia, Guinea, las zonas costeras africanas, Benín, Biafra, África Central y Sudáfrica y transportados por la fuerza a puntos de América como las colonias imperiales en Norteamérica y el Caribe. Los imperios que participaron en este tráfico fueron: Portugal, Inglaterra, España, Francia, Holanda, Dinamarca, Suecia y Austria. El cruce del Atlántico podía durar varios meses y era brutal; el índice de mortandad era muy alto, debido a las enfermedades contagiosas, la falta de higiene y el hacinamiento. Los africanos recurrían al suicidio y al infanticidio ante lo desesperado de su situación. El *Middle Passage* está ocurriendo entre los sucesos relatados en *A Mercy* y los que se narran de manera retrospectiva en ciertas partes cruciales de *Beloved*.

Una de las fechas de mayor impacto en la historia del esclavismo en los Estados Unidos es el 1 de enero de 1808, cuando entra en vigor la cancelación del tráfico de esclavos (The End of Slave Trade) aprobada por el Congreso en 1807, prohibiendo la importación de esclavos a los Estados Unidos. Melissa Walker¹¹ señala algunos sucesos históricos relevantes para la comprensión del argumento de *Beloved*. Primeramente, las leyes contra esclavos fugitivos de 1793 y 1850, mediante las cuales se les obligaba a regresar con su amo, se condenaba a todo aquel que les prestara ayuda y se

⁹ Comentaremos con mayor detalle estas cifras en el capítulo cuarto.

¹⁰ Episodio histórico conocido en nuestra lengua como “trata negrera”. Cfr. Luz María Montiel, *Afroamérica I. La ruta del esclavo*, 2006. Esta autora estima que en el transcurso de los 400 años que duró dicha trata, murieron entre 30 y 40 millones de personas.

¹¹ Cfr. *Down from the Mountaintop. Black Women's Novels in the Wake of the Civil Rights Movement, 1966-1989*, 1991.

les prohibía a posibles patrones contratarlos. Luego, el estatus de “fugitivo” duraba de por vida y podían ser capturados en cualquier parte del territorio de los Estados Unidos, inclusive, aquellos estados donde la esclavitud no era legal. Además, todos/as los/as hijo/as que concibiera una esclava fugitiva serían propiedad también del amo. Por último, la ley de 1850 multaba a aquellos policías de estados del norte con una fuerte suma en caso de no arrestar a los esclavos fugitivos.

Estas leyes se relacionaban con el funcionamiento del *Underground Railroad*: una red secreta conformada por abolicionistas y negros, cuyo objetivo era ayudar a los negros a huir de los estados esclavistas hacia los estados del norte, e inclusive Canadá, cuyas leyes les proporcionarían la libertad. El movimiento alcanzó su cúspide entre 1810 y 1850 y se cree que hasta treinta mil esclavos pudieron ser beneficiados por sus acciones. En él intervinieron grupos religiosos tales como los cuáqueros, los congregacionalistas, los metodistas, los presbiterianos reformados y los bautistas. En la novela, Stamp Paid, Ella y Baby Suggs son los miembros negros de esta red, en tanto que los Bodwin son sus integrantes blancos. Otro elemento historiográfico mediante el cual se construye el escenario de *Beloved* es la emancipación de los esclavos del 1 de enero de 1863, proclamada por Abraham Lincoln durante la Guerra Civil. Esta ley no aplicaría a los estados de Kentucky, Missouri, Maryland Delaware, Tennessee, Nueva Orleans, ni a algunos condados de Virginia. De acuerdo con Walker, esta proclamación creó la posibilidad mas no el efecto real de la libertad para la justicia racial. Esta autora también destaca como un hecho histórico influyente en *Beloved*, la decisión de brindar educación a los afroamericanos tomada por el Oberlin College, en Ohio (1835)¹² dado que, presume, se trata de la universidad a la que seguramente aspiraría asistir Denver, apoyada por Miss Badwin.¹³

Hasta aquí un sucinto esbozo del contexto histórico en el que se ubican las novelas seleccionadas. Ahora bien, ¿cómo tender un puente entre la esclavitud en los Estados Unidos y sus

¹² Dos años más tarde sería también la primera institución de educación superior en admitir mujeres. Hasta la fecha sigue siendo dirigida por presbiterianos.

¹³ Walker señala un último suceso histórico que tendría repercusiones en *Beloved*, se trata del Pacto de 1877, donde el candidato presidencial republicano Rutherford B. Hayes le ganó al demócrata Tilden. De acuerdo con Walker, el final de la novela, situado tan sólo tres años antes, constituye una metáfora de lo que acontecería al asegurar el dominio de los blancos sobre las masas de negros. No comparto su opinión.

repercusiones éticas? Vale la pena intentar hacerlo ya que ello parece ser una de las interrogantes suscitadas por Toni Morrison. Una revisión de los puntales de la esclavitud desde la óptica extraliteraria me ha sido de cierta utilidad. Primeramente, la esclavitud como un sistema productivo habría sido inexistente sin una idea de la propiedad. Pero, de acuerdo con Richard Pipes,¹⁴ tampoco la libertad existiría sin esta idea.

En los albores del sistema esclavista en los Estados Unidos, los esclavos eran concebidos como “propiedad personal”, es decir, que servía solamente para el uso o servicio individual, algo parecido a las pertenencias: joyas, armas, vestimenta, etcétera. Por ello hay casos como el de Elizabeth Key Grinstead quien, al ser bautizada y registrada como un miembro de la familia de un británico, automáticamente obtuvo la libertad (Virginia, 1656). Sin embargo, en cuanto pasaron a ser “propiedad productiva”, esto es, aquella que puede generar más propiedad, como más esclavos o mayor producción agrícola, su estima material creció en gran medida, provocando que se buscara afianzar por medios legales los beneficios que su fuerza de trabajo les traía a los terratenientes. Fue entonces cuando la vida y la libertad de estos sujetos pasaron también a ser propiedad legal de los amos. En ese momento les fueron suprimidas la libertad política, jurídica, económica y aun sobre su persona.

A Mercy es la novela de Morrison que explora los albores de la esclavitud, incluso antes de estar cargada con un factor racial. Al rastrear los orígenes de la propiedad en la América colombina, Pipes los vincula con la idea de un Mundo Nuevo e inocente: “[...] la cualidad más sobresaliente de la vida de los salvajes, aparte de no conocer lo que era la vergüenza, consistía en su ignorancia sobre cuestiones de propiedad”.¹⁵ Si bien la novela está situada dos siglos después del descubrimiento de América por Colón, podemos encontrar algunas imágenes que evocan claramente si no un Nuevo Mundo, sí un mundo nuevo en ciernes, uno donde se está pasando de ese estado salvaje e inocente a uno más recatado y desconfiado; donde poco a poco comienza a ponerse un precio más específico a la

¹⁴ “Introducción”, “Definiciones”, “La idea de la propiedad” y “Predicciones” en *Propiedad y libertad. Dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*, 2002, pp. 13-21, 23-94 y 359-371.

¹⁵ *ibid.*, p. 42.

propiedad privada. Se citan ejemplos de esta inocencia: la náufraga Sorrow es encontrada desnuda a la orilla del Atlántico pero, poco a poco, se irá revistiendo de ropa para cubrir su cuerpo y de una suerte de máscara muda que la hará impenetrable. Lina y Rebekka solían bañarse desnudas en el río; a la llegada de Florens esta convivencia solidaria continúa y las mujeres alcanzan tal grado de camaradería que llegan a dormir a cielo raso en hamacas y a realizar muchas de sus actividades juntas, pero luego de la enfermedad y la muerte, luego de la construcción del gran portón de hierro, irán constriñéndose a espacios individuales, cerrados, aislados. Puede decirse que, si en un principio reinaba cierto orden cordial y amistoso en el latifundio Vaark, éste se ve contaminado por el contacto con los D'Ortega, por las ideas que Jacob importa de Maryland, la tierra católica portuguesa, a la Virginia protestante y británica. Amplía Pipes:

Un historiador de la literatura francesa encuentra que existe un vínculo directo entre la primera carta de Colón, en la que se refiere a sus descubrimientos, y el *Discours sur l'Inégalité de Rousseau*, escrito dos siglos y medio después, en el que la propiedad se describía como la fuente de todos los males sociales.¹⁶

En *A Mercy* la propiedad es, sin lugar a dudas, la fuente de todos los males. Mejor dicho, la conciencia sobre el valor de la propiedad es la fuente de todos los males: individuales, sociales, psicológicos y espirituales que recaerán sobre cada uno de los personajes. El motor de la novela es el cobro de la deuda que D'Ortega tiene para con Vaark. Mas al emprender la travesía para realizar este cobro, Vaark ha logrado construir –no sin sufrimiento (ha perdido ya a sus dos hijos varones y a su hija)– un hogar multicultural donde conviven pacíficamente él mismo, de ascendencia holandesa; Rebekka, la mujer que ha hecho traer desde Londres para que sea su esposa; Lina, la única india que ha sobrevivido a la epidemia de viruela que devastó a su tribu; Sorrow, la chica autista que han recogido y cuidado; Willard y Scully, los trabajadores blancos, también provenientes de Europa. Siendo todos ellos sujetos provenientes de sociedades en descomposición han logrado establecer, poco a poco, con esfuerzo, un mundo armónico que les permite hacerle frente a adversidades climáticas y de supervivencia: Rebekka se salvó de la deshonra, la prostitución o la pobreza de la capital inglesa; lo mismo que Lina, Sorrow es la última sobreviviente, en su caso, de un mundo

¹⁶ *ibid.*

marítimo; Willard y Scully han dejado de ser escoria para convertirse en manos útiles capaces de crear un algo nuevo. La ideología protestante que subyace a todas sus actividades parece serles un buen estandarte para su batalla. Son los presbiterianos los que logran acomodar a Sorrow y a Lina en esta casa, han sido ellos quienes apoyan moralmente a Rebekka en su viudez... Sin embargo esta convivencia en gestación se ve mancillada cuando dos pecados capitales,¹⁷ la envidia y la avaricia, tocan el corazón de Vaark. Jacob quería recuperar su inversión, hacer cobrable la deuda que D'Ortega había contraído con él, pero en su corazón está dispuesto a irse sin una retribución hasta que poco a poco, el mundo materialista, avaro, superficial y extravagante de D'Ortega (que parece ir de la mano con la ideología católica) va enfureciendo su mente práctica y su sobriedad, tan protestantes. Entonces decide que no se irá sin cobrarle. El pago que recibe no es en efectivo sino en especie: Florens, la niña esclava negra. Es entonces cuando el paraíso vaarkiano se corrompe y termina por desmoronarse. Un elemento subyacente a esta caída es también, con toda seguridad, el miedo que habita en el corazón de cada uno de los personajes que viven bajo el techo de Vaark. Me valgo de la definición de este sentimiento esbozada por Morrison en *Playing in the Dark*: “the terror of European outcasts, their dread of failure, powerlessness, Nature without limits, natal loneliness, internal aggression, evil, sin, greed”.¹⁸ Algunos de estos terrores les son comunes a los D'Ortega, a Jacob y Rebekka, a Willard y Scully.¹⁹ Estos miedos internos subyacen en la toma de sus decisiones.

Considero que en *A Mercy* se encuentra la simiente del sueño americano, vista y revisada por Morrison: si teóricamente uno de los rasgos de la era moderna que se dan precisamente con el descubrimiento del Nuevo Mundo es que la propiedad privada pasa de ser un mal inevitable (como se le vio durante buena parte de la Edad Media) a ser un bien positivo, lo que sucede en el corazón de Vaark y en el territorio que él gobierna, en su casa, con su familia, con quienes trabajan con él y para

¹⁷ Nótese que la clasificación de pecados capitales procede de la teología católica a la que pertenece D'Ortega y no de la protestante, de la que proviene Vaark. Es como si estos pecados viniesen ya con su propia factura en la cuenta que el portugués le está pagando al holandés.

¹⁸ p. 37.

¹⁹ Sobre todo este último par de personajes –Will y Scully– son antecedentes de Amy Denver, la paria blanca que, al igual que Sethe, huye de los amos. Ayudan a dar a luz a Sorrow y Sethe, respectivamente, lo cual los vuelve personajes de singular relevancia.

él, en ese mundo suficientemente equitativo y pacífico, en ese mundo en construcción y por ello, promisorio, no es, en absoluto, un bien positivo. El mundo de Vaark cae en desgracia y es destruido debido a que contribuyó a romper un orden original y primigenio. Florens representa a todos esos esclavos que Vaark ni siquiera querrá conocer pero que ha decidido comprar para explotar la caña de azúcar en sus tierras lejanas del Caribe. Por más que Jacob se esfuerce en poner distancia entre él mismo (ese “él mismo” incluye a los suyos, se hace extensivo a los otros habitantes de su latifundio) y aquellos esclavos sin nombre, sin rostro, invisibles, pero cuyo trabajo se refleja fehacientemente en las cifras que lo irán transformando en un hombre rico y poderoso, semejante a D’Ortega, en este Nuevo Mundo, su pecado lo hará caer y perderse. Este pecado no es evidente para él ya que la ética protestante derivada del calvinismo que ha permeado (como en muchos otros) en los grupos presbiteriano y anabaptista con los que (en menor o mayor medida) conviven los Vaark, aprueba incondicionalmente la búsqueda del interés privado.

Con todo, en *A Mercy* es claro que D’Ortega –el católico– da un trato cruel e inhumano a sus esclavos en tanto que Vaark prefiere distanciarse de ellos. *Minha mãe* ha sufrido la lascivia de su amo pero Vaark da un trato completamente distinto a Florens, su única esclava cercana y visible.²⁰ La trata más como a una hija adoptiva, por así decirlo, y respeta su integridad y su toma de decisiones propia, hasta cierto punto. La esclavitud de Florens es, por lo tanto, discutible, si bien es cierto que media un documento oficial que estipula su estatus de esclava y como lectores somos testigos de la transacción concreta que la hace pasar a ser propiedad de Vaark. Si el mero papeleo legal no basta para convertirla en esclava, ¿en qué consiste la esclavitud, entonces? Morrison hace que sus lectores tomemos decisiones sobre lo que es ser esclavo, sobre lo que hace que alguien sea esclavo.

Es imposible comprobar que Vaark esclaviza fehacientemente a Florens pero, en cambio, es factible aseverar que la propia Florens se vuelve esclava. ¿Pero, esclava de qué? ¿Por qué? Una de las

²⁰ En estricto, Lina fue adquirida –es decir, comprada– antes que Florens (“... Lina had been purchased outright and deliberately”, p. 34) pero no se le ve como esclava sino como “ayudante” (cfr. p. 21). Lo mismo que Scully y Will, que son vistos también como “occasional help” (p. 34), de modo que la primera esclava fehaciente, adquirida mediante papeles formales, es Florens.

acepciones de la esclavitud creadas por el cristianismo que resulta aplicable a este personaje es “la ausencia de determinación propia”.²¹ Florens se sujeta en una relación amorosa a The Smithy, pero en esa sujeción, se pierde ella misma y queda a expensas de aquél. The Smithy, hombre libre, la desdénia precisamente por haber renunciado a un bien tan preciado para él como lo es el amor propio. A los dos tipos de esclavitud expuestos en *A Mercy* (legal y *de facto*) se contraponen el concepto de libertad cristiana, según el cual:

el cristiano goza de libertad en cuanto a cosas o prácticas que intrínseca o esencialmente no tienen carácter moral o inmoral, pero debe evitar que esta libertad venga a ser “tropezadero para los débiles” (1 Corintios 8:9). Pablo afirma que todas las cosas le son lícitas, mas no todas convienen (1 Corintios 6:12). Para el cristiano maduro, todas las cosas son puras, pero aquel que ha entrado plenamente en esta libertad ha de usarla con responsabilidad para el bienestar de todos los miembros del cuerpo de Cristo. Entre éstos hay quienes todavía no pueden usar esta libertad, porque “su conciencia, siendo débil, se contamina” [¿acaso es esto lo que le ocurre a Jacob?] (1 Corintios 8:7). Si un cristiano, por el uso imprudente de su libertad, hiere la conciencia débil de un hermano, comete un pecado contra Cristo (1 Corintios 8:12).²²

D’Ortega está en libertad de decidir. Jacob también lo está. O hasta cierto punto, pues su libertad está constreñida por el tipo de pago que le ofrece el deudor: Jacob quiere un pago en efectivo, pero aquél le ofrece un pago en especie. D’Ortega sólo puede pagar de esta forma, dado que su estilo de vida ostentoso lo ha dejado sin efectivo. ¿En qué radica la libertad de esta decisión, entonces? En la mente de D’Ortega queda muy claro que los esclavos pueden funcionar como moneda corriente. Su idea –y, sobre todo, su práctica– de las transacciones de seres humanos, esto es, del tráfico de esclavos, desconoce constricciones morales. Para él es algo usual y aceptable. De ahí que se le ocurra pagar con un esclavo la deuda que tiene con Vaark. Esta deuda debe ser alta porque el precio que D’Ortega le pone a cada uno de sus esclavos es alto. En un principio, D’Ortega propone realizar el pago con un varón. Su elección no es gratuita: las esclavas son las reproductoras de mayor riqueza. Son ellas, además (y particularmente una, la madre de Florens) quienes son forzadas a proporcionarle placeres sexuales. Ante la negativa de Jacob, D’Ortega insiste, le muestra el doliente “catálogo” de esclavos a su disposición; sugiere, inclusive, que si no es de ese modo, no puede pagar la deuda y tendrán que

²¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, p. 426.

²² P. W. en *Diccionario ilustrado de la Biblia*, op. cit.

irse a los tribunales locales que, con toda seguridad, terminarán por beneficiar a su súbdito católico en un juicio contra un protegido de un imperio protestante.

¿En términos de la libertad cristiana, se convierte así D’Ortega en un “tropezadero para el débil Jacob”? Durante su visita a la hacienda de los D’Ortega nada le ha sido grato a Jacob. Todo le ha parecido artificioso, vano, vacío. Y, sin embargo, este modo de vida tan egoísta, tan ventajoso, ha tocado las fibras de la envidia que quizá estaban ya latentes en su alma. El católico D’Ortega no tiene empacho en “mancillar la pureza” de Vaark. Lo invita –mejor dicho: lo orilla– a integrarse a ese grupo de “amos”, de “*masters*” que no conocen la piedad y pueden explotar sin recato cristiano alguno a otros seres humanos. Antes que la envidia o tal vez junto a ella, en Jacob estalla también la ira, el deseo de vengar su honor –de cobrar su deuda–. El encuentro con el Otro le ha obligado a repensarse. ¿Acaso no es él mismo, también un “*master*”? ¿Por qué este Otro, que le debe a él, que tiene menos dinero que él, que no sabe usar mejor que él sus recursos, que no sabe administrarse tan bien como él, es tan imponente? ¿Por qué es este Otro el que domina por completo una situación que debería serle desventajosa, si tan sólo se viera desde una ética que impusiera la justicia? ¿Por qué él, Jacob, el cristiano protestante, el que vela por el bien de los suyos, el que trabaja arduamente, el que vive con sobriedad, el que va vestido en sus ropas de faena, es quien tiene que doblegarse ante el autoritario papista hipócrita? Por más cristiano que sea, su corazón, no está experimentando la paz. Empieza a hervirle la sangre, empieza a sacar las garras; es este encuentro con el Otro –sucio y tentador– lo que lo lleva a sumergirse en el pecado.

Para un filósofo cristiano como Santo Tomás, la libertad va estrechamente relacionada con el libre albedrío. En cambio, para un filósofo existencialista como Sartre, la libertad es la elección que el hombre hace. Por tratarse de una elección, implica otras elecciones como posibles y, por tanto, la elección hecha conlleva cierto grado de absurdo.²³ Vaark elige y su elección trae consecuencias. Elige cobrar la deuda. Elige no elegir lo que D’Ortega quiere que él elija a fin de no ser su títere. Elige elegir lo que más le duela a D’Ortega: esa esclava, la única mujer que trae consigo un aroma cálido,

²³ Cfr. Nicola Abbagnano, *op. cit.*

un dejo de hogar, lo único amable que hay en toda la propiedad de D'Ortega. Jacob sabe que esa mujer es especial para D'Ortega. “Ah, no. Impossible. My wife won't allow. She can't live without her. She's our main cook, the best one”,²⁴ dirá D'Ortega para disfrazar que es la mujer con la que más disfruta saciar su lujuria.

Jacob cede ante la negativa de D'Ortega a pagarle con la mujer negra. Pero no tanto porque éste se oponga a dársela sino porque esa mujer tan especial para D'Ortega le ruega con la mirada que se lleve a su hijita. Para un pensador como Crisipo la libertad debe ser ejercida con responsabilidad y “la libertad del sabio, coincide, por lo tanto, con la necesidad del orden cósmico”.²⁵ ¿Es sabia la decisión de Jacob? En apariencia sí, y cristiana, también. Jacob doblega su corazón ante el ruego de una madre, aun sin entender las causas de esa petición. Pero el desarrollo de la trama y la complejidad de la serie de decisiones que irán tomándose a lo largo de la novela dirán algo diferente. Si Jacob pensó en una justicia más allá de la requerida por una transacción entre hombres, las necesidades del orden cósmico escaparon por completo a su mente.

El título de la novela “a mercy”, apunta claramente al hecho de que Jacob actuó con misericordia, con benevolencia, con el afán de agradar a Dios, con la intención de hacer lo correcto, al elegir qué esclavo llevarse.²⁶ Spinoza, otro filósofo, ha señalado que el hombre sólo puede ser llamado libre “si es guiado por la razón, esto es, si obra y piensa sólo como parte de la Sustancia infinita y reconoce en sí la necesidad universal de ella. En otros términos, el hombre resulta libre mediante el amor intelectual del alma a Dios (que es el conocimiento de la necesidad divina), amor que es el amor mismo de Dios con que Dios se ama a sí mismo”.²⁷ De acuerdo con esta definición, en la medida en que Jacob gozaba de libertad en esta situación, actuó con libertad y la ejerció con responsabilidad, cristianamente. Sin embargo, pese a ser un acto de misericordia, la aceptación de Florens por parte de Jacob como pago de una deuda adquiere la dimensión de un acto humano fallido

²⁴ p. 24.

²⁵ Abbagnano, *op. cit.*

²⁶ De aquí que no esté de acuerdo con el título de la traducción española, *Una bendición* (trad. Jordi Fibla, ed. Lumen, 2009) que distorsiona todo este sentido.

²⁷ Abbagnano, p. 740.

que provoca el desequilibrio del mundo edénico. Se trata de misericordia, sí, pero no divina y, por lo tanto, equívoca. El orden instaurado sufre las consecuencias correspondientes. Primero fue Florens, sí, pero la avaricia ha tocado el corazón de Vaark, y ahora serán quién sabe cuántos esclavos sin rostro en las tierras por adquirir, en la explotación de la caña de azúcar que lo hará aún más rico. La identidad de Jacob se ve sacudida ante el encuentro con el Otro: a partir de este contacto querrá (no parecerse a D'Ortega; querrá igualarlo en poder y autoridad. En posesiones él ya es más grande que D'Ortega, pero le falta, sin duda, esa ostentación; está sobreexcedido, en cambio, de sobriedad y quizá sea tiempo de cambiar. La condición ética de Jacob cambia. La imperfección humana altera el orden primigenio y éste es un factor esencial a considerar en la construcción de la cosmovisión morrisoniana.

Parto de la premisa de que en las novelas seleccionadas la autora ha construido artísticamente un escenario de vida enmarcado en el contexto de la esclavitud. El mundo ficcional representado en ellas ha sido organizado por la escritora de una manera específica que facilita que de él se desprenda un sentido (de vida), principalmente para los personajes de los siglos XVII y XIX, pero no sólo para ellos: también para nosotros como lectores en los siglos XX y XXI. Este escenario, a su vez, enmarca la actitud de los personajes frente a su existencia y frente a ese principio organizativo e incluso misterioso, que posibilita su vida. Para algunos (*i.e.* Rebekka) este principio unificador y misterioso puede ser el Dios cristiano evangélico; para otros (*i.e.* Lina) puede ser la naturaleza en su carácter divino y en su aplicación sanadora; para algunos más (*i.e.* Baby Suggs) la combinación de un Dios cristiano con fuerzas naturales provenientes de tradiciones religiosas africanas, por señalar sólo tres de las posturas que más destacan en este par de novelas. El escenario de vida implica la percepción y la interpretación del entorno que rodea a los personajes y, por consiguiente, de él se derivan algunos puntos de vista compartidos en comunidad.

Esta organización del mundo, sin duda de carácter autoral por tratarse de una manifestación artística mediante la cual se expresa Toni Morrison valiéndose de su imaginación y la palabra escrita, funciona como una guía de vida tanto para los personajes (en su carácter individual y en su carácter

90

colectivo) como para nosotros, los lectores. De ahí que esta organización del mundo se encuentre estrechamente relacionada con la ética, sin que ello implique que, por fuerza, esto sea del todo consciente ni para los personajes ni para los lectores. Dicho orden coincide con lo que Alfredo López Austin define como cosmovisión: “el conjunto estructurado de los diversos sistemas ideológicos con los que el grupo social, en un momento histórico, pretende aprehender el universo, engloba todos los sistemas, los ordena y los ubica”.²⁸ Desde luego, en el presente caso, me refiero a un grupo social ficcional, el conformado por los personajes de dos universos narrativos cerrados: *A Mercy* y *Beloved*. En ambos, se exhibe una forma particular de concebir la relación entre los seres humanos, su sociedad y el mundo natural y sobrenatural. (Cabe recordar que la sociedad histórica a la que hago referencia es también ficcional si bien, en ambos casos, gira en torno al tema de la esclavitud y, como he comentado, está basada en hechos reales documentados historiográficamente.) En ese sentido, pese a ser ficción, ambas novelas funcionan como representaciones del pulso de vida del pueblo estadounidense.

López Austin sostiene que la manera como una comunidad determinada percibe su mundo constituye uno de los elementos fundamentales de su identidad.²⁹ Los personajes de *A Mercy* están generando lo que se convertirá en la identidad de los nacientes Estados Unidos, en tanto que en *Beloved*, los grupos afroamericanos están reinventándose ante el hecho social de poseer libertad jurídica pero no *de facto*. El ámbito de las creencias espirituales y religiosas –en ocasiones emparentadas con lo sobrenatural– ocupa un lugar preponderante en la construcción de este escenario y tampoco está desligado del mundo social. Morrison ha elegido que estos elementos sobrenaturales provengan, en muchas ocasiones, del folklore africano (el no descanso de los muertos por causas violentas –*Beloved*–, o el desencadenamiento de catástrofes comunitarias a causa del rompimiento de una jerarquía cósmica –la misericordia de Jacob–, por poner dos ejemplos), pero también del culto que los habitantes primigenios de América del Norte solían rendirle a la naturaleza (la comunicación

²⁸ En *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, t. I, 1990, p. 20.

²⁹ *ibid.*

con los árboles y la divinización de los elementos naturales), así como de algunas creencias emparentadas con el cristianismo (los endemoniados y el exorcismo). La autora plantea en este escenario que algunas enfermedades del cuerpo (y también sociales) son resultado de la acción de desequilibrios ambientales, económicos e incluso espirituales, o bien, daños causados por fuerzas sobrenaturales. Así, la esclavitud ha traído como consecuencia cierto grado de descomposición física, social y espiritual que es ampliamente explorado en su carácter individual y colectivo.

Los cuerpos religiosos y su articulación con el poder político son otro elemento conformador de este escenario. Morrison es bastante crítica respecto al grado de ignorancia y corrupción que (desde fechas tan tempranas para los Estados Unidos como el siglo XVII) se ha infiltrado en las religiones como instituciones capaces de perfilar el rumbo político y económico de una nación en ciernes. Las calamidades, las tensiones sociales y los enfrentamientos entre individuos o grupos también pueden ser entendidos como resultado de un conflicto individual y colectivo de carácter social (político-económico) y espiritual. Este conflicto adquiere, por fuerza, un carácter ético.

Los escenarios de vida creados en las novelas seleccionadas se hallan marcados por un fuerte sincretismo religioso resultante de la mezcla de creencias provenientes del cristianismo, de algunas culturas africanas³⁰ y, en mucho menor medida, de alguna cultura indígena anterior a la llegada de los ingleses a América del Norte, representada por el grupo tribal del cual Lina es superviviente.

Morrison recrea algunos relatos provenientes del cristianismo en la construcción del escenario de vida: el infanticidio cometido por Sethe y la entrega que *Minha Mãe* hace de su hija pueden ser leídos como un sacrificio que pretende poner fin a los sufrimientos traídos por la esclavitud. ¿Se trata de la consecuencia de una decisión tomada con el corazón más que con la cabeza? No debemos olvidar que, como señala Martha C. Nussbaum, “Choices are highly contextual, and for this reason

³⁰ De acuerdo con Magdalena Vallejo Álvarez, la novelística de Morrison evidencia “una cultura autóctona capaz de expresar la identidad afroamericana, fruto de la confrontación entre dos culturas en oposición: la cultura africana y la cultura occidental” en *La identidad afroamericana y la victimización femenina en la narrativa de Toni Morrison*, [tesis], p. 3. Si bien es discutible el uso del adjetivo “autóctona” para describir la identidad afroamericana que, en todo caso, es híbrida, Vallejo acierta en conjugar dos culturas que, aunque en aparente contradicción, finalmente se suman para crear un todo más complejo: la cultura afroamericana.

choices in a present context are predictors of future behavior”.³¹ Ambos actos buscan liberar a las víctimas convirtiéndose, sobre todo en el caso de *Beloved*, en símbolos de rebelión contra la probable victimización de otros hijos de esclavas. A manera de sinécdoque, Florens y Beloved representan a todos los otros hijos de esclavas. De este modo, puede trazarse un paralelismo con los sacrificios purificadores presentes tanto en la cosmología³² africana como en la judía. En la primera, los sacrificios buscan la reconciliación con las deidades o ancestros ofendidos, en tanto que en la tradición judía se procura la expiación de los pecados cometidos por uno mismo. Sin embargo, la falta moral que se expía, en nuestro caso de estudio, no es la propia (esto es, no se trata del pecado de Sethe ni de *Minha Mãe* ni mucho menos del de sus hijas) sino la ajena: la de los blancos que están practicando la esclavitud. Este proceso de expiación es perfeccionado en el cristianismo con la entrega del Cordero de Dios quien, al igual que en nuestro tema de estudio, es entregado a cambio de la falta moral de otros, no la propia. En los tres tipos de sacrificio (Jesús, Sethe y *Minha Mãe*) subyacen, de una u otra manera, las ideas de: morir para obtener el perdón (de otros); morir para lograr la liberación (del pecado –Jesús– y del yugo esclavista –Sethe–), morir para dar la vida (eterna –Jesús– y la vida en un nuevo contexto –*Minha Mãe*–).

Desde una perspectiva cristiana, algunos críticos³³ de *Beloved* han señalado que, en vez de ser una historia de liberación, semejante al éxodo del pueblo israelita que huye del imperio egipcio, la novela es lo suficientemente ambigua como para sugerir un verdadero apocalipsis por las dimensiones genocidas que adquiere la esclavitud. En contraste, hay algunos reseñistas³⁴ que han señalado los paralelismos de *A Mercy* con un mundo edénico, recién creado, donde puede verse la creación de la

³¹ *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, 1995, p. 48. Nussbaum se basa en el peso otorgado por Amartya Sen al contexto. Explica que en su ensayo “Internal Consistency of Choice”, Sen demuestra que debido a la influencia del contexto en la toma de decisiones, éstas dejan de observar patrones de racionalidad. Por ello se hace necesaria la evaluación de los factores que subyacen a la toma de decisiones.

³² Aquí se usa el término “cosmología” como equivalente de “teofanía”, es decir, atendiendo a un principio divino creador. No se trata de la visión del mundo (“cosmovisión”) sino del origen religioso del mundo. Esta definición de “cosmología” comprende la formación temprana de la idea del cosmos, esto es, la concepción mítica del mismo.

³³ En particular Bula Maddison, “Liberation Story or Apocalypse? Reading Biblical Allusion and Bakhtin Theory in Toni Morrison’s *Beloved*”, en *The Bible and Critical Theory*, vol. 3, núm. 2, junio 2007.

³⁴ Adams, Ciabatari y Freeman, por ejemplo.

humanidad y las posibilidades de instaurar un orden justo y correcto. Sin embargo, en esta novela se aprecia también, como en el libro de *Génesis*, el pecado original y la caída.

Por otra parte, coincido con Magdalena Vallejo, quien opina que las raíces culturales africanas ocupan un lugar primordial en la obra de Morrison, que se incorporan a través de la cosmología, metafísica, mitos, rituales y folklore de la tradición oral procedente de África y encuentran un sitio en el Nuevo Mundo.³⁵ En particular, esta investigadora pone de relieve el principio filosófico y teológico yoruba que contiene las ideas de propósito y unidad en el mundo, llamado *Asuwada*.³⁶ Éste funciona como una de las bases de la doctrina de la creación al conjuntar todos los comportamientos “auténticos” y conferirle sentido universal a la existencia del mundo y a la historia humana. De acuerdo con este principio, los seres humanos han sido engendrados en comunidad con un propósito determinado y a ella subyace un principio de armonía en donde destacan las consecuencias negativas de cualquier comportamiento que rompa la estructura del bien común. El individuo posee, por un lado, esta armonía, pero también es “presa de conflictos, inestable y problemático”.³⁷ El individuo es el microcosmos y, en consecuencia, afecta al macrocosmos, es decir, a la sociedad, que también está predestinada a ser inestable y problemática.³⁸ Es así como –subraya Vallejo– en la tradición africana hay un fuerte vínculo entre el destino del individuo y el de la sociedad. Este vínculo es de gran interés para la presente investigación.

El trípode “muertos–vivos–no nacidos” da sostén al universo africano. A los vivos les corresponde asegurarse que estos tres puntos de sostén se encuentren firmemente establecidos a fin de preservar la seguridad y la estabilidad del mundo. Cualquier ruptura en el orden moral implica, en la perspectiva cosmológica africana, una fisura o desajuste en el orden natural, como lo expone Vallejo.³⁹ Es menester restaurar el equilibrio metafísico con el objetivo de no poner en riesgo el bien

³⁵ *op. cit.*, p. 5.

³⁶ *ibid.*

³⁷ *ibid.*, p. 143.

³⁸ *ibid.*, p. 144.

³⁹ *ibid.*, pp. 147 y ss.

común. Tanto *Beloved* como *A Mercy* dan cuenta de la ruptura de este equilibrio, si bien es la segunda novela la que nos permite apreciar en todo su esplendor el estado anterior a dicho rompimiento.

Si se llega a dar esta ruptura es menester repararla. Una de las formas más comunes de provocarla es la ofensa por parte de los vivos de las leyes ancestrales. Este desequilibrio conlleva represalias contra los vivos, afecta el futuro de los no-nacidos y crea trastornos en el mundo de los muertos. Ante dicha situación, se hace necesario el sacrificio ritual de víctimas para el bien conjunto de la comunidad. Las víctimas son:

seres predestinados por la comunidad que deben ofrendar su vida para resguardar el orden y equilibrio del mundo metafísico o, por el contrario, individuos que al evidenciar ciertas cualidades de liderazgo e independencia, se enfrentan a lo que es considerado el orden social predominante⁴⁰

¿Hasta qué punto *Beloved* y *Florens* cumplen el papel de víctimas? ¿Son víctimas sus madres? ¿Acaso consiguen restaurar el orden con sus actos? Todas estas preguntas encuentran una correlación con la tradición judeocristiana que es posible explorar a partir de los escenarios creados por Morrison.

Si las prácticas religiosas institucionalizadas no han constituido una opción real y eficiente de desarrollo, crecimiento y progreso para los afroamericanos, queda claro que en la cosmovisión morrisoniana sobresale la función de las redes comunitarias como formas altamente efectivas de enfrentar los retos de la vida. Este tipo de organización proviene, sobre todo, de las culturas africanas donde se concede gran importancia a las redes familiares, femeninas y comunitarias para la solución de problemas cotidianos. Al correcto funcionamiento de estas redes le es concedido por Morrison un poder sanador –individual y colectivo– mientras que a su funcionamiento anómalo le es atribuido el destino trágico de sus miembros y del grupo todo. El establecimiento, la ruptura y el restablecimiento de este orden de la esfera social guarda correspondencia con otras esferas –física, simbólica, espiritual– ligadas al aspecto de la religiosidad humana, en estrecho contacto con el alcance ético de estas dos novelas.

⁴⁰ *ibid.*, p. 152.

2.1 El “africanismo” en la crítica literaria estadounidense, el método Morrison y el método Phelan

Such literary creations [by Black authors like Baldwin, Morrison, Walker or Reed; by Jewish writers like Mailer, Heller, Malamud or Roth,] are part of a struggle representing not race or religion, or the Old World, but American, American theme, American temptations.

Frederick R. Karl⁴¹

El epígrafe elegido es una muestra del poder ejercido por los críticos literarios canónicos y de la relativa simplicidad con que suelen identificar aquellos elementos que constituyen el carácter “americano” de la literatura producida en los Estados Unidos. Detrás de enunciaciones de este tipo subyace un intento de neutralizar el “espíritu” estadounidense, de desproveerlo de colores en particular, o bien de colorearlo de todos los colores posibles, de tal suerte que se pierdan en el abanico multicultural. Quizá lo más grave es que al hacer historia literaria se tome por sentado que lo estadounidense equivale, en automático, a lo blanco. “American means white”, reclama Toni Morrison.⁴² Sin embargo, esta actitud es fuertemente cuestionada por esta autora, quien en “Black Matters”⁴³ critica la validez o la vulnerabilidad del conjunto de asunciones convencionalmente aceptadas entre los críticos e historiadores literarios, el cual suele etiquetarse como un logro racional o científico –“knowledge”:

This knowledge holds that traditional, canonical American literature is free of, uninformed, and unshaped by the four-hundred-year-old presence of, first, Africans and then African-Americans in the United States. It assumes that this presence –which shaped the body politic, the Constitution, and the entire history of the culture– has had no significant place or consequence in the origin and development of that culture’s literature. Moreover, such knowledge assumes that the characteristics of our national literature emanate from a particular “Americanness” that is separate from and unaccountable to this presence.⁴⁴

En buena medida, éste es el motivo por el cual en *Playing in the Dark*, Morrison propone explorar el “africanismo”:

the denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreadings that accompany Eurocentric learning about these people.⁴⁵

⁴¹ “Black Writers-Jewish Writers-Women Writers” en “The Modern Age”, en Boris Ford (ed.), *The Penguin Guide to English Literature*, vol. 9, 1991, pp. 567-568.

⁴² *Playing in the Dark*, p. 47.

⁴³ *op. cit.*, pp. 4-5.

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ *op. cit.*, p. 6.

El “africanismo americano”, como lo define Morrison, es su objeto de estudio. Básicamente se trata de cómo se ha construido en los Estados Unidos la presencia o *persona* no-blanca, de tipo africano. De este modo, para el pensamiento eurocéntrico estadounidense, el color de la piel de los pueblos africanos ha llegado a desempeñar el papel de significante que conlleva –de manera franca y abierta pero también subyacente y, por lo tanto, no dicha, silenciada– un significado especial que comprende un amplio espectro de puntos de vista, posiciones, lecturas y malinterpretaciones. La literatura producida en los Estados Unidos ha contribuido a forjar estos significados eurocéntricos, es decir, que se basan en una perspectiva europea y canónica. Sin embargo, para esta tesis, es crucial cómo las dos novelas elegidas contribuyen, en contraste, a forjar nuevos significados respecto a las aportaciones que los sujetos africanos y afroamericanos e inclusive indígenas o mestizos (en su carácter de personajes, pero también de representantes de una sociedad) han hecho a la construcción de los Estados Unidos y, más aún, cómo, a su vez, los personajes blancos han fungido como contracorriente para la autodefinición de su identidad y, por lo tanto, de una sociedad entera. A contraposición de la idea generalizada “American means white”, Morrison propone: “Africanism is inextricable from the definition of Americanness –from its origins on through its integrated or disintegrating twentieth-century self”. Luego entonces, Morrison re-escibe la historia esclavista en los Estados Unidos para sus lectores de los siglos XX y XXI, re-inscribiendo, con ello, el sentido del ser estadounidense.

Si, como apunta Morrison, el africanismo ha servido como detonador para la auto-comprensión de lo blanco, proponemos aquí invertir la propuesta teórica a fin de comprender lo que sucede en *Beloved* y *A Mercy*:

Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned, but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny”.⁴⁶

Coincido con Appiah en que es necesario buscar métodos apropiados para enfrentar los problemas que conciernen a los afroamericanos, ya que son bastante diferenciados de los que podrían resolverse

⁴⁶ “Romancing the Shadow” en *op. cit.*, pp. 51 y ss.

mediante la aplicación de una metodología tradicional eurocéntrica.⁴⁷ De este modo, para abordar desde la perspectiva de la crítica ética el par de novelas elegidas, los cuatro tópicos de investigación crítica propuestos por Toni Morrison en *Playing in the Dark*,⁴⁸ constituyen mi base metodológica por considerar que, en tanto sugerencias, constituyen una guía ética valiosa de carácter autoral para dilucidar varios puntos de las novelas. Se describen a continuación:

1. “The Africanist character as [...] enabler”. Se refiere a las formas en que el encuentro imaginario con el africanismo le permite a los [escritores] blancos pensar acerca de sí mismos. Aquí se transpone este encuentro al universo ficcional creado por Morrison. En *A Mercy* es claro que los *white settlers* –los Vaark, los D’Ortega, los anabaptistas, los evangélicos, los presbiterianos– y los *indentured servants* blancos –Will y Scully– comienzan a construir su propia identidad en tanto se diferencian de los individuos de otro color de piel –Florens y su madre, Lina, que es *Native American* y Sorrow, la mulata–. Más aún: el trabajo físico –que en el caso de todos ellos es no remunerado– de esos *otros* personajes hacen posible que Vaark y D’Ortega usufructen sus tierras en el Nuevo Mundo, contribuyendo así a la institución de la esclavitud como sistema productivo fundamental para erigir un país. Siendo *A Mercy* un texto que refleja la situación de los recién llegados al Nuevo Mundo, la presencia de esos otros les es de vital importancia para romper con todo lo que vienen arrastrando del Viejo (des) Orden; de ser escoria pasan a ser amos, a tener poder, a construir una historia propia... De ser ignorados en Europa pasan a cumplir una labor decisiva en el destino de una nación. Todos los juegos adjetivales de la última cita, menos uno, son aplicables a algunos personajes de *A Mercy*: Ni Vaark ni mucho menos D’Ortega son “inocentes”. Los sucesos de la novela, como se verá en su oportunidad, los condenarán. En el caso de *Beloved*, los escasos blancos se dividen en abolicionistas y victimarios, radicalizando su postura ético-histórica respecto a la esclavitud alrededor de la Guerra

⁴⁷ Kwame Anthony Appiah, *In My Father’s House. Africa in the Philosophy of Culture*, 1992, p. 92. Cabe advertir que el autor se refiere a los problemas que enfrentan las nuevas generaciones africanas, sobre todo aquellas que han realizado estudios en el extranjero, pero considero que es posible transferir la premisa al caso afroamericano.

⁴⁸ pp. 51-53. Si bien Morrison propone estos tópicos en función de estudiar el africanismo en la producción literaria estadounidense, particularmente en la no producida por afroamericanos, encontré pertinente aplicarlos a su propia obra.

Civil estadounidense. De este modo, su presencia, si bien un tanto estereotipada, es aquí importante para comprender la importancia de la interdependencia entre blancos y afroamericanos en la construcción del papel actante de cada uno de estos grupos en su comunidad.

2. “The way an Africanist idiom is used to establish difference or [...] to signal modernity”. Morrison se refiere a la manera en que algunos temas, miedos, formas de conciencia y relaciones de clase específicos se insertan en el discurso africanista. Este tópico sobresale en *Beloved*, donde el lenguaje de los afroamericanos adquiere funciones comunicativas y de introspección personal: sirve para narrar, para recordar, para hablar y también para viajar en el tiempo. Es a un mismo tiempo, lógico (en la narración y los diálogos), aparentemente ilógico (en algunos monólogos interiores) y prelógico⁴⁹ (sobre todo, en el apartado que le corresponde a Beloved –la infante o la africana que no habla inglés– en la trilogía lírica que constituye el clímax de la novela; al final de la primera parte). En este último punto en particular, es exacta la afirmación que Morrison hace en *Playing in the Dark*: “how Africanist language practices are employed to evoke the tension between speech and speechlessness”⁵⁰ dado que Beloved habla representándose no sólo a sí misma como una niña de dos años, sino también a los “sixty million and more” africanos que murieron en el *Middle Passage* antes de llegar siquiera a familiarizarse con la lengua inglesa. En el caso de *A Mercy*, el contraste de léxico, gramática y sintaxis entre personajes pertenecientes a distintas culturas, sirve para apreciar las diferencias entre el africanismo y un americanismo en ciernes.

3. “The technical ways in which an Africanist character is used to limn out and enforce the invention and implications of whiteness”. Este tópico es de gran utilidad en la representación de estructuras de poder que se hace en *A Mercy*, así como en la organización de un caos externo e interno por parte de los blancos, privilegio que les corresponde a ellos al ser quienes detentan el poder económico y social. En *Beloved*, el africanismo puede verse como una reacción ante estas estructuras de poder, así como una subversión de las mismas.

⁴⁹ Puesto que data de la fase de desarrollo humano que precede a la adquisición del lenguaje.

⁵⁰ *ibid.* p. 52.

4. “The manipulation of the Africanist narrative as a means of meditation –both safe and risky– on one’s own humanity”. La generación de la identidad propia y el reconocimiento de la misma siempre conllevan riesgos; sin embargo, el ejercicio verbal contribuye a dicha construcción al tiempo que la salvaguarda. Tanto el autor como el lector se ven imbuidos en un discurso que da forma a ideas éticas, así como a códigos de comportamiento sociales y universales. De aquí que esta propuesta de investigación morrisoniana resulte pertinente para nuestro estudio sobre las repercusiones éticas de la esclavitud. De acuerdo con Morrison, la constante en la literatura estadounidense no escrita por afroamericanos es la construcción de una historia y un contexto para los blancos que hace a un lado la historia y el contexto de los negros. Lo que hace ella es, justamente, revertir esa constante y otorgarle un lugar privilegiado a la historia y el contexto del africanismo en las dos novelas elegidas.

Además de los tópicos de investigación crítica morrisonianos, para abordar desde la perspectiva de la crítica ética el par de novelas elegidas, seguiré el rumbo sugerido por James Phelan (1993) y, sobre todo, su concepto “postura ética”. Este crítico cree que cada narración, de manera individual, dicta su propia manera de ser interpretada éticamente, porque al interior de ella se señala una serie de relaciones básicas que funcionan como guía para descubrir qué decir (éticamente) acerca del tema tratado.⁵¹ Dicha acepción me parece bastante atinada dado que de ella se desprende lo que podríamos llamar “sentido de pertinencia de interpretación ética”. Me explico: en general, todo texto literario es susceptible de despertar o cuestionar algunos valores éticos pero, en su especificidad, cada texto literario sólo despierta o cuestiona ciertos valores éticos cuya razón de ser adquiere peso en un determinado conflicto. Éstos son identificables gracias al escenario creado al interior del texto. (El conflicto se da justo en este –y no en otro– escenario.) Los elementos que conforman dicho escenario han sido ordenados de una manera específica que nos propone una serie de posibilidades de entramado ético mediante la cual se establece, precisamente, el conflicto ético a ser resuelto ya por los personajes –en una primera instancia–, ya por el lector –como resultado final–. Por lo tanto, a fin

⁵¹ “Sethe’s Choice. *Beloved* and the Ethics of Reading”, en Davis y Womack, *op. cit.*, pp. 95 y ss. También se utilizó de manera adyacente: “Rhetorical Literary Ethic and Literary Narrative. Robert Frost’s Home Burial” en *Poetics Today*, 25:4 (enero del 2004), Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 627-651.

de resolver el conflicto ético planteado por un texto determinado, es menester realizarle las preguntas adecuadas al texto. Para ello es de gran utilidad la guía de Phelan.

Mas, ¿cómo funciona esta guía?: indica los nexos entre técnica –es decir, los signos y las señales que ofrece el texto– y lo que puede hacer con ellos el lector en los niveles de comprensión cognitiva, de respuesta emocional y de su postura ética.⁵² Este concepto de “postura ética” constituye la principal aportación teórica de Phelan dado que confluyen en él un “actuar desde” un *locus* ético y un “estar situado” en un *locus* ético. La postura ética resulta de la interacción dinámica de cuatro situaciones, a saber:

1. La situación ética de los personajes al interior del universo planteado por el relato;
2. La situación ética del narrador en relación con lo que narra y el público para el cual narra;
3. La situación ética del/la autor/a implícito/a en relación con el público imaginado por él/ella.

Las estrategias narrativas que elige afectan la respuesta ética de los personajes y ésta, a su vez, la del público. Cabe mencionar que, *per se*, idealmente, esta relación entre autor/a y público es de reciprocidad.

4. La situación ética del/a lector/a real en relación con los valores, las creencias, y las posturas que el relato le invita a ocupar.

Phelan limita todo lo que ocurre en *Beloved*, a la tercera situación, aquella donde los personajes batallan por tomar decisiones y este proceso afecta, a su vez, las decisiones éticas de los lectores. Pero deja fuera las otras tres situaciones, generando una fuerte limitante sobre todo en lo relativo a la cuarta situación: ¿qué valores, creencias y posturas nos invita a tomar *Beloved*? De seguro tal delimitación obedece a que, como señala Phelan, las cuatro situaciones interactúan activamente predominando alguna de ellas; el crítico ha privilegiado la tercera, sin duda alguna, mas para la presente investigación, conviene tener muy en cuenta también la cuarta.

⁵² En esta investigación incluimos en “signos y señales que ofrece el texto” también su forma narrativa. En el caso de *Beloved*, novela que rompe con la *slave narrative*. En el caso de *A Mercy*, *romance* que rompe con la tradición impuesta por el género de la crónica de la conquista. Ambas presentan tintes alegóricos aunque, *A Mercy* con mayor fuerza, sin duda.

Por otra parte, Phelan distingue cinco categorías o tipos de guía ética auspiciada por el/la autor/a:

- a. La postura ética de los personajes es clara y estable.
- b. La postura ética de los personajes va evolucionando a través del relato.
- c. Los personajes tienen fuertes dificultades para tomar decisiones éticas.
- d. Los personajes transgreden normas sociales y legales para poder seguir un sendero ético superior.
- e. Los personajes están inmersos en narrativas ambiguas y, sin embargo, las posturas éticas que conforman dicha ambigüedad son perfectamente claras.

Bajo estas premisas, siguiendo a Phelan, *Beloved* es lo suficientemente ambigua como para: *i*) presentar distintas posturas éticas de los personajes que, a veces, parecieran ser estables (Sethe eligió quitarle la vida a su hija al sentirse amenazada en 1855 y al sentirse amenazada otra vez (c. 1873), elige nuevamente el homicidio) y, en otras ocasiones, en evolución (Paul D repudia el “thick love” de Sethe pero tiempo después lo comprende y vuelve a su lado); *ii*) ningún personaje en *Beloved* puede tomar decisiones de manera sencilla y el meollo del asunto estriba precisamente en romper el orden legal para alcanzar un nivel ético superior: se trata de esclavos fugitivos; y *iii*) dado el carácter multivocal de la narración, no es sencillo reconocer una postura ética autoral única. El efecto de estas tres consideraciones es que la responsabilidad de adoptar una postura ética le corresponde al lector y la guía (no) proporcionada por Morrison es altamente compleja, articulada a través de su maestría literaria.

Las siguientes palabras de la propia autora comprueban que la propuesta de Phelan es bastante atinada:

Readers and writers both struggle to interpret and perform within a common language shareable imaginative worlds. And although upon that struggle the positioning of the reader has justifiable claims, the author’s presence –her or his intentions, blindness and sight– is part of the imaginative activity.⁵³

⁵³ *Playing in the Dark*, p. xii.

Si bien en la vida de un texto literario son igualmente importantes tanto el creador como el receptor, en tanto escritora, Morrison hace una fuerte escisión entre las “intenciones” autorales y la responsabilidad del lector. Morrison, señala Phelan, nos pide a los lectores reconocer que la elección tomada por Sethe está fuera del alcance de cualquier juicio ético estándar. Por lo tanto, como lectores, no podemos resolver el problema adoptando un juicio claro y fijo de lo que hace. En calidad de lectores, Morrison nos coloca bajo la incapacidad –nada cómoda– de tomar una postura en torno a la acción central del relato. Dado que Sethe es un personaje que fue llevado más allá de lo que puede soportar el ser humano y reaccionó ante esa presión de una manera extraordinaria, sostiene Phelan, Morrison nos invita a dirigir nuestro juicio a la institución que la empujó más allá de los límites: la esclavitud. Bajo el marco de esta institución, la ecuación amor es igual a matar se vuelve comprensible y quizás hasta justificable.

Sin embargo, ni Morrison ni sus personajes son los que adoptan esta postura: “Morrison gives up some authorial responsibility and transfers it to the audience”,⁵⁴ dice Phelan. De aquí que la esclavitud se convierta en un factor fundamental para comprender la ética de la perspectiva morrisoniana en estas novelas.

La elección de Sethe en *Beloved* es equiparable a la decisión de *Minha mãe* en *A Mercy*. Ambas madres optan por una salida en apariencia despiadada pero que, en el contexto del sistema esclavista (que empieza a desmoronarse en la primera novela mientras que en la segunda apenas empieza a erigirse) adquiere otras dimensiones éticas. Las elecciones éticas de estas dos madres son incomprensibles para las hijas, lo cual confirma que, como propone Phelan, algunos personajes son estables en la toma de sus decisiones, si bien éstas son tomadas con mucha dificultad, pero también que la guía ofrecida por Morrison nos impide (en tanto lectores) percibir las de inmediato como las correctas. Al darle voz a las hijas (mediante la narración multivocal) y permitirnos entrar en sus conciencias (a través del flujo de conciencia), las estrategias narrativas de Morrison provocan la ambigüedad necesaria para trasladar la responsabilidad de adoptar una postura ética al lector, misma

⁵⁴ *ibid.*, p. 107.

que va evolucionando conforme avanzan las lecturas. La autora implícita es capaz de despertar en nosotros, los lectores, simpatía y comprensión lo mismo por Sethe y *Minha Mãe* que por Beloved y Florens, de modo que la decisión que tomemos tampoco está desprovista de cierta dificultad. El factor crucial que marca nuestra reacción como lectores es, sin duda, el contexto esclavista.

3. La construcción del sujeto estadounidense en el contexto esclavista

Africanism is the vehicle by which the American self knows itself.
Toni Morrison¹

Tomando como punto de partida la dura crítica lanzada por Morrison a la definición de “American self” que suele englobar sólo a los blancos estadounidenses pero, para cuya realización resulta imprescindible la presencia africanista (aun cuando sólo sea para silenciarla o invisibilizarla), procederé a realizar un ejercicio consistente en trasladar los elementos de la correlación entre blancos y negros, a los personajes de las novelas elegidas. De tal modo, enunció mi propuesta, fundamentada en la de Morrison como sigue: por un lado, *i*) los personajes blancos se crean una imagen de los personajes de origen africano. Esta imagen les sirve para autodefinirse; por otra parte, *ii*) los personajes de origen africano realizan actos específicos hacia los blancos, bajo un determinado contexto, que *facilita* a los blancos su propio auto-reconocimiento; más aún, *iii*) este proceso es recíproco, de manera que también los personajes de origen africano se autodefinen a partir de la imagen que se crean de los blancos y de los actos que éstos realizan hacia ellos.

Este ejercicio pretende distinguir cómo se configura el “American self” al interior de las novelas seleccionadas. Morrison nos incita a realizar esta exploración para comprobar cómo la propia existencia del blanco se delinea mediante elementos a partir de los cuales se percibe a sí mismo como diferente. La autora pone el énfasis en que en esta autoconciencia cumplen una función capital los africanos y los afroamericanos, pues han fungido en la literatura como referentes indispensables para la auto-percepción de los blancos. Los escritores estadounidenses (blancos y negros) han contribuido (consciente e inconscientemente) a la creación de estos personajes facilitadores de la experiencia de lo blanco versus la experiencia de la negritud.² Y, desde luego, esto tiene un efecto sobre el lector.

Para ilustrar esta idea morrisoniana y aplicarla a su propia narrativa, en este capítulo analizo cinco diádas de personajes (en su mayoría femeninos). Por una parte, dos provenientes de *Beloved*, a

¹ *Playing in the Dark*. 1992, pp. 51 y ss.

² Es el término en nuestra lengua para referirnos al término utilizado por Morrison: “blackness”. *Playing in the Dark*, pp. 4-5. Reconozco que posee una carga semántica fuerte en la actualidad, pero en este punto sólo la utilizamos como equivalente de “blackness”.

saber, *a*) la relación entre Sethe y Mrs. Garner y *b*) la relación entre Baby Suggs y Mrs. Garner. Por otra parte, estudiamos tres diádas extraídas de *A Mercy*: la relación entre *a*) Lina y Rebekka, *b*) Florens y Rebekka y *c*) The Smithy y Rebekka. Lo primero que hay que destacar aquí es que Sethe, Florens y The Smithy son los personajes de origen africano en estas diádas, puesto que Lina es indígena,³ mientras que Mrs. Garner y Rebekka son blancas.

Exploro el papel cumplido por los personajes de color al facilitarle a las mujeres blancas un sentido de identidad. Esta facilitación es procesual y, al ejercerla, los personajes de color indagan –a sabiendas de ello o no– acerca su propia identidad. Al hacerlo, reviso también la *postura ética* y el *locus ético* de manera que, en tanto lectores, podamos observar los planteamientos morales sugeridos por estas relaciones para, finalmente, aterrizar en la postura ética, primero, de los personajes blancos y de color de los relatos y, en segunda instancia, de la autora y el lector implícito.

Desde luego, las relaciones que he decidido estudiar no son las únicas que sirven para ilustrar el punto sugerido por Morrison, pues también pudieran servir para ello las relaciones que establecen los varones de los relatos (*i. e.* cualquiera de los esclavos varones de Sweet Home en su relación con los Garner en *Beloved*, o la relación que Vaark o D’Ortega establecen con quienes trabajan en sus latifundios, en *A Mercy*). Sin embargo, decidí circunscribir el análisis a estas diádas –sobre todo femeninas– en razón de que se les toma como columna vertebral de un análisis que contempla también –de manera un tanto secundaria– la actuación de los varones.

Lo primero que salta a la vista en las diádas elegidas es que el elemento blanco de la relación es una mujer, primero esposa y, luego viuda, de un terrateniente blanco en los Estados Unidos o bien en uno de los territorios que pasará a formar parte de ellos. Revisemos en detalle sus similitudes y diferencias tanto en su aspecto descriptivo y en la relación que sostienen con quienes las rodean, como en lo tocante a las decisiones éticas que toman y las repercusiones que éstas conllevan. Se verá también cómo algunos elementos estéticos formales –a saber, los aretes, los flujos femeninos y la

³ De modo que en sentido estricto no es un personaje africanista, pero sí uno “Africanlike”, para estar acordes con la definición de Morrison. Cfr. *Playing in the Dark*, pp. 6-7.

enfermedad y las ventanas, en tanto tropos– ejercen una función simbólica de relevancia para la configuración de los distintos aspectos en la construcción del “American self”.

3.1 Mrs. Garner y la esclavitud benevolente

Mrs. Lillian Garner es una dama estadounidense de ciertos recursos económicos; es bastante probable que haya nacido y crecido en el Midwest, hasta su casamiento con Mr. Garner, un terrateniente de Kentucky. Mr. Garner se caracteriza por el trato compasivo y amable que brinda a sus esclavos, basado en el hecho de que, a diferencia de otros propietarios de esclavos de la época, él sí los considera seres humanos y por ello los registra legalmente, en su calidad de esclavos, bajo su propio apellido, como sucede con Paul A, Paul D y Paul F, quienes llevan 20 años en Sweet Home, todos ellos de apellido Garner.⁴ Los esclavos de la propiedad de Garner (entre los cuales también se incluyen Halle y Sixo) nunca fueron golpeados, siempre recibieron suficiente comida e inclusive tenían permitido usar pistolas para cazar por diversión. Más aún: el propio Garner los incitaba a *ser* hombres, refiriéndose siempre a ellos como “men”, en lugar del usual “boys” denigrante que utilizaban otros amos con sus esclavos para reafirmar –también en el discurso– su inferioridad. Todo ello ocurre en un momento histórico donde esto es por completo anormal y, por supuesto, muy mal visto por sus pares terratenientes, quienes consideran que la actitud de Garner es arriesgada y puede incluso generar rebeliones.⁵ Ésta es una de las razones por la cuales su propiedad recibe el nombre de Sweet Home.

Como mujer estadounidense, Lillian pierde su nombre de familia⁶ al casarse para adoptar el de su esposo, a quien, curiosamente Morrison no le asigna un nombre de pila. Suponemos que la razón para ello es que Mr. Garner funciona como tipo del amo blanco que detenta el poder de la

⁴ Son medios-hermanos por parte de madre. Paul D es el más joven de ellos. Puede inferirse que hubo otros Paul intercalados (B, C y E) pero que éstos o bien no sobrevivieron o bien fueron vendidos. No se cuenta con información al respecto en la novela, lo cual retrata de manera bastante fidedigna la realidad histórica donde se carecía, en la mayoría de los casos, de registros de esta naturaleza.

⁵ Y no se equivocan pues en Sweet Home donde se planea una fuga.

⁶ El cual desconocemos, pues no nos es provisto por la autora.

propiedad en un sistema patriarcal; prueba de ello es que, pese a los esfuerzos de Lillian, ésta se viene abajo a raíz de su muerte. La heredad se marca con el apellido: al no haber hijos, Lillian Garner es su única heredera. Pero también encontramos el apellido como la marca de la propiedad en los esclavos,⁷ en sustitución de la marca común que solía utilizarse en ese entonces: el herraje, consistente en imprimir con hierro caliente las iniciales del amo sobre la piel del esclavo, tal y como se hace con el ganado. Esta transposición constituye una estrategia narrativa relevante: semióticamente la propiedad se señala con el apellido, que sustituye al acto de herrar el cuerpo humano en el contexto esclavista. Esta transposición semiótica conlleva un cambio en la óptica de la ética de la propiedad que ejercen los Garner: no se trata de la esclavitud cruel y abusiva practicada en la época, sino de una “esclavitud benevolente” bajo la cual los esclavos reciben ciertos privilegios. El acto de nombrar sirve para señalar la propiedad y –pareciera–, es mucho más civilizado que el acto de ejercer una violencia dolorosa sobre el cuerpo de quienes constituyen la propiedad.

El apellido “Garner” proviene del nombre común de igual fonética y escritura que significa “almacén para granos o alimento de ganado”, por lo cual su uso para denominar al rico dueño de una granja, es más que adecuado. Además, guarda cierto parecido fonético con el vocablo “garden” (jardín) que, vista junto al nombre propio del lugar que habitan –“Sweet Home”–, contribuye a construir un tropo para denotar un espacio tranquilo y seguro donde se supone que prevalecen la dulzura y la tranquilidad. Lo primero que viene a la mente de Sethe al escuchar “Sweet Home” es su hermosura, incluso años después de la creciente violencia sufrida en el sitio a la muerte de Mr. Garner,⁸

⁷ Quienes, a diferencia de Mr. Garner sí tienen nombre propio porque de cierta manera funcionan más como personajes redondos que como tipos, sobre todo en el caso de Sixo (el rebelde, el de color más marcado), Halle (el hijo-esposo amoroso) y, por supuesto, de Paul D Garner (el esclavo que sí sobrevive y que, justo por esa supervivencia, adquiere dimensiones mucho más complejas que lo hacen superar el estatus de “personaje tipo”).

⁸ Primero, Paul F Garner es vendido debido al temor de Mrs. Garner a quedarse sin recursos; luego, ante su intento fallido de fuga, Paul A Garner es castigado con la horca mientras que Sixo es quemado vivo. Paul D Garner es castigado con el bozal, después de ser golpeado brutalmente. Schoolteacher es el ejecutor de estos castigos. También en Sweet Home, Halle pierde la cordura al ser testigo de la violación de Sethe y, a partir de ese momento, literalmente se pierde. El sobreviviente Paul D resume esta violencia de manera sucinta: “One crazy, one sold, one missing, one burnt and me licking iron with my hands crossed behind me. The last of the Sweet Home men” (p. 86).

Suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes, and although there was not a leaf on that farm that did not make her want to scream, it rolled itself out before her in shameless beauty. It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too. Fire and brimstone all right, but hidden in lacy groves. 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. (*Beloved*, p. 7)

Sweet Home puede ser comprendido, además de como un sitio geográfico, también como un *locus* ético, propulsor de identidades. Su función es lo suficientemente ambigua como para desatar en la memoria de Sethe el tipo de contrastes irónicos y hasta paradójicos que acaban de citarse. Para Paul D, “the last of the Sweet Home men”, el recuerdo es también ambiguo, pues en aquel lugar podía ser creativo, se sentía escuchado y creía que gozaba de cierta libertad de decisión:

He grew up thinking that, of all the Blacks in Kentucky, only the five of them were men. Allowed, encouraged to correct Garner, even defy him. To invent ways of doing things; to see what was needed and attack it without permission. [...] In their relationship with Garner was true metal: they were believed and trusted, but most of all they were listened to. (p. 147)

Sin embargo, no pasa desapercibido que Morrison haya utilizado un apellido real de enormes implicaciones éticas para denominar a esta pareja de terratenientes propietarios de esclavos. “Garner” es el apellido de Margaret, el personaje histórico (Kentucky 1833 – Mississippi 1858) en quien está inspirada la historia de Sethe y, por lo tanto, la novela toda. Margaret Garner nació y trabajó como esclava hasta su fuga en una plantación de Kentucky, propiedad de John Pollard Gaines, abogado, militar y prominente político quien, debido a sus varias ocupaciones sociales, muchas veces delegaba en su esposa, Elizabeth, las funciones de administración de la propiedad.⁹ Entonces, existe un paralelismo entre Mr. Garner y Gaines, ya que ambos poseen una propiedad que funciona bajo el sistema esclavista en el estado de Kentucky, en el siglo XIX, si bien Gaines fue mucho más acaudalado y poderoso que Garner.¹⁰

En primera instancia, un tanto a la ligera, podría afirmarse que resulta bastante irónico que Morrison use el nombre de la esclava fugitiva real para denominar al amo terrateniente de su novela.

⁹ Cfr. Steven Weisenburger, “Garner, Margaret” y Loyalie King, “Garner, Mr. and Mrs. (*Beloved*)” en Elizabeth Ann Beaulieu, *The Toni Morrison Encyclopedia*, 2003, pp. 133-135 y 135-136.

¹⁰ Amén de que ambos apellidos guardan también cierto parecido fonético e igual número de letras, la mayoría de ellas coincidentes.

La frase sustantiva que he subrayado en la cita anterior, “Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world” (*Beloved*, p. 7), retrata fehacientemente la paradoja del sitio Sweet Home. La frase adjetiva “boys hanging” es cruel y brutal y, por cierto, refleja la manera en que Sethe veía a sus congéneres esclavos: para ella sí son “boys” y no “men”. Por más que la filosofía benevolente de Garner se apreste a hacerlos subir en la escala social, los esclavos se auto-perciben como inferiores.¹¹ “Boys hanging” contrasta dramáticamente con “the most beautiful sycamores in the world” donde se usa el superlativo relativo “the most” que asigna el grado máximo de la cualidad de esos árboles en relación con todos los demás, al cual se suma “in the world”, multiplicando la cualidad de la hermosura. Las dos frases adjetivas están unidas por la preposición “from” creando un tropo altamente contrastivo por oposición, que recrudece la imagen, produciendo un efecto de belleza que avergüenza a Sethe: los hermosos sicómoros son utilizados como horcas pero ni siquiera ello hace que su hermosura se vea atenuada.

No obstante, si se reflexiona un poco más en la trasposición nominal del apellido Garner histórico al Garner ficcional, podría entenderse como un recurso semiótico por parte de la autora para reforzar precisamente el hecho de que, en el contexto esclavista, al amo lo hacen los esclavos. Dicho de otro modo: en el siglo XIX un amo blanco sin esclavos negros no es un amo y la producción de sus tierras no puede ser tan efectiva como lo es gracias a su mano de obra. En tanto sistema económico, la esclavitud requiere de tres elementos primordiales: la tierra a explotar, su dueño, y la mano de obra esclavista.

Ya desde el nombre de los propietarios de Sweet Home hay, entonces, aunque sólo sea en un eco historiográfico perceptible únicamente para el lector también interesado en buscar la historia detrás de la novela, cierta prolepsis, un adelanto de la fuga que tendrá lugar en el argumento y que será esencial para el enclave ético que se propone en la misma: el infanticidio como solución ante la

¹¹ Con todo, no podemos descartar el hecho de que Sethe no atestiguó el ahorcamiento de Paul A, de manera que al usar “boys” también puede estarse refiriendo al ahorcamiento, efectivamente, de niños. El uso del presente progresivo “hanging” también otorga a la frase un sentido iterativo, posiblemente estos ahorcamientos eran rutinarios, aun en un lugar menos violento, como Sweet Home. Es imposible pasar por alto, por ejemplo que, aunque en otro lugar, la propia madre de Sethe fue colgada.

esclavitud. Las palabras son el componente esencial de la literatura y Morrison está haciendo arte con la sonoridad de la palabra “Garner” aunada a su significado histórico ya que el caso de Margaret Garner fue: “the longest, most dramatic fugitive slave trial of antebellum U.S. history, with every Northern newspaper spotlighting the mother who would kill her children rather than yield them up to Southern slavery”.¹²

Desde el punto de vista de la crítica ética que suscribo en esta tesis,¹³ se distingue con claridad, a partir de las elecciones nominales de Morrison (esto es, de la elección de sus estrategias narrativas), su postura ética: ni siquiera una filosofía que podríamos denominar “esclavitud benevolente” como la practicada por Mr. Garner deja de ser esclavitud. Sin embargo, en términos narrativos, la decisión de calificar este tipo de ejercicio de la esclavitud como “benevolente” le es dejada casi por completo al lector implícito, pues los elementos narrativos que éste recibe siempre son ambiguos, debido, en gran medida, al juicio ético realizado por distintos personajes, mismo que nos es dado a conocer a través de sus propias voces. Por ejemplo, para Baby Suggs:

The Garners, it seemed to her, ran a special kind of slavery, treating them like paid labor, listening to what they said, teaching what they wanted known. And he [Mr. Garner] didn't stud his boys. Never brought them to her cabin with directions to “lay down with her,” like they did in Carolina, or rented their sex out on other farms. (p. 165)

Para Baby Suggs, Garner es muy distinto a los otros amos blancos que ha tenido porque jamás la usó como instrumento sexual para satisfacer el apetito de otros esclavos ni el suyo propio. Volviendo a nuestra cita, podemos confirmar el carácter éticamente ambiguo de la benevolencia de los Garner y su espacio, Sweet Home, (*Beloved*, p. 7, *supra*): “It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too”, Sethe compara la belleza aparente de Sweet Home con el infierno cristiano, cuestionando su capacidad para engañar a los ojos pues aunque el sitio sea hermoso lo que ocurre en el trasfondo es terrible: esclavitud, muerte, castigo... Me parece que ninguna de las decisiones autorales comentadas es gratuita y que, en cambio, es a través de estas transposiciones

¹² Steven Weisenburger, *op. cit.*

¹³ Es decir, la propuesta por James Phelan.

semióticas como Morrison, la autora implícita, crea el *locus* ético donde se desarrolla la situación ética a la cual responden moralmente tanto los personajes como el público lector.

Los hombres de Garner son esclavos de campo ya que realizan funciones ganaderas y agrícolas en su granja y plantación. Se trata, pues, de un mundo exterior. En cambio, Lillian se mueve en el mundo interior doméstico de la propiedad agrícola y ganadera, es decir, en la casa. Desde ahí comparte con su marido la visión compasiva del trato hacia las esclavas domésticas: Baby Suggs y Sethe quienes cumplían funciones principalmente en la cocina.¹⁴ Su nombre de pila, por lo tanto, es una señal de intimidad. Es ella quien alienta a su marido a efectuar la transacción propuesta por Halle: permitirle realizar jornadas extra de trabajo en su día de descanso, fuera de Sweet Home, a fin de obtener la suma de dinero suficiente para comprar la libertad de su madre, Baby Suggs. Este intercambio tampoco era usual y, por ello, en cierta forma, puede ser calificado como “bondadoso”.

Sin embargo, detrás de esta aparente amabilidad subyace el hecho violento de que, en realidad, al tiempo de pagar con trabajo la libertad de su madre, ya para entonces anciana (60 años y lesionada de la cadera), y por ello, de menos valía en términos mercantiles, está también comprando a su esposa ya que, literalmente, será Sethe¹⁵ (Suggs) quien sustituirá en las labores de cocina y domésticas a Baby (Suggs). De modo que la explotación es doble y el trabajo de Halle en realidad, sólo sirve para intercambiar una esclava vieja por una más joven y fuerte, en edad reproductiva y, por lo tanto, de mayor valor comercial.

En el siglo XIX se alentaba la cópula entre esclavos y se pensaba que era aún mucho mejor si éstos permanecían en una relación estable pues dicha situación los volvía menos susceptibles a la fuga. Pero formalmente no existía nada parecido al matrimonio ya que estas uniones no se instituían mediante ningún acto simbólico y el sujeto seguía siendo propiedad del amo en su calidad individual, no de pareja.¹⁶ Dwight N. Hopkins señala:

¹⁴ Y que, por cierto, nunca coincidieron en Sweet Home, pues la salida de una (Baby Suggs) marcó la entrada de la otra (Sethe).

¹⁵ Nacida en Carolina o Louisiana, *Beloved*, p. 37.

¹⁶ Bastante distinto es el caso de los hijos de madre, que automáticamente pasaban a ser propiedad del amo.

Colonial statutes prohibited free assembly, the use of firearms, the beating of drums or the blowing of horns, the purchase of liquor, intermarriage, property ownership, political rights, rights to education, use of African languages, the assembly of more than three slaves after working hours, and proscribed Africans from raising “their hands against whites even in self defense”¹⁷

y prosigue que estas prohibiciones continuaron hasta bien entrado el siglo XIX. Sin embargo, cuando Sethe decide “casarse” con Halle, en su imaginario sí existía la idea de que tenía que realizar algún acto simbólico, derivado, seguramente, de la educación sentimental recibida a través de los blancos para quienes había trabajado toda su vida. De esta manera se cose un vestido de novia con harapos desechados por Lillian Garner¹⁸ y ésta, lejos de enojarse, la impulsa a disfrutar de ese rito de paso; compasiva, le hace saber que pese a no haber tenido una boda como tal, está bien que se haya confeccionado un vestido para la ocasión y que desea que Halle y ella sean felices. Inclusive, le regala unos aretes de cristal con motivo de su boda:

“That lady I worked for in Kentucky gave them [the earrings] 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. Nothing. I thought there should be something –something to say it was right and true. I didn’t want it to be just me moving over a bit of pallet full of corn husks. Or just me bringing my night bucket into his cabin. I thought there should be some ceremony. Dancing maybe. A little sweet William in my hair”. Sethe smiled. “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 Sweet Home men sat down and ate something special. Invite some of the other coloredpeople [...] 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.

“Well, I made up my mind to have at the least a dress that wasn’t the sacking I worked in. So I took to stealing fabric, and wound up with a dress you wouldn’t believe. The top was from two pillow cases in her mending basket. The front of the skirt was a dresser scarf a candle fell on and burnt a hole in, and one of her old sashes we used to test the flatiron on. Now the back was a problem for the longest time. Seem like I couldn’t find a thing that wouldn’t be missed right away. Because I had to take it apart afterwards and put all the pieces back where they were. [...] Finally I took the mosquito netting from a nail out the barn. We used it to strain jelly through. I washed it and soaked it best I could and tacked it on for the back of the skirt. And there I was, in the worst-looking gown you could imagine. Only my wool shawl kept me from looking like a haint peddling. I wasn’t but fourteen years old, so I reckon that’s why I was so proud of myself.

“Anyhow, Mrs. Garner must have seen me in it. I thought I was stealing smart, and she knew everything I did. Even our honeymoon [...] I put on my dress and we walked into the corn holding hands. I can still smell the ears roasting yonder where the Pauls and Sixo was. Next day Mrs. Garner crooked her finger at me and took me upstairs to her bedroom. She opened up a wooden box and took out a pair of crystal earrings. She said, ‘I want you to have these, Sethe.’ I said, ‘Yes, ma’am.’ ‘Are your ears pierced?’ she said. I said, ‘No, ma’am.’ ‘Well do it’, she said, ‘so you can wear them. I want you to have them and I

¹⁷ *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, 2000, p. 21.

¹⁸ Es interesante observar este proceso de creación de la identidad afroamericana a partir de los retazos de ropa y artículos de uso de los blancos. En *A Mercy*, de hecho la trama inicia a partir de los zapatos desechados por la *Senhora* D’Ortega que, pese a ser completamente inadecuados para sus pies, Florens ansía (p. 4).

want you and Halle to be happy?. I thanked her but I never did put them on till I got away from there. [...]” (pp. 70-71)

He citado en extenso el pasaje donde Sethe pasa de la adolescencia a la vida marital porque describe a la perfección una situación ética en la cual están involucradas un ama blanca y su esclava negra. He subrayado en la narración de Sethe los verbos que denotan una carga ética y que le permiten al lector distinguir la postura ética –bastante clara– de Sethe ante el cambio que está por experimentar.

1) Por un lado, el deber ser, o lo que debería ser, de acuerdo con el sistema ético de Sethe: “there should be something/a ceremony”. Nótese cómo la esclava negra deriva este deber ser a partir de lo que ha visto en el mundo de los blancos, en específico, en su ama, Lillian Garner. Sethe no define cómo debe ser su boda tomando como referente a Baby Suggs, la esclava a quien sustituye en sus labores domésticas, cuya raza y origen étnico comparte, sino a la mujer blanca. Esto ocurre por varias razones concretas: a) Baby Suggs ya se ha ido de Sweet Home para cuando Sethe llega, pero no deja de llamar la atención que es con Lillian Garner con quien se espejea y no con su par, Baby Suggs; b) Sabemos que “Baby Suggs” es el nombre que adopta al casarse con un hombre que solía llamarla “Baby” y ella sabe muy bien que si usara su nombre real “Jenny Whitlow”, cancelaría totalmente la posibilidad de reencontrarlo, pues él huyó en busca de un mejor estatus que el de esclavo. Sin embargo, no tenemos información de cómo fue esta boda; c) También conocemos que en su juventud, presa no sólo de la esclavitud laboral sino también sexual, Jenny Whitlow parió alrededor de ocho hijos como resultado de violaciones, varias de ellas ejercidas por blancos (“So Baby’s eight children had six fathers”, p. 28).¹⁹ Es prácticamente imposible, por lo tanto, que Baby Suggs haya celebrado una boda, aun cuando sí tuvo la fortuna de haber amado al último hombre en su

¹⁹ Conocemos los nombres de sus hijos, por boca de la propia Baby Suggs, la madre que nunca pudo ver cómo eran los dientes permanentes de sus hijos porque los perdió a todos (excepto a Halle, comprado junto con ella por Mr. Garner, a la edad de 10 años) antes de verlos. A continuación se enlistan por orden de nacimiento inferido: 1. Patty (hija que tenía frenillo, comprada por desconocido); 2. Rosa Lee (niña, comprada por desconocido); 3. Tyree (varón, sin dato alguno); 4. John (varón, también llamado Johnny; su madre se pregunta si habrá conservado el hoyuelo en la barbilla); 5. Nancy (muerta junto con Famous en el barco cuyo capitán decidió esperar tres semanas en puerto para reunir más esclavos antes de zarpar; ni ella ni su hermano lograron sobrevivir); 6. Famous (varón, Baby Suggs siente curiosidad por el color de piel que habría tenido de adulto; muerto junto con Nancy en navío mercantil mencionado); 7. Ardelia (de niña le encantaba la costra del pan; fue comprada por un tal Dunn), y 8. Halle (muerto a la edad de 30 años a causa de trauma psicológico). Cfr. *Beloved*, pp. 164 y 169.

vida. Al otorgarle sus papeles como esclava liberta, Mr. Garner le pregunta a Baby Suggs “You got married, Jenny? I didn’t know it”. A lo que ella responde: “Manner of speaking” (p. 167). Sethe no puede usar como referente una boda que nunca tuvo lugar y no quiere que una suerte como la de Baby Suggs sea la suya. La mujer negra sólo le sirve como referente de lo que *no* quiere ser.

Basada en la información obtenida a través de Mrs. Garner, en tan sólo un año,²⁰ Sethe cree que debe haber una ceremonia religiosa que marque el paso de su soltería al matrimonio. Se siente triste porque no habrá un pastor que oficie el servicio, como se sentirá triste de no haber podido escribir en la tumba de Beloved más que esa primera palabra. Todo es incompleto para los esclavos, mientras que a los propietarios blancos todo les es dado a manos llenas. Se observa claramente cómo la identidad afroamericana se conforma a partir de su reflejo y contraste con la identidad blanca. Morrison revierte la tendencia histórico-literaria que observa en sus colegas escritores de conformar la identidad blanca estadounidense a partir de lo afroamericano. Lo relevante de este punto es que sólo constituye “lo que debería ser” pero no “lo que es”. Entonces, en este punto se distingue también una postura autoral.

2) Por otra parte, el “querer”, derivado como consecuencia natural de la creencia de Sethe sobre cuál es la acción correcta a realizar ante esta situación ética: “That’s what I wanted”. El contraste entre la realidad (concluida) de la mujer blanca y la realidad (posible) de la mujer negra es completamente desproporcionado: *a)* mudarse a una casa dentro de una plantación para Lillian, *a’)* mudarse a una bodega llena de hojas de maíz para Sethe; *b)* una boda para Lillian, *b’)* traer su bacínica al cuarto de Halle para Sethe, como único indicador de su reciente unión con él. ¿Qué es lo que quiere Sethe? Marcar de una manera especial el cambio que se opera en su vida, legitimar de alguna forma su nuevo estatus social. El modelo a seguir es el relato de la mujer blanca: la fiesta que le ha descrito Lillian. A partir de ese relato, Sethe constituye su propio deseo, proporcional (de

²⁰ Sethe llega a Sweet Home a la edad de 13 años y durante todo un año hace esperar a los cinco hombres del lugar (que incluso, ante la carencia de mujeres y su necesidad sexual fisiológica, se ven precisados a practicar la zoofilia) hasta dar a conocer que ha elegido a Halle por el amor que le profesa a su madre y que ha demostrado con denuedo. Como lectora, me parece que un año es muy poco tiempo para que Sethe haya absorbido a tal grado la educación sentimental de Mrs. Garner.

manera bastante realista) a sus ínfimas condiciones de vida: “A meal maybe, where me and Halle and all the Sweet Home men sat down and ate something special”.

La nota de sociales que Lillian le ha enseñado funge como educador sentimental aun para una analfabeta como Sethe. Narratológicamente, al mismo tiempo, funciona como prolepsis irónica de la nota periodística que sí encabezará Sethe: la nota roja donde aparece como homicida y que, irónicamente la separará (por segunda vez) de la posibilidad de contar con una pareja amorosa pues provocará el rechazo de Paul D (también analfabeta) hacia Sethe. El contraste entre los deseos de Sethe y su realidad es apabullante. Las notas periodísticas cumplen un papel iconográfico determinante en la toma de decisiones de los afroamericanos Sethe y Paul D pues lo que dicen –más a través de las imágenes que de las palabras– los influye dramáticamente.

3) En tercer término, “lo que es”: “They said it was all right for us to be husband and wife and that was it. All of it”. Esta enunciación da cuenta de la frustración de Sethe ante el hecho de que son otros quienes deciden por ella. Son “ellos” los blancos quienes emiten qué es lo correcto para los negros (“nosotros”). Siempre pasan por encima de sus deseos y necesidades.²¹ Existe un abismo entre el deseo de Sethe y sus posibilidades reales de cumplirlo.

4) Ante este panorama denigrante que sólo le causa frustración y dolor a Sethe, surge la transgresión. Sethe transgrede normas sociales y legales con el propósito de seguir un sendero ético superior. Ingeniosa, como una suerte de *trickster*, roba trapos y materiales viejos de uso doméstico y cose hasta lograr un vestido de novia que le sirva para dotar de un simbolismo su unión con Halle. O, mejor dicho, los toma prestados puesto que está más que dispuesta a descoser su vestido hecho de remiendos inmediatamente después de la boda para devolver cada cosa robada a su lugar. Con la

²¹ Recordemos dos frases usadas por mujeres negras para referirse a los blancos como fuente de todos los males en *Beloved*: La usada por Baby Suggs “There is no bad luck in the world but whitefolks” (p. 105) y la usada por Ella al aludir al más joven de ese par de violadores sistemáticos (padre e hijo blancos) que la traumatizaron durante todo un año “the worst yet” (p. 301). En contraste, también encontramos otra frase cuasi críptica en la misma novela: “White people believed that whatever the manners, under every dark skin was a jungle” (p. 234). Las tres frases nos son de utilidad para analizar la insalvable distancia entre las creencias de uno y otro grupos étnicos.

plena conciencia de que es una acción incorrecta pero absolutamente necesaria, está dispuesta a realizar el robo y a trabajar doblemente para resarcirlo.

Sethe transgrede hasta cierto punto pero sabe que tendrá que realizar algunas acciones para solventar esta transgresión.²² Esta resolución ética de Sethe en Sweet Home es, sin duda, un indicador de la férrea decisión, la fuerte voluntad y la enorme valentía de Sethe y, narratológicamente, es otra prolepsis del meollo ético de la historia: el filicidio. Sethe, quien se está autodefiniendo en cada momento de su vida, no está dispuesta a que los blancos le digan qué es lo que debe hacer. Ella buscará la manera de lograr una negociación consigo misma, aun bajo las peores condiciones, para definir quién quiere ser. Sethe romperá con el marco legal existente siempre que sea necesario, ya que éste le es por completo desfavorable. La situación ética planteada en el relato nos obliga, como lectores, a ocupar una postura de admiración hacia Sethe.

5) Por último, la reacción ética de Lillian Garner ante la acción transgresora de Sethe. Ella sabe que Sethe ha tomado cosas sin su permiso, pero lejos de molestarse por ello, reconoce su nuevo estatus de casada con unos bellos aretes. Mediante los aretes de cristal se crea una metonimia de suma relevancia psicológica para la creación del tropo de la memoria en *Beloved*, ya que para la bebé que muere, los aretes representan a la madre, puesto que son bastante llamativos en el campo visual de una niña de brazos que puede reconocerlos aun después de transcurridos 18 años:

“Where your diamonds?” Beloved searched Sethe’s face.
“Diamonds? What would I be doing with diamonds?”
“On your ears”.
“Wish I did. I had some crystal once. A present from a lady I worked for”.
“Tell me,” said Beloved, smiling a wide happy smile. “Tell me your diamonds” (p. 69).

Es Lillian la dadora de este objeto detonador de la memoria. Si comparamos la actitud dadivosa de la dueña blanca con las actitudes comunes de la época, reconocemos que, en efecto, los Garner son personas fuera de serie: por ejemplo, en un texto ejemplar del género *slave narrative*, a saber, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), de Harriet Jacobs, encontramos que, a diferencia de los

²² Por la actitud benevolente de Mrs. Garner, nunca vemos que Sethe adivine un castigo cruel como el que solía aplicarse a los esclavos domésticos en el caso de robo.

esclavos de Sweet Home, que comían bien y posiblemente recibían ropa vieja de los Garner, el ama de Harriet “would station herself in the kitchen, and wait till it was dished, and then spit in all the kettles and pans” para garantizar que sus esclavos no se comieran los desperdicios. La cita es contrastante porque refleja la mezquindad de la mujer blanca. En cambio, Lillian es compasiva y, pese a saber que le han tomado cosas sin permiso, aún da más.²³ Pero no deja de ser el ama que tiene el poder absoluto sobre la persona de Sethe: “I thought I was stealing smart, and she knew everything I did”, ¿incluye este conocimiento absoluto la intimidación de Sethe y Halle? Es bastante probable que sí. Los cambios en la identidad de Sethe le pertenecen a Lillian y esto es sumamente invasivo, por más amable que ésta sea.

El contraste entre el deseo –a partir de lo correctamente ético para el personaje– y lo que sí se logra, con todo y sus enormes desproporciones es, sin embargo, bastante aceptable a fin de cuentas, si se atiende al hecho de que Sethe no se contentó en absoluto con lo que los blancos creían que era suficiente para ella. Su deseo (“A meal maybe, where me and Halle and all the Sweet Home men sat down and ate something special”) se cumple a cabalidad. Su postura ética no es sólo clara, sino también estable: Sethe no se contenta hasta cumplirla, aun bajo condiciones adversas. Gracias a su férrea voluntad, Sethe y Halle tuvieron una boda, lo mismo que la tuvieron los Garner; al igual que Lillian, Sethe tuvo un vestido de novia (la frase “a dress you wouldn’t believe” es ambigua: por un lado, se refiere a la imposibilidad de la existencia de un vestido de novia hecho de meros retazos pero, por el otro, es también la expresión de una mujer ante una prenda irresistible); su fiesta no fue de larga duración ni hubo comida en exceso (“two pounds of currants in the cake”, “four whole sheep”, como en la boda de los Garner) pero los Suggs compartieron con sus amigos (también esclavos) elotes asados, y sabemos que fue una experiencia inolvidable porque constituye uno de los pocos

²³ También Baby Suggs atestigua esta bondad: “at Sweet Home [...] nobody, but nobody, knocked her down. Not once. Lillian Garner called her Jenny for some reason but she never pushed, hit or called her mean names. Even when she sipped in cow dung and broke every egg in her apron, nobody said you-black-bitch-what’s-the-matter-with-you and nobody knocked her down”. *Beloved*, p. 164. Nótese cómo el fraseo coloquial usado por Morrison nos remite a las otras muestras de *slave narrative* como patrones de expresión convencionales de la época.

recuerdos agradables que guarda Sethe (“I can still smell the ears roasting”). No hubo un hombre de Dios que bendijera la unión, cierto, pero la propia Lillian reconoció, desde su posición de dueña, la reciente unión y, a su manera, le dio la bendición. Esta representación de ama blanca no era inusual:

With the breeder-stud configuration, masters acted crassly without ceremony. In contrast, many of the white owners offered the semblance of a wedding authorization and marriage ritual (though legally enslaved blacks could not be married and thus the marriage was non-binding) to enact the African American family as black labor for white profit.

Thus within the trappings of marriage, the slave owner entered the sanctity of black nuptial unions and further actualized his God complex. Instead of an African traditional religious spirituality, or Christianity, or some combination of both consecrating the marriages of black people, masters chose and ordained who could perform the ritual of “until death do you part”.²⁴

Es la mujer blanca quien dota al matrimonio Suggs del reconocimiento social tan necesario para Sethe. Es ella quien aprueba –condescendiente, siempre en su calidad de ama– la relación en el ámbito femenino, interior y doméstico, desde el primer momento:

“Halle and me want to be married, Mrs. Garner”.

“So I heard”. She smiled. “He talked to Mr. Garner about it. Are you already expecting?”

“No, ma’am”.

“Well, you will be. You know that, don’t you?”

“Yes, ma’am”.

“Halle’s nice, Sethe. He’ll be good to you”.

“But I mean we want to get married”.

“You just said so. And I said all right”.

“Is there a wedding?”

Mrs. Garner put down her cooking spoon. Laughing a little, she touched Sethe on the head, saying, “You are one sweet child”. And then no more (p. 31).

Este matrimonio durará seis años, lo cual era también bastante inusual en la época, dada la inestabilidad (geográfica, principalmente, pero a partir de ella también emocional, de salud, etcétera) de los esclavos, que dependían por completo de las decisiones de los blancos. Desde su función como dueña blanca, Mrs. Garner contribuye a forjar la nueva identidad de la esclava negra: ahora es una mujer casada, pronto será madre; en ella está inoculado un deseo muy fuerte de libertad. La benevolencia es sólo aparente, detrás reposa una violencia sutil que convierte a la dulce Lillian, con toda su buena voluntad, en un mero prototipo de la esposa del amo blanco: Lillian no habla con ella de mujer a mujer; el tipo de acercamiento que tiene hacia Sethe es similar al que se tiene hacia una criatura desvalida o hacia una mascota (“She touched Sethe on the head”, “You are one sweet child”).

²⁴ Dwight N. Hopkins, *op. cit.*, p. 63.

El vestido de boda es un objeto creado a partir de los desperdicios de la mujer blanca, para cuya confección cuenta con su anuencia; Sethe se autopercibe como ridícula en él, pero al mismo tiempo hermosa porque ha logrado hacerse sentir especial utilizando tan sólo los desperdicios de los blancos.

El otro objeto recibido de la mujer blanca –los aretes– se convierte en el significante de este proceso de cambio continuo que caracteriza a Sethe. Desde su postura ética Mrs. Garner hace un regalo de bodas que narratológicamente, sirve como *leitmotif* en varios ritos de paso: de la soltería al casamiento, pero también de la esclavitud a la libertad e, incluso, de la no-vida (o la vida aniquilada) y, luego, a la vida nueva (o la vida resurgida).

Me explico: Sethe nunca usó los aretes en Sweet Home sino que se los prendió amarrados en un trapito a su ropa interior, de manera que, en calidad de objeto fetiche, estuvieron presentes (pero escondidos) mientras ella dio a luz a Denver durante su fuga. Es hasta su llegada a Cincinnati cuando Baby Suggs los toma y los despliega ante los ojos de la pequeña (Beloved), que apenas empieza a gatear, mientras la pega al pecho de su madre, le hace a Sethe los orificios en las orejas y le cuelga los aretes. Esto ocurrió el primero de los 28 días de libertad que gozaría antes del homicidio, esto es, durante el periodo que abarca el ciclo femenino de menstruación. La sangre emanada de la perforación de la oreja es señal de este otro rito de paso. Los aretes marcan, entonces, el estatus de mujer libre. El rito de paso es marcado por secreciones femeninas de varios tipos: la leche materna y la sangre, no de la menstruación, puesto que Sethe tiene amenorrea debido a la lactancia, pero sí del lóbulo de la oreja.

Este breve periodo de libertad sólo dura un ciclo de ovulación y, si fue inaugurada con una marca de sangre, será otra marca de sangre –producida por la madre homicida–, la que lo clausure. La sangre está nuevamente presente como un marcador de rito de paso, esta vez, de la cortísima libertad, al encarcelamiento. Morrison ya ha señalado en *Playing in the Dark* que la sangre es un “pervasive fetish” en la literatura estadounidense y alude a los siguientes ejemplos: “black blood, white blood, the purity of blood, the purity of white female sexuality, the pollution of African blood and sex”, calificando el recurso del fetiche en la literatura como una estrategia recurrente para confirmar el

absolutismo categórico de la civilización y el salvajismo.²⁵ De manera que el uso de la sangre como marcador de ritos de paso no es en absoluto gratuito.

Analicemos un poco más los ritos de paso marcados con sangre que se elaboran en *Beloved*: No es ésta la sola ocasión en que leche materna y sangre aparecen unidas en la novela. Denver bebe leche materna del seno ensangrentado –a causa del homicidio que acaba de cometer Sethe– de su madre. La sangre es de Beloved, su hermana. Sally Keenan²⁶ opina que ambos fluidos femeninos despliegan un discurso de “motherhood-sisterhood-daughterhood, a discourse the institution of slavery would ignore or deny”, de modo que la perforación de la oreja de Sethe es también una prolepsis de este otro rito de paso donde el infanticidio marcará la libertad y la autonomía que Sethe se ha visto obligada a arrebatarse a los blancos. Keenan califica esta relación como una “metonymic relation between the bodies of mothers and daughters” de forma tal que la función metonímica y de *leitmotif* de los aretes contribuye a reforzar una metonimia de más largo alcance e implicaciones éticas de la novela.

A su retorno (supernatural) como jovencita, Beloved pide que su madre le cuente sobre los aretes que recuerda entre todo ese marasmo que es su pasado. Esos cristales blancos, provenientes de la mujer blanca, están ligados a la identidad de Sethe como esclava, como esclava fugitiva, como esclava libre y como madre; están ligados también a la identidad de Beloved como la infante que empieza a gatear en libertad y como la hija nutrida y amada por la madre. Sirven para diferenciarla de la madre infanticida. Los aretes funcionan como *leitmotif* de los distintos cambios en el proceso de conformación de la identidad afroamericana de Sethe. Su importancia va en aumento y se puede aseverar, con toda seguridad, que en tanto constructo narrativo, los aretes representan también la posibilidad de que el mundo de los afroamericanos, en relación con los blancos, sea más equilibrado.

²⁵ p. 68.

²⁶ “‘Four Hundred Years of Silence’: Myth, History and Motherhood in Toni Morrison’s *Beloved*”, en Jonathan White (ed.), *Recasting the Word: Writing After Colonialism*, 1993, pp. 61 y 71. *Apud*, Dana Medoro, *The Bleeding of America. Menstruation as Symbolic Economy in Pynchon, Faulkner, and Morrison*, 2002, p. 165.

Obsérvese la siguiente cita, tomada del momento en que Sethe se encuentra más devastada, con *Beloved* engulléndola en casa, a partir de la culpa. En este monólogo vuelven a aparecer los aretes:

Once, long ago, she was soft, trusting. She trusted Mrs. Garner and her husband too. She knotted the earrings into her underskirt to take along, not so much to wear but to hold. Earrings that made her believe she could discriminate among them. That for every schoolteacher there would be an Amy; that for every pupil there was a Garner, or Bodwin, or even a sheriff, whose touch at her elbow was gentle and who looked away when she nursed. (p. 222)

Al ser una muestra de afecto proveniente de una blanca esclavista “benevolente”, el par de aretes, simboliza para Sethe, la posibilidad de que por cada blanco cruel exista uno bondadoso. Podemos afirmar, incluso, que aluden a su poder personal de discriminar y de hacer juicios y elecciones, actividades fuertemente relacionadas con la libertad que, evidentemente, le eran negadas en su calidad de esclava. Ni el color, ni el origen, ni la apariencia de los aretes son gratuitos. Como hemos visto, Morrison parte de elementos historiográficos para revestirlos de varios elementos simbólicos, lo cual le añade carga semántica, logrando crear un producto artístico discursivo de significaciones éticas.

3.2 Mistress Vaark. Un nuevo orden

Pasemos ahora a la segunda novela. A diferencia de Lillian Garner, Rebekka Vaark, el personaje de *A Mercy*, es una europea (inglesa) sin alcurnia ni clase. Siendo una carga para su familia, más bien es una marginada que prácticamente es “vendida” en matrimonio a un hombre que la compra desde el Nuevo Mundo:

Already sixteen, she knew her father would have shipped her off to anyone who would book her passage and relieve him of feeding her. A waterman, he was privy to all sorts of news from colleagues, and when a crewman passed along an inquiry from a first mate –a search for a healthy, chaste wife willing to travel abroad– he was quick to offer his eldest girl. The stubborn one, the one with too many questions and a rebellious mouth. (*A Mercy*, p. 74.)

Como puede verse, Rebekka no es una dócil hija de familia y, en cambio, sí proviene de un mundo caótico, de un (des) orden antiguo (“a past disorder”, p. 75). Sabemos por ella misma que su pasado londinense es lo suficientemente traumático como para aceptar con cierta esperanza ser trasladada a América: “Brawls, kinifings and kidnaps were so common in the city of her birth that the warnings of

slaughter in a new, unseen world were like threats of bad weather” (*ibid.*). Con tan sólo dos años de edad atestiguó los ahorcamientos sistemáticos que tenían lugar en la plaza principal “amid a happy crowd attending” (*ibid.*); de muy pequeña le tocó vivir los últimos años de la llamada época de los “Fifth Monarchists” (1649-1661), quienes tomaron su nombre de las antiguas monarquías incluidas en el sueño profético del rey Nabucodonosor (Antiguo Testamento, libro de Daniel, cap. 2) donde figuraban Asiria, Persia, Grecia y Roma como imperios y, de donde se desprendía, según ellos, que con la Segunda Venida de Cristo se instalaría la quinta y última monarquía eterna: la de Inglaterra.²⁷

The first hangings she saw in the square amid a happy crowd attending. She was probably two years old, and the death faces would have frightened her if the crowd had not mocked and enjoyed them so. With the rest of her family and most of their neighbors, she was present at a drawing and quartering and, although she was too young to remember the details, her nightmares were made permanently vivid by years of retelling and redescribing by her parents. She did not know what a Fifth Monarchist was, then or now, but it was clear in her household that execution was a festivity as exciting as a king’s parade. (p. 75)

Suponemos entonces que Rebekka nació alrededor de 1659, en un periodo histórico de gran inestabilidad política en el Viejo Continente que, sumada a los desastres biológicos como la peste (1665-1666), generó en ella, como en tantos otros europeos, un trauma irresuelto que la ayudó a ver en su viaje al nuevo continente una solución definitiva. Es muy fuerte el contraste entre un mundo decadente y la posibilidad de una vida mejor en un mundo de inocencia, el cual tampoco estaba exento de cierta violencia pero, con todo, muy superior, en todos los sentidos, a la podredumbre de Europa:

The intermittent skirmishes of men against men, arrows against powder, fire against hatchet that she heard of could not match the gore of what she had seen since childhood. The pile of frisky, still living entrails held before the felon’s eyes then thrown into a bucket and tossed into the Thames; fingers trembling for a lost torso; the hair of a woman guilty of mayhem bright with flame. Compared to that, death by shipwreck or toma-hawk paled. (p. 76)

²⁷ Entre estos milenaristas que creían que efectivamente el mundo llegaría a su fin en 1666, dado que 666 es el número de la Bestia anunciado en el Apocalipsis y que el último gran déspota que habría de ser derrocado era Cromwell (quien gobernó entre 1649 y 1660) figuraban: Thomas Harrison, Christopher Feake, Vavasor Powell, John Carew, John Rogers y Robert Blackborne. Sus conspiraciones fueron descubiertas en dos ocasiones: 1657 y 1659 y, en consecuencia, se procedió a colgar, torturar y descuartizar públicamente a los responsables. El 6 de enero de 1661, encabezados por Thomas Venner, 50 monarquistas pertenecientes a este movimiento buscaron apoderarse de la ciudad de Londres en nombre del “Rey Jesús”. Fueron muertos o tomados prisioneros y entre el 19 y el 21 de enero, Venner y otros 10 sufrieron el castigo público, acusados de alta traición.

Lo que menos soportaba Rebekka de su vida metropolitana era la influencia de ese clima general de fanatismo religioso en su propio seno familiar. Pareciera que las discusiones de sus padres en torno a la religión eran lo único que los mantenía vivos como pareja pero que justo se encerraban en esa sola pasión para no ver a sus hijos.

Rebekka's mother objected to the "sale" –she called it because the prospective groom had stressed "reimbursement" for clothing, expenses and a few supplies– not for love or need of her daughter, but because the husband-to-be was a heathen living among savages. Religion, as Rebekka experienced it from her mother, was a flame fueled by a wondrous hatred. Her parents treated each other and their children with glazed indifference and saved their fire for religious matters. (p. 74)

Lo que le preocupa a la madre, al enterarse de la "venta en matrimonio" de su hija, no es que nunca volverá a verla, y ni siquiera que morirá a manos de salvajes, sino que esos salvajes *son paganos* ("savages or nonconformists would slaughter her as soon as she landed", *ibid.*) y, más aún, que su propio prometido es uno de ellos. El "Act of Uniformity" emitido en Inglaterra en 1662 denominaba "nonconformist" a cualquier ciudadano inglés que no perteneciera a la Iglesia Anglicana. Por lo tanto, los puritanos, los presbiterianos, los bautistas, los cuáqueros, los metodistas y los unitarios eran considerados en ese entonces como no cristianos. Resulta interesante ligar estos hechos históricos de Inglaterra con los del Nuevo Mundo, en particular, con el arribo de muchos de estos grupos religiosos a América del Norte, puesto que justo los presbiterianos y los bautistas –es decir, grupos casi paganos, desde la óptica de la madre de Rebekka– son quienes fungirán un papel importante en su vida familiar al lado de Jacob. En contraste con las casi nulas posibilidades de avanzar en Europa, estos grupos religiosos se encontraban floreciendo en lo que más tarde serían las 13 colonias, realizando labores de domesticación de la tierra y acoplándose a las nuevas condiciones de vida geográficas, dando lugar a nuevos paradigmas culturales.

La idea que Rebekka tiene de Dios, a su llegada al Nuevo Mundo está delineada por su experiencia como individuo histórico: "Rebekka's understanding of God was faint, except as a larger kind of King, but she quieted the shame of insufficient devotion by assuming that He could be no

grander nor better than the imagination of the believer” (p. 74). Su percepción de Dios, desde niña,²⁸ ha sido matizada por la historia política de su país de origen y dista mucho de estar conformada por una experiencia personal, a no ser la del rechazo familiar, la crueldad social, la violencia y la corrupción públicas, todas ellas practicadas en nombre de Dios. Sin embargo, su traslado al Nuevo Mundo la conducirá a enfrentarse a experiencias desconocidas que la llevarán a reconfigurar su idea de Dios.

Antes de su partida a América, en Londres, Rebekka se sentía muy sola y comprendía perfectamente que su destino era bastante negativo, por ello no tuvo reparos en obedecer a su padre cuando la envió al Nuevo Mundo:

Between the warning of immediate slaughter and the promise of married bliss, she believed in neither. Yet without money or the inclination to peddle goods, open a stall or be apprenticed in exchange for food and shelter, with even nunneries for the upper class banned, her prospects were servant, prostitute, wife, and although horrible stories were told about each of these careers, the last one seemed safest. The one where she might have children and therefore be guaranteed some affection. As with any future available to her, it depended on the character of the man in charge. Hence marriage to an unknown husband in a far-off land had distinct advantages: separation from a mother who had barely escaped the ducking pond; from male siblings who worked days and nights with her father and learned from him their dismissive attitude toward the sister who had helped rear them, but especially escape from the leers and rude hands of any man, drunken or sober, she might walk by. America. Whatever the danger, how could it possible be worse? (pp. 77-78)

Las razones de Rebekka para aceptar gustosa su traslado al Nuevo Mundo coinciden exactamente con lo expuesto por Morrison en *Playing in the Dark*: “The flight from the Old World to the New is generally seen to be a flight from oppression and limitation to freedom and possibility”.²⁹ Los motivos y la manera en que se efectúa su matrimonio, difieren bastante de las bodas que revisamos cuando comentamos *Beloved*. Aquí claramente estamos ante un matrimonio por conveniencia, lo cual también merece una revisión ética. Morrison nos ofrece desde la perspectiva narrativa del futuro esposo, la llegada de Rebekka a América:

From the moment he saw his bride-to-be struggling down the gangplank with bedding, two boxes and a heavy satchel, he knew his good fortune. He had been willing to accept a bag of bones or an ugly maiden

²⁸ Rebekka asistió, además, a una escuela religiosa (Church School, p. 77) donde fue entrenada para prestar servicios domésticos. Cuando es asignada a una casa, sufre el acoso sexual del patrón. Este hecho es relevante en *A Mercy* porque nos permite trazar un paralelismo entre la suerte de las esclavas negras de *Beloved* y los personajes femeninos blancos antes de la instalación de la esclavitud institucional.

²⁹ p. 34.

–in fact expected one, since a pretty one would have had several local opportunities to wed. But the young woman who answered his shout in the crowd was plump, comely and capable. Worth every day of the long search made necessary because taking over the patroonship required a wife, and because he wanted a certain kind of mate: an unchurched woman of childbearing age, obedient but not groveling, literate but not proud, independent and nurturing. [...] Just as the first mate’s report described her, Rebekka was ideal. (p. 20)

Mientras en Europa Rebekka es un sujeto marginal sin posibilidades de desarrollo personal, en América es percibida por Jacob Vaark como la mujer ideal, con plenas posibilidades de hacer crecer una hacienda y una heredad. El planteamiento de la situación ética en este caso, está compuesto por dos escenarios: Londres como prototipo de la degradación del Viejo Continente que ha derivado en un caos absoluto y el Nuevo Mundo como una tierra pura, prometedora de riquezas. La situación ética coincide, nuevamente, con lo postulado por Morrison en *Playing in the Dark*:

Whatever the reasons, the attraction was of the “clean slate” variety, a once-in-a-lifetime opportunity not only to be born again but to be born again in new clothes, as it were. The new setting would provide new raiments of self. This second chance could even benefit from the mistakes of the first. In the New World there was the vision of a limitless future, made more gleaming by the constraint, dissatisfaction, and turmoil left behind. It was a promise genuinely promising.³⁰

La postura ética de los padres de Rebekka es clara y estable y no tienen ninguna dificultad para tomar la decisión de otorgar en matrimonio a su hija, pese a los peligros que el mundo pagano pueda representar. La postura ética de Jakob es también clara y estable: sabe lo que quiere y cómo lo quiere y, lo que es aún mejor, lo consigue, tal vez incluso mejor de cómo lo soñó. En cambio, la postura ética de Rebekka va evolucionando a través del relato, pues su elección del estatus de esposa se basa en la esperanza del afecto que pueden brindarle sus futuros hijos, prospecto que al verse anulado, por fuerza cambia su modo de ver las cosas. Volveré a dicha postura en su momento. Baste por ahora mencionar que tanto para Jacob como para Rebekka, la llegada a América representó un poder inusitado, entendido tal y como lo describe Morrison en *Playing in the Dark*: “Power –control of one’s own destiny– would replace the powerlessness felt before the gates of class, caste, and cunning

³⁰ *ibid.*

persecution”,³¹ si bien este poder sólo sea aparente o, mejor expresado aún, sólo sea parte de un sueño, el sueño americano.

Gracias al uso del flujo de conciencia en las narraciones en primera persona en las voces de Jacob y Rebekka podemos comprender a la perfección las motivaciones éticas para que se realice el casamiento de los Vaark. Inmediatamente después de la llegada de la londinense (cuyo apellido de familia ignoramos, igual que en el caso de Lillian) al muelle, se realizan los trámites para legalizar el matrimonio Vaark. En este caso, no se prescinde de una ceremonia religiosa pero es menester poner atención en el simbolismo subyacente a esta unión: Jacob Vaark había lanzado un grito de auxilio (“a shout in the crowd”) para que le encontrasen una esposa en tanto que para Rebekka la unión también representaba una suerte de salvación. Jacob y Rebekka son dos seres que se necesitan y se complementan ante las exigencias de una época coyuntural. La boda tiene lugar a orillas del Atlántico, es decir, en ese misterioso y peligroso intersticio que separa al Viejo Mundo del Nuevo, ese mar tenebroso que se traga a tantos durante el *Middle Passage*. La relación de los Vaark es limítrofe, fronteriza, se da en una zona en-medio de dos historias que a veces parecen oponerse, entre dos mundos inestables. Ante el caos emanado de la corrupción y el caos de lo nuevo por domesticar, pareciera que esa zona intersticial es el único sitio capaz de augurar cierta estabilidad que permita la construcción del futuro. Lo cierto es que ni Rebekka ni Jacob tienen grandes posibilidades de elección en ese momento de su vida y, por lo tanto, hacen lo que mejor pueden con lo que tienen o les llega.

It was seal and deal. He would offer her no pampering. She would not accept it if he did. A perfect equation for the work that lay ahead.

“Marriages performed within,” read the sign next to the coffeehouse door, and underneath in small letters a verse that combined warning with sales pitch: “When lawless lust hath conceived it bringeth forth sin”. Old and not quite sober, the cleric was nevertheless quick. Within minutes they were back in the wagon steeped in anticipation of a fresh bountiful life. (p. 88)

Una boda por conveniencia, rápida y eficiente, convierte al mar y sus orillas en el tropo de lo intersticial como posibilidad de crecimiento y desarrollo. Si Garner dirigía el jardín edénico en *Beloved*, en *A Mercy*, Vaark es una suerte de Adán que tiene a su cargo el potencial de una tierra fértil

³¹ p. 35.

y productiva que promete brindar grandes riquezas si es bien administrada. Gracias a la herencia de un tío lejano, a Vaark, el holandés que probó suerte en América trabajando para una compañía sueca, le es brindada la oportunidad de otro comienzo en las nuevas tierras. Desde muy joven, debido a su orfandad, tuvo que trabajar, primero en una “poorhouse” (p. 33), y luego como “a runner for a law firm” (*ibid.*), para después ser contratado por la Compañía.³²

Jacob comparte con Rebekka un pasado lleno de dolor, en su caso, por abandono familiar, pero la herencia inesperada marca el parteaguas para cambiar su destino: “An uncle he had never met from the side of his family that had abandoned him died and left him one hundred and twenty acres of a dormant patroonship [...]” (p. 12). Hay comentaristas que coinciden en otorgarle esta función de director de un nuevo proyecto de vida (espiritual, pero también social y económico) al definirlo como un “Virginia’s Noah”.³³ El propio texto sugiere esta conexión al ofrecer la descripción del Nuevo Mundo en términos de un mundo recién creado, vigoroso y floreciente.

Despite the long sail in three vessels down three different bodies of water, and now the hard ride over the Lenape trail, he took delight in the journey. Breathing the air of a world so new, almost alarming in rawness and temptation, never failed to invigorate him. Once beyond the warm gold of the bay, he saw forests untouched since Noah, shorelines beautiful enough to bring tears, wild food for the taking. [...] Now here he was, a ratty orphan become landowner, making a place out of no place, a temperate living from raw life. (p. 12)

De acuerdo con Sacvan Bercovitch,³⁴ América constituyó un “Nuevo Mundo de regeneración”, donde los colonos puritanos podían empezar de nuevo, ya librados de la corrupción y del carácter pecaminoso de Inglaterra. Los colonos avizoraban América como un sitio de renacimiento espiritual. En su calidad de figuras míticas, Adán y Noé comparten la enorme responsabilidad de instituir una nueva época de paz y armonía que promete el bienestar de la humanidad, luego de una era de corrupción. En la tradición hebraica, Adán es el primer ser humano y goza del privilegio de tener un

³² En la novela se hace referencia a la empresa para la cual trabaja Vaark mediante el escueto sustantivo “Company”. Es difícil pasar desapercibida la alusión a la “Compañía” para la cual trabajan Kurtz y Marlow en *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad. Una de las principales misiones de dicha compañía era civilizar a los salvajes y, por lo tanto, la Compañía de Vaark podría también tener una misión “civilizadora”, aunque ésta, en América.

³³ Tim Adams, *The Observer*, 26 de octubre del 2008.

³⁴ *The American Jeremiad*, p. 25, *apud*, Dana Medoro, *op. cit.*, pp. 2-3.

pacto directo con Dios en tanto que Noé es elegido por ser justo entre los injustos para restablecer dicho pacto, toda vez que ha sido roto por el pecado. Debido a la forma en que se describe el escenario donde tiene lugar la acción de la novela, la autora implícita ocupa una situación ética desde donde se percibe a América como la inusitada posibilidad de establecer un nuevo pacto social cuya promesa implícita es que nunca más ocurra la destrucción: trascender el viejo des-orden europeo a través del traslado a una región diferente, una forma distinta de producción, una nueva forma de organizarse comunitariamente, en suma, una nueva forma de ser. En palabras de R.W.B. Lewis:

The American myth saw life and history as just beginning. It described the world as starting up again under fresh initiative, in a divinely granted second chance for the human race, after the first chance had been so disastrously fumbled in the darkening Old World.³⁵

El monólogo interior es una de las estrategias narrativas a las que más recurre Morrison para transmitir esta postura ética ligada al sueño americano. Escuchemos lo que sucede en la mente de Rebekka:

[...] a land of such space and perfume. The absence of city and shipboard stench rocked her into a kind of drunkenness that it took years to sober up from and take sweet air for granted. Rain itself became a brand-new thing: clean, sootless water falling from the sky. She clasped her hands under her chin gazing at trees taller than a cathedral, wood for warmth so plentiful it made her laugh, then weep, for her brothers and the children freezing in the city she had left behind. She had never seen birds like these, or tasted fresh water that ran over visible white stones. (p. 76)

La naturaleza del Nuevo Mundo es retratada aquí por oposición o contraste con el ambiente degradado de Europa. El parámetro para medir la altura de los árboles es una catedral antigua y los árboles americanos son mucho más impresionantes que las magníficas catedrales europeas. Los hermanos de Rebekka pasan frío en Londres mientras que irónicamente aquí, en su nueva casa, quien estaba condenada a ocupar un sitio mucho más bajo que ellos por el solo hecho de ser mujer, tiene madera de sobra para mantenerse a salvo de las bajas temperaturas. La lluvia es fresca, el agua de los arroyos cristalina, todo es inusitadamente puro. La sensación de Rebekka es de una sorpresa embriagante ante los agradables estímulos que recibe en este espacio inaugural tan promisorio.

La identidad de Rebekka se conforma, en el Nuevo Mundo, a partir de su relación marital con el holandés Jacob, cumpliendo a cabalidad su encargo de esposa leal que ayuda a su marido a sacar lo

³⁵ *The American Adam*, p. 5, *apud*, Dana Medoro, *op. cit.*, p. 3.

mejor de sí. A diferencia del Edén bíblico, donde la caída de Adán se debe a la debilidad, en primera instancia, de su mujer, Rebekka es impecable. No sucumbe nunca y siempre está a su lado para apoyarlo. Obsérvese sino este juicio de la propia Rebekka: “Adam (like Jacob) was a good man but (unlike Jacob) he had been goaded and undermined by his mate” (p. 98). Ante la tentación de la avaricia, lejos de caer, Rebekka, la nueva Eva, le reclama a Jacob, luego de pensar que tanto su esposo como ella son personas sencillas y buenas: “We don’t need another house [...]. Certainly not one of such size”. A lo que él responde: “Need is not the reason, wife. [...] What a man leaves behind is what a man is” (pp. 88-89). De modo que para Jacob, dejar huella –una huella material– es lo que hace a un hombre, pero para Rebekka es su reputación y no la huella que éste pueda dejar. Se da entonces una yuxtaposición de valores éticos que seguramente desemboca en la degradación de la familia y la comunidad, pero no es Rebekka quien cede a la tentación sino más bien, quien trata de prevenirla.

Sin embargo, con el paso del tiempo, Rebekka sí llega a coincidir con las ideas de Jacob, modificando su postura ética inicial que, a diferencia de la de sus padres y su esposo, va sufriendo transformaciones, de acuerdo con la manera en la que se va adaptando a sus circunstancias: “She decided that the satisfaction of having more and more was not greed, was not in the things themselves, but in the pleasure of the process” (p. 97). Esta comprensión deriva, sin duda alguna, del gusto que ella encuentra en estar cerca de su esposo, pues el proceso de construcción de las nuevas casas hace que él esté presente en la finca por periodos más largos consiguiendo dotar a sus habitantes de un gozo peculiar. Rebekka es comparada con Eva en otra ocasión. En voz de Lina, quien critica la soberbia de la pareja, los Vaark son retratados como “autosuficientes” justo a través de una comparación con Adán y Eva: “Pride alone made them think that they needed only themselves, could shape life that way, like *Adam and Eve*, like *gods* from nowhere beholden to nothing except their own creations” (pp. 58-59, el subrayado es mío). Y es que en esta unión tan satisfactoria, difícilmente sienten la necesidad de depender de alguien más. Con esta acepción que de ellos tiene Lina, coincide al cien por ciento la propia Rebekka: “They [Jacob and Rebekka] leaned on each other root and

130

crown. Nedding no one outside their sufficiency. Or so they believed” (p. 87). Pero lo cierto es que su identidad, su ser en el mundo, se conforma también a partir de su interrelación con los demás habitantes del latifundio que, a diferencia de Sweet Home, no tiene nombre.³⁶ De este modo, la indígena Lina (Messalina), los *indentured servants* blancos Scully and Willard, la mestiza Sorrow y la negra Florens³⁷ servirán para que Rebekka conforme su propia identidad al tiempo que ella misma servirá de eje para que ellos conformen la suya.

Si Jacob había sido bendecido como una suerte de Adán o Noé con la oportunidad de celebrar un nuevo pacto puesto que había pasado de la orfandad a la posibilidad de construir una familia propia en el Nuevo Mundo (a través de la herencia de un pariente) de cierta manera, echa a perder esa oportunidad. El legado inesperado de un integrante lejano de su propia familia, viene a resarcir el abandono de su familia nuclear, como en una suerte de justicia poética. Sin embargo, Jacob se deja influir en demasía por D’Ortega quien, a diferencia de él, ha construido su riqueza con base en el sufrimiento de otros:

D’Ortega was the third son of a cattleman, in line for nothing. He’d gone to Angola, Portugal’s slave pool, to manage shipments to Brazil, but found promises of wealth quicker and more generously met farther abroad. The kick up from one kind of herding to another was swift and immensely enriching. (pp. 18-19)

Sin escrúpulos, D’Ortega cambia fácilmente de negocio puesto que para él ganado y mujeres y hombres negros son lo mismo, con la diferencia de que la trata de esclavos reditúa muchísimo más que la ganadería. De la producción ganadera, D’Ortega pasó, con toda soltura, al tráfico de esclavos. A Jacob comenzó a sucederle algo parecido al pensar que la granja era muy difícil de sostener y de que necesitaba alguna actividad financiera adicional: “Jacob became convinced the farm was sustainable but not profitable. He began to trade and travel” (p.87); “Mistress says Sir says grazing will soon die in the meadow so he has other business because farming will never be enough in these

³⁶ Resulta por demás interesante que, desde el punto de vista de la nomenclatura elaborada por la autora en ambas novelas, el sitio homólogo y, por lo tanto correspondiente a Sweet Home (*Beloved*) en *A Mercy* no es el latifundio Vaark, que carece de nombre, sino Jublio, el latifundio católico de los D’Ortega. Ni Sweet Home es dulce ni Jublio es jubiloso. La nomenclatura es irónica.

³⁷ Inclusive The Smithy, que no habita en la finca pero que trabajará durante un largo periodo en ella, sirve a este propósito. Por otra parte, la identidad de Rebekka (y de todos los demás) se conforma también a partir de la relación en contraste o a contrapeso con los D’Ortega, aun sin que ella se lo proponga.

parts” (p. 105). Es así como se introduce en el comercio y se vuelve prestamista. Sin embargo, la propuesta autoral de Morrison parece decirnos que si no había diferencia alguna entre la ganadería y la trata de esclavos, a ojos de quienes practicaban estas actividades comerciales –en cuanto a los objetos de comercio se refiere, pues tanto vacas y toros como mujeres y hombres son susceptibles de ser considerados objetos de intercambio–, también parece afirmar que del comercio de objetos o dinero al comercio de personas, hay sólo un paso. No obstante, para el escrupuloso Jacob, este paso no fue tan sencillo como para D’Ortega.

Tanto la relación marital de los Garner como la de los Vaark será siempre cordial hasta la muerte del esposo. Pero, a diferencia de la muerte natural de Mr. Garner (y en similitud con el matrimonio de los Suggs) la pérdida de Jacob está relacionada con la corrupción y la irrupción de la maldad en un espacio edénico. Schoolteacher representa en *Beloved* el arribo del mal, que no llega sino hasta que Garner muere de muerte natural, en tanto que en *A Mercy*, la instalación del nuevo portón, por órdenes del propio Jacob, todavía jovial y en plenitud, marca la infiltración de la maldad (específicamente la envidia y la avaricia) proveniente de Maryland, la tierra católica.

A diferencia de la infertilidad de Lillian Garner, Rebekka Vaark es fértil pero su maternidad se ve ensombrecida por la muerte prematura, muy seguramente relacionada con la falta de adaptación al entorno ambiental. Tuvo tres varones y una hija, pero todos los varones murieron siendo muy pequeños en tanto que Patrician murió a causa de un accidente. Cabe destacar que en términos de la trama y de sus consecuencias éticas, esta situación verdaderamente trágica iguala a Rebekka Vaark no con Lillian Garner, su homóloga blanca, sino con Baby Suggs, la esclava negra. Obsérvese sino el paralelismo en la narración de las pérdidas tempranas de los hijos:

She [Rebekka] had delivered four healthy babies, watched three surrender at a different age to one or another illness, and then watched Patrician, her firstborn, who reached the age of five and provided a happiness Rebekka could not believe, lie in her arms for two days before dying from a broken crown. And then to bury her twice. First in a fur-sheltered coffin because the ground could not accept the little box Jacob built, so they had to leave her to freeze in it and, second, in late spring when they could place her among her brothers with the Anabaptists attending. (p. 79)

El dolor de Baby Suggs proviene de que sus siete hijos le fueron arrancados por el sistema esclavista a muy corta edad, mientras que los bebés de Rebekka mueren consecutivamente antes del primer año y es curioso cómo explica la fragilidad de la vida de los bebés también en términos de la dentición: “She went on describing all infants’ frailty during teething, her voice stern [...]” (p. 56). Su hija, de quien todos pensaban había logrado sobrevivir, muere a los cinco años debido a una patada de caballo que le destroza el cráneo. La narración de la pérdida de los hijos es hiperbólica en ambos casos, recordándonos, intencionalmente, la suma de maldiciones e infortunios que caen sobre estas mujeres. Patrician, la hijita de Rebekka es sepultada dos veces en tanto Halle, el amado hijo de Baby Suggs se vuelve loco presumiblemente, hasta morir.

[...] each time Rebekka gave birth, she forgot the previous nursing interrupted long before weaning time. Forgot breasts still leaking, or nipples prematurely caked and too tender for underclothes. Forgot, too, how rapid the trip from crib to coffin could be. (*A Mercy*, p. 87)

The last of her [Baby Suggs’] children, whom she barely glanced at when he was born because it wasn’t worth the trouble to try to learn features you would never see change into adulthood anyway. Seven times she had done that: held a little foot; examined the fat fingertips with her own –fingers she never saw become the male or female hands a mother would recognize anywhere. She didn’t know to this day what their permanent teeth looked like; or how they held their heads when they walked. (*Beloved*, pp. 163-164)

En el caso de *A Mercy*, la narración hiperbólica sigue un modelo estilístico hebraico, pues Morrison decide, incluso, hacer de Rebekka un Job femenino a causa de la lluvia de desgracias que caen sobre ella y la forma en que las recibe. A la muerte de Jacob (por enfermedad infecciosa epidémica: viruela), lo mismo que Lillian Garner, Rebekka Vaark queda viuda y a cargo de la propiedad. Si Sweet Home se vino abajo con la crueldad del inescrupuloso Schoolteacher, el latifundio Vaark se desmorona a causa de que la envidia y la maldad trastocaron el orden prevalente hasta antes del viaje de Jacob a Maryland. Mientras que sabemos que la administración de Sweet Home tiene que ser otorgada a Schoolteacher pero desconocemos si éste tendrá éxito en su labor y, más bien, todo indica que la llevará al fracaso, el final abierto de *A Mercy* nos invita a imaginar a nosotros, los lectores, si acaso Rebekka será capaz de llevar a buen término sola la administración de su herencia, si tendrá que casarse (posiblemente con el clérigo anabaptista) para hacerle frente a esa responsabilidad o bien

si este proyecto fracasará y, con ello, cada uno de sus habitantes quedará expuesto a un futuro incierto.

La narración deja muy en claro que se trata de un reto por demás extraordinario para una mujer. La ambigüedad selectiva de la autora tiene el propósito de dejar al lector la solución a si esta propiedad saldrá o no adelante bajo la égida de Rebekka Vaark: mientras que en la página 144 de la novela encontramos que Willard y Scully han sido contratados para restaurar la granja y señalan su deseo de lograr este propósito pues por primera vez en su vida están recibiendo remuneración por su trabajo (“Willard felt it safe and appropriate for him and Scully to stay loyal and help the Mistress repair the farm”), tan sólo diez páginas después, en la misma sección a cargo de un narrador omnisciente focalizado, esta vez en la mente de Scully, encontramos el siguiente comentario desesperanzador:

They once thought they were a kind of family because together they had carved companionship out of isolation. But the family they imagined they had become was false. Whatever each one loved, sought or escaped, their futures were separate and anyone’s guess. One thing was certain, courage alone would not be enough. Minus bloodlines, he saw nothing yet on the horizon to unite them. Nevertheless, remembering how the curate described what existed before Creation, Scully saw dark matter out there, thick, unknowable, aching to be made into a world. (pp. 155-156)

Resulta por demás interesante la selección de vocabulario pues otra vez se hace referencia a la creación divina (“Creation” con “C” mayúscula) que precede al caos, y a la posibilidad de crear un mundo a partir de esa materia prima. Scully, el *indentured servant* blanco que fuera abusado sexualmente por un oficiante anglicano, ve la necesidad de la existencia de lazos sanguíneos como exigencia básica para dar sostén y unidad a un grupo humano. Sin ellos, en su opinión, no hay sitio para la vida comunitaria aun cuando exista la buena voluntad. Ésta es otra de las sugerencias éticas de esta novela que, es preciso recordar, puede abordarse desde el ámbito sociológico para definir qué es lo que otorga cohesión a un grupo humano cuando éste ocupa un territorio común: ¿el derecho de suelo o el origen étnico? Para Scully queda claro que esta cohesión sólo es alcanzable entre miembros que comparten lazos sanguíneos.

Lillian Garner es incapaz de sostener Sweet Home a causa de su enfermedad y es también una enfermedad –en este caso contagiosa y mortal: la viruela– la que limita a Rebekka aunque ésta parece estar mucho más cargada de amargura y resentimiento. Es precisamente a raíz de sus enfermedades que estas dos viudas resultan trascendentes para configurar la identidad de las personas que las rodean. Morrison trabaja con la enfermedad de estas mujeres como tema motor de la diferenciación entre ser blanco y ser de color en estos dos relatos. La enfermedad en estas mujeres blancas marca un parteaguas que las convierte a ellas mismas en detonantes de un proceso de diferenciación respecto a otros grupos raciales. Sethe proporciona los cuidados que precisa la convalecencia de Lillian Garner, en tanto que Lina, Florens y Sorrow guardan una relación con Rebekka que se transforma a partir de la cura de su enfermedad. En el caso de *Beloved*, es menester destacar los aspectos historiográficos del papel que funge Sethe en tanto cuidadora de la convalecencia de Mrs. Garner, puesto que Margaret Garner, la mujer de carne y hueso en quien está inspirada la novela, encabezó las labores de servidumbre doméstica de los Gaines, fungiendo también como niñera y, lo más relevante para el punto que nos ocupa en este momento, como propiciadora de los cuidados de salud que requería la anciana madre de John Pollard Gaines. De tal forma, en Sethe y Lillian se aglutinan algunas de estas funciones del personaje real, sintetizándose en la figura de la viuda blanca –Lillian– y la esclava negra.

Sethe es acompañante compasiva en la enfermedad de Lillian y ambas se vuelven “víctimas” de Schoolteacher: Sethe *de facto* y Lillian de manera potencial, de tal forma que la presencia de este oscuro personaje (esposo de la cuñada) las vuelve solidarias en la victimización: “I wonder if she lasted, like I did. Last time I saw her she couldn’t do nothing but cry, and I couldn’t do a thing for her but wipe her face when I told her what they done to me. [...] Maybe she lasted. Schoolteacher wouldn’t treat her the way he treated me” (p. 238). Pero ya antes, en vida de Mr. Garner, había cierta solidaridad entre ellas, en palabras de Sethe: “The two of us on a cord of wood was as good as two men” (*ibid*). Esta solidaridad entre blanca y negra había ya existido antes en Sweet Home, justo en la relación entre Lillian y Baby Suggs; ahora son las palabras del narrador omnisciente respecto a Baby

Suggs: “What she did was stand beside the humming Lillian Garner while the two of them cooked, preserved, washed, ironed, made candles, clothes, soap and cider; fed chickens, pigs, dogs and geese; milked cows, churned butter, rendered fat, laid fires” (p. 164).

Este tipo de solidaridad existe también entre Rebekka y Lina, con la salvedad de que en *A Mercy* colinda con la amistad. Al recordar, convaleciente, la compañía que Lina le ha proporcionado en momentos clave de su vida, Rebekka delira: “Lina being the only one left whose understanding she trusted and whose judgment she valued. Even now, in the deep blue of a spring night, with less sleep than her Mistress, Lina was whispering and shaking a feathered stick around the bed” (pp. 72-73). Al igual que Baby Suggs, o inclusive más que aquella, Lina ha sido factor clave para la adaptación de Rebekka a su medio ambiente, pues les enseñó primero a Jacob y luego a ella, cómo realizar las labores de la granja y de la siembra, cómo leer las señales climatológicas, en fin, cómo domeñar ese terreno que para ella era familiar.

Por su parte, Sethe reflexiona sobre cómo es considerada indigna hasta de dormir junto a los caballos pero cómo a las esclavas domésticas se les pide brindar cuidados a los infantes, a los ancianos y a los desvalidos blancos:

But I wasn't too nasty to cook their food or take care of Mrs. Garner. I tended her like I would have tended my own mother if she needed me. ... I couldn't have done more for that woman than I would my own ma'am if she was to take sick and need me and I'd have stayed with her till she got well or died. (p. 237)

Los cuidados que brinda Sethe a Lillian no están desprovistos de amor, inclusive de un amor muy peculiar, como el que una hija brindaría a su madre. Su labor no es ni mecánica ni indiferente. Esta manera amorosa de brindar cuidados al ama blanca va más allá de la simple relación de una mujer joven hacia una mayor que, por razones de edad, podría ocupar un lugar de madre. Esto es visible en *A Mercy*, donde Lina le proporciona los cuidados necesarios a Rebekka quien es tan sólo dos años mayor que ella. Aquí cabe hacer una observación muy importante. Lina fue comprada por Vaark. Es la única que ha nacido en la región que ahora habitan los Vaark, es decir, su única habitante nativa. Por lo tanto, aquí estamos expandiendo las implicaciones del tratamiento a un personaje “Africanist”

hacia un personaje “*Native American*”, esto es, “African-like”, en palabras de Morrison. Lo hacemos porque funciona igualmente en esta relación interpersonal que permite ir dilucidando y creando el carácter “estadounidense” de los personajes de *A Mercy*. Ello tiene repercusiones importantes en la novelística de Morrison pues funciona como subversión de las funciones tradicionales y bien diferenciados entre blancos y negros que suele imputárseles a los personajes en la historia literaria. De este modo, Lina se suma a la lista conformada por Amy Denver, Scully y Willard y Sorrow al encarnar *de facto* el trato “africanista” hacia personajes no negros.

La atención brindada por Lina a Rebekka es muy similar a la ofrecida a Lillian por Sethe. Compárense estos dos pasajes, donde una mujer atenta a lo que sucede más allá del umbral marcado por las ventanas representa la inconformidad o la incomodidad con su estatus vigente. Las ventanas cumplen la función simbólica de la libertad potencial y, no obstante, tanto Lina como Sethe se concentran en atender las necesidades de su ama, postergando las suyas propias, de una manera amorosa-sacrificial:

Hadn't been for me taking care of her maybe I would have known what happened. Maybe Halle was trying to get to me [in order to escape]. I stood by her [Mrs. Garner's] bed waiting for her to finish with the slop jar. When I got her back in the bed she said she was cold. Hot as blazes and she wanted quilts. Said to shut the window. I told her no. She needed the cover; I needed the breeze. Long as those yellow curtains flapped, I was all right. (*Beloved*, p. 238)

Lina gazed through the wavy pane of the tiny window where a flirtatious sun poured soft yellow light toward the foot of Mistress' bed. Beyond on the far side of the trail stood a forest of beech. As was often the case, she spoke to them.

“You and I, this land is our home,” she whispered, “but unlike you I am exile here”.

Lina's mistress is mumbling now, telling Lina or herself some tale, some matter of grave importance as the dart of her eyes showed. What was so vital, Lina wondered, that she uses an unworkable tongue in a mouth lined with sores? Her wrapped hands lift and wave. Lina turns to look where the eyes focus. A trunk where Mistress kept pretty things, treasured unused gifts from Sir. (*A Mercy*, p. 59)

En el pasaje citado, Sethe acaba de ser violada y se encuentra a punto de emprender la fuga; precisa del aire para recuperarse de la violencia a la que ha sido sometida y que también facilitaría su escape pues el viento los ayudará a cruzar más rápido el río y dificultará ser atrapados por los amos. Por su parte, Lina se siente asfixiada por la enfermedad que ha exterminado a su comunidad, llevándola inclusive a sentirse desleal a su familia por ser una sobreviviente. Siente la necesidad de refugiarse en la naturaleza, de volver a ser parte de ella pues la han obligado a desprenderse de sus creencias. Lo

que se percibe a través de esas ventanas, por más pequeñas o cerradas que estén, es la posibilidad de liberarse del yugo que las aniquila.

Sin embargo, ni Sethe ni Lina son las únicas que tienen algún anhelo. Las blancas también anhelan: la salud, la maternidad, a sus esposos, el poder administrar su hogar. Narratológicamente es de suma importancia que, en este *locus* ético de convalecencia de las blancas frente al deseo de libertad de las mujeres de color que otrora y aún ahora están unidas por lazos solidarios, las viudas blancas son silenciadas, en el caso de Rebekka, por una enfermedad infecciosa, y por una enfermedad asociada a la vejez, en el caso de Lillian. La impotencia de verbalizar sus sueños, sus anhelos, no se manifiesta afuera, más allá de la ventana, como en las mujeres de color, sino adentro: en el pequeño alhajero de Rebekka, en la necesidad de abrigo de Lillian. Lo que ellas añoran es a sus maridos, el estatus anterior que les permitía ser dueñas y señoras. Enfrentan la carencia de poder y están conscientes de que se encuentran a la deriva. Al respecto, Rebekka reflexiona:

And a few [women], like herself, after a mutually loving relationship, became like children when the man was gone. Without the status or shoulder of a man, without the support of family or well-wishers, a widow was in practice illegal. (*A Mercy*, p. 98)

En paralelo, también se da información sobre la necesidad de Lillian de traer otro administrador tras la muerte de su esposo:

That made her [Mrs. Garner] feel good that her husband's sister's husband had had book learning and was willing to come farm Sweet Home after Mr. Garner passed. The men could have done it, even with Paul F. sold. But it was like Halle said. She didn't want to be the only white person on the farm and a woman too. So she was satisfied when the schoolteacher agreed to come. (*Beloved*, p. 44)

En *A Mercy*, la enfermedad de la viuda también es crucial. Pese a haber propiciado los mejores cuidados a su ama,³⁸ al igual que Sethe, Lina, a raíz de la caída de la granja de los Vaark, también es despojada de un buen lecho para dormir, negándosele el privilegio de dormir en hamaca, a su gusto, y confinándola a dormir en las galeras para animales. Lejos de agradecerle los cuidados recibidos, la

³⁸ Un buen ejemplo de estos cuidados donde combina su conocimiento herbolario con su capacidad protectora y desiste de su aprendizaje cristiano, es el siguiente: "Lina placed magic pebbles under Mistress' pillow; kept the room fresh with mint and forced angelica root in her patient's festering mouth to pull bad spirits from her body. She prepared the most powerful remedy she knew: devil's bit, mugwort, Saint-John's wort, maiden-hair and periwinkle; boiled it, strained it and spooned it between Mistress' teeth. She considered repeating some of the prayers she learned among the Presbyterians, but since none had saved Sir, she thought not" (p. 50).

reacción de Rebekka ante su cura es separarse en definitiva de las mujeres que la rodean, dejando muy en claro que ella es el ama y señora y, aquéllas, las sirvientas. De hecho, su actitud de poner límites nunca antes vistos a las mujeres que trabajan para ella las vuelve más vulnerables que nunca ante un futuro sumamente incierto.

La religión cumple un cometido determinante en este cambio pues a raíz de su convalecencia adopta una nueva actitud hacia Dios ya que piensa que es Él quien la ha salvado. Si bien nació en el seno de una familia cristiana –anglicana para ser exactos–, se ha visto cómo para ella Dios era un ser lejano que sólo servía para propiciar discusiones. Al perder a su hijos, su reacción más íntima ante Dios fue de ira y resentimiento, pero jamás se habría atrevido a manifestársela directamente a Él (“It would have embarrassed her [...] to let God know she was less than thankful for His watch”, p. 79). Hubo un momento también en que Rebekka experimentó a Dios como un ente distante, apático y afásico,³⁹ que no se dignaba a percatarse de su presencia.

[Rebekka] I don't think God knows who we are. I think He would like us, if He knew us, but I don't think He knows about us.
[Lina] But He made us, Miss. No?
He did. But he made the tails of peacocks too. That must have been harder.
Oh, but, Miss, we sing and talk. Peacocks do not.
We need to. Peacocks don't. What else do we have?
Thoughts. Hands to make things.
All well and good. But that's our business. Not God's. He's doing something else in the world.
We are not on His mind.
What is He doing then, if not watching over us?
Lord knows. (p. 80)

Rebekka nunca deja de reconocer la soberanía divina pero, resulta curioso que sea Lina, el personaje más recientemente evangelizado quien trate de convencer a la mujer europea de los dones que le han sido brindados al ser humano por Dios. Es hermoso que ella destaque la capacidad de pensar, de hablar y de hacer de los humanos. Sin embargo, después de ser curada, para Rebekka Dios es un Dios vivo y misericordioso que le ha concedido la salud, mas es difícil saber si esta conversión es genuina pues lejos de traer paz y misericordia a su alma, la vuelve tiránica y déspota. Es a través del juicio de Lina que, en tanto lectores, evaluamos la supuesta conversión espiritual de Rebekka:

³⁹ “Afásico” se refiere a la decisión de permanecer silente. Retomo los adjetivos usados por Martin Esslin para calificar a Godot, el personaje de Beckett. Cfr. *The Theatre of the Absurd*, 1980.

She [Lina] went back into the sickroom where she had heard Mistress mumbling. More self-pity? No, not an apology to her own face this time. Now, amazingly, she was praying. For what, to what, Lina did not know. She was both startled and embarrassed, since she had always thought Mistress polite to the Christian god, but indifferent, if not hostile, to religion. Well, Lina mused, deathbreath was a prime creator, a great changer of minds and collector of hearts. Any decision made while inhaling it was as unreliable as it was fierce. Reason in moments of crisis was rare. (p. 66)

A ojos de Lina, al tener a la muerte como consejera, la opción elegida por Rebekka es sumamente cuestionable pero, al mismo tiempo, férrea y determinante. El narrador omnisciente afirma que ante el lecho de muerte, todo lo que ella tenía que hacer era creer: “She had only to stop thinking and believe” (p. 99). Esto parece bastante razonable. Rebekka Vaark es un claro ejemplo de una postura ética que va evolucionando a través del relato. Al superar su enfermedad, se vuelve asidua de las reuniones de los anabaptistas aun cuando estos mismos habían cerrado, en el pasado, las puertas del cielo a sus hijos puesto que se negaron a bautizarlos siendo infantes.⁴⁰ Por este motivo, Rebekka les guarda rencor, pues no alcanza a comprender cabalmente que para ellos el bautismo debe ser efectuado en una edad de plena conciencia y compromiso hacia la práctica religiosa, y cree que sus hijos no irán al cielo por no haber sido bautizados. Pero ahora acude religiosamente a los servicios, aunque esta adherencia a un culto institucionalizado parece estar ligada a un rigor mal entendido que la empuja a alejarse de las mujeres que otrora fueran sus compañeras en la construcción de su mundo: golpea a Sorrow, le quita su hamaca a Lina y pone a la venta a Florens. He aquí, por lo tanto, otra resolución ética planteada por Morrison: la práctica religiosa institucionalizada (en este caso específico, dentro de la Iglesia Bautista blanca) dista mucho de coadyuvar al mutuo entendimiento entre personas de diversos orígenes étnicos y diferentes estatus sociales. Esta resultante es sorprendente puesto que justo el amor al prójimo –y más si éste se encuentra en desventaja– es una de las directrices del cristianismo. Sin embargo, parece apuntar Morrison, la práctica religiosa puede estar sobrecargada de hábitos, disciplina y rigor que, lejos de acercarnos a nuestros semejantes, refuerzan el

⁴⁰ Morrison señala que los anabaptistas efectúan el bautismo a los 12 años, cuando “you mentally and consciously agree to enter the fellowship of Christianity”. La idea es de sumo interés si se considera que ella misma abrazó la religión católica a esa edad. Cfr. Orli Moscowitz, “Exclusive interview with Toni Morrison”, en *A Mercy*, en voz de Toni Morrison, 2008, disco compacto 5, pista 18.

individualismo y el aislamiento, separándonos de la toma de conciencia de las necesidades comunitarias.

La diada que conforma Florens con Rebekka es de suma relevancia en este punto, pues si bien The Smithy –el otro afroamericano de la historia– es el ejecutor de la curación de Rebekka Vaark, su oportuna ayuda habría sido imposible sin la intermediación de Florens. Es ella quien emprende la travesía que dota de estructura a toda la novela en busca de The Smithy. Su búsqueda, puntual y efectiva, no basta para que Rebekka se compadezca de ella, como sí lo hizo en el pasado su esposo. Florens arribó al hogar de Rebekka a la edad de siete u ocho años de edad (en 1682) y han transcurrido otros ocho años para cuando Rebekka planea deshacerse de ella. Nunca la recibió con alegría pues Jacob se equivocó al creer que Florens podría, en cierta manera, reemplazar la pérdida de su hija Patrician, quien más o menos tendría esa edad, de haber seguido viva. Nada más lejos de los sentimientos de dolor de Rebekka, que se recrudecieron aun más con la llegada de la afroamericana. Sin embargo, Florens dio muestras de ser de gran utilidad y servicio además de traer consigo a la finca de los Vaark cierto dejo de alegría al ser acogida bajo el ala protectora de Lina, satisfaciendo en ella un deseo maternal que, a su vez, se tradujo en gozo y servicio de parte de Lina para con Rebekka. De modo que, a todas luces, la llegada de Florens sí resultó positiva. Su propio nombre lo indica: la pequeña floreció y ayudó a que todo floreciera en Milton.

Resulta también relevante que la travesía en busca de propiciar la curación de Rebekka Vaark es realizada a pie, con Florens calzando las botas de Mr. Vaark. Los pies y el calzado de Florens son de suma importancia en esta novela, como se analizará en el quinto capítulo, pero por ahora es crucial subrayar que, simbólicamente, al portar las botas de su amo muerto, y dentro de ellas el mensaje escrito por la viuda que le permite atravesar fronteras, a Florens se le pide realizar una función de sustituto del hombre de la casa, la función de viajero que solía cumplir Jacob Vaark para proveer a la finca de todo lo necesario. Pero ni siquiera esta función cumplida a cabalidad es suficiente para que Rebekka piense en seguir protegiendo a Florens. A raíz de su nuevo encuentro con un pensamiento

religioso errado, Rebekka decide encerrarse en un ámbito privado de retraimiento que rechaza el principio de interdependencia que había venido sosteniendo a la comunidad de los Vaark.

El fenotipo de Florens no es gratuito puesto que el otro elemento desechado a raíz de su curación y de su transformación identitaria es precisamente el otro negro: The Smithy. La diada Rebekka-The Smithy resulta de gran interés puesto que pese a no haber sido éste jamás su siervo, al final es rechazado en iguales condiciones a los siervos. ¿Cuál puede ser la razón para que Rebekka decida conservar los servicios de Willard y Scully quienes, en los peores momentos de enfermedad en la propiedad Vaark estuvieron ausentes y, en cambio, prescindir de cualquier relación con The Smithy? Pienso que la única razón es el color de piel. Fue The Smithy quien efectuó una cura para la enfermedad de muerte de Rebekka, aplicando sus peculiares conocimientos y técnicas curativas y atendiendo con toda su presteza el llamado de auxilio que Rebekka le hiciera. Sin embargo, Rebekka no tiene para con él ni el mínimo pensamiento de gratitud, al restarle todo mérito en su curación en aras de otorgársela sólo a Dios. Éticamente, hay que subrayar en este caso, que lo cierto es que a The Smithy, hasta donde informa la novela, posiblemente esta actitud le tenga sin cuidado alguno, pero sí es notable que se ponga tanto peso en este cambio de postura de Rebekka quien acudió a él como su única posibilidad de salvación para luego negarle todo crédito. En términos éticos, resulta igualmente interesante que la identidad de Rebekka sí se ve afectada por la intervención de The Smithy en tanto que la de éste no parece ser alterada en absoluto, pero es menester señalar que exactamente este personaje es el epítome de la libertad en la novela, de manera que una tesis autoral a este respecto podría ser que quien es libre de verdad mantiene sus posturas éticas estables y es raro que llegue a experimentar crisis de identidad personal.

Resulta dramático que Rebekka tenga un cierre de su proceso de enfermedad-curación que lejos de desembocar en la gratitud hacia Florens, The Smithy y Lina, quienes participaron activamente en su curación, se torne rígido y amargo, tal y como la intransigencia y la falta de amor que percibía en su madre. Haber escapado de su hogar materno no le sirvió para librar ese fanatismo que tanto detestaba. Rebekka se convirtió en una mujer religiosa –mas no cristiana– en el sentido de

142

dotar de amor a sus prójimos. Scully lo expresa muy bien: “She was a penitent, pure and simple. Which to him meant that underneath her piety was something cold if not cruel” (p. 153).

Rebekka se despoja de una religión –presumiblemente el anglicanismo– para abrazar otra que con igual facilidad puede convertirse en rigor y ostracismo. Aquí la propuesta ética autoral parece ser que las etiquetas religiosas simplemente pueden esconder actitudes compulsivas que no contribuyen a la convivencia humana, que dichas etiquetas pueden ser intercambiables y que son perniciosas porque no sólo aíslan al individuo bajo una coraza de hábitos sin sentido, sino que también lo empujan a actuar con severidad hacia los demás. La selección de la denominación elegida por Rebekka no deja de ser un gesto irónico por parte de Morrison. Los bautistas (junto con los presbiterianos y los hombres de la Quinta Monarquía, que ya hemos comentado) fueron una de las sectas más perseguidas en Inglaterra que es el lugar de donde viene huyendo Rebekka. De modo que este personaje no logra huir de la persecución que más la atormenta desde niña: la infringida por la práctica de una religión inmisericorde y farisaica.

En *Playing in the Dark*, Morrison afirma a propósito de las promesas ofrecidas por el Nuevo Mundo: “One could be released from a useless, binding, repulsive past into a kind of history-lessness, a blank page waiting to be inscribed”.⁴¹ Rebekka tiene la oportunidad de reescribir su historia pero, irónicamente, cae justo en lo que le criticaba a sus padres. Prosigue Morrison: “One could move from discipline and punishment to disciplining and punishing; from social ostracism to social rank”;⁴² si bien alcanza un rango social diferente, mucho mejor en América, es este rigor lo que ella aplica a todas las personas de color que habitan en su finca. Pero, curiosamente no lo aplica a los blancos. La religión aquí sirve como un factor clave para llevar a cabo esta diferenciación fenotípica. Esta transformación en la postura ética de Rebekka está asociada al *American Dream*. Recuérdese que cuando ella llegó a América, entendía a Dios como un ser imaginario proporcional a la imaginación del creyente. Ahora, en cambio, piensa que ha sido Dios quien la ha salvado y ello justifica que

⁴¹ p. 34.

⁴² *ibid.*

deseche con bastante facilidad a las personas que en términos prácticos sí contribuyeron al restablecimiento de su salud: “On her [Rebekka’s] knees, her head bowed, she seemed completely alone in the world. Sorrow understood that servants, however many, would not make a difference. Somehow their care and devotion did not matter to her. So Mistress had no one –no one at all. Except the One she was whispering to: ‘Thank you my Lord for the saving grace you have shown me’” (pp. 129-139). Si bien es cierto que desde una óptica cristiana sus sirvientes (entre los cuales parece estar incluido The Smithy pese a que en sentido estricto no es un sirviente) no fueron más que meros instrumentos divinos, también lo es que la ética cristiana dictaría devolver el amor recibido y no, como hace Rebekka, deshacerse de las personas toda vez que considera que ya no le son útiles.

Recapitulando: a partir del análisis de dos personajes femeninos blancos y las relaciones establecidas con personajes de color en sendas novelas, se ha indagado acerca del proceso de constitución del sujeto estadounidense, tanto de blancos como de negros. Destaca la imposibilidad de definir categóricamente –tanto en el siglo XVII como en el XIX– el “American self” de manera fija y estable. Puede afirmarse, en cambio, que éste es altamente móvil, que depende de circunstancias personales y coyunturas históricas y, sobre todo, que se trata de un fenómeno procesual, nunca acabado. Es factible reconocer las situaciones éticas descritas en este apartado como ejemplos de la práctica discursiva morrisoniana en la cual se aprecia la “identificación” (principalmente individual, pero secundariamente colectiva) como una construcción, como un proceso inacabado.⁴³ Es claro que en *A Mercy* apenas empieza a gestarse la idea del sujeto estadounidense y que, para dicha gestación, se hace necesario partir de un referente europeo que se contra-espejea asimismo con los *Native American* y, en un nuevo marco, con los africanos. También es posible ligar dicho estado embrionario con el surgimiento del sueño americano. Siguiendo a Stuart Hall, más que responder a la pregunta “¿de dónde provenimos?”, Mrs. Garner y Mistress Vaark parecen estar respondiendo –activamente

⁴³ Cfr. Stuart Hall, “Introduction: Who Needs ‘Identity’?”, en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, 1998, p.2.

aunque, quizá, de manera inconsciente– a la pregunta “¿en qué nos estamos convirtiendo?”.⁴⁴ Lo que también es cierto es que para efectos prácticos, los nuevos “americanos” de origen europeo daban por sentado que tenían la última palabra en el proceso de toma de decisiones.

Los personajes africanos, afroamericanos y nativos de las dos novelas revisadas funcionan para forjar y/o reforzar la identidad de los dos personajes blancos –Lillian Garner y Rebekka Vaark–, a través del reconocimiento de la diferencia o la similitud en los Otros. Pero es también innegable que esos Otros, principalmente aquellos Otros de color, también aprenden a diferenciarse de ellas, construyendo, de ese modo, su propia identidad. Las dos mujeres blancas representan el poder económico en cada coyuntura histórica retratada por las novelas y, quizá sea por ello que se ha facilitado tomarlas como una directriz en el acercamiento al problema de la construcción del sujeto americano. Tal parecería que Morrison, la autora implícita, ha depositado en ellas y sus esposos, pero sobre todo en ellas, puesto que se quedan viudas, la enorme responsabilidad de incidir sobre el destino económico –y, por tanto, psicosocial– de quienes las rodean.

El ser estadounidense se va forjando ante cada situación histórica y frente a cada situación ética encarada de manera individual. Esto aplica para todos los personajes, no sólo para las damas blancas. Algunos personajes revisados presentan posturas éticas estables, otros las van transformando gradualmente, algunos más son transgresores. Es a partir de la resolución de dichas situaciones éticas que se va esbozando un modo de ser americano que, como ha podido observarse, puede presentar puntos de contacto pero nunca por completo uniforme ni homogéneo.

No obstante, sí creo que hay una postura ética autoral bastante crítica con respecto a las decisiones tomadas por Mrs. Garner y Mistress Vaark. Pudiera afirmarse que éstas representan aquel convencional modo de ser americano tan tendiente a ser neutralizado en la historia literaria estadounidense tradicional. Morrison no flaquea al señalar las consecuencias de los actos de estos personajes blancos y sí, en cambio, las rodea de una serie de personajes –principalmente de origen africano– para contrarrestar el absurdo reduccionismo que suele inducirse a partir de ese tipo de

⁴⁴ Cfr. *ibid*, p. 4.

historización de la literatura de su país. El contexto esclavista sirvió de manera contundente para generar el “American self” pero no exclusivamente el de los blancos sino también el de los negros y de otros grupos raciales.

Los pasajes estudiados parecen indicar que la configuración de este “ser estadounidense” concebido por los blancos sí está mucho más ligado que el “ser estadounidense” de los Otros al llamado *American Dream*. La razón más poderosa para ello puede residir en el simple hecho de que son los blancos quienes detentaron el poder económico-social y, por lo tanto, los que fueron imponiendo su ideología sobre los grupos menos favorecidos económicamente. Es Jacob quien tiene sueños de grandeza y permanencia material en el Nuevo Mundo. Al imitar al terrateniente portugués, remodela su espacio en ciernes, concibe la escenografía concreta de ese sueño americano. Pero lo cierto es que si bien es él quien diseña, *de facto*, es The Smithy –un afroamericano nacido en libertad, que nunca ha conocido la esclavitud– quien ejecuta la obra. Luego entonces, Morrison implica también a su grupo racial en la concepción, invención y aplicación de ese modo de ser estadounidense ligado a un sueño. Sólo que quizás el convencionalmente llamado “sueño americano” no sea homogéneo, sino simplemente representativo de un grupo, el grupo en el poder detentor de la ideología. En el quinto capítulo ahondaré en otras representaciones que aluden a este sueño y se verá cómo son tratadas éticamente. En definitiva, los personajes de color hacen factible que se vaya forjando el “American self” de los blancos e inversamente, los personajes de color forjan su ser (también estadounidense, desde luego) a partir de los blancos. Morrison re-escribe la historia de su país re-inscribiendo el papel cumplido por aquellos que los blancos han calificado –de manera convencional– como los Otros en dicha historia.

4. Tres propuestas éticas ante las heridas de la esclavitud. La construcción de un discurso africanista

I am a black writer struggling with and through a language that can powerfully evoke and enforce hidden signs of racial superiority, cultural hegemony, and dismissive “othering” of people and language which are by no means marginal or already and completely known and knowable in my work. My vulnerability would lie in romanticizing blackness rather than demonizing it; vilifying whiteness rather than reifying it. The kind of work I have always wanted to do requires me to learn how to maneuver ways to free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains.

Toni Morrison¹

El segundo tema de investigación crítica propuesto en *Playing in the Dark* es: “The way an Africanist idiom is used to establish difference or, in a later period, to signal modernity”. Cuddon define “idiom” como “A form of expression, construction or phrase peculiar to a language and often possessing a meaning other than its gramatical or logical one”² y, bajo esta acepción, se comprende que Morrison se refiere a aquellas frases idiomáticas propias del africanismo o relativas a éste utilizadas por sus colegas. Sin embargo, siguiendo con mi ejercicio de aplicación de la teoría morrisoniana a su propia narrativa, en el caso específico de las obras seleccionadas, este tema se refiere también a las funciones comunicativas y de introspección personal del lenguaje de los afroamericanos, que sirve para narrar, rememorar, dialogar y moverse en la línea tempo-espacial y que podrían englobarse, en el lenguaje de los afroamericanos recién libertos constitucionalmente en el siglo XIX (*Beloved*) y en el lenguaje en ciernes de los grupos de color, entre los cuales se encuentran los afroamericanos, en el siglo XVII (*A Mercy*).

Por lo tanto, el lenguaje utilizado en *Beloved* y *A Mercy* constituye una práctica específica del africanismo empleada para evocar la tensión entre el discurso y la silenciación del discurso que canónicamente ha caracterizado a la literatura estadounidense.³ Al subvertir desde sus propios textos el comportamiento convencional de la narrativa estadounidense, en el que se suele utilizar el discurso africanista como una vía de reforzamiento de lo blanco, Morrison desafía la usanza del “American English”, como lo llama Karl al momento de identificar la primera característica de la literatura de su

¹ *Playing in the Dark*, 1992, pp. ix-xi.

² *A Dictionary of Literary Terms*, 1979, p. 321.

³ *ibid.*, p. 52.

país, insertándose en el canon con una contra-propuesta discursiva que dota a dicha lengua de nuevos elementos, paradójicamente, de innegable carácter estadounidense.

Desde luego, el discurso general de ambas novelas cumple un cometido preponderante para el estudio del africanismo en la historia literaria estadounidense. De acuerdo con Dwight N. Hopkins, “colonial and post-colonial North America began to talk about the abnormal status of blacks in order to verify, by contrast, the normalcy of white reality”.⁴ Sin duda, este discurso es susceptible de ser analizado desde el punto de vista africanista propuesto por Morrison. Sin embargo, en el presente capítulo sugiero ir más allá del discurso general del propio marco histórico recreado en la novelas, para proponer que, además de dichas funciones del lenguaje morrisoniano, la autora ha creado un discurso muy especial, ligado directamente a su propuesta ética, como modo de expresión de tres personajes en particular: Baby Suggs y Beloved (en la novela epónima) y The Smithy (en *A Mercy*). De por sí, todos los personajes de ambas novelas tienen un modo peculiar de expresarse, en razón de su grupo racial y social, del momento histórico en el cual viven, de su género, etcétera. No obstante, en el caso de estos tres personajes, su discurso se diferencia del de los demás, porque Morrison ha elegido que ellos en sí mismos, en su total dimensión de personajes simbólicos o emblemáticos, funjan como “idiom” y, desde luego, esto se refleja en su manera de expresarse, en su discurso – hablado y corporal–, en lo que no dicen y en la manera de expresarse o guardarse algo para sí. Decir “idiom” –con base en la premisa de Morrison– implica que estos personajes marcan la ruta hacia algo más que un “tropo”, dado que la función discursiva puesta en práctica a través de ellos va más allá del empleo de vocablos en un sentido distinto del que estrictamente les corresponde (por ejemplo, en *Beloved* se emplea el tropo de la memoria porque ésta opera como algo distinto al mero hecho de recordar y retener el pasado). En cambio, el “idiom” (término para el cual no se cuenta con un equivalente en nuestra lengua, en esta acepción morrisoniana) al que me refiero consiste en la creación –a partir del lenguaje verbal, corporal y hasta emotivo– de un complejo personaje que representa una propuesta ética radical.

⁴ *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, 2000, p. 40.

Por “idiom” podemos entender la manera de hablar de un grupo de personas o una persona en particular, en este caso, de los afroamericanos. En consecuencia, puede tratarse tanto de la manera natural de hablar de un grupo determinado, como de la expresión estilística de una persona en específico. “Idiom” proviene del latín “idioma” que, a su vez, proviene del griego “idios” que significa “propiedad, peculiaridad” y es un término que se introdujo en la lengua inglesa a fines del XVII.⁵ Pero también, de acuerdo con el *Oxford English Dictionary*, un “idiom” es “a group of words established by usage as having a meaning not deducible from those of the individual words”, de manera que en nuestro intento por comprender a estos personajes en tanto “idioms”, debemos sumar a su modo particular de expresarse, sus características personales, sus actos, su modo de pensar y actuar en los escenarios propuestos por Morrison, a fin de apreciar la totalidad de lo que encarnan en su justa dimensión al interior de la poética morrisoniana.

La construcción de estos “idioms” se hace a partir del poder artístico-creador de la literatura; –esto es, a partir del uso de las palabras: Morrison crea personajes que se expresan, describen su mundo, emiten juicios en torno a él y actúan en él. Mi hipótesis es que, ante el contexto esclavista y las crueldades que implica para los personajes afroamericanos, Morrison crea a través de estos tres personajes, algunas posibles vías de solución, que bien pueden ser consideradas como respuestas positivas a los traumas vividos, o bien como mecanismos de curación de las heridas psíquicas y emocionales. En este punto es de gran interés la construcción de estos “idioms” ante el sistema esclavista y busco demostrar que dicha construcción es compleja y dinámica y que buena parte del esfuerzo creador autoral se concentra en ella. Su efectividad está, digámoslo así, sujeta a la evaluación del lector, a quien Morrison exige siempre participar de manera activa en la construcción de marcos éticos. La construcción de estos personajes no está desprovista ni de ambigüedades ni de debilidades personales que, no pocas veces frente a sus fortalezas, parecieran indicar la fallida aplicación o eficacia de su particular propuesta de vida. Por todo ello conviene explorarlos con detenimiento y tratar de dilucidar las repercusiones de dichas propuestas ante la situación esclavista.

⁵ *World English Dictionary Encarta*, 2009.

De acuerdo con mi hipótesis, los personajes elegidos simbolizan las siguientes vías de respuesta ante la problemática esclavista:

1. Baby Suggs es una figura de liderazgo espiritual que propone la alta estima del cuerpo negro, recién liberado de la esclavitud *de facto*, pero aún inserto en la esclavitud psíquica y espiritual, como respuesta a las vejaciones por parte de los blancos. Propone un método performativo de conexión mente-cuerpo, ligado a una relación con la divinidad, en específico con el Dios cristiano. Puede decirse que sienta las bases para erigir un sistema religioso propio de los afroamericanos libertos.
2. The Smithy es una figura emblemática de la libertad afroamericana que nunca ha conocido la esclavitud. Opera a través de la medicina naturista y el ejercicio de un oficio milenar: la herrería. Es una suerte de Prometeo que busca la libertad propia y el poder de compartirla.
3. Beloved es una figura del *Middle Passage* que propone la expresión –vía la verbalización, por más precaria que sea– de los sufrimientos padecidos durante dicho periodo histórico. Resulta relevante señalar en este punto que en *A Mercy* hay ecos de este “idiom” en otros personajes (a saber, *Minha Mãe* y Rebekka y sus compañeras de viaje a través del Océano Atlántico).⁶ De este modo, el “idiom” del *Middle Passage* parece tener varios “voceros”, de los cuales Beloved es el más contundente.

Como puede apreciarse, dos de estas tres figuras⁷ proponen un proceso de sanación física ligada a la recuperación de la salud psíquica y espiritual. Por ello procederé metodológicamente a estudiarlos en el orden señalado. Ante la absoluta ignominia que ha prevalecido con respecto al *Middle Passage* en los Estados Unidos, Morrison propone la necesidad de verbalizarlo o expresarlo a toda costa, como

⁶ Sorrow, Willard y Scully y hasta el propio D’Ortega y su familia, realizaron también esta travesía a través del Atlántico y la novela ofrece sus relatos de viaje, pero el análisis de su función escapa a los alcances de esta tesis.

⁷ Identifiqué una cuarta figura-*idiom*, proveniente de *A Mercy*. Se trata de Lina, pero decidí no incluirla en el estudio dado que su análisis implica otro enfoque al tratarse de una *Native American*. Al igual que The Smithy y Baby Suggs, Lina es una sanadora. Su conocimiento proviene de la sabiduría ancestral *Native American* y aparece mezclado con tintes cristianos recientemente aprendidos. Su método se asocia con un sistema de percepción de la realidad y conexión con el entorno ambiental bastante *sui generis*.

vía para su reconocimiento y, quizás así, paliar el tremendo trauma que conlleva. Revisaré este *idiom* en último lugar.

4.1 La teología liberadora de Baby Suggs frente a las religiones institucionales

The “best thing” in Morrison’s fiction is the moment of emancipation, the treasured memory of a time when the world was alive with the promise of ownership.

Erik Dussere⁸

By some amazing but vastly creative spiritual insight, the slave undertook the redemption of a religion that the master had profaned in his midst.

Howard Thurman⁹

A este personaje se le conoce también como Jenny Whitlow, Grandma Baby y Baby Suggs Holy. Desde muy joven fue presa del abuso sexual infringido por sus amos blancos y por otros esclavos con quienes la obligaban a tener relaciones sexuales. Perdió siete hijos a causa de la esclavitud, sufrió padecimientos físicos, sobre todo, la dislocación de su cadera, trabajó en plantaciones y luego en casa de los Garner, en donde le fue posible obtener su libertad gracias a que su octavo hijo, Halle, el único con el que todavía guardaba relación alguna, la pagó con trabajo extraordinario. Parecía entonces que había llegado su momento de plenitud individual, pese a su edad avanzada, y es justo en este periodo cuando se analiza su función como líder espiritual. No hay que perder de vista, sin embargo, que la incursión de los blancos en su casa y el homicidio resultante de esta invasión, la marcaron hasta su muerte con una depresión insoportable. Por más hiperbólica que le resulte al lector contemporáneo, la historia de Baby Suggs es como la de tantas esclavas negras de la época: se trata de mujeres sufrientes que pese a todo esfuerzo realizado, casi siempre terminaban derrotadas. “God take what He would,” solía decir Baby Suggs y continuaba: “And He did, and He did, and He did and then gave her Halle who gave her freedom when it didn’t mean a thing” (*Beloved*, p. 28). Esta cadena de reiteraciones es efectiva para retratar la concatenación de pérdidas sufridas por Baby Suggs. Hay una idea de Rebekka

⁸ *Balancing the Books. Faulkner, Morrison, and the Economies of Slavery*, 2003, p. 127.

⁹ Discurso pronunciado en Harvard Divinity School en 1944. Thurman (1900-1981) fue fundador de la primera iglesia interdenominacional e interracial en los Estados Unidos, Church for the Fellowship of All Peoples, ubicada en San Francisco California. *Apud*, Albert J. Raboteau, *Canaan Land. A Religious History of African American*, 2001, p. 107.

Vaark, relativa al Job bíblico que también lo pierde todo, salvo su fe en Dios, que bien podría aplicársele a Suggs, ante el sentimiento de completo desamparo:

A peek into Divine knowledge was less important than gaining, at last, the Lord's attention. Which, Rebekka concluded, was all Job ever wanted. Not proof of His existence –he never questioned that. Nor proof of His power –everyone accepted that. He wanted simply to catch His eye. To be recognized not as worthy or worthless, but to be noticed as a life-form by the One who made and unmade it. Not a bargain; merely a glow of the miraculous. (*A Mercy*, p. 91)

Si bien resulta sorprendente comprobar lo bien que encajan estas palabras provenientes de una mujer blanca con una situación como la de Baby Suggs, hay que recordar que para el momento de crisis socio-histórica retratado en *A Mercy*, no había gran diferencia entre ser blanca o negra. En cambio, sí podía existir, desde entonces, una gran empatía de género:

But then Job was a man. Invisibility was intolerable to men. What complaint would a female Job dare to put forth? And if, having done so, and He deigned to remind her of how weak and ignorant she was, where was the news in that? What shocked Job into humility and renewed fidelity was the message a female Job would have known and heard every minute of her life. (*ibid.*)

Morrison ocupa de manera un tanto irreverente y osada la historia bíblica de Job destacando cuán trivial es el aparente estado de decadencia en que ha caído este hombre justo frente a la realidad histórica cotidiana de muchas mujeres. Es factible comenzar el análisis de Baby Suggs en el Ohio de la segunda mitad de 1800 a partir de la reflexión de Rebekka Vaark en el siglo XVII, ya que su vida no parece ser más que la suma de sufrimientos excesivos que la convierten en una Job sin los derechos ni los privilegios de un Job masculino. Pese a todo, Baby Suggs es una mujer creyente, una mujer de fe.

Destaca en Baby Suggs, como en Job, que al vivir una crisis física derivada de un cúmulo de pérdidas irreversibles sin tregua, se experimente también una crisis espiritual de la cual, lejos de salir devastados, salen triunfantes, con una fe más fortalecida que nunca. Ésta es la Baby Suggs que lanza una propuesta ética específica. A sus sesenta años, discapacitada, Baby Suggs se preguntaba de qué le serviría la libertad ahora:

What for? What does a sixty-odd-year-old slavewoman who walks like a three-legged dog need freedom for? And when she stepped foot on free ground she could not believe that Halle knew what she didn't; that Halle, who had never drawn one free breath, knew that there was nothing like it in this world. It scared her. (*Beloved*, p. 166)

Gracias a la narración omnisciente aunada a la técnica del flujo de conciencia, podemos entender la valoración ética que Baby Suggs –y con toda seguridad también la autora implícita– hace de la libertad. Es, sin duda alguna, el bien máspreciado.¹⁰ Esta valoración raya en la fascinación y el terror y es precisamente esta situación ética del esclavo que deja de serlo de la noche a la mañana después de haberse concebido como tal toda una vida, la que se expone en *Beloved*. ¿Qué hacer ahora? ¿Quién soy yo ahora que ya no soy esclavo? Más aún: ¿qué significa la libertad? Al vislumbrar su inaugural periodo de libertad, de esa libertad tan añorada y que quizá muchas veces creyó imposible, Baby Suggs tiene una epifanía: por primera vez se descubre a sí misma a partir de mirar con atención sus manos y luego sentir el latido de su corazón.

Something's the matter. What's the matter? What's the matter? she asked herself. She didn't know what she looked like and was not curious. But suddenly she saw her hands and thought with a clarity as simple as it was dazzling, "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? She felt like a fool and began to laugh out loud. Mr. Garner looked over his shoulder at her with wide brown eyes and smiled himself. "What's funny, Jenny?" She couldn't stop laughing. "My heart's beating," she said. And it was true. (*ibid.*)

No es sino hasta el momento en que se anuncia la libertad y se efectúa el acto de la liberación cuando la esclava se ve obligada a reconocerse como dueña de sí misma. Tiene lugar entonces una revelación, un súbito conocimiento de sí misma que debió haber estado siempre presente pero sólo hasta ahora se hace visible: ella está viva. Esto quiere decir que antes de este momento había una negación, una sordera de su propio latido, de su propia vida: ¿para qué verse las manos si esas manos no hacen sino lo que quieren los Otros, en particular, los blancos? ¿Para quién late el corazón sino para el amo del esclavo? Aquél es su dueño, éste no es más que un mero instrumento suyo. A fuerza de ser despojada, Baby Suggs aprendió a no sentir, a no mirarse, a no encariñarse con los suyos; se

¹⁰ En la novela encontramos qué significa la libertad para otros personajes: Para Sethe, la libertad significa la posesión de sus hijos y la posibilidad de aprehenderlos cerca de sí con amor: "I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between. I was *that* wide. 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" (p. 190, subrayado original). Esta libertad significa crecer a sus anchas. Para Paul D la libertad está asociada a la posibilidad de desear, amar y seleccionar: "He knew exactly what she [Sethe] meant: to get to a place where you could love anything you chose –not to need permission for desire– well now, *that* was freedom" (p. 191, subrayado original).

acostumbró a que le quitaran todo, incluso los hijos que parió. Se acostumbró a no poseer ni siquiera su propio cuerpo. Ésta es la lógica de la esclavitud. Ahora, en el umbral de la libertad, es menester sustituirla por una nueva lógica: hay que aprender a ser dueños, a adueñarse de las cosas, del propio cuerpo. Los zapatos, según Cirlot, son un signo de libertad entre los antiguos.¹¹ Por lo tanto, no es casual que Baby Suggs vivirá ahora de un oficio aprendido desde su juventud: remendar zapatos que, de acuerdo con Swedenborg,¹² simbolizan las “bajas cosas naturales” y, en particular, el sexo femenino, en el sentido de humildad y obediencia.

La libertad está ligada intrínsecamente con la propiedad; Richard Pipes afirma: “Mientras que la propiedad en ciertas formas es posible sin la libertad, lo contrario es inconcebible”.¹³ Morrison subraya el adjetivo posesivo en la frase “These *my* hands” en este nuevo conocimiento que se devela repentinamente. A través de la intervención del narrador omnisciente capaz de reportar el monólogo interior de Baby Suggs, la autora implícita realiza, asimismo, un juicio ético respecto a la conciencia que el personaje adquiere de su propio latido de vida, validándola como personaje confiable y validando sus sensaciones: “And it was true”. La necesidad narratológica-gnómica de reforzar positivamente las sensaciones inéditas de Baby Suggs ante la libertad es de destacarse porque la autora implícita parece estar señalando que este momento es un nuevo nacimiento para Baby Suggs y, más aún, que éste es un instante de inigualable valor para cualquier esclavo que adquiere la libertad.

He citado este pasaje porque considero que constituye la base sobre la cual Baby Suggs erige su particular teología personal –construida sobre la percepción sensorial– que pronto habrá de ser comunicada al grueso de su comunidad en los alrededores de Cincinnati, Ohio. Para ser exactos, Baby Suggs obtiene la libertad en 1848, es decir que su experiencia de la libertad se adelanta 15 años a la *Emancipation Proclamation* que data de 1863. Sethe llega a sustituir a Baby Suggs en el mismo año de su partida; se casa con Halle un año después, en 1849, y su matrimonio dura seis años, después de los cuales huye de Sweet Home. El homicidio de Beloved ocurre en 1855, año en que nace Denver.

¹¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 2000, p. 472.

¹² *apud*, en Cirlot, *op. cit.*

¹³ *Propiedad y libertad. Dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*, 2002, p. 15.

Baby Suggs muere en 1866, luego de poco más de diez años de contemplación inerte. Los siete años¹⁴ transcurridos entre la obtención de su libertad y la llegada de Sethe al 124, le otorgan la posibilidad a Baby Suggs de digerir qué es la libertad y de compartir su experiencia personal con su comunidad. El presente de la novela es 1873, fecha en la que aún están lidiando los afroamericanos con su nuevo estatus de libertad, razón por la cual, las enseñanzas de Baby Suggs todavía son oportunas y pertinentes, aunque ella ya haya muerto.

Durante los escasos 28 días en que Sethe gozó la libertad al lado de su suegra, debió haber atestiguado la imponente labor espiritual de ésta, pues es a través del relato enfocado en ella que como lectores tenemos acceso a la actividad religiosa de Suggs (pp. 101-104). Gracias al narrador omnisciente que penetra en la mente de Sethe conocemos que la epifanía de Baby Suggs se transmuta en acción comunitaria: Baby Suggs

decided that, because slave life had “busted her legs, back, head, eyes, hands, kidneys, womb and tongue,” she had nothing left to make a living with but her heart –which she put to work at once. Accepting no title of honor before her name, but allowing a small caress after it, she became an unchurched preacher, one who visited pulpits and opened her great heart to those who could use it. In winter and fall she carried it to AME’s and Baptists, Holinesses and Sanctifieds, the Church of the Redeemer and the Redeemed. Uncalled, unrobed, unanointed, she let her great heart beat in their presence. When warm weather came, Baby Suggs, holy, followed by every black man, woman and child who could make it through, took her great heart to the Clearing –a wide-open place cut deep in the woods nobody knew for what at the end of a path known only to deer and whoever cleared the land in the first place. In the heat of every Saturday afternoon, she sat in the clearing while the people waited among the trees. (p. 102)

La vida esclavista acabó con cada parte del cuerpo del Baby Suggs pero le quedó vivo el corazón, con toda la carga metafórica que conlleva: la capacidad de vivir, de amar, de dar, de sentir: “A human being has dual hearts –the first, a pulsating fist of muscle in the chest; the second, a precious cabal of communicating neurons that create feeling, longing, and love”.¹⁵ Así, pues el corazón es visto como órgano corporal y como símbolo de las emociones.¹⁶

¹⁴ La cifra no es casual. Recuérdese que es el número de años que debían transcurrir para el otorgamiento de la libertad en el ámbito judaico y, por extensión, en otras culturas, incluyendo la que nos ocupa. Todo parece indicar que a Suggs le llevó más o menos otros siete años salir –metafóricamente– de la esclavitud.

¹⁵ Thomas Lewis, Fari Amini y Richard Lannon, *A General Theory of Love*, 2000, p. 122.

¹⁶ Este doble sentido es llevado a ultranza en el objeto fetiche que representa a Paul D: la cajita que lleva colgada al pecho y que representa todo el dolor guardado hasta que es abierta por Beloved.

Baby Suggs decide convertirse en una predicadora sin filiación eclesiástica (aunque fuertemente ligada al metodismo americano y sus ramificaciones, como se verá en breve) y son varias las denominaciones evangélicas que le permiten predicar desde su púlpito, al interior de algunos templos, pese a carecer de investidura. Dicho modo de actuar habría sido en extremo peligroso si tan sólo hubieran variado un poco la época o el lugar geográfico, ya que:

If any slave or free person of color shall preach to, exhort, or harangue any slave or slaves, or free person of color, unless in the presence of five respectable slave-holders, any such slave or free person of color so offending, shall, on conviction before any justice of the peace, receive, by order of said justice of the peace, thirty-nine lashes for the first offence, and fifty lashes for every offence thereafter; and any [white] person may arrest any such slave or free person of color, and take him before a justice of the peace for trial.¹⁷

No obstante, siempre que el clima lo permite, Baby Suggs encabeza un culto, los sábados por la tarde, en un sitio dotado de un carácter sumamente especial de Cincinatti, a cielo abierto, en medio del bosque, virginal (sólo lo conocen los venados y quien quiera que lo haya desyerbado) llamado The Clearing. Este tipo de reuniones en el exterior eran bastante frecuentes durante el periodo esclavista y, no pocas veces, tenían un carácter de secrecía debido a que estaban prohibidas (de hecho se les denomina la Institución Invisible). Podían durar horas, días e incluso semanas. El hecho de ser realizadas en el campo, les hacía guardar cierto parecido con las celebraciones rituales en África, donde se bailaba y se entonaban cantos, se entraba en estado de trance o éxtasis y se compartían algunas otras actividades que se empezaron a dar como parte de los cultos protestantes en América del Norte.

Al Clearing, Baby Suggs convocaba a todo tipo de personas afroamericanas: jóvenes, niños, mujeres, varones, ancianos... y, a diferencia de lo que sucedía al interior de los templos, donde se efectuaban lecturas bíblicas y se seguía un orden de culto y una doxología organizados, al que había que asistir vistiendo de manera apropiada pues se acudía a alabar a Dios, aquí eran bienvenidos negros pobres y analfabetas, con sus ropas de trabajo cotidianas. Debemos considerar, por lo demás, que dentro de los templos, cuando se permitían los cultos mixtos, los negros eran segregados a las

¹⁷ *The American Slave*, Georgia, vol. 13, pt. 3, 203, *apud* Dwight N. Hopkins, *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, nota 65, p. 104.

filas traseras o inclusive, a secciones separadas o a los camposantos o al exterior de la construcción. En las plantaciones, dada la lejanía de los templos, solía contratarse un servicio religioso para los esclavos una o dos veces al año, en el mejor de los casos.

Baby Suggs efectuaba un culto consistente en varios pasos que iré detallando: primero se sentaba sobre una roca y elevaba una oración silente, en actitud de humildad, durante varios minutos, al tiempo que sostenía su bastón en alto. Al término de esta plegaria, bajaba su bastón, en señal de que estaba lista para el culto, por lo cual puede deducirse que mediante esa oración solicitaba iluminación para convertirse en mensajera de lo divino. Bíblicamente la vara es un símbolo de autoridad y también de la guía y la protección que los pastores brindan a su rebaño. En este contexto en particular, la vara de Baby Suggs hace eco a la vara de Moisés, quien llevó a cabo la liberación del pueblo hebreo. Es el símbolo del sacerdocio.

El rito procedía con las instrucciones dirigidas a niños, hombres y mujeres para que realizaran actividades específicas con su cuerpo: 1) “Let the children come!” (frase de Jesús referida en los cuatro evangelios); 2) “Let your mothers hear you laugh”; 3) “Let the grown men come”; 4) “Let your wives and your children see you dance”, y 5) dirigiéndose a las mujeres: “Cry, for the living and the dead. Just cry”.¹⁸ Se trata, como puede apreciarse de un rito comunitario dirigido donde se incita a los asistentes a moverse, reír, bailar, llorar y quejarse, siguiendo el formato evangelista instituido por Jesús.

It started that way: laughing children, dancing men, crying women and then it got mixed up. Women stopped crying and danced; men sat down and cried; children danced, women laughed, children cried until, exhausted and riven, all and each lay about the Clearing damp and gasping for breath. In the silence that followed, Baby Suggs, holy, offered up to them her great big heart. (p. 103)

Obsérvese el enorme parecido en el contenido del fragmento ficcional citado con el siguiente pasaje tomado de una *slave narrative* publicada en 1881, *Autobiography of James L. Smith*:

The way in which we worshipped is almost indescribable. The singing was accompanied by a certain ecstasy of motion, clapping of hands, tossing of heads, which would continue without cessation about

¹⁸ Todas las citas a este respecto provienen de las pp. 103 y ss.

half an hour; one would lead off in a kind of recitative style, others joining in the chorus. The old house partook of the ecstasy; it rang with their jubilant shouts, and shook in all its joints.¹⁹

Como en la forma ritual en la que participaba Smith descrita en este emotivo pasaje, Baby Suggs, para quien se usa el epíteto “holy”, es una líder religiosa carismática²⁰ capaz de convocar a muchos a realizar acciones con sus cuerpos. El cuerpo de los ex esclavos está dolido, cansado; ha sido ultrajado y humillado y Baby Suggs los invita a sentirlo de una manera distinta: no desde el dolor sino desde las emociones positivas que puedan provocarles bienestar. A este respecto, coincido con April Lindinsky, quien afirma: “Morrison opens a Clearing for revisioning the body as a fluid site of somatic knowledges”.²¹ Químicamente, por ejemplo, la risa provocada es capaz de producir serotonina entre cuyas propiedades se encuentra el atenuar el dolor de la pérdida. De acuerdo con el neurólogo Thomas Lewis,²² el cerebro humano procesa las emociones mediante una red neurológica. Las emociones son capaces de “inform social mammals with increasing precision about their status in a group –contempt, pride, guilt, shame, humiliation” y en el caso del fervor religioso que se aprecia en el culto presidido por Suggs, se crea mediante la inducción de emociones diversas un sentido de identidad, es decir, de pertenencia a un grupo. En este caso, se trata de un grupo que está luchando por sentirse vivo luego de una experiencia demoledora. Lewis *et al* afirman:

Beyond the variegated sensations and the helpful motivations, science has discovered emotionality’s deeper purpose: the timeworn mechanisms of emotion allow two human beings to receive the contents of each other’s minds. Emotion is the messenger of love; it is the vehicle that carries every signal from one brimming heart to another. For human beings, feeling deeply is synonymous with being alive.²³

Sin lugar a dudas, el rito propuesto por Baby Suggs produce en los negros una catarsis para su pesar.

Podría afirmarse que este tipo de dinámicas inducidas pueden estar emparentadas con las practicadas

¹⁹ James L. Smith, Norwich, Connecticut, Press of the Bulletin Company, 1881, p. 27, *apud* Dwight N. Hopkins, *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, nota 76, p. 154.

²⁰ Es decir, que ha recibido dones espirituales.

²¹ “Prophesying Bodies. Calling for a Politics of Collectivity in Toni Morrison’s *Beloved*”, en Carl Plasa y Betty J. Ring (eds.), *The Discourse of Slavery. Aphra Behn to Toni Morrison*, 1994, pp. 191-216. (La cita proviene de las pp. 191-192).

²² En coautoría con los médicos Fari Amini y Richard Lannon, *A General Theory of Love*, p. 42.

²³ *ibid.*, p. 37.

en la Iglesia Pentecostés,²⁴ por ejemplo, donde el Espíritu Santo invade a los creyentes permitiéndoles la expresión corporal a través del canto, la danza, el hablar en lenguas, la sanación, etcétera. Cabe subrayar que estas expresiones son una dádiva de la gracia divina, un don espiritual que debe ser usado para edificación del cuerpo de Cristo, es decir, de su Iglesia. Albert J. Raboteau señala que en este tipo de rituales se entremezclan las tradiciones africanas por el hecho de que se parecen a las ceremonias donde se invocan los espíritus ancestrales y las del cristianismo, específicamente las llamadas “de avivamiento”.²⁵ No pocas veces, estas últimas se fusionan con la esfera de las emociones y los sentimientos.

Todo este actuar físico tiene lugar antes de que les ofrezca a los asistentes su corazón (otra marca narrativa que aparece constantemente repetida) pero, ¿qué significa ofrecer su corazón? “It ain’t enough to talk about God, you’ve got to feel him moving on the altar of your heart”;²⁶ Baby Suggs convierte su corazón en un altar y lo ofrece bajo la forma de guía espiritual que enseña y predica —a través de una convivencia cercana— a sus hermanos de raza una nueva forma de auto-concebirse.

She fixed on that [the good news] and her own brand of preaching, having made up her mind about what to do with the heart that started beating the minute she crossed the Ohio River. (p. 173)

Está perfectamente consciente de que para que los afroamericanos puedan encaminarse hacia la libertad tienen que gozar de una respetabilidad moral y una dignidad que están asociadas con su espiritualidad. Si las formas existentes no son suficientes para hacer detonar dicha espiritualidad, entonces es necesario crear nuevas formas. Es menester señalar que los predicadores afroamericanos (esclavos y libertos) surgieron entre 1770 y 1780 como parte de una campaña realizada por bautistas y metodistas para otorgarles derecho de prédica. De acuerdo con Albert J. Raboteau,

²⁴ Si bien, en sentido estricto, éste es apenas su incipiente comienzo en los Estados Unidos. Su origen está emparentado con los movimientos religiosos “Holiness” y “Sanctifieds”, donde comenzó a hablarse de un bautismo por el Espíritu, quien otorgaba dones, en particular, el don de lenguas. El Pentecostalismo florece ya bien entrado el siglo XX.

²⁵ *Canaan Land. A Religious History of African American*, p. 45. El tipo de cultos como el realizado por Baby Suggs bien puede ser el origen de los cultos sensuales del carisma.

²⁶ Palabras de un esclavo liberto (anónimo). *Apud*, Albert J. Raboteau, *op. cit.*, p. 45.

These pioneering black preachers were extremely important for the development of African-American Christianity. They applied the teachings of Christianity to the experience of the slaves (and free blacks) by interpreting the stories, symbols, and events of the Bible to fit the day-to-day lives of black people. Forming Christian communities among slaves and free blacks, these early black pastors began to build an independent black church in the last quarter of the eighteenth century.²⁷

De esta manera, la creación de un personaje que predica entre 1848 y 1855 a libertos y esclavos por igual es una decisión autoral que apunta directamente hacia la importancia de la construcción de una teología y una Iglesia afroamericanas como parte de la construcción de la identidad afroamericana. Más aún, el personaje que predica es una mujer y esto es de destacarse porque a pesar de que entre las congregaciones protestantes, cada vez más numerosas, figuraban algunas mujeres, no fue sino hasta 1895 que se permitió formalmente predicar en calidad de presbítera a una mujer afroamericana.²⁸ Hasta antes de esa fecha, las mujeres no contaban con el permiso institucional para predicar ni ser líderes de sus iglesias. De este modo, Baby Suggs encarna a personajes históricos tales como Jarena Lee (1836), una de las primeras mujeres en desafiar las reglas de su Iglesia, Maria Stewart (1832) y, particularmente Rebecca Cox Jackson (1831) quien, al igual que Suggs se convirtió en una líder popular de cultos de oración semanales entre los metodistas afroamericanos de Filadelfia.²⁹ De este modo, el desafío a la institución religiosa, en específico al metodismo, al que pertenecieron las mujeres mencionadas, por parte de Morrison es doble: no sólo se exige dar la voz a los afroamericanos sino, en específico, a las afroamericanas.³⁰ La precisión historiográfica con la que Morrison construye sus personajes y sus propuestas éticas es exacta.

La narración omnisciente se centra entonces en el aspecto teológico del mensaje de Baby Suggs y, curiosamente, se refiere a lo no contenido en él. “She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were the blessed of the earth, its inheriting meek or its

²⁷ *op.cit.*, pp. 19-20.

²⁸ Se trata de Julia Foote, que fue ordenada por la Iglesia Africana Metodista Episcopal Zion. Cfr. Albert J. Raboteau, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁹ *ibid.*; las fechas entre paréntesis obedecen al año en que empezaron a predicar y manifestar, en ocasiones incluso por escrito, sus ideas respecto a la participación de las mujeres en la vida litúrgica.

³⁰ Cabe señalar que la Iglesia Católica en Estados Unidos tardó más de un siglo (con respecto a la protestante) en ordenar a un afroamericano –varón– como sacerdote: en 1891, Charles Randolph Uncles fue ordenado en Baltimore. Los sacerdotes afroamericanos que le precedieron datan tan sólo de unos años antes y tuvieron que realizar sus estudios y ser ordenados en el extranjero. Cfr. Albert J. Raboteau, *op. cit.*, pp. 92-93.

glorybound pure” (p. 103). Esta descripción en negativo de la teología de Baby Suggs nos permite ver a la autora implícita asomándose al texto, en un guiño ético autoral, a través del discurso doxal. No se trata de un cristianismo que señale que la diferencia está en arrepentirse del pecado, que ellos están sucios por el pecado, tampoco uno que les diga que son bienaventurados por ser desposeídos y que por ello heredarán un reino en una vida posterior (tal y como se enseña en el Sermón de la Montaña, Mateo 5).³¹ En sentido estricto, por lo tanto, Baby Suggs no es una evangelista ortodoxa, dado que éstos son dos de los principales preceptos evangélicos. A mi juicio, esto implica que Morrison considera que no puede decirseles a los esclavos que ellos han pecado, sino que, antes bien, el mensaje es que están limpios de pecado precisamente porque han sido víctimas de pecadores. Por consiguiente, la esclavitud se percibe como pecado, esto es, como una aplicación errada del libre albedrío cristiano. Creo también que la autora critica con dureza una teología basada en el sufrimiento terrenal y en la tolerancia de vejaciones en aras de una gloria celestial. La gloria eterna hay que empezar a vivirla desde esta vida terrenal, de acuerdo con Suggs.

Siguiendo el orden del culto campirano, el narrador omnisciente se refiere a lo que sí contiene el discurso teológico de Suggs: “She told them that the only grace they could have was the grace they could imagine. That if they could not see it, they would not have it” (p. 103). La práctica religiosa de Baby Suggs recurre a la visualización. Se trata de un enfoque terapéutico mucho más utilizado en la segunda mitad del siglo XX que complementa las creencias de las religiones tradicionales porque se inclina por favorecer técnicas psico-fisiológicas para trascender el problema o el sufrimiento actual. Suggs les pide a sus seguidores visualizar la gracia. Es por demás interesante el uso tan irónico de este término cristiano por parte de Morrison puesto que se supone que la gracia es justamente el perdón de los pecados por parte de Dios, pero Suggs afirma que nadie se las va a dar si no se la imaginan ellos mismos. ¿Está Morrison cuestionando la facultad divina de otorgar la gracia? La gracia es un regalo que proviene de la soberanía de Dios y que conduce a la salvación, pero nunca

³¹ En este punto es posible establecer un paralelismo con la evangelización de los indígenas en la Nueva España; para algunos misioneros el concepto de pecado era inexistente en los indígenas dada su “inocencia”. Teológicamente éste es un aspecto bastante debatible.

puede obtenerse por el esfuerzo propio. Sin embargo, Baby Suggs les pide que se esfuercen en imaginársela, en convertirla en algo concreto... Es como decir que, sin este esfuerzo, se quedarán sin nada, porque Dios no se las dará pero lo irónico es que, en términos bíblicos, el ser humano no puede hacer nada para merecerla, puesto que es un regalo divino. Pero el texto es lo suficientemente ambiguo como para leer también que Baby Suggs sí toma la gracia al pie de la letra bíblica y que sí comprende que la gracia es para el “hombre de fe la fuente de consuelo en sus tribulaciones y de esperanza y aliento en toda su acción, que conforma con características especiales toda la vida y en las horas de crisis es socorro oportuno”.³² En este caso, lo que puede estar afirmando es que los afroamericanos deben creer que Dios les puede conceder esa gracia, que pueden imaginarse como receptores de dicha gracia porque si no lo hacen, la están negando de entrada. El problema de la esclavitud es la herencia de una autoestima altamente dañada en los afroamericanos. Una teología del pecado no sería efectiva. En cambio, una teología que les permita verse de otra manera, como seres activos en su espiritualidad, bien podría ayudarlos a recobrar la fe, que es dada por gracia. “No podemos apoderarnos de la gracia como si fuera nuestro derecho, pero es posible oponer resistencia y perder así los beneficios que nos ofrece. Tenemos la obligación de administrar la gracia”, afirma Carlos T. Gattinoni.³³ De modo que lo primero que tiene que hacer Baby Suggs es convencer desde lo más profundo a sus hermanos de raza de que son susceptibles de obtener la gracia divina desde ahora, en esta vida terrenal. Más que simplemente ceñirse a fórmulas retóricas tradicionales avaladas por religiones institucionalizadas, Baby Suggs se ve impelida a crear formas de auto-reconocimiento espiritual para su comunidad. A ojos de Stamp Paid: “she didn’t deliver sermons or preach –insisting she was too ignorant for that– she *called* and the hearing heard” (p. 208, subrayado original). ¿A qué los llamaba? ¿A qué los convocaba?

En esta suerte de acto performativo anti-tradicional, Suggs invita a sus vecinos y amigos afroamericanos a pensar en el aquí y el ahora. Lanza su prédica basada en el amor a la propia carne,

³² Carlos T. Gattinoni, en Wilton M. Nelson (ed.), *Diccionario ilustrado de la Biblia*, 1975, pp. 258-259.

³³ *ibid.*

carne y no espíritu, materia y no espíritu. “Here,” she said, “in this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass” (p. 103). En este sermón destaca el planteamiento de que los blancos han ultrajado los cuerpos afroamericanos y otrora se apoderaron de ellos, de modo que ahora es menester recuperarla para sí mismos, a través del auto-reconocimiento, la estima y la valoración:

“Love it. Love it hard. Yonder they do not love your flesh. They despise it. They don’t love your eyes; they’d just as soon pick em out. No more do they love the skin on your back.³⁴ Yonder they flay it. And O my people they do not love your hands.³⁵ Those they only use, tie, bind, chop off and leave empty. Love your hands! Love them”. (pp. 103-104)

El tono de este mensaje apelativo oscila entre lo jaculatorio y lo plañidero y da cuenta de la violencia potencial actual que amenaza a los afroamericanos. El peligro es inminente y ha traído consigo desposesión y dolor. No se trata de un daño pasado sino de uno latente. El uso del pronombre “They” es muy importante en este fragmento porque establece una diferenciación abismal y polarizada entre “ellos”, los blancos y “nosotros”, los negros.³⁶ En el siguiente fragmento aparece otro pronombre en tercera persona, esta vez posesivo, que sí se refiere a los afroamericanos pero que resulta interesante porque permite observar que las partes del cuerpo de los esclavos son vistas por ellos mismos como algo ajeno, como si apenas estuvieran descubriéndolas, como si antes no les hubieran pertenecido. Baby Suggs les pide distinguirlas como paso inicial en el proceso de adueñación, primero, de su propia persona y, luego, de reconocimiento e identificación en sus hermanos afroamericanos; entonces usa el pronombre –también posesivo– “others” pero esta vez el referente no es esos Otros blancos, sino el Otros contenido en NosOtros.

Raise them up and kiss them. Touch others with them, pat them together, stroke them on your face ‘cause they don’t love that either. *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. What you put into it to nourish your body they will snatch away and give you leavins instead. No, they don’t love your mouth. *You* got to love it. (pp. 103-104)

³⁴ Recuérdese que la espalda de Sethe fue brutalmente azotada por Schoolteacher y los sobrinos.

³⁵ Las manos constituyeron el primer elemento del asombro de Baby Suggs al momento de su epifanía en torno a la libertad.

³⁶ Este uso del pronombre “nosotros” crea, además, empatía con los lectores, aun cuando se trate de lectores no afroamericanos.

La función discursiva es, otra vez, apelativa, Baby Suggs exige acciones por parte de sus escuchas. Antes han sido obligados a permanecer agachados, ahora les ordena levantarse; han sido sometidos a golpes y violencia, ahora les ordena besarse. Las partes del cuerpo van integrándose paulatinamente, a modo de escaneo, hasta completar un “You” completo. Ni el amor ni el reconocimiento provienen de fuera, sino que tienen que nacer desde adentro. El enlistado sigue siendo la técnica narrativa para señalar cómo cada parte fragmentada, lastimada, ignorada, rota, tiene que irse reintegrando en un todo resarcido. Iniciaba con las manos, seguía con la boca... Iba diferenciando las distintas funciones de cada parte corporal, por ejemplo: hablar, reclamar, comer... Así, por el estilo, continuaba con los pies, la espalda, los hombros, es decir, el sostén del cuerpo que ha sido sometido que ahora requiere descanso, baile, apoyo, ayuda... Al cuello que durante tantos años simbolizó el yugo, le dedica unas palabras muy dulces, les pide mantenerlo erguido, tocarlo, embellecerlo, adornarlo... Luego va con los órganos internos que, sin reparos, serían arrojados a los cerdos por los blancos. Les pide a los afroamericanos amarlos: amar el hígado, el corazón. Y pone a éste por encima de los ojos y los pies, de los pulmones, del vientre, de los órganos sexuales, diciendo que el corazón es el premio supremo. “This is flesh I’m talking about here. Flesh that needs to be loved”.

Luego de esta arenga, se ponía de pie, y comenzaba a bailar –pese a su cadera quebrada– al son de las voces que cantaban hasta sentir una armonía perfectamente a tono con el amor que cada participante en el ritual sentía por su cuerpo. Los esclavos recién libertos enfrentan una incertidumbre pavorosa ya que la libertad se les presenta como algo totalmente desconocido. En cambio, a lo que sí están acostumbrados es a su cuerpo dislocado a fuerza de ser violentado, a la disrupción de sus familias, a la desposesión, en suma, a un caos que ahora ha de empezar a tomar forma. Difícilmente una persona puede superar por sí misma este enorme trauma. La propuesta de Baby Suggs es refugiarse en el poder espiritual del ritual comunitario y, quizás en el poder divino de resarcimiento, no del pecado individual, sino de la victimización a la que han sido sometidos por quienes los han esclavizado. La esclavitud es, sí, un pecado. Un pecado cometido por quienes la ejercen, la defienden o la toleran.

El movimiento corporal en este tipo de ritual tiene dos funciones principales:

1) Por un lado, la concientización plena –física, mental y espiritual– del *imago Dei*, es decir, del dogma cristiano de que los seres humanos estamos hechos a imagen y semejanza de nuestro Creador, y, por lo tanto, somos dignos. Aunque caídos en pecado, por su gracia hemos sido llamados y arrepentidos, nos convertimos en hijos de un Rey y, por lo tanto, dignos de recibir los mejores parabienes;

2) En segundo lugar, la función de hacer tangible el poder divino, de tal forma que los que participan de él puedan ser transformados, sanados y convertidos en una nueva persona, íntegra y completa. La presencia divina se manifiesta en las palabras, los gestos y los movimientos de los creyentes. Hay una carga emotiva muy fuerte que permite al practicante creer, mediante la fe, que ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, minimizando así los traumas de la tremenda despersonalización causada por la esclavitud. Como sintetiza Dwight N. Hopkins: “To know oneself as belonging to the divine, in a word, empowered one to claim opportunities for life. Consequently, to take care of oneself, in the establishment of the black self as conscious agents of God, was a religious act”,³⁷ Baby Suggs hace que esto sea realizable.

Este particular estilo de culto que incluye hacer música con las manos y la voz sustituía el uso de los tambores de los cultos africanos que justo por el temor de los blancos a incitar la rebeldía fueron prohibidos durante el periodo esclavista. En la película *Beloved* (1998, guión escrito a partir de la novela por Akosua Busia, Richard LaGravenesse y Adam Brooks) se aprecia que el estilo de los cantos de los participantes en este culto estaba fuertemente influido por los patrones de los cantos africanos, en especial por el llamado “call and response”, así como por los ritmos múltiples, la síncopa –es decir, el acento en las notas más débiles de cada patrón rítmico–, los cambios dramáticos de tono, las repeticiones, los aplausos y el movimiento corporal.³⁸ El discurso cinematográfico

³⁷ *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, p. 115.

³⁸ Cfr. Albert J. Raboteau, *op. cit.*, pp. 52-53.

elegido busca reproducir la disposición de los participantes en el culto en un círculo y ello encuentra sus antecedentes performativos en la vida espiritual africana:

Along with the drum, religious practices in Congo-Angola, Dahomey, Nigeria, the Gold Coast, Sierra Leone, and Togo, (areas of origin for blacks in North America) involved movement in a ring in religious rituals venerating ancestors. Specifically the Ibos, Yorubas, Ibibios, and Efiks of southern Nigeria engaged in a slow, counter-clockwise motion embodying a “wave-like ripple which runs down the muscles of the back and along the arms to the fingertips. Every part of the body dances, not only the limbs”.³⁹

Destaca que mientras que el referente narrativo se ubica más o menos a la mitad de la novela, en el film aparece dividida en tres secuencias. La secuencia donde Baby Suggs Holy predica en torno a la importancia del corazón tiene lugar hasta el final de la película, en una suerte de epílogo. Es el legado que quiere dejarse a las generaciones siguientes, representadas por Denver, es el cierre catártico que busca Jonathan Demme, su director.

El tipo de predicación concebida y actuada por Baby Suggs representaba un fuerte peligro para el sostén de la idiosincrasia esclavista blanca. De acuerdo con Dwight N. Hopkins:

Masters dreaded the possibility of African Americans worshiping Jesus Christ on their own and became extremely anxious about the nature of faith discourse professed from the unchaperoned mouths of black chattel [...] deep within the theological or logical consciousness of plantation owners, they realized the subversive language of body and spiritual liberation embedded in the Christian gospel.⁴⁰

La construcción del personaje de Baby Suggs puede estar relacionada con el personaje histórico Harriet Tubman (c. 1822 – 1913), afroamericana nacida en la esclavitud, quien participó activamente en los rescates efectuados por el *Underground Railroad*.⁴¹ Habiendo logrado escapar de la esclavitud realizó 19 misiones mediante las cuales rescató a más de 300 esclavos, convirtiéndose en una legendaria figura para los esclavos prófugos pues gracias a su ingenio y fortaleza física podía ayudarlos a atravesar peligrosos caminos rumbo al norte, llevándolos a internarse, inclusive en Canadá, para así quedar a salvo de las leyes anti-fuga.⁴²

³⁹ Dwight N. Hopkins, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁰ *op. cit.*, 2000, p. 86.

⁴¹ Participó también como abolicionista y espía durante la Guerra Civil y como defensora del sufragio femenino.

⁴² Sarah Hopkins Bradford, *Harriet, The Moses of Her People*, Auburn, W.J. Moses Publisher, 1869, consultado en The Project Gutenberg e-book; se trata de una de las biografías más importantes de esta heroína. Otras biografías relevantes que ofrecen datos completos y fidedignos, son la de Earl Conrad, *Harriet Tubman: Negro Soldier and Abolitionist*, publicada por Carter G. Woodson's Associated Publishers en 1942 y las preparadas ya

El aspecto histórico de este personaje (que se movilizó entre Maryland –donde nació– y el norte de los Estados Unidos –Delaware, Pennsylvania y Nueva York– guiándose simplemente por la estrella del norte,⁴³) que podría estar vinculado con Baby Suggs es su particular activismo religioso. Se cuenta que siendo niña, su madre le contaba historias bíblicas y Harriet mostraba gran afecto por ellas, perfilándose como una persona bastante espiritual. Sufrió golpizas terribles desde la infancia, una de las cuales, infligida por un iracundo amo blanco que le arrojó un pesado objeto de metal, le provocó una severa lesión en el cráneo. A partir de esa lesión, ella empezó a asegurar que tenía visiones y sueños premonitorios que suponía dones del Espíritu Santo que debían traducirse en acciones encomendadas por Dios. Siempre tuvo una fe inusitada y decía estar consultando con Dios cada uno de sus actos en todo momento, confiando en que era Él quien la mantenía a salvo de cualquier peligro. En opinión de un personaje de la época, Thomas Garret: “I never met with any person of any color who had more confidence in the voice of God, as spoken direct to her soul”.⁴⁴ Tubman puso al servicio de los suyos estos dones espirituales que, al igual que los de Baby Suggs, surgieron a partir de sendas fracturas corporales (el cráneo y la cadera) y los esfuerzos realizados a lo largo de su vida consistieron en convertirlos en acciones concretas, tal y como sucede con Baby Suggs. Gracias a los registros históricos que existen de este personaje, puede apreciarse el paralelismo entre Baby Suggs y ella al obtener su libertad. Debemos a Sarah Bradford, quien editó en el siglo XIX el testimonio de Tubman, el acceso a sus propias palabras:

After many long and weary days of travel, she found that she had passed the magic line, which then divided the land of bondage from the land of freedom. “I looked at my hands,” she said, “to see if I was de same person now I was free. Dere was such a glory ober eberything, de sun came like gold trou de trees, and ober de fields, and I felt like I was in heaven”.⁴⁵

en el siglo XXI por Jean Humez (*Harriet Tubman: The Life and Life Stories*, University of Wisconsin Press, 2003), Kate Clifford Larson (*Bound For The Promised Land: Harriet Tubman, Portrait of An American Hero*, Ballantine Books, 2004) y Catherine Clinton (*Harriet Tubman: The Road to Freedom*, cfr. *infra.*).

⁴³ “North Star” es, curiosamente, el apelativo amoroso de Jacob Vaark hacia su esposa en *A Mercy*.

⁴⁴ Catherine Clinton, *Harriet Tubman: The Road to Freedom*, 2004, p. 1.

⁴⁵ *Harriet, A Moses of Her People*, op. cit.

Tal y como en la imagen recreada por Morrison, en la imagen histórica las manos cumplen una función metonímica del auto-reconocimiento de la esclava que ha conseguido la libertad.⁴⁶ Hacia el final de su vida, Tubman, quien había trabajado en labores de rescate con muchos cuáqueros⁴⁷ (lo mismo que Baby Suggs), se adhirió a la Iglesia Africana Metodista Episcopal, una de las denominaciones que se mencionan entre los púlpitos desde donde predica Baby Suggs (“AME’s”, p. 102). Esta iglesia se fundó en Filadelfia, Pennsylvania en 1816 ó 1817⁴⁸ a raíz de la inquietud mostrada por los afroamericanos en el sentido de separarse de los blancos quienes tenían actitudes de discriminación racial. Su fundador, el obispo Richard Allen, es mencionado someramente en *Beloved*: Baby Suggs llega a vivir a la casa donde antes vivió un predicador que fue llamado por el obispo Allen para ocuparse de una iglesia en Illinois.⁴⁹ Se trata, por lo tanto, de un eco importante del fundador de la AME que realza la figura de Baby Suggs como líder espiritual de un grupo que tiene alto potencial en la configuración socio-espiritual de su comunidad. El hecho ficcional más importante es que uno de los seguidores de Allen y Suggs comparten un mismo *locus* ético: el 124, sede de eventos extraordinarios, sin lugar a dudas, pero también, como consecuencia de esta coincidencia, espacio precursor de líderes espirituales.⁵⁰

⁴⁶ En sus memorias, Barack Obama revisa someramente la historia de la iglesia afroamericana como idea e institución. Comenta cómo el reverendo Philips rememora los cultos de su juventud. Nótese el parecido con el culto encabezado por Baby Suggs así como la importancia concedida a las manos: “The reverend went on to recall the Southern church of his own youth, a small, whitewashed wooden place, he said, built with sweat and pennies saved from sharecropping, where on bright, hot Sunday mornings all the quiet terror and open wounds of the week drained away in tears and shouts of gratitude; the clapping, waving, fanning hands reddening the embers of those same stubborn ideas –survival, and freedom, and hope”. *Dreams From My Father. A Story of Race and Inheritance*, 2004, p. 272.

⁴⁷ Nombre común que les fue imputado por sus opositores a los miembros de la Society of Friends pero que algunos de ellos aceptaron con decoro; “quakers” proviene de “shakers” pues se dice que temblaban ante la presencia de Dios.

⁴⁸ Si bien las primeras escisiones comenzaron a darse desde 1787.

⁴⁹ Con esta asignación de un lugar donde vivir, Baby Suggs es destinada al acostumbrado desecho de los esclavos inútiles por edad avanzada. De acuerdo con Dwight N. Hopkins, “black workers were either given a shack out in the forest in which to be alone and die, left to die on their sick beds, or sold on the auction blocks for a nominal fee”, *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, p. 65.

⁵⁰ El lector conoce esta información mediante la conversación que sostienen Woodruff y Baby Suggs (pp. 172-173). A continuación, parte del diálogo. La primera voz corresponde al hombre: “You going to a nice house. Big too. A preacher and his family was in there. Eighteen children”.

“Have mercy. Where they go?”

“Took off to Illinois. Bishop Allen gave him a congregation up there. Big”.

Lo curioso de esta escisión al interior de la Iglesia Metodista es que se siguieron las doctrinas metodistas pero se instituyó una organización episcopal y se adoptó un nuevo lema que incluía al Espíritu Santo: "God Our Father, Christ Our Redeemer, Holy Spirit Our Comforter, Humankind Our Family", que originalmente no se contemplaba. El Espíritu Santo está íntimamente relacionado con los carismas o dones recibidos por Baby Suggs. La mención en *Beloved* de esta denominación es importante porque se considera que es la única que se originó a raíz de diferencias sociológicas, más que teológicas ya que el fundador del metodismo, John Wesley, calificaba la esclavitud como la "suma execrable de toda maldad". El metodismo norteamericano se opuso con firmeza a la esclavitud de manera formal en 1780, 1783 y 1784, prohibiendo a sus ministros y a sus miembros la posesión, la compra y la venta de esclavos.⁵¹ De igual relevancia resulta el hecho de que la primera universidad para afroamericanos –Wilberforce University–⁵² fue fundada por esta denominación. Más significativo aún para este estudio resulta el hecho de que hay teólogos herederos de esta tradición que han criticado con denuedo el cristianismo eurocéntrico así como a las iglesias afroamericanas por dejar de lado los problemas que conllevan el racismo, el sexismo y la pobreza, por ejemplo.⁵³ La AME envió misioneros a Ohio, escenario de *Beloved*, en 1827 y hacia 1844 gozaba ya de una propagación bastante exitosa que incluía cuatro estados donde no había esclavitud (Ohio, Indiana,

⁵¹ Lamentablemente, la postura antiesclavista encontró fuerte oposición entre los metodistas del sur y la Conferencia General Metodista suspendió sus leyes contra la esclavitud en 1785. Por su parte, en 1789 el Comité General de Bautistas en Virginia condenó la esclavitud por tratarse de una "violent deprivation of the rights of nature", pero los grupos locales bautistas de la región se apresuraron en señalar que "the issue of slavery was a matter best left to each individual's conscience". (Cfr. Albert J. Raboteau, *op. cit.*, p. 19.) De hecho, en 1845, momento en que algunos bautistas se separan de la iglesia principal, marca el inicio de los "bautistas sureños", que celebraron una convención para objetar la regla de que ningún propietario de esclavos podía ser nombrado misionero. Esta convención se ha opuesto en consecuencia, a lo largo del siglo XX, a los derechos civiles de los negros. Aún hoy en día sigue siendo una de las denominaciones con mayor cantidad de miembros en los Estados Unidos y se la conoce por su tendencia conservadora, aunque entre sus miembros pueda haber liberales como el ex presidente Clinton. Cfr. Joanne O'Brien and Martin Palmer. *Atlas del estado de las religiones*, 2000, pp. 16 y ss.

⁵² Fundada en 1855, en Xenia, Ohio, desde su apertura recibió tanto a hombres como a mujeres, dada la alta población de afroamericanos libres en la zona. Ésta podría ser la universidad a la que acudirá Denver, como una promesa del bienestar futuro que espera a los afroamericanos. Otra posibilidad es que el *college* mencionado en los capítulos finales de *Beloved* sea Oberlin College, fundado en 1833 por los presbiterianos, que fue la primera universidad en los Estados Unidos en recibir estudiantes afroamericanos (a partir de 1835) y que en 1837 admitió por primera vez a cuatro mujeres. En 1862 se graduó por primera vez en la historia del país una afroamericana, en esta universidad.

⁵³ Entre ellos destacan Benjamin T. Tanner, James y Cecil Cone y Jacqueline Grant.

Michigan e Illinois) y dos estados esclavistas (Kentucky –la sede de Sweet Home– y Missouri). Por lo tanto, se considera que la inclusión de esta denominación entre los púlpitos visitados por Baby Suggs destaca por constituir otro guiño ético autoral por parte de Morrison.⁵⁴ La autora ha creado una respuesta propia ante las necesidades de autoafirmación espiritual de los afroamericanos en la vigilia de la libertad. Más aún ha configurado un contexto histórico en el cual se siembra la semilla de la lucha por los derechos afroamericanos desde la arena institucional religiosa.

La lista de iglesias donde predica Baby Suggs (“AME’s and Baptists, Holinesses and Sanctifieds, the Church of the Redeemer and the Redeemed”) que precede al excepcional culto practicado por ella da cuenta del particular florecimiento de denominaciones cristianas que tuvo lugar en los Estados Unidos como parte de una expansión tardía del cristianismo que se da entre 1450 y 1650.⁵⁵ Da cuenta también de que en Baby Suggs se sintetiza, de manera bastante sincrética una propuesta ética autoral por parte de Morrison. A este respecto, recuérdese que en *A Mercy* se mencionan también los bautistas, los anabaptistas, los presbiterianos, los cuáqueros y, desde luego, los católicos. Todas estas referencias a religiones institucionalizadas son de primera importancia por un hecho en concreto: “During the first 120 years of black slavery in British North America, little headway was made in converting the slave population to Christianity”.⁵⁶ ¿Por qué preocuparse tanto, entonces, por este fenómeno en dos novelas sobre la esclavitud que abarcan precisamente dicho periodo? Consideramos que es justo para otorgarle el relieve necesario a la evangelización como parte de un proceso constitutivo del ser estadounidense para los afroamericanos, así como de la función primordial que ha cumplido en la lucha por los derechos civiles de este grupo racial.

⁵⁴ Es de subrayarse que fue en el seno de la AME, en específico de su Iglesia Zion situada en Nueva York, donde Martin Luther King Jr., en pleno estallido de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, inició la serie de discursos donde la definió como una causa moral y religiosa. Para este discurso pronunciado el 5 de diciembre de 1955 se basó principalmente en el “Essay on Civil Disobedience”, de Henry David Thoreau. Esto comprueba, una vez más, que las alusiones de Morrison no son en absoluto gratuitas sino que, antes bien, su inclusión ha sido muy bien pensada.

⁵⁵ Cfr. Joanne O’Brien and Martin Palmer, *op. cit.*, pp. 16 y ss.

⁵⁶ Albert J. Raboteau, *op. cit.*, p. 16.

Se conoce que cronológicamente el catolicismo romano (encarnado en D'Ortega y escenificado en Jublio) se desprende del cristianismo primitivo, esto es, de la iglesia inmediata posterior a la muerte y resurrección de Jesús. De acuerdo con Albert J. Raboteau, entre los esclavos de Norteamérica figuraban muy escasos católicos salvo en el sur Louisiana y Maryland, precisamente uno de los escenarios de *A Mercy*.⁵⁷ ¿Por qué centrarse entonces en una cuestión ética derivada del encuentro entre protestantismo y catolicismo en una novela? Más aún, este mismo especialista en religiones afroamericanas afirma que hacia 1785, de los 15,800 católicos existentes en Maryland, unos 3,000 eran esclavos. ¿Por qué convertir, entonces, en protagonistas justo a una familia de tres esclavos católicos –*Minhã Mae*, Florens y su hermanito–? No podemos pasar por alto que Toni Morrison es católica:

Me convertí a los 10 años y estoy feliz de haberlo hecho porque en el catolicismo se puede incorporar el misticismo de las religiones africanas de nuestros antepasados. Nuestras iglesias son lugares más privados que de meditación –explica– y, si hay algo que decir, se dice en la confesión, no en un teatro abierto. Y si la mayor parte de los negros son protestantes, lo son porque lo eran los abolicionistas, y la Iglesia Bautista fue la primera en admitir a los negros en el Paraíso.⁵⁸

Considerando que Morrison nació en 1931, este dato biográfico coincide con algunas cifras oficiales que reflejan el comportamiento demográfico de los Estados Unidos con respecto a su elección de la religión católica:

Between 1940 and 1975, the black Catholic population grew from 296,988 to 916,854 –an increase of 208 percent. [...] In some predominantly black parishes, African music, drumming, and dance, as well as black Protestant gospel music, were added to the Catholic Mass in an attempt to create a worship service more attuned to traditional forms of black cultural expression.⁵⁹

Aunque en los Estados Unidos la población protestante global supere el 50% del total, la principal facción cristiana es la Iglesia Católica, con un 30% de la población.⁶⁰ Como es bien conocido, el protestantismo surgió como una ruptura con la Iglesia Católica Apostólica Romana; aunque para los objetivos de la presente investigación, sólo mencionaré una diferencia superficial entre estas dos

⁵⁷ Cfr. *ibid.*, p. 50.

⁵⁸ Alessandra Farkas entrevista a Morrison en Princeton a raíz de su nueva novela en <http://notasmoleskine.blogspot.com/2009/02/mercy-de-toni-morrison.html>, consultado el 11 de marzo de 2009.

⁵⁹ Albert J. Raboteau, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁰ Joanne O'Brien and Martin Palmer, *op. cit.*

teologías por ser de interés: el protestantismo no admite la veneración de santos por constituir una forma de idolatría, en tanto el catolicismo la alienta como una manera de intercesión ante Dios. Es más sencillo, por lo tanto, sincretizar en el catolicismo la veneración de los llamados ancestros y espíritus provenientes de las distintas religiones africanas, pero el protestantismo deja fuera esta opción. Sin embargo, a diferencia de la misa católica, algunos cultos protestantes –como el efectuado por Suggs– sí aporta un equivalente de las danzas ceremoniales y los trances espirituales de algunos ritos africanos, propiciando un ritual más significativo para los afroamericanos con respecto a las creencias de sus ascendentes.

La distinción entre catolicismo y protestantismo es de primordial relevancia en *A Mercy* pues el contacto entre estas dos ideologías es el detonador del conflicto principal del argumento de la novela: el que *Minha Mãe* tenga que regalar a su hija. Tras este punto argumental reposa el *quid* ético de la novela: la esclavitud desde los albores de los Estados Unidos empieza a relacionarse con el fenotipo africano y conlleva una serie de desgracias individuales y sociales. D’Ortega, el católico, es traficante de esclavos desde Angola y ha construido su hacienda y su riqueza a partir de esta actividad económica así como de la explotación de mano de obra africana en América, en específico, en Maryland, si bien su negocio de tráfico de esclavos llega hasta Barbados. Vaark, el industrial holandés protestante, es el típico *settler* europeo que a fuerza de ir domesticando el nuevo territorio americano a través del arduo trabajo y la adaptación de los recursos naturales, participa con éxito en la producción agrícola y ganadera, además de procesar algunos alimentos sencillos que pueden elaborarse en una granja. A sus actividades agrícolas y de la granja, Vaark suma algunos negocios, entre ellos el de prestamista, con los excedentes de su producción. Podríamos decir que ambos, D’Ortega y Vaark, encarnan el sueño americano en dos de sus múltiples posibilidades.

A raíz del encuentro entre estos dos personajes, Vaark aprecia como injusto el modo de vida lujoso de D’Ortega pero lo anhela para sí, y se propone, agregando un nuevo elemento constituyente al sueño americano: lograr la misma riqueza que aquél sí, pero sin corromperse como lo ha hecho aquél al someter a la miseria –e inclusive a la muerte, puesto que para él los esclavos no son más que

parte de la carga que transporta marítimamente, *cargo*— a todos los esclavos negros que trafica y que tiene trabajando en sus plantaciones de tabaco. Vaark se propone hacer negocios tan productivos como los de D’Ortega, mas no quiere tener esclavos a la vista y se empeña en tratar humanamente, en calidad de iguales, a todos los que trabajan para él, sea en calidad de siervos comprados (Lina) u obtenidos en intercambio comercial (Florens), de manumisión (Scully y Willard) o bien aceptados por él (Sorrow). Sin embargo, la manera que Vaark encuentra para lograr su ambición económica es la producción de caña, para preparar ron, en Barbados. Estos cañaverales implican la fuerza de trabajo esclavista en masa, principalmente traída desde Angola, justo a través de traficantes como D’Ortega. La idea ética —errónea, de acuerdo con el desenlace del argumento— es que en tanto esos esclavos se encuentren a la distancia, no afectarán su vida sencilla y justa puesto que él nunca tendrá que lidiar con ellos. Sin embargo, es él quien sostiene esa producción y, por tanto, ese sojuzgamiento, por más que no sea él quien propine los latigazos o vea sufrir y morir a los esclavos negros. Su fortuna se logra a partir de este tipo de explotación y, en consecuencia, es también partícipe de la corrupción de la cual en principio no quería formar parte. Como puede apreciarse, el conflicto entre catolicismo y protestantismo es muy fuerte y hay un punto en que Morrison parece decir a través de su construcción artística: sólo se diferencian las formas pero en la esencia ambas éticas cristianas permitieron la esclavitud, en particular, de los africanos traídos por la fuerza a América. Es clara, entonces, en el deslinde de responsabilidades.

De todos los grupos cristianos, el protestante es el que ha generado la mayor variedad de denominaciones e iglesias, especialmente en los Estados Unidos. Del protestantismo se derivan tres ramificaciones de talla importante: el luteranismo, el anglicanismo y el calvinismo. Cabe subrayar que dos de las religiones más importantes mencionadas en *A Mercy* derivan, a su vez, del calvinismo, a saber, la Iglesia Anabaptista (con su variante, el bautismo, que también es relevante en *Beloved*) y el presbiterianismo y están íntimamente relacionadas con el desarrollo de la personalidad de Rebekka Vaark. El calvinismo, también llamado “teología reformada” se basa principalmente en los preceptos de la predestinación y la depravación total concebidos por Juan Calvino, en el siglo XVI. Con estos

pilares, en el siglo XVIII surgió el presbiterianismo en Escocia mientras que ya desde el siglo XVII floreció en Holanda la Iglesia Reformada. Estos distintos movimientos religiosos obedecen a reacomodos ante posturas políticas y entramados sociales particulares de cada momento y región. También derivada del calvinismo es la religión que presumiblemente aprendió Jacob Vaark, por su cuna: la iglesia holandesa reformada.⁶¹

La soberanía de Dios y la gracia concedida a través de la fe en Jesucristo son dos de los preceptos teológicos principales abrazados por la Iglesia Presbiteriana: sus orígenes se remontan a 1560, fecha en que el parlamento escocés adoptó la Confesión de Fe (en cuya composición participaron John Knox y Calvino) aunque su conformación formal data de 1707 en Escocia. Los anabaptistas, en cambio, defienden el libre flujo del Espíritu Santo durante los cultos de adoración, practican el bautismo por inmersión con plena conciencia por parte del creyente, razón por la cual no se bautiza a los niños. Su movimiento se remonta inclusive al siglo XVI (entre las décadas de 1520 y 1530). Los bautistas surgieron como una ramificación de la Iglesia Anabaptista y privilegian la salvación a través de la fe. Esta denominación surgió también en el siglo XVI, a raíz de los movimientos separatistas puritanos. Uno de los puntos teológicos defendidos por los anabaptistas que aparecen en *Beloved* con bastante fuerza, es el siguiente: “The believer must not bear arms or offer forcible resistance to wrongdoers, nor wield the sword. No Christian has the *jus gladii* (the right of the sword)”⁶². Al inicio del pasaje que hemos estado revisando, cuando se comenta el culto religioso efectuado por Baby Suggs (apartado 9 de la primera parte de la novela, p. 101), donde Sethe rememora a su suegra, reconoce la necesidad de su poder consolador y recuerda:

She wished for Baby Suggs’ fingers molding her nape, reshaping it, saying, “Lay em down, Sethe. Sword and shield. Down. Down. Both of em down. Down by the Riverside. Sword and shield. Don’t study war no more. Lay all that mess down. Sword and shield”. And under the pressing fingers and the quiet instructive voice, she would. Her heavy knives of defense against misery, regret, gall and hurt, she placed one by one on a bank where clear water rushed on below.

⁶¹ Originada en 1578 mediante el Primer Sínodo de Dordrecht, con el apoyo de Guillermo de Orange.

⁶² Piet F.M. Fontaine, *The Dark and the Light. A Cultural History of Dualism*, tomo XXIII, 2010.

En este caso, la espada representa el juicio de Dios a quien debe dejársele la tarea de cobrar las deudas de los pecadores. Sethe tiene que enfrentar la rabia del opresor blanco en dos ocasiones en la novela y es entonces cuando siente los punzantes revoloteos implacables de colibríes que rodean su cabeza, lastimándola y obligándola a actuar violentamente en un arranque de ira. La primera de estas ocasiones es cuando realiza el infanticidio. La segunda es hacia el final de la novela cuando llega Mr. Bodwin a quien ella no consigue identificar y sí, en cambio, representa un fuerte eco de aquella vez en que otros hombres blancos invadieron el 124. En la cita que acabamos de hacer queda al descubierto el poder reconciliador y sanador de esta anciana y más aún, la teología subyacente a sus prácticas religiosas que, como hemos visto, están fuertemente emparentadas con varias tendencias de la época. La práctica espiritual de Suggs lleva a la purificación y a un punto de regocijo, gozo y paz ante la adversidad de los afroamericanos. Sethe quisiera contar con esta consolación ahora que se ha enterado de que Halle se volvió loco, revolcándose en una mantequillera, luego de atestiguar cómo la violaban. Por lo tanto, la alusión a los anabaptistas es de singular importancia para la novela.

Otro grupo religioso relevante en *Beloved*, sobre todo por sus aportaciones al *Railroad Underground* es la llamada *Religious Society of Friends*, originada en el siglo XVII en Inglaterra y Gales. Se considera que su fundador fue George Fox quien estaba convencido de que la experiencia directa de Dios es por completo realizable sin la intercesión de ministros de culto y sin sacramentos. De ahí que se desarrollara un culto totalmente silente, basado en el esfuerzo por escuchar la voz divina y la permisión de que el espíritu de Dios actúe libremente en el corazón del creyente. Uno de sus preceptos más importantes es que en todo ser humano, por más corrupto que sea, reside una luz divina, por el solo hecho de haber sido creados a imagen y semejanza de Dios (“the light of God in everyone”).

Las religiones mencionadas en *Beloved* se derivan básicamente del anglicanismo, que se origina en Inglaterra en el siglo XVI y es considerado como un justo medio entre el Catolicismo Romano y el Calvinismo. Es importante señalar que todas las religiones mencionadas en *Beloved* sirven para apuntar hacia un parteaguas entre las prácticas religiosas de blancos y negros. En América

del Norte, la teología afroamericana y la historia de las Iglesias Afroamericanas son importantes porque se escinden del protestantismo (y del catolicismo) practicado por los blancos en el sentido de que éstos sólo en contadas ocasiones adoptaron una postura antiesclavista. La teología afroamericana enseñó desde sus orígenes que la esclavitud era incompatible con el cristianismo, que la esclavitud es pecaminosa. La primera iglesia afroamericana derivada del Metodismo fue fundada en 1794, en Filadelfia: Bethel African Methodist Episcopal Church; la primera derivada de la Iglesia Bautista fue fundada en 1804, en Boston: African Baptist Church; la primera derivada de la Iglesia Presbiteriana fue fundada en 1807, también en Filadelfia: African Presbyterian Church.⁶³

Los movimientos Holiness y Sanctified surgieron a mediados del siglo XIX, justo en el escenario enmarcado por *Beloved*, si bien tuvieron su periodo de florecimiento ya en el siglo XX, durante la migración de los afroamericanos del sur hacia el norte. Privilegian la doctrina wesleyana⁶⁴ de la perfección cristiana que se alcanza a través de la regeneración por la gracia, mediante la fe, y la salvación del Espíritu Santo quien provee una completa santificación al creyente, permitiendo vivir una vida sagrada. De este modo, después de la conversión, hay una segunda experiencia espiritual de igual dimensión llamada “santificación”, por medio de la cual el cristiano se vuelve santo. La salvación se alcanza mediante un acto de libre albedrío por parte del creyente. Se trata de un retorno a la experiencia espiritual y el culto “emotivo”, tal y como puede verse en Baby Suggs. La misma novela alude a la manera como han evolucionado estos movimientos religiosos de los negros, aun dentro de sus propios límites cronológicos, puesto que cuando Sethe busca The Clearing al lado de sus hijas, nueve años después de que Baby Suggs ha muerto, no tiene dificultad en encontrarlo:

When they reached the woods it took her no time to find the path through it because big-city revivals were held there regularly now, complete with food-laden tables, banjos and a tent. The old path was a track now, but still arched over with trees dropping buckeyes onto the grass below. (p. 105)

Se hace mención entonces a cómo, en menos de una década, se había pasado del culto religioso en el campo o la plantación, al culto religioso en las grandes ciudades, con todas las adaptaciones y el

⁶³ Albert J. Raboteau, *op.cit.*, pp. 24-25.

⁶⁴ Por lo tanto, derivan del Metodismo, fundado por John Wesley.

desarrollo que esto conllevaba, dentro del marco de las campañas estadounidenses de avivamiento. El comentario autoral –en voz del narrador omnisciente– apunta, por lo tanto, a la vertiginosa evolución de la iglesia afroamericana, como un signo más de la búsqueda por la libertad. El cuidadoso detalle de la inclusión de todos los guiños históricos autorales relativos al nacimiento de la Iglesia afroamericana como institución –con una teología propia– demuestra la preocupación de Morrison por señalar ésta como una vía posible de sanación espiritual de las heridas dejadas por la esclavitud.

20 días después de la llegada de Sethe al 124 tiene lugar un acto social comunitario, también encabezado por Baby Suggs, que se realiza en otro punto estratégico, que por cuya relevancia es, al igual que *The Clearing*, un *locus* ético: El 124. Salta a la vista que en los pasajes relativos a estos dos sitios se rompe por completo la rutina cotidiana para dar lugar a eventos catárticos, de corte inaudito. Revisemos lo sucedido con Baby Suggs en el 124, en una fecha especial. Suggs estaba sumamente agradecida con Dios por la llegada de sus nietos y su nuera, quienes lograron escapar de la esclavitud y que tenían altas posibilidades de nunca más volver a ser esclavos, pues Ohio era un estado donde ya había libertad para los esclavos y donde, gracias a las acciones del *Underground Railroad*, representados en la novela por Stamp Paid y Ella, habían llegado muchos esclavos en busca de la libertad. Sin embargo, esto era tan sólo una posibilidad puesto que debido al *Runaway Act*, si llegaban a presentarse los dueños legítimos de los esclavos (en este caso, provenientes de Kentucky) la Ley de Esclavos Fugitivos los obligaba a regresar con ellos. De manera que Baby Suggs está sorprendida gratamente de que una mujer en estado de embarazo avanzado⁶⁵ junto con sus tres hijos haya logrado traspasar las fronteras entre Kentucky y Ohio en busca de la libertad. Ya sólo falta su hijo Halle quien seguramente también lo logrará puesto que si una mujer en esas condiciones pudo conseguirlo, ¿qué podría impedirselo a él? En su corazón late un deseo de gratitud que la empuja a celebrar tan grande misericordia. Sin embargo, en su carácter de Job femenino, decide no arriesgarse pues no quiere tentar a Dios con el pecado de dar por sentado las bendiciones:

⁶⁵ Quien, de hecho, da a luz en plena fuga.

So when Sethe arrived –all mashed up and split open, but with another grandchild in her arms– the idea of a whoop moved closer to the front of her brain. But since there was still no sign of Halle and Sethe herself didn't know what had happened to him, she let the whoop lie –not wishing to hurt his chances by thanking God too soon. (p. 159)

No obstante, hay un personaje que cree que sí hay que celebrar y provoca un festejo; se trata de Stamp Paid, quien ha intervenido directamente en el rescate. “For some private reason of his own”⁶⁶ (p. 160) recolecta dos cestos de zarzamoras. La selección de vocabulario aunada a la sintaxis de la descripción de este hombre es de relieve para el episodio aparentemente feliz al que da inicio pero que desencadenará una gran tragedia: La familia Suggs suelta las carcajadas

at the sight of the sly, steely old black man: agent, fisherman, boatman, tracker, savior, spy, standing in broad daylight whipped finally by two pails of blackberries. (*ibid.*)

La elección del verbo “to whip” (propiciar latigazos) no es gratuita porque los dos baldes de fruta se convertirán, mediante una impensable alquimia, en otro golpe asestado por la esclavitud. Así, una oración en apariencia inocente y hasta feliz, se transforma en prolepsis del filicidio. Las repeticiones narratológicas insisten en apuntar hacia la inocente inauguración de una fiesta que desembocó en muerte: “It was Stamp Paid who started it” (p.159) o “She [Baby Suggs] had decided to do something with the fruit worthy of the man’s labor and his love. That’s how it began” (p. 160). Con la fruta, Suggs preparó unos cuatro pasteles de zarzamora que serían demasiados para su familia, de modo que pensó en invitar a Ella y John. Por su parte, a Sethe se le ocurrió llevar un par de pollos. Nótese cómo la narración procede a través de una técnica acumulativa creciente (de menor a mayor), de manera bastante parecida a las alusiones exageradas de los relatos hebraicos, de los cuales el libro de Job es uno de los más prominentes ejemplos. Comienza con un tono muy casual que da cuenta de actos banales que, sin embargo, derivan en francos milagros. Las siguientes líneas son ya hiperbólicas y constituyen una reverberación de pasajes de primera importancia en los evangelios bíblicos que sirven para subrayar el carácter milagroso de los actos presididos por Baby Suggs:

She made the pastry dough and thought she ought to tell Ella and John to stop on by because three pies, maybe four, were too much to keep for one’s own. Sethe thought they might as well back it up with a

⁶⁶ Que queda a criterio del lector: el gozo de haber ayudado a tantos a ser libres, el regocijo por sus funciones como agente en el *Underground Railroad*... El motivo ético queda por completo a cargo del lector pero, sin temor a equivocarnos, es un motivo positivo, de bienestar común.

couple of chickens. Stamp allowed that perch and catfish were jumping into the boat –didn't even have to drop a line.
[...] it grew to a feast for ninety people. (p. 161)

Aquí se hace alusión a Lucas 5: 1-11 donde, luego de predicar, Jesús le indica a Simón Pedro que eche su red para pescar, a lo que él responde que lo ha intentado toda la noche pero que obedecerá y, para su sorpresa, las redes se repletan hasta romperse. Los peces que Stamp pesca saltan – literalmente– al bote sin que él tenga que hacer esfuerzo alguno. Se establece entonces, con sus debidas proporciones y sin el carácter consciente de los personajes (quienes ni siquiera emiten una sola orden), un paralelismo entre Jesús/Baby Suggs y Simón Pedro/Stamp Paid. Como es sabido, Jesús llamó a sus discípulos “pescadores de hombres”. Suggs y Stamp Paid son pescadores de hombres porque, en tanto miembros del *Underground Railroad*, buscan salvarlos de la esclavitud y buscan también proporcionarles algún apoyo espiritual. Literalmente, Stamp Paid los saca del agua (el río Ohio) para ponerlos a salvo en tierra.

La mención del pan y los peces no es gratuita y se convierte en el eco del milagro del pan y los peces, que se encuentra en Mateo 14: 15-21, donde cinco panes y dos peces son milagrosamente multiplicados hasta alimentar a cinco mil hombres sin contar niños y mujeres. El milagro se repite en Mateo 15: 32-39 donde siete panes y algunos pescados son milagrosamente multiplicados hasta alimentar a cuatro mil hombres sin contar niños y mujeres. En los dos casos hubo comida de sobra.

Baby Suggs' three (maybe four) pies grew to ten (maybe twelve). Sethe's two hens became five turkeys. The one block of ice brought all the way from Cincinnati –over which they poured mashed watermelon mixed with sugar and mint to make a punch– became a wagonload of ice cakes for a washtub full of strawberry shrug. (p. 161)

Los dos pasajes evangélicos son inmediatos posteriores a predicaciones de Jesús y actos de sanación, que es también lo que había hecho Baby Suggs. Lejos de quedar agradecidas, las 90 personas que disfrutaron de esta fiesta, al igual que las muchedumbres que seguían a Jesús, la aborrecieron y en un paralelismo con aquél, al poco tiempo, la condenaron a la muerte, aunque en su caso, una muerte anímica, una muerte espiritual. Las repeticiones son de destacarse en este aspecto porque contienen, por un lado, el carácter festivo de las dádivas de Suggs pero, por el otro, la reacción de enojo y envidia por parte de la comunidad negra. Van creciendo en orden acumulativo: “Ninety people who

ate so well, and laughed so much, it made them angry” (p. 161); “They woke up the next morning and remembered the meal-fried perch [...] and got angry” (*ibid.*); “124, rocking with laughter, goodwill and food for ninety, made them angry” (*ibid.*); “[...] to have turkey enough for the whole town pretty near, new peas in September, fresh cream but no cow, ice *and* sugar, batter bread, bread pudding, raised bread, shortbread –it made them mad” (*ibid.*). Este tipo de narración permite la suma de nuevos milagros que van acrecentando, como en un fenómeno de bola de nieve, el enojo de la comunidad: aun cuando no es temporada, hay habichuelas, sin haber vacas, hay tanta cremay nata y, por si fuera poco, hay azúcar (la preposición “and” aparece en itálicas en el original) y no sólo pan, sino toda clase de panes deliciosos.

En unas cuantas páginas (tres para ser exactos), nueve veces se repite algún adjetivo alusivo a la rabia provocada por la envidia. Morrison explora a profundidad qué es lo que hace estallar este sentimiento: la demasía, el exceso, el que Baby Suggs sea siempre el centro de todo, que siempre sepa qué hacer y cuándo hacerlo. “Giving advice; passing messages; healing the sick, hiding fugitives, loving, cooking, cooking, loving, preaching, singing, dancing and loving everyone like it was her job and hers alone” (p. 161). Las repeticiones y las variaciones sintácticas dan cuenta de la percepción comunal: Los vecinos de Suggs, esos a quienes les predica y les brinda su calidez, no comprenden por qué a ella le va tan bien, por qué ella no ha sufrido –como ellos– los azotes de un niño blanco de 10 años, por qué a ella la compraron, y la trajeron y le dieron una casa de dos pisos... “Loaves and fishes were His powers” (p. 161) piensan en términos bíblicos, como afirmando que esos milagros son propios de Jesús y no deben corresponderle a una ex esclava cualquiera. La comunidad afroamericana en que está inmersa Baby Suggs no consigue reconocerse como agraciada, no acepta las bendiciones y, en cambio, las interpreta como mero orgullo y quizá hasta soberbia. *Beloved* es una novela que trata sobre amar en demasía: a los hermanos afroamericanos, a los hijos. Y la esclavitud no permite este tipo de amor.

It made them furious. They swallowed baking soda, the morning after, to calm the stomach violence caused by the bounty, the reckless generosity on display at 124. Whispered to each other in the yards about fat rats, doom and uncalled-for pride. (p. 162)

La comunidad se une y se erige como juez de los actos de Baby Suggs. La juzga soberbia y orgullosa. Cree que está por encima de ellos y eso no lo va a tolerar. Por eso, al día siguiente de la fiesta, ninguno de ellos da aviso al 124 de que vienen hombres blancos a hacer efectiva la ley anti-fuga. Stamp Paid reflexiona en los motivos de este comportamiento de sus vecinos, de su gente, de esos que él considera los suyos:

Nobody warned them, and he'd always believed it wasn't the exhaustion from a long day's gorging that dulled them, but some other thing –like, well, like meanness– that let them stand aside, or not pay attention, or tell themselves somebody else was probably bearing the news already to the house on Bluestone Road [...] (p.185)

La vergüenza comunitaria es tal que a este personaje le cuesta trabajo enunciar –aunque sólo sea para sí mismo, puesto que éste es un monólogo interior– que no fue otra cosa sino pura maldad, mezquindad, lo que los llevó a realizar este acto. Baby Suggs, con toda su capacidad intuitiva, con esa sensorialidad tan especial que le ha sido otorgada en don, presiente que algo no va bien, pero no alcanza a distinguir qué es lo que pasa. Obsérvense estas intuiciones creadas por la atmósfera que la rodea, a partir de las cuales ella misma desprende cuál es el juicio ético con el que está siendo calificada. ¿O es ella misma quien se califica? “The scent of their disapproval lay heavy in the air” (p. 161); “Nothing seemed amiss –yet the smell of disapproval was sharp” (p. 162); “She sighed at her work and, a moment later, straightened up to sniff the disapproval once again” (*ibid*). En estas descripciones sinestésicas donde un juicio ético toma forma sensorial, ya olfativa, ya táctil, Baby Suggs pone en tela de juicio su propio proceder. Todo había ido muy bien estos años, su decisión de abrirse, de buscar a sus hijos, de esperar con amor, pero el orgullo la traicionó:

And it worked out, worked out just fine, until she got proud and let herself be overwhelmed by the sight of her daughter-in-law and Halle's children –one of whom was born on the way– and have a celebration of blackberries that put Christmas to shame. (p. 173)

Debido a la ambigüedad narrativa, no sabemos con certeza quién piensa que se trata de orgullo: ¿la comunidad?, ¿ella misma?, ¿el narrador? 10 páginas atrás se nos había dicho: “Her friends and neighbors were angry at her because she had overstepped, given too much, offended them by excess” (p. 163) pero antes se nos advirtió que no fue ella quien inició todo, que ni siquiera fue su idea, nunca

pasó por su mente avergonzar a los demás haciendo gala de todas sus riquezas: tener descendencia, tener un hogar, gozar del amor divino, ejercer de una manera muy compartida la libertad. Y, sin embargo, lo que hace es demasiado, hay exceso, su propia celebración sobrepasa las fiestas navideñas, que es cuando nace el redentor... ¿Qué le pasa? ¿Quién se cree que es? Son preguntas que los otros personajes y el lector se hacen. Este cuestionable propasarse de Baby Suggs es la antesala del orgullo libertario llevado a ultranza por Sethe al ejecutar el filicidio y, por ello, es expuesto en términos narrativos tan ambiguos. Ni siquiera con la fortaleza espiritual de alguien como Suggs puede lucharse contra los propios hermanos de raza. Esta falta de solidaridad comunitaria es el talón de Aquiles de los afroamericanos. Es el punto que debilita a Suggs hasta la muerte.

Por fortuna, al calificar de “meanness” la actitud comunitaria, Stamp Paid nos provee, como lectores, de un juicio ético menos impreciso en torno a la situación ética referida. Pero, en realidad, se trata de una situación bastante ambigua en la que él no es el único que tiene fuertes dificultades para tomar decisiones éticas: también a nosotros se nos dificulta calificar estas acciones. “Maybe they just wanted to know if Baby really was special, blessed in some way they were not” (p.185), piensa él, pero ¿acaso no es lo mismo lo que le gritan a Jesús en la cruz: “Si en verdad eres hijo de Dios, ¡sálvate!”. Me parece que a través de este personaje, como lectores, podemos concluir que, en definitiva, la comunidad afroamericana de fines del siglo XIX, representada en este pequeño pueblo cercano a Cincinnati, no está lista para gozar de autonomía y soberanía individuales, es decir, no está lista para poner en práctica la libertad. La libertad no es un acto sencillo, parece decirnos Morrison, ha de construirse desde adentro e implica decisiones éticas que trasciendan el egoísmo, la vanidad y la envidia. La libertad es un privilegio que ha de practicarse con responsabilidad. Suggs sí pensaba en el bienestar comunitario; compartía, daba, se concebía como una parte de un grupo más grande. Sin embargo, en el proceso de liberación del pueblo afroamericano, no sólo hay culpables blancos, también los hay –tristemente– negros.

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. (p. 209)

28 días después de la llegada de Sethe a Bluestone Road 124, “Her faith, her love, her imagination and her great big old heart began to collapse” (p. 105). A ojos de Sethe, la madre desgarrada, la depresión en que cae Baby Suggs hizo del amor predicado por ella una mentira, lo cual la convirtió en una predicadora fallida. El final de Baby Suggs parece ser triste pero no cabe la menor duda de que es ella el centro espiritual de *Beloved*. Si consideramos la veneración que se presta a los ancestros en la mayoría de las religiones africanas, es ella el ancestro “who provides the spiritual impetus that Denver needs at a critical moment in 1875”.⁶⁷ Baby Suggs sigue presente en su comunidad aun después de nueve años de muerta, pues las mujeres deciden ayudar a Denver en grato recuerdo de ella, quizá con el afán (así sea inconsciente) de resarcir el daño que le hicieron. Al interior de su familia, tomando en cuenta la enorme tradición cultural del *American quilt*, no pasa desapercibido que sus dos nietas aprecien el edredón que le perteneciera, en calidad de objeto fetiche que les inspira protección y confianza en un ámbito doméstico desequilibrado. Aunque sólo tenga dos cuadros coloridos, para Denver siempre ha sido un preciado recuerdo y por ello decide envolver los pies de Beloved con él, la primera noche que pasa en el 124. De hecho, la colcha como fetiche está presente durante todo el periodo en que Beloved habita con ellas, como sabemos por ella misma. El edredón constituye el lazo afectivo entre abuela y nietas, pero también entre madre e hijas, especialmente la hija que vuelve a casa.⁶⁸

Sethe is the one that picked flowers, yellow flowers in the place before the crouching. Took them away from their green leaves. They are on the quilt now where we sleep. (p. 253)

Cuando Sethe está a punto de desfallecer por el hambre, Baby Suggs se presenta en forma de espíritu a Denver (quien se envuelve en el edredón de la abuela) y le indica qué hacer. Beloved vuelve con los muertos, Sethe se queda en vida, Denver sigue adelante.

⁶⁷ Lovalerie King en Elizabeth Ann Beaulieu (ed.), *The Toni Morrison Encyclopedia*, 2003, p. 333.

⁶⁸ Vale la pena mencionar esta función simbólica afectiva que se le otorga a la *Afroamerican quilt* especialmente en la narrativa de Alice Walker: su cuento “Everyday Use” (*In Love and Trouble: Stories of Black Women*, 1973) desarrolla la importancia de la herencia afectiva y cultural en la línea materna.

“This is not a story to pass on” (p. 324) reza el final de la novela. No obstante, “Some things go. Pass on. Some things just stay” (p. 43): las enseñanzas de Baby Suggs tienen esta cualidad de pasar de generación en generación quedándose así para siempre. Una cosa es ser libre y otra, muy diferente, declararse propietario de esa libertad, reconocerla plenamente: “Freeing yourself was one thing; claiming ownership of that freed self was another” (pp. 111-112). Gracias a Suggs, por lo menos entre 40 y 50 afroamericanos de Cincinnati pudieron reconocer y declarar su libertad,⁶⁹ Sethe fue uno de ellos: “all taught her how it felt to wake up at dawn and *decide* what to do with the day” (p. 111, subrayado original). Entonces, Baby Suggs no es en absoluto una heroína derrotada sino una líder espiritual que enseñó a sus hermanos de raza y de fe a hacer uso de la libertad.

4.2 The Smithy

Si la figura de Baby Suggs sirve para observar la necesidad de una visión espiritual específica en los albores de la libertad afroamericana, en tanto *idiom*, The Smithy cumple varias funciones, todas ellas coincidentes con las acotadas por Morrison en *Playing in the Dark*:

For the settlers and for American writers generally, this Africanist other became the means of thinking about body, mind, chaos, kindness, and love; provided the occasion for exercises in the absence of restraint, the presence of restraint, the contemplation of freedom and of aggression; permitted opportunities for the exploration of ethics and morality, for meeting the obligations of the social contract, for bearing the cross of religion and following out the ramifications of power. (pp. 47-48)

La segunda figura emblemática de la libertad afroamericana que se revisa en esta investigación, en tanto ponente de una ética de la libertad ante la esclavitud, proviene de *A Mercy* y es el destinatario de gran parte del discurso apelativo de la novela. Desconocemos el nombre del herrero negro nacido libre, proveniente de New Amsterdam (cfr. p. 69) y nunca esclavizado que, además, recibe pago por sus servicios. Siempre se le refiere tan sólo por su oficio: “the smithy”, “the blacksmith” o “the smith”. Sabemos que lo heredó de su padre y que éste, a su vez, lo heredó del suyo, de manera que Morrison establece un nexo ancestral en la práctica de este oficio. Escuchamos la voz de Florens:

⁶⁹ Es posible que el número ascendiera incluso hasta 100, si tomamos en cuenta que en el festín dado por Suggs participaron 90 personas. Se trata de más o menos una cuarta parte de la comunidad afroamericana que habita en la localidad y que alcanza aproximadamente un total de 400, como sabemos por el propio relato: “So although the carnival was a lot less than mediocre (which is why it agreed to a Colored Thursday), it gave the four hundred black people in its audience thrill upon thrill upon thrill” (p. 58).

You are telling me about the making of iron things. How happy you are to find easy ore so close to the surface of the earth. The glory of shaping metal. Your father⁷⁰ doing it and his father before him back and back for a thousand years. With furnaces from termite mounds. And you know the ancestors approve when two owls appear at the very instant you say their names so you understand they are showing themselves to bless you. (p. 68).

En primer lugar, se mencionan los ancestros africanos de The Smithy y, sin que se señale en qué momento o cómo es que ahora éste se encuentra en América, sin haber conocido nunca la esclavitud, se establece un nexo entre el continente negro y el nuevo que permite hablar de afroamericanos libres desde los cimientos históricos de los Estados Unidos. En segundo lugar, el suyo es un oficio sagrado estrechamente relacionado en términos simbólicos con el sol y el elemento fuego y, por lo tanto, con el poder masculino y transformador. The Smithy es fuerte y sabio, es un creador y también un sanador. Dado que desde el punto de vista simbólico la profesión o el oficio determinan de raíz la posición mítica y cósmica de un ser humano, es importante subrayar que “los herreros, junto a los alfareros, son creadores de formas, dominadores de la materia”.⁷¹ The Smithy crea el portón –también emblemático, como se verá en el último capítulo– que delimita la propiedad de los Vaark y, en tanto su creador, es él quien contribuye a construir la idea de un umbral, del tránsito entre el mundo no domeñado y el mundo domesticado por los Vaark, en fin, a elaborar la idea de hacienda propiedad de los Vaark. De acuerdo con Cirlot, hay una estrecha unión entre metalurgia y alquimia⁷² y en la novela puede observarse cómo, además de construir el portón, The Smithy consigue curar de anginas o paperas a Sorrow y de viruela a Rebekka a través de técnicas curativas y pociones que él mismo prepara.

Siempre recibe adjetivos elogiosos por parte de los personajes que conforman su mundo, puesto que ya sea él mismo o su obra –en una transposición de tipo sinécdoque– son calificados mediante adjetivos grandilocuentes, por ejemplo, Sorrow afirma: “when the blacksmith came, the weather of the place changed. Forever” (pp. 124-125), y luego, “the blacksmith was a savior” (p.

⁷⁰ Es notable que el búho sea el animal icónico del padre de The Smithy, puesto que a esta ave se le asocia con la sabiduría. Cfr. p. 108, donde Florens y The Smithy ubican al búho de plumas claras con el padre del herrero.

⁷¹ Juan Eduardo Cirlot, “Profesiones” en *Diccionario de símbolos*, pp. 377-378. Además, debemos tomar en cuenta que el padre de Toni Morrison también trabajaba, en cierto modo, con el moldeado del hierro, ya que su oficio era el de soldador.

⁷² *op. cit.*, p. 247.

127). Para Willard “When the blacksmith came, things got more and more interesting” (p. 149) porque “He admired the smith and his craft” (p. 150). En cuanto al portón por él realizado en la hacienda Vaark encontramos que para Florens es: “wondrous to see” (p.36) y para Willard “Not only was the house grand and its enclosure impressive, its gate was spectacular” (p. 149); en tanto que –de manera muy contrastante– para Rebekka “his ironwork aglitter like a gate to heaven” (p. 89), mientras que para Lina es un “sinister gate” (p. 51). Si bien impera la admiración en la manera como los demás personajes lo perciben, también es cierto que estas descripciones dan cuenta de un cambio paulatino en el juicio que de él se establece. Prueba de ello es que para Sorrow y Twin queda claro que es un “savior” sólo hasta después de que le opera las anginas a Sorrow o que Scully y Willard lo hallan demasiado arrogante (porque cobra bien por su trabajo y es un hombre con muy alta dignidad) y deciden hacer caso omiso de todo lo que les encomiende hasta que quedan convencidos de su amabilidad pues él es la primera persona que se dirige con todo respeto a Willard no obstante su calidad de *indentured servant*, al llamarlo “Mr. Bond” (p. 150). Parece, entonces que The Smithy está inmerso en una narrativa ambigua, sobre todo si se considera, como en breve se hará, su postura ante Florens.

Su primera aparición física concreta (diferente a la sola evocación que de él se hace desde las primeras páginas al dirigirle Florens sus palabras) tiene lugar hacia la página 37, donde es descrito mediante la realización de una acción mítica: forjar el hierro. Vemos, a través de los ojos amorosos y completamente seducidos de Florens, al herrero negro, totalmente impregnado por el erotismo:

You probably don't know anything at all about what your back looks like whatever the sky holds: sunlight, moonrise [...] The first time I see it you are shaping fire with bellows./ The shadow of water runs down your spine and I have shock at myself for wanting to lick there [...] Your arm goes up to strike iron./ You drop to one knee./ You bend. You stop to pour water first on the iron then down your throat. (pp. 37-38)

En esta secuencia cinemática nos es presentado el oficio adjudicado a este personaje que es de primera importancia para la construcción del *idiom* que encarna. De inmediato se le relaciona con el fuego creador y erótico. De hecho, Florens se quema al querer observar a The Smithy de noche: “The flame burns my palm” (*ibid.*). El fuego aparece en este personaje en asociación a la idea de creación

(forja el portón); de erotismo (enciende el deseo de Florens); de amor (erótico hacia Florens, fraternal hacia Sorrow y Rebekka, caritativo hacia Malaik, el niño huérfano) y de salud (cura a Sorrow y Rebekka mediante procesos alquímicos).⁷³ En tanto éstas son asociaciones simbólicas comunes al fuego, Morrison dota a The Smithy, en su carácter de *idiom*, de dos nuevas connotaciones no menos importantes: el trabajo remunerado asociado a la libertad. Esta transposición del símbolo fuego y del oficio herrero hacia un nivel distinto trae consigo: *a*) la idea de superioridad social (Willard y Scully anhelan ser como The Smithy, desean tener también la posibilidad de cobrar por sus servicios), *b*) poder (asociado a la posesión: The Smithy tiene su propia casa, su propio caballo, podría casarse si lo deseara, puede adoptar a un niño, etcétera)⁷⁴ y *c*) ética (The Smithy posee también un sistema de valores en el que sobresale la libertad, lo cual comentaré un poco más adelante).

Sin lugar a dudas, conviene aquí recordar que Heráclito otorgaba al fuego el sentido de “agente de transformación” pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven.⁷⁵ El fuego en tanto proveedor de luz, calor y vida, así como de pasión y fuerza espiritual es el elemento principal que maneja The Smithy gracias a su oficio. Esta relación con el fuego constituye una razón más para otorgarle un lugar prominente en tanto constructor de una propuesta ética ante la esclavitud.

Lo curioso es que el tipo de esclavitud que mejor se analiza a partir del *idiom* creado por Morrison encarnado en The Smithy no es meramente la esclavitud en el sentido de propiedad de la persona y de su mano de obra (y ni siquiera de su descendencia) por parte de un amo. Tampoco está provisto de un color de piel específico el sentido de esclavitud que mejor se explora a partir de las situaciones éticas planteadas por The Smithy. Podría afirmarse, por consiguiente, que lo que The Smithy entiende por “esclavitud” es más un concepto abstracto que un estado jurídico. La esclavitud aquí no es sino el amor ennegrecido de Florens por un hombre –que, además, es él mismo– y, su falta

⁷³ Destaca que en *A Mercy* el acto de forjar el hierro sea tomado como creación artística mientras que, en contraste, en *Beloved* queda implícito que el herraje se utiliza para marcar la propiedad sobre los esclavos. Esta diferenciación subraya el carácter edénico-creador de los afroamericanos en la novela más reciente, totalmente degradado hacia el siglo XIX en *Beloved*.

⁷⁴ “He was a free man [...] He had rights, then, and privileges, like Sir. He could marry, own things, travel, sell his own labor [...]” (p. 45). Nótese cómo socialmente es igualado a Jacob Vaark.

⁷⁵ Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 215-216.

de misericordia (otra forma de amor, elemento clave en la novela) hacia un ser que él ama, Malaik, un niño negro huérfano que él ha recogido. Estamos, por lo tanto, a todas luces, bajo un tipo de esclavitud emocional, psicológica y también física, pero no en el sentido de la violencia sufrida por parte de perpetradores blancos. Se trata de una esclavitud incurrida en el ser mismo por el ser mismo. Una suerte de alienación y autoflagelación que hace daño a otros y que *The Smithy* condena fehacientemente.

A diferencia de Florens, que escribe para *The Smithy* con escasas posibilidades de que éste reciba su mensaje, irónicamente, sabemos por ella misma, que él sí consigue hacerle saber a ella su juicio ético-moral acerca de su condición de esclava. Para *The Smithy*, Florens representa, sí, en primera instancia a los esclavos negros en América pero también, en última instancia, la esclavitud relacionada con la falta de autonomía y dominio propio que podría ser imputable a cualquier ser humano, en cualquier época, independientemente de si es o no esclavo literalmente.

En alguna parte de la novela, Florens es descrita como “a love-disabled girl” (p. 44),⁷⁶ su inseguridad y su baja autoestima se remontan a lo que ella vivió como el terrible rechazo de su madre. Este tipo de carencias emocionales podría ser calificado como meros accidentes de su vida psíquica y emotiva, y podría diferenciarse con facilidad del tipo de autoestima dañada por las crueldades de la esclavitud que, por ejemplo, Baby Suggs busca reparar en sus hermanos de raza. Sin embargo, no podemos pasar por alto la ubicación cronológica de *A Mercy*, con dos siglos de anterioridad a *Beloved*, ni el hecho de que si *Minha Mãe* regala a su hija es precisamente para liberarla de uno de los peligros más inminentes y odiosos que conlleva la esclavitud: el abuso sexual, apostando a la incertidumbre por sobre la certeza del maltrato sexual (y de otros tipos) que recibiría la niña de haberse quedado a su lado. Recordemos que gracias al sistema imperante, D’Ortega poseía las atribuciones para copular con *Minha Mãe* y también con Florens:

The slavery institution created the African American family through mechanisms of power suitable for breeding livestock. The ultimate prerogative for birthing the black family was held by the slave owner (and other white men of the plantation system). Consequently, by procreation, the masters literally

⁷⁶ El punto de vista es de Lina, quien adora a Florens en una suerte de amorosa madre sustituta.

created the slave family. [...] The master's privilege of siring existed not for the building of an African American community –with attendant siblings, parents, extended relatives, and emotional and spiritual bonds. The white master impregnated enslaved black women to create a larger workforce, often as a spinoff from expended male lust. Furthermore, sexual intercourse proved a cheaper means than purchasing blacks on the slave market.⁷⁷

Por consiguiente, las heridas emocionales de Florens derivan directamente de su condición – heredada– de esclava. Como pareja, Florens no se encuentra en el mismo nivel de desarrollo personal y espiritual de su amado. En su travesía en busca de The Smithy para que éste venga a curar a Rebekka Vaark, su dueña, Florens prueba el sabor de la libertad y, al igual que a los afroamericanos de dos siglos más tarde, ésta le asusta y le conmueve:

To my left is a hill. High, very high. Climbing over it all, up up, are scarlet flowers I never see before. Everywhere choking their own leaves. The scent is sweet. I put my hand in to gather a few blossoms. I hear something behind me and turn to see a stag moving up the rock side. He is great. And grand. Standing there between the beckoning wall of perfume and the stag I wonder what else the world may show me. It is as though I am loose to do what I choose, the stag, the wall of flowers. I am a little scare of this looseness. Is that how free feels? I don't like it. I don't want to be free of you because I am live only with you. When I choose and say good morning the stag bounds away. (p. 70)

El mundo se le devela como nuevo a una jovencita con alma de niña que pasó del ámbito de la esclavitud doméstica en Maryland al ámbito de una esclavitud bastante laxa en la granja de los Vaark, si bien también podría clasificarse como esclavitud doméstica, ejercida con bastante amabilidad. El viaje emprendido por Florens es un viaje de autoconocimiento y búsqueda del amor y la libertad. Por primera vez, sorprendida ante la belleza del mundo exterior, sus sentidos empiezan a desarrollarse, seguramente también detonados por el erotismo que la mueve. La asombra un ciervo, macho, sin duda evocativo de su amado (es “grand” en tanto The Smithy es “very tall”) que la distrae de la atracción ejercida por un campo de flores que bien pueden representar lo femenino. Por vez primera se le presenta la disyuntiva de elegir entre estas atracciones y se pregunta si en esto consiste la libertad. Se ve en aprietos para escoger y reconoce que tiene miedo de esta gran soltura que nunca antes había experimentado. Cuando abandona su experiencia sensorial y lleva su disyuntiva al ámbito racional, decide que no necesita elegir porque ya eligió: ha elegido amar a The Smithy y que éste lo

⁷⁷ Dwight N. Hopkins, *op. cit.*, p. 62, el subrayado es mío.

sea todo para ella. Luego opta por acercarse al cervatillo y éste la rehúye, en una prolepsis del nuevo rechazo que experimentará, esta vez por parte de The Smithy y que la desolará.

Al relatar esta experiencia, Florens recapacita en que, en realidad, el individuo no realiza las elecciones y, en este sentido, la aparente libertad no sirve de mucho pues, de cierto, son las circunstancias las que van moldeando las elecciones que llevamos a cabo. “We never shape the world she [Lina] says. The world shapes us. Sudden and silent the sparrows are gone. I am not understanding Lina. You are my shaper and my world as well. It is done. No need to choose” (p. 71). Florens se rinde ante sus sentimientos hacia The Smithy y quizá podríamos inferir de ello que, en realidad, no hay que elegir. Esto es lo que éticamente se plantea Florens, pero ello implica no hacer uso del grado de libertad que sí tiene *de facto*. Hay aquí una premisa básica relativa al estatus de esclava de Florens: la libertad para ella no es una opción. Pero hay también una premisa subyacente que sí ve The Smithy: aun en el marco de su esclavitud, Florens puede ejercer algún grado de libertad (por ínfimo que éste sea) y, por lo tanto, tiene la capacidad de elegir, por ejemplo, entre ser amable y ser cruel con Malaik. De hecho, elige, aun pese a ella, y cada elección arroja consecuencias. Ésta parece ser la ética de The Smithy:⁷⁸

You say you see slaves freer than free men. One is a lion in the skin of an ass. The other is an ass in the skin of a lion. That it is the withering inside that enslaves and opens the door for what is wild. (p. 160)

Su juicio en torno al contraste entre esclavos y quienes gozan de la libertad representa una postura ética bien clara y estable. Esta postura determina: la libertad no radica en el status del individuo sino en una actitud interna, un modo de ver la vida, una forma de actuar. Actitud, visión y actuación se reflejan en la apariencia sí, pero ésta va estrechamente ligada a la esencia. Opino que Morrison se vale de este personaje-*idiom* para erigir su propio juicio ético en torno a uno de los aspectos de la esclavitud. La autora (después de todo su formación literaria también incluye las letras clásicas)

⁷⁸ La voz corresponde a Florens quien se refiere a The Smithy.

recrea aquí, en una mezcla muy personal, una fábula de Esopo,⁷⁹ a saber, “El león y el burro”, y la alusión bíblica a Cristo.

Mediante la concatenación de cuatro oraciones complejas, Morrison crea una figura retórica de pensamiento porque hay que acumular la suma de ellas para extraer el significado de la idea en su totalidad respecto al contraste entre individuos libres y esclavos. Es muy importante destacar que esta idea está completamente desprovista de algún color de piel, con la salvedad (nada menospreciable) de su contexto comunicativo: se trata de la conversación sostenida entre un negro libre –que jamás ha conocido la esclavitud– y su amante negra, que sí es esclava. En la idea como tal, no existe la negritud pero sí en el contexto comunicativo. A fin de comprender mejor la premisa lógica propuesta en su conjunto, quisiera dejar en claro sus elementos. El referente de la segunda oración “One”, corresponde a “slaves” (aunque sea plural) de la primera oración, en tanto que “The other” de la tercera oración corresponde a “free men” (otro plural) de la primera oración. La cuarta oración es algo así como la consecuencia derivada de la premisa o, en términos alusivos a la fábula, la moraleja o enseñanza de la figura de pensamiento.

Con el propósito de inferir el sentido, me gustaría comenzar por la tercera oración (“The other [free men] is an ass in the skin of a lion”), que es la de menor dificultad en cuanto a su origen literario: “El león y el burro”. La fábula cuenta que un burro se encontró una piel de león y regresó a su aldea con ella puesta para asustar a sus vecinos; su apariencia era tan imponente que empezaron a lanzarle todo tipo de elogios con lo cual se envaneció y sintió la necesidad de gritar para confirmar su fuerza pero sus rebuznos lo delataron. La moraleja reza: “Fine clothes may disguise, but silly words will disclose a fool”. La libertad no es, entonces, más que un revestimiento y, por lo tanto, radica en el interior de cada ser humano y no en su estatus social. El hombre libre es un asno vestido de león porque aparenta ser fuerte e imponente pero, por dentro, sigue siendo un burro, es decir, un animal de carga, menos importante en la escala social que el león. Me parece de suma relevancia esta forma verbal porque pone en juego una forma de ser anterior y una actual. Por lo tanto, The Smithy se está

⁷⁹ Siglo V, a.C.

refiriendo al hombre libre que antes fue esclavo y que ahora porta una libertad que no ha llegado a cimbrar sus adentros.⁸⁰ Por dentro, sigue siendo un esclavo, se comporta como tal. Aquí es bastante factible establecer una comparación con los afroamericanos del siglo XIX que convivían con Baby Suggs porque, pese a ser oficialmente libres, siguen comportándose como esclavos en el sentido de no adueñarse de sus cuerpos y de ser capaces de llegar, inclusive, a ser crueles con sus mismos hermanos de raza.

De acuerdo con Gayatri Spivak, en *The Souls of Black Folk* (1903), W. E. B. Du Bois apunta hacia la enorme responsabilidad de los afroamericanos en el sentido de reconocer “la sombra de un poderoso pasado negro” como parte de la historia americana.⁸¹ Du Bois describe al afroamericano finisecular (pero aplica también al afroamericano del siglo XVII, en específico a Florens) como “dos almas, dos modos de pensar, dos luchas irreconciliables, dos ideales antagónicos en un cuerpo oscuro, cuya tenaz resistencia es lo único que evita que sea despedazado”.⁸² El negro liberto sigue atrapado en la esclavitud, no puede desechar tan fácilmente su aprendizaje anterior, ni sus hábitos, ni su forma de pensar y de sentir.

Paso ahora a la segunda oración, correspondiente al esclavo: “One is a lion in the skin of an ass”. El referente literario, en este caso, es Apocalipsis 5: 5-6⁸³ que se refiere a Cristo donde, a diferencia de la fábula de Esopo, la figura paradójica se establece no entre un asno y un león sino entre el cordero y el león. Ambos son emblemas de Cristo pues en tanto ofrenda sacrificial (el cordero inmolado), Él venció la muerte y el pecado y, en tanto heredero al trono de David (el león de Judá), tiene completa autoridad sobre todos los reinos del mundo que, escatológicamente, no son sino el

⁸⁰ Es muy curioso que, pese a ser un hombre libre que nunca ha sido esclavizado, no se refiere a los que son como él, sino a los que han sido esclavos y luego logran la libertad. El hecho de que su mensaje estrictamente está desprovisto de algún color de piel tiene el efecto de calificar lo mismo a negros que a blancos pues, en el contexto de la novela, hay blancos que alcanzan la libertad luego de haber sido esclavos.

⁸¹ *apud, La muerte de una disciplina*, 2009, pp. 142-143.

⁸² *Las almas del pueblo negro, apud. Gayatri Spivak, op. cit.*

⁸³ “Y uno de los ancianos me dijo: No llores. He aquí que el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos. Y miré, y vi que en medio del trono y de los cuatro seres vivientes, y en medio de los ancianos, estaba en pie un Cordero como inmolado, que tenía siete cuernos, y siete ojos, los cuales son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra”. *Santa Biblia* anotada por Scofield, Versión Reina Valera 1960. El libro del Apocalipsis fue escrito en el año 96 dC.

reino de Dios. Cristo es, pues, redentor y gobernante. Si el cordero guarda la pureza digna de ser ofrecida en sacrificio, el asno es un animal humilde. Jesús entra a Nazaret sobre un pollino que nunca había sido usado como animal de carga (Mateo 21: 1-7) para ser aclamado como rey, mas no un rey terrenal sino humilde, espiritual. En esta imagen bíblica se conjuga muy bien la paradoja entre fortaleza interna, de carácter, de elevado grado espiritual, y la humildad, ese estar desprovisto de riquezas u ostentación, que es lo que presume el burro de la fábula de Esopo. Pienso que la premisa construida por Morrison preserva la elevación del carácter digno, el saber perfectamente quiénes somos, el contenernos, el actuar conforme a nuestro cometido en un plan más general por sobre la apariencia. Bajo la apariencia de un animal humilde –el asno– subyace la fortaleza de espíritu de un rey –el león–.

La oración epílogo de esta premisa parte del principio de que el interior del individuo que ha obtenido la libertad pero sigue estancado hasta cierto grado en la esclavitud, está desgastado, marchitado... es, de cierta forma, vergonzoso: “the withering inside”. Es este sentimiento interior, esta condición subyacente bajo la forma social que sea –llámese “libre” o “esclavo”– lo que verdaderamente esclaviza y, más aún, abre las puertas para aquello que es “salvaje”. Atrae la atención la selección del vocablo “wild” asociado a la falta de dominio de un carácter que puede considerarse esclavizado, independientemente de su etiqueta social, por parte de Morrison, pues no podemos pasar por alto que muchos de los programas colonialistas en el mundo se efectuaron bajo el estandarte de la supuesta “civilización”. Dado el contexto narrativo, puede subrayarse que, de acuerdo con Morrison, “Para los afroamericanos, el enemigo íntimo reside en el interior” como afirma contundentemente Spivak al leer a Du Bois.⁸⁴ De acuerdo con esta propuesta ética, en los afroamericanos (y quizá debamos agregar, en todos los seres humanos) existe un lado salvaje, de maldad, que es necesario domeñar porque, de otra manera, puede llegar a esclavizarnos. Ésta podría ser la propuesta ética clara y estable (intransigente también) de The Smithy, como vocero-*idiom* parcial de la propia ética de Morrison.

⁸⁴ *op. cit.*, p. 143.

A Florens la esclavizó su herida de abandono; nunca pudo sobreponerse a ella y, por ello, cuando ve que por tercera vez se repite en su vida⁸⁵ el hecho de ser rechazada a causa de un niño menor que ella, se activa en ella un mecanismo de defensa que la empuja a lastimar a Malaik, protegido de The Smithy.⁸⁶ Subrayo el carácter parcial de la ética morrisoniana porque, si bien pareciera que la autora se apega a la opinión de The Smithy, frente al juicio efectuado por The Smithy, la autora construye también el juicio efectuado por la propia Florens, alterando así, mediante estrategias narrativas, nuestra respuesta ética como lectores. Tenemos acceso a la otra cara de la moneda. De acuerdo con Florens, quien se juzga a partir del juicio de The Smithy, su desgaste (“withering”, esta vez utilizado claramente como sustantivo sin dejar lugar a la ambigüedad del discurso indirecto donde podía ser leído como adjetivo calificativo de “inside” [“it is the withering inside that enslaves and opens the door for what is wild”]) proviene del miedo y el rechazo experimentados en la casa de la viuda que la acoge durante su travesía: “I know my withering is born in the Widow’s closet” (p. 160).

Florens está perfectamente consciente de las causas que la han llevado a marchitarse y, en consecuencia, a actuar violentamente. La oración que le sigue a aquélla da cuenta de la personificación de ese “withering”: “I know the claws of the feathered thing did break out on you because I cannot stop them wanting to tear you open the way you tear me” (*ibid.*). Ante el rechazo del amante que la desgarró, su propio estado de debilidad o marchitez se rebela, adquiriendo nueva fuerza que se manifiesta a través de rasgos monstruosos (alas y garras) que buscan venganza. La tristeza y el

⁸⁵ La primera vez fue cuando su madre la da a Vaark, conservando a su hijo menor junto a ella. La segunda corresponde al episodio en que una niña blanca, pegada a las faldas de su madre, al igual que lo había hecho el hermanito de Florens, la acusa indirectamente de ser el demonio al sentirse asustada por su subido color de piel.

⁸⁶ Florens tiene una sensación física muy particular ante las repetidas experiencias de rechazo: “I feel the clutch inside” (p. 137) o alguna variante de esta sensación es expresada en tres ocasiones de la novela. Es posible observar un paralelismo entre el proceso detonador de la violencia en Florens y en Sethe puesto que esta última siente “Little hummingbirds stick needle beaks right through her headcloth into her hair” (p. 308) o alguna variante de esta sensación en tres ocasiones: cuando los blancos abusan de ella, cuando vienen por ella al 124 y cuando vienen nuevamente –en la confusión de Sethe– que, en realidad no es sino cuando viene Mr. Bodwin para llevarse a trabajar a Denver. Una diferencia notable entre ambos personajes radica en el hecho de que el mecanismo de defensa de Florens derivó en violencia una sola vez, en tanto que Sethe reaccionó con violencia en dos ocasiones. Desde luego, la violencia infringida sobre ésta fue mucho mayor y ello haría explicable este contraste. El hecho es que ambas protagonistas *somatizan* sus emociones, es decir, que experimentan reacciones físicas fuertes ante el rechazo y la amenaza, en una suerte de defensa psico-fisiológica.

temor del rechazo se transforman en rabia incontinida. Florens pelea cuerpo a cuerpo con The Smithy y ambos salen lastimados físicamente y, sabemos que el costo emocional para Florens es muy alto.

Ya en su reflexión posterior al episodio violento, Florens complementa la premisa en torno a la libertad construida por The Smithy: “Still, there is another thing. A lion who thinks his mane is all. A she-lion who does not” (*ibid.*). Sin lugar a dudas, ésta es una adenda con visión de género a la idea en torno a la libertad esgrimida por The Smithy. Desde la lectura de Florens, The Smithy se ha equiparado con el león de su metáfora. Ahora, con los beneficios y el poder que le otorgan su propio acto performativo consistente en escribir su historia, Florens se percibe también como una hembra de león y se aleja de la figura del asno. Le aclara a The Smithy que, a diferencia de él quien, en realidad sí se preocupa por su apariencia (“his mane is all”), su virilidad, su poderío, en fin, todo lo que ve representado en las capacidades que le da la libertad, para ella no es importante esa apariencia, esa corona, ese poder.

Si bien a los ojos de Florens la melena de león simboliza la intransigencia, lo cierto es que en tanto lectores somos dotados de varios puntos de vista que nos permiten crearnos nuestra propia opinión –nuestro propio juicio ético– respecto a este personaje, puesto que contamos con opiniones menos subjetivas que la de ella que evalúan el desempeño de The Smithy. No obstante que Florens, despechada, cuestiona desde una visión de género la negativa a ablandarse ante la equivocación –no reconocida por ella, por cierto– que ha tenido hacia Malaik, un personaje *voyeur* (Sorrow) nos brinda información (nada desprovista de poesía) acerca del trato gentil y equitativo que The Smithy daba a Florens en la intimidad. Es perfectamente comprensible entender porqué Florens lo amaba:

It was while lying in the meadow at the forest’s edge, listening to Twin tell a favorite story, the one about a school of fish girls with pearls for eyes⁸⁷ and green-black locks of seaweed hair racing one another, riding the backs of a fleet of whales, that Sorrow first saw the smithy and Florens coiled around each other. Twin had just gotten to the part where seabirds, excited by the foam trailing the fleet like shooting stars, were joining the race, when Sorrow put a finger to her lips and pointed with another. Twin stopped speaking and looked. The blacksmith and Florens were rocking and, unlike female farm animals in heat, she was not standing quietly under the weight and thrust of the male. What Sorrow saw yonder in the grass under a hickory tree was not the silent submission to the slow goings behind a pile of

⁸⁷ Clara alusión a *The Tempest* (1610), de Shakespeare y a “The Waste Land” (1922), de T. S. Eliot.

wood or a hurried one in a church pew that Sorrow knew.⁸⁸ This here female stretched, kicked her and whipped her head left, right, to, fro. It was a dancing. Florens rolled and twisted from her back to his. He hoisted her up against the hickory; she bent her head into his shoulder. A dancing. Horizontal one minute, another minute vertical (p. 127).

Un inocente ensueño oceánico donde diversos personajes marinos fantásticos efectúan una carrera rítmicamente coordinada es el preámbulo de la danza perfectamente métrica que atestigua la entrega activa de Florens y The Smithy en el acto amoroso. El dolor causado por la pérdida del amor de su hombre desquicia a Florens llevándola de esta docilidad activa a una ferocidad violenta donde ella pierde todo control: “The docile creature they [Scully and Willard] knew had turned feral” (p. 146). El rechazo amoroso la ha hecho caer en una depresión profunda contra la cual lucha a través de la escritura performativa. Sabemos, por medio de la narración omnisciente enfocada en Sorrow que: “By the time Sorrow recovered, Florens was struck down with another sickness much longer lasting and far more lethal” (p. 127). Es a través del punto de vista de los distintos personajes que, como lectores, vamos construyendo nuestro propio juicio de los actos de Florens y The Smithy. A los ojos de Scully: “It was easy to spot that combination of defenselessness, eagerness to please and, most of all, a willingness to blame herself for the meanness of others” (p. 152), lo cual justifica de modo parcial la caída de Florens e implica indirectamente que The Smithy pudo haber sido más amable hacia ella. Sin embargo, para éste, es imposible alterar su postura respecto a la responsabilidad que conlleva la libertad de albedrío de todo ser humano –libre o esclavo–. Para él es clarísimo que Florens debió actuar con amabilidad hacia Malaik, el niño desprotegido. Más aún, The Smithy confió plenamente en ella al encargárselo mientras acudía al auxilio de Rebekka. Nunca pensó que Florens pudiera sentir celos hacia él o que pudiera sentirse desplazada por la importancia que este huérfano tenía en su vida. Para él, el amor hacia una mujer y el amor hacia un niño eran compatibles. Para ella, ávida del amor parental, inmadura emocional y confundida, Malaik representaba un rival en su amor por The Smithy.

⁸⁸ Por este dato sabemos que Sorrow fue abusada sexualmente (no necesariamente contra su voluntad, dado que no está del todo sana de sus facultades mentales), por el “deacon” presbiteriano de la comunidad religiosa a la que pertenece Rebekka. Es bastante probable, entonces, que él sea el padre de la niña que le nace. Ya anteriormente nos había sido dado a conocer que Lina sospechaba de que el propio Jacob hubiera yacido con Sorrow y que uno de los bebés que ésta pierde fuera suyo. Es muy fuerte saber que existe la posibilidad de que este diácono sea el que se quede con la heredad Vaark pues está cortejando a Rebekka hacia el final de la novela.

Ésta es la otra cara de la esclavitud en Florens. El único diálogo directo⁸⁹ de la novela es muy expositivo a este respecto y consideramos que esta táctica narrativa es también esencial en la transmisión de uno de los valores éticos de la autora que es puesto en boca de The Smithy en tanto *idiom* de la libertad:

Why are you killing me I ask you.
I want you to go.
Let me explain.
No. Now.
Why? Why?
Because you are a slave.
What?
You heard me.
Sir makes me that.
I don't mean him.
Then who?
You.
What is your meaning? I am a slave because Sir trades for me.
No. You have become one.
How?
Your head is empty and your body is wild.
I am adoring you.
And a slave to that too.
You alone own me.
Own yourself, woman, and leave us be. You could have killed this child.
No. Wait. You put me in misery.
You are nothing but wilderness. No constraint. No mind.
You shout the word –mind, mind, mind– over and over and then you laugh, saying as I live and breathe, a slave by choice. (pp. 140-141)

La razón por la cual The Smithy saca de su vida a Florens es porque ella está esclavizada a sus temores, a su lado oscuro, salvaje, y ha dejado de tener control sobre su mente. El hecho de que lo ame sin medir su entrega, rindiéndose a otro ser humano antes que a ella misma es también, a ojos suyos, un aspecto esclavizador. Pese a que Florens es literalmente una esclava, The Smithy no se refiere a ese tipo de esclavitud y deja bien claro en su discurso que cuando la conoció ella no era la esclava que sí es ahora que ha dejado aflorar los celos, la violencia y la falta de compasión y misericordia en sí misma. La capacidad de “poseerse a sí mismo” y reconocer esa capacidad (“Own yourself”/ “claiming ownership”) es utilizado por The Smithy, lo mismo que por Baby Suggs como

⁸⁹ Si bien transcrito a través del discurso indirecto en la escritura posterior al hecho que realiza Florens.

un requisito indispensable para ejercer responsablemente la libertad. Sin control y sin restricciones, sin autodominio, se deja abierta la puerta a la maldad y el dolor.

Esta carencia acerca al ser humano a su lado animalesco (“wild”), vil, pero no en el sentido en que lo usaba Schoolteacher al medir los rasgos animales de Sethe (el racismo “científico”) sino en el sentido explorado por Du Bois en *The Souls of Black Folk* (la necesidad de autoconocimiento y superación de los traumas del pasado). El corolario de las duras palabras dirigidas a Florens por The Smithy reza que la ironía que conlleva la libertad es que puede ejercerse incluso para elegir ser esclavo. ¿Se encuentra aquí una propuesta ética autoral? De ser así, la contrapropuesta: ejerce tu libertad (la que tengas, en el grado que la tengas) para elegir ser libre, es la propuesta ética de The Smithy en tanto *idiom* ante las heridas de la esclavitud. Ser libre significa ser misericordioso. Florens habría escapado de la esclavitud si hubiera sometido sus miedos y controlado sus celos (a través del raciocinio) protegiendo a Malaik en vez de atacarlo; comportándose como la adulta responsable a su cargo en lugar de ponerse a su nivel cual si también ella fuera una niña.

¿Pero le era esto posible? Pienso que no, puesto que carecía de la madurez emocional para ello y psicológicamente estaba atrapada en su etapa infantil. Entonces, aunque la postura ética sea emblemática en The Smithy, lo cierto es que Morrison desarrolla un relato en el que este emblema de la libertad no resulta factible ni realizable a causa de las propias heridas dejadas por la esclavitud. Tenemos que aceptar que en los relatos que circundan a The Smithy y a Baby Suggs, exponentes (*idioms*) de una vía física, espiritual y socialmente superior para trascender la esclavitud se encuentra también su fracaso práctico. Estos *idioms* se revelan, entonces, como ideales a seguir, a sabiendas de las dificultades realistas que enfrentan.

Con todo, pienso que Florens sí logra efectuar un efectivo ejercicio de la libertad, en la medida en que le es realizable, con sus múltiples limitaciones emocionales y sus magníficos alcances creativos, al decidir emprender la escritura como una vía libertadora. Como afirma Zambrano:

Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice. Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que

embebido en el puro pasmo, prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar.⁹⁰

En su carácter de *idiom*, The Smithy representa una postura ética clara y estable que a ojos de Florens se resume muy bien en su melena de león. Es un individuo tan seguro de sí mismo que en ocasiones parece arrogante. En términos de recepción del texto, podemos oscilar entre la simpatía y el repudio hacia este personaje dado que las estrategias narrativas nos hacen vacilar en un vaivén de enfoques. Por ejemplo, para Lina –sabia lectora de signos y señales del entorno– su presencia es un verdadero peligro: “When he arrived –too shiny, way too tall, both arrogant and skilled– Lina alone saw the peril, but there was no one to complain to” (p. 60). Ella –que es quien más ama a Florens y cuida de ella cual verdadera madre–, es también quien nota que The Smithy puede mirar directamente a los ojos a los blancos, acción que nadie se debería atrever a realizar, conforme a lo que ella ha aprendido:

[...] his arrogance was clear [...] he did something Lina had never seen an African do: he looked directly at Mistress, lowering his glance, for he was very tall, never blinking those eyes slanted and yellow as a ram’s. It was not true, then, what she had heard; that for them only children and loved ones could be looked in the eye; for all others it was disrespect or a threat [...] that kind of boldness from any African was legitimate cause for a whip. [...] Europes [...] were enraged if a not-Europe looked a Europe in the eye. (p. 45)

Así como Florens se refiere a la melena del león, Lina alude a la mirada fija de un macho cabrío que no tiene miedo y que es capaz de mirar frente a frente a cualquier blanco. León, macho cabrío, son algunos de los epítetos utilizados para describir a este personaje indómito. Su fuerza de carácter –seductora o atemorizante para las mujeres, envidiable para los varones– hace que se facilite la relación entre Jacob y The Smithy, quien lo trata como a un hermano:

[...] Sir behaved as though the blacksmith was his brother. Lina had seen them bending their heads over lines drawn in dirt. Another time she saw Sir slice a green apple, his left boot raised on a rock, his mouth working along with his hands; the smithy nodding, looking intently at his employer. Then Sir, as nonchalantly as you please, tipped a slice of apple on his knife and offered it to the blacksmith who, just as nonchalantly, took it and put it in his mouth. (pp. 60-61)

Este encuentro casual (marcado por la repetición de “nonchalantly”) entre iguales, relatado con igual desenfado por Lina, es de sumo valor simbólico ya que no podemos pasar por alto que la presencia de The Smithy en la hacienda Vaark se justifica por la instalación del portón. Recordemos que éste

⁹⁰ María Zambrano. *Filosofía y poesía*, 1996, p. 21

guarda el diseño de fauces serpentinas fácilmente confundibles con ramos de vid. El oficio de herrero, por su relación con el fuego, se emparenta con la virtud para provocar el crecimiento de los productos agrícolas, lo cual es una de las ambiciones de Vaark. The Smithy ha creado para el mundo edénico de Vaark la vid, sí, representando bíblicamente la abundancia y la prosperidad, pero también la serpiente, la tentación. ¿Es entonces, The Smithy, la causa de la desgracia? Creo que podemos hallar la respuesta en el cuadro que acabamos de citar: en ese mundo edénico de Vaark donde, gracias a la presencia de The Smithy todos parecen estar felices,⁹¹ es Jacob quien le ofrece a él un trozo de manzana, en un guiño de la historia de la caída de Adán y Eva. La tentación no fue implantada por The Smithy (y ni siquiera por Rebekka-Eva) sino que nace del corazón de Jacob Vaark. Es él quien fabricó su propia ruina. The Smithy no es sino el *idiom* de la libertad en este mundo edénico que ha caído. El fuego, sin embargo, tiene el poder de crear y purificar y sabemos que The Smithy es una suerte de Prometeo que busca la libertad propia y el poder otorgárselas a los demás, a través de la salud, del trato respetuoso, de la caridad, del amor y de la enunciación de valores éticos. Él inculca en los demás un deseo de una mejor vida, representa la posibilidad de ocupar una mejor posición social. El portón en tanto creación suya pasa a un segundo plano y en primera instancia quedan los efectos de su presencia. Obsérvense sino las siguientes citas:

But if the blacksmith's work was a frivolous waste of a grown man's time, his presence was not. He brought one girl [Sorrow] to womanhood and saved the life of another [Rebekka]. (p. 51)

The blacksmith, who worried everybody except herself and Jacob, was like an anchor holding the couple in place in untrustworthy waters. (p. 96)

El poder sanador y el efecto positivo de la presencia de The Smithy en la casa de los Vaark es reconocido por algunos personajes como Rebekka (la voz de la segunda cita) y aun por otros personajes reticentes que van cambiando su punto de vista respecto a él como Lina (la voz de la primera cita). En The Smithy, quien posee una personalidad centrada y estable, estas diversas percepciones y cambios en la recepción de su persona parecen no tener un eco puesto que su postura

⁹¹ De hecho, The Smithy forma parte de esa comunidad feliz: "During its construction [of the gate], however, Mistress couldn't keep a smile off her face. Like everyone else, Willard, Scully, hired help, deliverymen, she was happy, cooking as though it were harvest time. Stupid Sorrow gaping with pleasure; the smithy laughing; Florens mindless as fern in wind" (p. 44).

es inamovible y sabe perfectamente quién es él, colocándose a salvo de las opiniones de los demás: “[...] He seemed complete, unaware of his effect” (pp. 124-125).⁹² La postura de The Smithy respecto a la esclavitud puede enunciarse abreviadamente en que la responsabilidad ética frente al ejercicio de la libertad le corresponde a cada individuo. El valor de una persona es determinado por su carácter individual. Todos tenemos cierto grado de libertad y, por lo tanto, la posibilidad de ejercerla con benevolencia y misericordia y, en el otro extremo, con violencia y dolor. El intelecto (“You shout the word –mind, mind, mind– over and over”, p. 141) es determinante en este dominio propio que eleva al ser hacia un grado más alto espiritualmente hablando, alejándolo de la esfera animal. La narrativa en la que se halla inmerso este personaje-*idiom* es ambigua y, sin embargo, las posturas éticas que conforman dicha ambigüedad son perfectamente comprensibles. Más aún, su postura es mostrada ante un juego dialógico (con Florens) que permite explorar la otra cara de la moneda, concluyendo así que el significado de la libertad y la puesta en práctica de la misma depende, en gran medida, de una serie de factores contextuales si bien la voluntad y la razón son primordiales en ella.

4.3 *The Middle Passage*

The voices of dead African ancestors cry out for a conversation with those European and European American Christian slave cultures that were responsible for founding Protestantism with freedom for one group and subordination for another.

Dwight N. Hopkins⁹³

And no one speaks, no one tells the story about himself or herself unless forced. They don't want to talk, they don't want to remember, they don't want to say it, because they're afraid of it -which is human. But when they do say it, and hear it, and look at it, and share it, they are not only one, they're two, and three, and four, you know? The collective sharing of that information heals the individual -and the collective.

Toni Morrison⁹⁴

Considero que el episodio histórico conocido como *Middle Passage*, comprendido aproximadamente entre 1540 y 1850, durante el cual fueron trasladados millones de africanos (las cifras oscilan entre extremos tales como 15 y 100 millones, dependiendo de las fuentes), desde África hasta América,

⁹² La voz narrativa corresponde al narrador omnisciente, el foco narrativo es la mente de Sorrow.

⁹³ *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, nota 40, p. 47.

⁹⁴ *Reviews and Interviews*, en Carl Plasa (ed.), *Toni Morrison Beloved*, 1998, p. 33.

constituye también un *idiom* africanista creado por Toni Morrison en *Beloved* y *A Mercy*. La historia oficial ubica este episodio en el marco del “Trans-Atlantic slave trade” y suele comparársele con todos los otros procesos de tráfico de esclavos en regiones geográficas y épocas distintas. Después de todo existe consenso general en señalar 1441 como el año en que comenzó el tráfico comercial de esclavos en el periodo moderno. En esa fecha diez africanos provenientes de la costa de Guinea fueron embarcados rumbo a Portugal como un obsequio al príncipe Enrique, el Navegante.⁹⁵

Sin embargo, para la historia de los Estados Unidos, éste es un momento crucial que, en opinión de no pocos autores, ha decidido el rumbo de aquel país, si bien ha existido y sigue existiendo una fuerte tendencia a minimizarlo o en el mejor de los casos neutralizarlo.⁹⁶ Por estas razones el asunto de las cifras de personas que perdieron la vida durante este episodio merece cierto reparo ya que o bien se observa el empeño por mantenerlas bajas o bien pueden llegar a alcanzar incluso dimensiones holocásticas.⁹⁷ Por ejemplo, David Levering Lewis, uno de los historiadores contemporáneos (docente de la Universidad de Nueva York y ganador en dos ocasiones del Premio Pulitzer en la categoría biografía, por su trabajo sobre Du Bois) que ha logrado ser incluido en los análisis disciplinarios promovidos por el propio gobierno estadounidense,⁹⁸ refiere en un artículo de

⁹⁵ James Pope-Hennessy, *Sins of the Fathers: A Study of the Atlantic Slave Trade 1441-1807* (London: Cassell Publishers, 1967), 8, *apud*, Dwight N. Hopkins, *op. cit.*, nota 20, p. 44.

⁹⁶ Es el caso del interesante y polémico artículo de la española Ma. Teresa Giménez Barbat, titulado “La falacia del blanco malo”, de reciente aparición, donde se condena el documental de Michael Moore, *Una historia breve de los Estados Unidos* y se realiza la apología del libro de Thomas Sowell, *Black Rednecks and White Liberals*, Encounter Books, 2005, bajo la premisa de que el esclavismo norteamericano ha sido históricamente de los menos nocivos en la historia de la humanidad. Obsérvese el tono cáustico –sobre todo en la inserción parentética– de afirmaciones tales como: “Thomas Sowell, negro negrísimo e incorrectísimo políticamente hablando no sólo no compra el mito del blanco esclavista y malvado, sino que hace una ferviente defensa del papel de Occidente (el Occidente blanco del XIX) en la abolición de esta abominable práctica”. En *Letras Libres*, núm. 145, p. 101.

⁹⁷ Hay que tener en mente que un crítico del *mainstream* tan importante como lo es Harold Bloom, no se resiste a citar, en el prólogo al estudio sobre *Beloved*, a un colega posmoderno (Stanley Crouch) que ha calificado la novela como “a soap opera of the Black Holocaust”. Luego aclara que son pocos los que han coincidido con esta opinión pero, desde su punto de vista, la novela es, sin duda, “perfectly revelatory of the cultural age of Ideological Resentment”. En Harold Bloom (ed. e int.), *Toni Morrison's Beloved*, 2004, p. 7. Es relevante anotar, por otra parte, que la cifra reconocida de víctimas del holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial asciende a seis millones, esto es, la décima parte de lo que el *Middle Passage* representa para Toni Morrison.

⁹⁸ Conferencia inaugural del Simposio sobre el tráfico de esclavos, dictada el 10 de enero de 2008 y publicada por National Archives, Washington D.C.

2008 que las cifras concernientes a las víctimas del Trans-Atlantic slave trade son sumamente controvertidas y oscilan entre los nueve y los 20 millones:

The immense numbers involved remain contested among historians –steadily rising from Philip Curtin’s once authoritative 1969 of nine million Africans transported to the Western Hemisphere from the mid-15th century to the early 19th. Pick a number: a definitive ten millions for Roger Antsey and David Eltis; eleven millions for James Rawley; twelve millions for Joseph Inikori. Increase that number by at least 1/3rd to account for those who perished on the march to the coast, expired in the holding pens, died in the Middle Passage, or succumbed during the seasoning period in the Americas. On the low side, a total of 15 million Africans must have been captured during a 400-year supply-and-demand transaction between African wholesalers and European retailers. On the high side, the figure may exceed twenty million men, women, and children.⁹⁹

Esto es, aun admitiendo el enorme rango diferencial entre los datos brindados por al menos cuatro respetables expertos en historia estadounidense, la cifra final oscilaría alrededor de los 20 millones. Lewis critica, no sin cierta ironía, a W. E. B. Du Bois, quien en una fecha tan temprana como 1895¹⁰⁰ calificara el *Middle Passage* como “the most magnificent drama in the last thousand years”; “By “magnificent”,” –añade Lewis– “Du Bois must have meant titanic in the sense of a global repositioning of demography and the rise of a new European economic system”;¹⁰¹ obsérvese la necesidad del historiador de clarificar el sentido de “magnificent”, y su selección del vocablo para expresarlo mejor con el sinónimo “titanic”, que guarda cierto sentido trágico, pero es mucho menos fuerte que el “holocaust” usado por el crítico literario Stanley Crouch. Lewis inserta el *Middle Passage* en un proceso histórico en apariencia completamente explicable y objetivo, definiéndolo como un sencillo “reposicionamiento demográfico global” aunado simple y llanamente al “surgimiento de un nuevo sistema económico europeo”. Nada tan desprovisto de afectividad y, sobre todo, de reconocimiento y deslinde de responsabilidades, como este discurso historiográfico contemporáneo. Se nota la necesidad de dotar de objetividad un suceso histórico deplorable, cual si simplemente hubiera obedecido a un curso natural en la historia de la humanidad.

⁹⁹ *ibid*, pp. 3-4.

¹⁰⁰ En la tesis doctoral de Du Bois: *The Suppression of the African Slave Trade To the United State* (sic) 1638-1870, presentada el 1o. de junio de 1895, según datos proporcionados por el propio Lewis, *ibid*. Confróntese también “W. E. B. Du Bois (1868-1963). Le blues du sociologue noir américain” en Erwan Dianteill y Michael Löwy, *Sociologies et religion. Approches insolites*, 2009.

¹⁰¹ *ibid*.

En cambio, para un vocero radical de la teología afroamericana, tal y como lo es Dwight N. Hopkins, profesor de la Facultad de Teología de la Universidad de Chicago, el número puede ascender inclusive a los 100 millones y, lo mismo que Morrison, dedica a ellos su obra *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*: “For the 100 million Africans of faith stolen in the European slave trade and dragged to the Americas; and for the future generations of black folk of faith who will co-constitute a New Self and a New Common Wealth”. Claro que esta cifra parece contemplar a los herederos del *Middle Passage*, es decir, a los afroamericanos nacidos de esclavos de aquella primera generación. En este otro extremo se observa la necesidad de encontrar responsables morales sobre todo en lo que al aspecto espiritual se refiere, pues Hopkins reprocha a los protestantes fundadores de los Estados Unidos la instauración de la esclavitud en el Nuevo Mundo y la perpetuación de la esclavitud ejercida por los imperios coloniales europeos.

Es evidente que la ausencia de suficientes registros historiográficos contundentes hace muy difícil efectuar un cálculo realista pero que, en contraparte, sí pueden deducirse evidencias tácitas a partir de numerosos relatos biográficos orales transmitidos de generación en generación a través de la cotidianidad estadounidense, sobre todo, de los propios afroamericanos. No pocas veces, basta revisar la genealogía personal de algún afroamericano contemporáneo para rastrear apenas en la tercera generación ascendente algún resabio de esclavitud y quizá en la inmediata anterior, inclusive, alguno del *Middle Passage*. Para Toni Morrison, cuya propia abuela nació siendo esclava, son más de 60 millones las víctimas, como apunta lapidariamente en su sencillo y a la vez misterioso epígrafe de la novela que, a la vez, cumple la función de dedicatoria: “Sixty million and more”. Y es que la suya es una novela diseñada con un sustrato historiográfico donde recrea lo que le es imposible de transmitir a la historia en tanto disciplina científica: la emotividad y la vida psíquica y espiritual de los sujetos inmersos en tal suceso. Harold Bloom, judío, también lanza su propio comentario de reconocida autoridad, desde la arena literaria: “there are virtually insurmountable aesthetic problems in the representation of any Holocaust, whether of six million Jews or of the “sixty million” African

Americans to whom Morrison dedicates *Beloved*".¹⁰² ¿Cuáles son esos problemas estéticos que avizora Bloom en la novela para la cual se ha visto impelido (suponemos que por factores propios del mercado editorial) a recabar estudios críticos y hacer un estudio introductorio, pese a su opinión negativa respecto a ella? Citémoslo:

Something in our psychic defenses is activated by a litany of atrocities that comprehends mammary rape, a mother's cutting of her baby's throat, whippings, dreadful prison treatment on chain gangs –I stop arbitrarily, rather than complete the catalog. However veiled by indirect style or supernatural intercessions, this profusion of torments may numb any reader's sensibilities. "Guilt is never to be doubted," the motto of Franz Kafka's penal colony, is not necessarily a formula for aesthetic achievement. Acknowledging culpability, at whatever level, itself can become an evasion of cognitive and aesthetic standards of judgment.¹⁰³

Al igual que el historiador contemporáneo que simplifica el episodio histórico como uno más entre muchos inherentes al desarrollo natural del capitalismo, Bloom reduce este trabajo novelístico a una simple letanía o catálogo de atrocidades y tormentos. Luego viene el juicio estético y la mención de la palabra clave que o bien se elude o bien se aborda con demasiado brío en el grueso del *corpus* literario estadounidense: "guilt". Ésta es la principal deficiencia de la obra, de acuerdo con él, y es lo que la debilita al punto de calificarla como "tendentious" o "supermarket literature".

Sin embargo, vale preguntarse ¿es realmente el propósito de *Beloved* (y, en su caso, *A Mercy*) hallar culpables? Pienso que es factible distinguir en ambas novelas una propuesta ética (constituida por variados juicios provenientes de los distintos puntos de vista de los personajes) como uno de sus propósitos, que dichos juicios siempre son presentados en su complejidad circunstancial y moral, y nunca como totalitarios o definitorios. Creo que dicha propuesta moral no hace palidecer en absoluto el manejo discursivo –estético– por parte de la autora. Morrison rinde homenaje a un pasado histórico y lo hace con pleno conocimiento de causa buscando resarcir heridas, provocar sanación a través de la memoria activa, luchando contra la amnesia colectiva, describiendo, analizando hechos históricos recreados a través de la ficción y tratando de ubicar a los afroamericanos y a los estadounidenses en general en su realidad.¹⁰⁴ Con la escritura de *Beloved* lo hace, además, pese a sí misma, puesto que los

¹⁰² *op. cit.*, p. 8.

¹⁰³ *ibid.*

¹⁰⁴ Esto último sucede, además, en todas las otras novelas de Morrison.

inicios de su carrera novelística se había propuesto expresamente evitar el tema de la esclavitud. En 2008, con la publicación de *A Mercy*, decidió incluir ecos prolépticos desprovistos del factor racial – mas no del factor degradación social– en el siglo XVII, mediante el desarrollo de uno de los personajes más bellos: Rebekka Vark quien también realizó una miserable travesía trasatlántica en su calidad de inglesa despreciada por su sociedad y obligada a probar suerte en el Nuevo Mundo. Su actuación subordinada la acerca mucho a la otra mujer blanca marginada en *Beloved* que, sin embargo, es asombrosamente caritativa y ayuda a traer al mundo a la hija de Sethe: Amy Denver. Rebekka y Amy Denver son prófugas de un mundo blanco que las ha despreciado por su género, que las ha orillado a emprender la huida: ambas comparten su calidad de “exiled, thrown-away women” (*A Mercy*, p. 82). Pero Rebekka corrió con la buena suerte de ser esposa en vez de *indentured servant*. Resulta muy interesante cómo el *Middle Passage* descrito a profundidad en *Beloved* es reforzado por la novela posterior en publicación pero anterior en la trama, a través de una mujer blanca. Este nuevo trazado permite realizar contrastes entre épocas y razas pero también paralelismos que funcionan como refuerzos del clímax en *Beloved*.

Sin lugar a dudas, *Minha Mãe*, otro personaje central de *A Mercy*, constituye también una pieza fundamental para el *Middle Passage* ficcional puesto que, a través de la narración directa, obtenemos la descripción detallada de un partícipe de esta travesía desde África hasta América. *Minha Mãe* es el primer personaje morrisoniano que ha participado directamente en la trata de esclavos y a quien se le concede voz. En el epílogo de la novela (pp. 164 y ss.), su monólogo interior da cuenta de las guerras intestinas africanas en el siglo XVII: las tribus vencedoras se adueñaban de los sobrevivientes de incendios y masacres para el intercambio comercial. En su caso, fue trasladada por tierra cuatro veces, lo cual le permitió atestiguar cómo el número de africanos decrecía hasta que un ciento de ellos fue transportado enjaulado hasta llegar a su destino, los compradores blancos, con la participación de intermediarios negros: “There we see men we believe are ill or dead. We soon learn they are neither. Their skin was confusing. The men guarding we and selling we are black” (p. 164). He aquí el primer contacto histórico-cronológico entre africanos y blancos consignado en la

206

novelística morrisoniana. *Minha Mãe* señala inclusive el temor de los africanos a ser devorados por los blancos (por un potencial canibalismo), con lo cual la autora pone de relieve los temores ante la Otridad y revierte estratégicamente el prejuicio –no pocas veces injustificado– por parte de los blancos hacia los africanos en lo tocante al canibalismo. En este siniestro escenario, *Minha Mãe* describe desde los ojos nativos los barcos europeos: “We come to a house made to float on the sea” (*ibid.*) y los tormentos a los que fue sometida como una de las primeras víctimas del *Middle Passage*: cuello, muñecas y tobillos encadenados en un minúsculo corral compartido con mujeres y niños, vivir en mazmorras entre las ratas y condiciones higiénicas espeluznantes (“It is one matter to live in your own waste; it is another to live in another’s”, *ibid.*); como muchos otros, ella habría preferido arrojarse al mar, ser comida por tiburones o negarse a comer hasta morir, pero ni siquiera eso le permitían. Fue así como llegó a Barbados, preguntándose muchas veces –como otra Job– “why I could not die as others did” (p. 165). Hacía tiempo que los niños habían dejado de llorar: “Like grass trampled by elephants, they sprang up to try life again. [...] Now, eyes wide, they tried to please, to show their ability and therefore their living worth” (*ibid.*). Ya en tierra firme, experimentó el solaz del aire fresco para enfrentarse después a toda clase de alimañas. Los blancos no fueron los únicos traficantes en el *Middle Passage*, pero no por ello disminuye su responsabilidad. Desde su punto de vista como partícipe de esa historia temprana de trata esclavista, *Minha Mãe* percibe el suyo como un destino más ligado a las consecuencias de las guerras intestinas en el continente que habita que como un abominable episodio histórico que tendría una duración de varios siglos.

“Los principios morales son intemporales pero las elecciones morales son las posibles en un tiempo y lugar”, afirma Sowell.¹⁰⁵ No puedo estar más de acuerdo con él. Morrison explora a profundidad las causas y los efectos de elecciones morales específicas tomadas en lugares y momentos particulares y las dota de una vida psíquica, afectiva y espiritual que permite imaginar de una manera más completa, fina y acabada las complejas circunstancias existentes a la hora –histórica– de poner en juego los distintos valores morales. Que existe responsabilidad histórica queda claro aun

¹⁰⁵ *apud*, Ma. Teresa Giménez Barbat en “La falacia del blanco malo”, *op. cit.*

para los historiadores pertenecientes al *mainstream*. Es precisamente Lewis quien admite que “What was true before the Declaration of Independence [1776] persisted as a crucial economic fact of life a quarter century afterward [1801]”.¹⁰⁶ El referente de “what” es precisamente el tráfico de esclavos con destino final en territorio norteamericano. Pero los estudiosos del fenómeno afroamericano amplían mucho más este estrecho rango, llegando a señalar como fecha límite inclusive los últimos años del siglo XIX.

De acuerdo con Dwight N. Hopkins, fue el 17 de agosto de 1619 cuando encalló en Jamestown (establecido en Virginia por un grupo de *settlers* ingleses anglicanos, en 1607) un barco que transportaba al primer grupo de africanos traídos por la fuerza a las futuras 13 colonias: se trataba de tres mujeres y 17 hombres negros que habían sido raptados de África por españoles con rumbo al Caribe. La nave fue interceptada por holandeses que se adueñaron de la carga y la condujeron a su territorio en Norteamérica.¹⁰⁷ Cinco años después, en todo el territorio holandés de Virginia la cifra de esclavos negros ascendía a 22 en tanto que hacia 1648 alcanzó velozmente los 300.

La travesía se realizaba en barcos que tardaban en cruzar el mar Atlántico inclusive meses. A fin de obtener el mayor margen de ganancia viable, los traficantes retacaban los navíos de tal forma que un barco diseñado para llevar una carga de 400 personas podía llegar a transportar hasta 600. El viaje era cruento: los africanos iban encadenados de pies y manos, uno a otro, con espacios extremadamente reducidos. Había multiplicidad de herrajes destinados a la propinación de castigos, incluso varios de ellos con el sólo propósito de divertir a la tripulación blanca, tales como herrajes para colgar de los tobillos a las mujeres y violarlas o para colgar del cuello a cualquiera que se hiciera merecedor de un tormento.¹⁰⁸ Las condiciones del viaje eran fatales y sólo conseguían llegar a su destino la mitad o un tercio de los africanos que habían sido subidos por la fuerza. Por la manera en que eran transportados, muchos de ellos quedaban lisiados de por vida. Predominaban enfermedades tales como la viruela y la disentería y en no pocas ocasiones, los cautivos recurrían al suicidio

¹⁰⁶ *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁷ *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁰⁸ Cfr. Michael Apted (dir.), *Amazing Grace* (película), 2006.

negándose a comer o arrojándose al mar, si es que podían efectuar alguna de estas acciones, pues en cuanto comenzaron a generalizarse, se les forzaba a comer y las cadenas impedían cualquier movimiento suyo.

Irónicamente los barcos donde eran transportados portaban nombres amables, que connotaban valores éticos y cristianos: Brotherhood, John the Baptist, Justice, Integrity, Gift of God, Liberty, Mary, Hope, Jesus...¹⁰⁹ Entre 1700 y 1808 tuvo lugar el apogeo del tráfico de esclavos en Norteamérica. De acuerdo con Lewis, aproximadamente el 40 por ciento de los esclavos cautivos en sitios africanos clave tales como Senegambia, la costa de Windward, Costa de Oro (Ghana), la ensenada de Biafra, El Congo y Angola con dirección hacia el hemisferio occidental era transportado en barcos ingleses y norteamericanos. Esto representaba dos tercios del total del tráfico de esclavos que iniciaba en África.¹¹⁰ Alrededor del 35 por ciento de ellos moría en los cañaverales del Brasil, 50 por ciento en los rastos (mataderos de ganado) del Caribe, y sólo un cinco por ciento en las plantaciones de tabaco, arroz y algodón de Norteamérica.¹¹¹ La cifra referente a los Estados Unidos sigue pareciendo baja. En todo caso, se trataba de un negocio muy redituable ya que en el siglo XVII un esclavo se compraba en África a un costo de 25 dólares y era vendido en América hasta en 150 dólares. Cuando el tráfico de esclavos dejó de ser legal, continuó realizándose en el mercado negro, incrementando aún más las ganancias.

Si bien en 1807 cesó *de jure* el tráfico internacional de esclavos, *de facto*, dicho comercio sólo vio el final en 1865, al término de la Guerra Civil.¹¹² Ello significa que entre dos fechas tan distantes como 1619 (que marca el arribo del Mayflower con los primeros *pilgrims* a Norteamérica) y 1865 (fecha de la abolición de la esclavitud, con la 13ª. Enmienda a la Constitución) fueron traídos por la fuerza constantemente africanos en calidad de esclavos. Es menester señalar que entre estas dos

¹⁰⁹ Hopkins, *op. cit.*, p. 19. “Madagascar” era otro de los nombres de los barcos esclavistas, éste inglés del siglo XVIII, mencionado en la película *Amazing Grace*, *op. cit.* El barco donde viaja Rebekka (*A Mercy*) que no es precisamente esclavista, pero sí constituye un eco de aquéllos, se llama *Angelus*.

¹¹⁰ Lewis, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹¹¹ Ira Berlin, *apud*, Lewis, *ibid.*

¹¹² Inglaterra, por ejemplo, aprobó la Ley de Emancipación de Esclavos en 1833, gracias a una intensa labor del parlamentarista metodista Wilberforce y ésta entró en operación en 1838.

fechas destaca una tercera: 1807, cuando es declarado el cese internacional de la esclavitud, pero completamente inobservado en la práctica, en los Estados Unidos. En el siglo XIX a las personas que seguían siendo sujetas a tráfico se les conocía como “Saltbacks” o “freshly imported”¹¹³ y se trataba de grupos grandes de africanos secuestrados que eran transportados bajo condiciones inhumanas en barcos europeos y estadounidenses con rumbo a Norteamérica y el Caribe. Este tráfico tardío ha sido documentado a partir de evidencias contemporáneas al fenómeno, como ésta que data de 1857:

The importation of black cargoes from Africa and the West Indies [averaging five thousand black contraband per year] proved hard to stamp out. The profits were high, and the risks were reduced because of the federal government’s failure to vigorously search out the offenders.¹¹⁴

O esta otra que data de 1855:

Regarding the continued illegal smuggling of Africans and their mode of transport, Captain Smith responded in his interview below:

“How do you pack [the Africans on the boat] at night?

“They lie down upon the deck, on their sides, body to body. There would not be room enough for all to lie on their backs”.¹¹⁵

Todavía en fechas tan tardías respecto al supuesto esplendor del tráfico de esclavos como 1863 (y tan próximas al presente de *Beloved* –1873– así como a su acción crucial –1865–), colindante con el término formal reconocido de este oscuro periodo histórico, hubo testimonios de la trata de esclavos durante el *Middle Passage*:

The sandwiching of Africans en route, in addition to the entire slave trading process, decimated the numbers stolen from the Continent. Lord Palmerston (of the 1844 British House of Lords) made this point: “that of the three Negroes seized in the interior of Africa, to be sent into slavery, but one reaches his destination, the two others died in the course of the operations of the slave trade. Whatever may be the number landed, therefore, we must triple it to obtain the true number of human beings”.¹¹⁶

Como sugiriera Lewis en la “Conferencia inaugural sobre tráfico de esclavos” del Simposio celebrado en 2008 la pregunta que ha estado en el aire desde hace unos 40 años (y recordemos que las novelas

¹¹³ Cfr. Hopkins, *op. cit.*, pp. 23-24 y 131.

¹¹⁴ “A detailed account of how a British ship stops and boards an American vessel smuggling African cargo in September 1857”, en *The anti-slavery advocate*, Londres, marzo de 1858, pp. 116-117. Acervo de la Boston Public Library (sección Rare Books), *apud*, Hopkins, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁵ Testimonio contenido en *The Anti-Slavery Advocate*, enero 1855, p. 235, perteneciente al acervo de la Boston Public Library (sección Rare Books), *apud*, Hopkins, *op. cit.*, nota 40, pp. 46-47.

¹¹⁶ “Preliminary Report: Touching the Condition and Management of Emancipated Refugees; Made to the Secretary of War, by the American Freedmen’s Inquiry Commission, June 30, 1863,” localizado en la sección “Slavery” de los National Archives, Washington, D.C., expediente 3280, año 1863, microfilm 199, p. 37. *Apud*, Hopkins, *op. cit.*, nota 40, pp. 46-47.

de Morrison que nos ocupan datan de hace 24 y tres años respectivamente) es ¿por qué repentinamente empezó a definirse como “inmoral” una institución que durante siglos había sido aceptada como parte integral de las legislaturas y las religiones europeas?¹¹⁷ Creemos que Morrison nos lanza esta misma pregunta y que, al igual que David Eltis, intuye que “the missing element is not a resolution of the issues so much as any hint that reconciliation is possible”,¹¹⁸ desarrollando a través de la ficción la apertura a la posibilidad de tal reconciliación, cuestión que la historiografía todavía tardará varios años en descifrar, como reconoce el propio Lewis.

El clímax de la novela de Morrison se refiere, precisamente al *Middle Passage*. Analicémoslo. El momento cúspide de *Beloved* está constituido, sin duda alguna, por la serie de tres monólogos interiores (apartados 2, 3, 4 y 5¹¹⁹) que se localizan en la segunda parte de la novela (compuesta por un total de siete apartados), precedidos tan sólo por la narración presente focalizada en Stamp Paid (apartado 1), cuya función es principalmente informativa, pues nos brinda datos específicos en torno a la vida doméstica que están llevando Sethe, Denver y Beloved en Bluestone Road 124, a las afueras de Cincinnati, Ohio, en 1873, esto es, en el presente de la novela. Además este primer apartado de la segunda parte, nos brinda señales analépticas de importantes sucesos del pasado, tales como la depresión de Baby Suggs (a través del diálogo directo entre Stamp Paid y Suggs) y la planeación de la fuga de Sweet Home por parte de Halle, Sethe y los demás esclavos (a través de un monólogo interior focalizado en Sethe).

Narratológicamente, este primer apartado enmarcado en Stamp Paid funge como puente entre el final de la primera parte de la novela, que culmina con el rompimiento (expresado a través del diálogo directo) entre Sethe y Paul D quien la acusa de amar demasiado (“Your love is too thick”, p. 193) y destaca sus rasgos animalescos –como antaño hiciera Schoolteacher– (“You got two feet, Sethe, not four”, p. 194) abriendo una brecha insalvable entre ellos. En este apartado, nos enteramos,

¹¹⁷ Lewis señala que fue David Brion Davis en primero en formular públicamente esta pregunta; *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁸ *The Anti-Slavery Debate: Capitalism and Abolitionism as a Problem in Historical Interpretation* (1992), *apud*, Lewis, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁹ Curiosamente, son dos los apartados (4 y 5) focalizados en Beloved. Esta estructura no es, en absoluto, gratuita, como se verá en breve.

por un lado, de que Paul D está deshecho y, por el otro, de que entre las mujeres del 124 ha surgido un lazo misterioso e inexplicable que tiene muy intrigados a sus vecinos. Se establece, por lo tanto, el *locus* ético apropiado y efectivo para profundizar en las situaciones éticas postuladas a lo largo del relato. El apartado todo, podríamos decir, es el preámbulo al momento cumbre de la novela:

Stamp Paid abandoned his efforts to see about Sethe, after the pain of knocking and not gaining entrance, and when he did, 124 was left to its own devices. When Sethe locked the door, the women inside were free at last to be what they liked, see whatever they saw and say whatever was on their minds. Almost. Mixed in with the voices surrounding the house, recognizable but undecipherable to Stamp Paid, were the thoughts of the women of 124, unspeakable thoughts, unspoken. (p. 235)

Stamp Paid ha anunciado el movimiento intrínseco de la narrativa que ahora se comportará como una narración que se muerde la cola en círculos concéntricos que nos permitirán llegar al momento álgido de la historia estadounidense esclavista –el *Middle Passage*– al tiempo que se tocarán las fibras más emotivas de la relación parental, filial y fraternal entre estas mujeres. Es, pues, ésta la apertura a una serie de ondas concéntricas que dan cohesión y congruencia a la totalidad de la novela dado que precisamente de estos tres monólogos se desprende la cualidad y la especificidad del concepto de amor contenido en el título de la novela y en torno al personaje epónimo. A través de la narración en primera persona desde distintos focos, entramos así, a la esencia misma del amor filicida y del amor en los tiempos de la esclavitud.

El segundo apartado está focalizado en Sethe quien se expresa, como es de esperarse, desde su posición de madre, sobre todo en su función de madre de Beloved. Hay dos oraciones que sintetizan de manera muy efectiva y altamente estética esta función del amor maternal: “How if I hadn’t killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her” (p. 236) y “when I tell you you mine, I also mean I’m yours” (p. 239). Se trata de oraciones paradójicas, tipo oxímoron que explican: *a)* la aporía de la libertad durante el periodo esclavista y *b)* la reciprocidad del amor maternal. Este segundo apartado constituye la explicación apologética del filicidio, muy convincente, por cierto.

El tercer apartado está focalizado en Denver, quien exterioriza su amor fraternal, inseparable del amor por sus padres. Herida de abandono, Denver vive esperanzada al regreso de su padre, de

quien guarda recuerdos hermosos que le han sido transmitidos a través de su madre y su abuela. Su hermana ha venido a acompañarla en esa espera. El amor por su madre, en cambio, guarda el estigma del homicidio y cada noche Denver tiene un mal sueño –junto con sus hermanos varones, Buglar y Howard–: que su madre la degollará a ella también. Baby Suggs, la abuela, representa aquí la recepción del amor filial y es ella quien le ha enseñado “That I should always listen to my body and love it” (p. 247) transmitiéndole la fuerza ancestral necesaria para sobrevivir en el mundo que le ha tocado. La disyuntiva paradójica en la que se halla inmersa Denver está expresada icónicamente en una oración efectiva y económica que explica de dónde le viene la fortaleza interior que la hará capaz de salir adelante y sacar de la miseria a su familia: “I swallowed her blood right along with my mother’s milk” (p. 242).

El pasaje que más me interesa porque creo que constituye un *idiom* africanista es, por supuesto, el más oscuro y misterioso. No podía ser de otra manera. En primera instancia, debido a que la voz narrativa pertenece a una muchacha fantasmagórica con un cuerpo de 18 años cuya edad mental y afectiva es, sin embargo, la de su asesinato, dos años. Esta pequeña niña, “crawling-already”, carece de nombre propio, y su único apelativo proviene no de la vida (no de un acta de nacimiento, no de una fe de bautismo, no del nombre con el que la llamaban su madre, su padre, su abuela o sus hermanos) sino de la muerte, –literalmente– de la lápida incompleta: “BELOVED”, adjetivo y sustantivo con el que el ministro se refirió a los asistentes durante su entierro; vocablo que denota el amor divino del pastor a sus ovejas y también el amor fraternal que se deben entre sí los hermanos en Cristo. A Sethe le habría gustado haber hecho grabar también el adverbio “DEARLY” que expresaba mejor su amor inconmensurable de madre. Es incuestionable que ambos vocablos denotan autoridad divina, guía parental y amor cristiano.

La pequeña víctima del filicidio carece de nombre pero no cabe duda de que fue, ha sido y es amada. Ella aprende su nombre en la tumba, a partir de la lectura de la lápida rosa, casi podemos

imaginarla tocando las letras grabadas, aprehendiéndolas (*grabbing them*) con las yemas de los dedos antes de verlas con los ojos, cual si fuera invidente:¹²⁰

“What might your name be?” asked Paul D.

“Beloved,” she said, and her voice was so low and rough each one looked at the other two. They heard the voice first –later the name.

“Beloved. You use a last name, Beloved?” Paul D asked her.

“Last?” She seemed puzzled. Then “No,” and she spelled it for them, slowly as though the letters were being formed as she spoke them. (p. 62)

Todo parece indicar que de la fuerza de ese amor maternal y divino proviene toda su fuerza capaz de transformarla físicamente (nótese que la voz –el elemento corporal– llega antes que el nombre –el concepto–) en una mujer de carne y hueso, de la edad que tendría de no haber muerto, que, incluso, es susceptible de convertirse en madre (en este momento de la novela, ya está embarazada):

“For a baby she throws a powerful spell,” said Denver.

“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. Pink as fingernail it was, and sprinkled with glittering chips. Ten minutes, he said. You got ten minutes I’ll do it for free.

Ten minutes for seven letters. With another ten could she have gotten “Dearly” too? She had not thought to ask him and it bothered her still that it might have been possible –that for twenty minutes, a half hour, say, she could have had the whole thing, every word she heard the preacher say at the funeral (and all there was to say, surely) engraved on her baby’s headstone: Dearly Beloved. But what she got, settled for, was the one word that mattered. She thought it would be enough, rutting among the headstones with the engraver, his young son looking on, the anger in his face so old; the appetite in it quite new. That should certainly be enough. Enough to answer one more preacher, one more abolitionist and a town full of disgust. (p. 5)

Es en voz de esta niña llamada *post-mortem* Beloved, donde se atan todos los cabos expuestos inclusive desde las primeras páginas de la novela, como consta en el fragmento citado. El filicidio exige brindar una respuesta políticamente correcta a la comunidad ultrajada: Sethe se ve impelida a explicar, de alguna manera, que sí amaba a su hija, que –de hecho– la amaba mucho, quizá demasiado, como le critican, pero quiere dejar bien claro que fue y es amada hasta la veneración: “That has got to be something for a woman to do, and I got close to it myself when I got out of jail and bought, so to speak, your name” (p. 240). De ahí la selección del vocablo elegido para la lápida. De ahí el acto de nombrar aunque sea sólo después de la muerte, en respuesta a la necesidad de

¹²⁰ Estas letras grabadas recuerdan las inscritas con clavo sobre cemento por Florens en *A Mercy*.

reconocer a esa pequeña criatura sacrificada. El nombre otorgado *post-mortem* es el elemento paratextual de gran relevancia para crear el *idiom* africanista relativo al *Middle Passage*.

Mas dotar de un apelativo a esta pequeña no es suficiente. Ha sido menester que ella se encarne en la persona que sería de haber seguido viva. El grabado de la lápida, allá por las primeras páginas de la novela, implicó un acto sexual (“the one she selected to lean against on tiptoe, her knees wide open as any grave” p. 5) estableciendo una inusitada comparación entre la tumba y la matriz. El concepto de cavidad es el elemento que permite esta conexión metafórica puesto que Beloved empieza a vivir a partir del acto de libertad ejercido por Sethe, empieza a tener nombre a partir de su muerte. Es relevante –por su carácter irónico– el hecho de que durante su unión matrimonial Sethe no pudo contar con la bendición de un ministro eclesiástico pero sí pudo propiciársela a su hija durante su entierro. La metáfora de la cavidad sepulcral como generadora de vida en este contexto ético muy específico es reiterada con el rompimiento de aguas de Sethe ante la primera aparición de Beloved encarnada en una muchacha, a las afueras del 124. El corolario en el contexto esclavista parece ser, por lo tanto: es necesario morir para vivir, es necesario experimentar la libertad a ultranza, inclusive en medio del más aterrador panorama esclavista, para llegar a la vida. “The ‘crawling already’ girl” tiene que pasar por esa cavidad para convertirse en “Beloved”.

En vida, Beloved nunca llegó a erguirse; todas las descripciones de su primera infancia se refieren a ella en la fase inmediata previa al acto de caminar, es decir, a la fase del gateo. Esta posición infantil, aunada a la imagen de la cavidad tumba-matriz, nos hace evocar también la posición fetal anterior al nacimiento. “Descansar en paz” suele ser el principal objetivo del ritual funerario pero es justamente lo que no se consigue en el caso de la violenta e injusta muerte de esta niña. Dada la alteración del orden cósmico provocado porque la madre –la dadora de vida– se convierte en la dadora de muerte, nadie puede descansar en paz: ni la niña, ni sus hermanos, ni la abuela, ni los vecinos y, mucho menos, la madre. No es sino hasta que Beloved encarna en una mujer y regresa en lo que en un primer momento podría pensarse como un resarcimiento del orden (aunque sabemos

después que no es así) que Sethe logra alcanzar la paz que debería haberse conseguido a través del entierro cristiano:

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 dind't need me, because my mind was homeless then. I couldn't lay down with you then. No matter how much I wanted to. I couldn't lay down nowhere in peace, back then. Now I can. I can sleep like the drowned, have mercy. (p. 241)

La cavidad sepulcral representa también la culpa, la profunda tristeza, la desesperación y la angustia al borde de la demencia sufridas por la madre. Pero ahora que Beloved ha cruzado el puente entre la muerte y la vida (“there is no one to want me tos ay me my name I wait on the bridge because she is under it there is night and there is day” p. 251), Sethe logra alcanzar la paz, logra conciliar ese sueño profundo cercano a la muerte. Sethe puede morir tranquila porque cree que se ha hecho justicia sobre su hija al serle devuelta la vida y, por lo tanto, su idea de “matarla para salvarla” ha funcionado. Sin embargo, es de sumo interés observar la imagen seleccionada: “sleep like the drowned” pues puede ser leída como una antesala del monólogo de Beloved, donde se refiere al *Middle Passage*. Esta imagen visual nos transporta de inmediato a una tercera posición física: la del ahogado, que se suma a la posición fetal (en la matriz y en la tumba) y a la postura de gateo (en el 124). Hay, por consiguiente, tres espacios intersticiales, caracterizados por ser cavidades y enganchar por un lado, a la vida y, por el otro, a la muerte. Resulta crucial que los tres intersticios constituyen, a su vez, *loci* éticos mas no desde los cuales se tomen decisiones éticas sino en los cuales se sufren las consecuencias de decisiones previamente tomadas.

La matriz de la mujer filicida¹²¹ y la tumba, en este caso, funcionan como dadoras de vida, de esa vida intrínsecamente ligada a la muerte, que alberga el cuerpo en posición fetal, es decir, en

¹²¹ Resulta por demás interesante que esta idea de cavidad maternal, es extendida a través de otras cavidades, *i. e.* del vacío provocado por la muerte donde se supone que debe haber vida, es constantemente reforzada a lo largo de la novela a través de los diferentes epítetos que se le otorgan a Sethe referentes a su mirada: vacía, incapaz de distinguir el color. Algunos ejemplos son: “[...] punched the glittering iron out of Sethe's eyes, leaving two open Wells that did not reflect firelight” (p. 11); “Every dawn she saw the dawn, but never acknowledged or remarked its color. There was something wrong with that. It was as though one day she saw red baby blood, another day the pink gravestone chips, and that was the last of it” (p. 47); “But the worst ones were those of the nigger woman who looked like she didn't have any” (p. 177). Lo cierto es que Sethe pierde la mirada al matar a su hija: “she empties out her eyes” (p. 249) provocando con el filicidio la creación de esa cavidad maternal en su mirada diametralmente distinta a la del útero generador de vida. El vacío, conectado al

desarrollo. Este puenteo entre la vida y la muerte es subrayado en el argumento con varias imágenes: la ruptura de la fuente maternal en Sethe cuando distingue a una chica desconocida a la puerta de su casa, el puente en el que se localiza Beloved en su monólogo, y el riachuelo de donde –literalmente– resurge Beloved convertida en una jovencita:

Back beyond 124 was a narrow field that stopped itself at a Wood. On the yonder side of these woods, a stream. In these woods, between the field and the stream, hidden by post oaks, five boxwood bushes, planted in a ring, had started stretching toward each other four feet off the ground to form a round, empty room seven feet high, its walls fifty inches of murmuring leaves. (p. 34)

He subrayado el adjetivo que sirve para enfatizar la idea de vacío en esta otra cavidad acuosa. Se trata de un sitio fronterizo entre la muerte y la vida, entre el día y la noche donde es evidente el dolor y el cansancio de Beloved provocados por este surgimiento de las aguas.

A fully dressed woman walked out of the water. She barely gained the dry bank of the stream before she sat down and leaned against a mulberry tree. All day and all night she sat there, her head resting on the trunk in a position abandoned enough to crack the brim in her straw hat. (p. 60)

Compárense los resultados publicados recién citados con la intención autoral (declarada en el prólogo a la segunda edición, p. xviii):

I sat on the porch, rocking in a swing, looking at giant stones piled up to take the river's occasional fist. Above the stones is a path through the lawn, but interrupted by an ironwood gazebo situated under a cluster of trees and in deep shade. She walked out of the water, climbed the rocks, and leaned against the gazebo. Nice hat.

El 124 es el sitio fantástico donde conviven vivos y muertos y donde suceden hechos extraordinarios, donde la cotidianidad y lo maravilloso se conjugan en un ámbito acostumbrado. Es el sitio *unheimlich* o siniestro que a fuerza de repetirse se ha vuelto *heimlich* o familiar,¹²² íntimamente asociado con la

hierro, denota que los herrajes usados en el sistema esclavista matan literalmente lo que hay de vivo en los esclavos. Esta imagen del hierro es también retomada en la tabaquera de lata donde Paul D esconde sus sentimientos. Por otra parte, la vacuidad está contenida también en los ojos de Beloved: “Denver was about to sit down when Beloved's eyes flew wide open. Denver felt her heart race. It wasn't that she was looking at that face for the first time with no trace of sleep in it, or that the eyes were big and black. Nor was it that the whites of them were much too white –blue-white. It was that deep down in those big black eyes there was no expression at all” (p. 66). Estos ojos inexpresivos, sin embargo, son devoradores: “Beloved could not take her eyes off Sethe. ... Sethe was licked, tasted, eaten by Beloved's eyes” (p. 68). La mirada de Sethe y su vacío se revierten sobre ella misma a través de la manera en que ha afectado a su hija Beloved. Entre madre e hija se genera un vacío circular y concéntrico, autofagocéntrico.

¹²² En su acepción original desarrollada por Freud, la vagina, estrechamente vinculada con su función reproductiva, es el epítome de lo paradójicamente *heimlich* (todos nacemos a través de ella si es parto natural) y *unheimlich* (para el varón representa lo aterrador por desconocido). Cfr. Sigmund Freud, “Lo siniestro” de L.

idea de filiación sanguínea. En el 124 la bebé carente de nombre aprende a gatear e inclusive intenta subir gateando las escaleras, es decir, pasa a una fase superior de su desarrollo, en tanto que Beloved aprende a caminar, a comer, a controlar esfínteres y a hablar, prosiguiendo tal desarrollo.

La alusión de Sethe a la imagen del ahogado nos remite a una tercera cavidad –el agua– donde el cuerpo femenino reposa, muerto. La imagen es de paz, como la Ofelia de Shakespeare, símbolo del amor no declarado.¹²³ Ya desde el relato del nacimiento de Denver había destacado esta imagen del ahogado pues Amy Denver recuerda a un negro ahogado en Beaver River: “Well I was just fishing there and a nigger floated right by me. I don’t like drowned people, you? Your feet remind me of him. All swole like” (p. 42). La imagen de Sethe flotando ahogada constituye un eco del *Middle Passage*. En *A Mercy*, hay otro personaje proveniente del mar, Sorrow, que también puede ser leída como un guiño de estas mujeres que han de sobrevivir entre las fronteras marítimas y continentales. Sorrow es una náufraga y casi pierde la vida:

Before coming to the sawyer’s house, Sorrow had never lived on land. Now the memories of the ship, the only home she knew, seemed as stolen as its cargo [...] After searching for survivors and food, fingering spilt molasses from the deck straight into her mouth, nights listening to cold wind and lapping sea, Twin joined her under the hammock and they have been together ever since. Both skinned down the broken mast and started walking a rocky shoreline. The bits of dead fish they ate intensified their thirst which they forgot at the sight of two bodies rocking in the surf. It was the bloat and sway that made them incautious enough to wade away from the rocks into a lagoon just when the tide was coming in. Both were swept out to deep water; both treaded as long as they could until the cold overcame their senses and they swam not landward, but toward the horizon. Very good luck, for they entered a neap rushing headlong toward shore and into a river beyond. (*A Mercy*, p. 117)

“Such a sight” es una frase adjetiva fácilmente aplicable a Beloved luego de su resurgimiento de las aguas. Del mismo modo en que Sorrow adquiere un nombre sólo después de haber tocado tierra, Beloved recobra el nombre que le diera Sethe –sólo después de su paso por las aguas–. Así también Amy lega su nombre a la recién nacida después del parto, después de su paso por las aguas. El paso por las aguas –violento– en estos tres casos, es una fase obligada en la construcción de la identidad individual: 1) la esquizofrénica she/Twin marítima se convertirá en Sorrow en tierra para convertirse en Complete al ser madre; 2) Beloved adquiere nombre sólo después de reconstituirse en una chica de

López Ballesteros en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, 1991.

¹²³ De quien también hay una alusión en *A Mercy*, como ya se ha comentado.

20 años; 3) Denver lleva el legado de una blanca misericordiosa porque habrá de mezclarse con otros blancos en sana convivencia para lograr la supervivencia.¹²⁴ En el plano colectivo, pienso que la propuesta ética morrisoniana es el reconocimiento del *Middle Passage* para construir la identidad estadounidense.

En esta sección de los monólogos, el paso por las aguas será el del *Middle Passage*: a través de ellos y muy especialmente del de Beloved, se atravesará atemporalmente fronteras de la memoria colectiva y el recuerdo individual para llegar hasta la travesía marítima del tráfico de esclavos entre África y América. Esta atemporalidad es reforzada en la ampliación del *idiom* africanista *Middle Passage* en *A Mercy*. Rebekka se refiere a su cruce del mar Atlántico, proveniente de Inglaterra, durante su delirio causado por la viruela –una de las enfermedades que se contraían precisamente en estas travesías–.

Remembered also how ocean slap exaggerated the silence. Perhaps they were blotting out, as she was, what they fled and what might await them. Wretched as was the space they crouched in, it was nevertheless blank where a past did not haunt nor a future beckon. Women of and for men, in those few moments they were neither. And when finally the lamp died, swaddling them in black, for a long time, oblivious to the footsteps above them, or the lowing behind them, they did not stir. For them, unable to see the sky, time became simply the running sea, unmarked, eternal and of no matter. (*A Mercy*, p. 85)

La última oración destacada se refiere a este tiempo detenido, a este largo periodo inaugurado con un viaje como el de Rebekka en el siglo XVII que se perpetuaría hasta finales del siglo XIX. La londinense Rebekka, dos siglos antes que Beloved también relata mediante un lenguaje que colinda con lo absurdo febril esa terrible experiencia, lo cual puede significar semióticamente en paralelo a Beloved, dado que esta última emblemiza a todos los esclavos traídos desde África. Nótese el uso del verbo “to crouch” en ambas novelas y cómo aquí este intersticio es calificado con el adjetivo “wretched”. Aun para los blancos, este paso a un nuevo orden económico está condenado a traer consigo maldiciones. Es muy diferente, desde luego, porque no es traída en calidad de esclava, pero sí lo es en calidad de escoria europea:

There was nothing in the world to prepare her for a life of water, on water, on water, about water; sickened by it and desperate for it. Mesmerized and bored by the look of it, especially at midday when

¹²⁴ Y no puede pasarse por alto que, como se revisará en el siguiente capítulo, Florens también atraviesa un río antes de completar su viaje, una travesía que le sirve para autoidentificarse.

the women were allowed another hour on deck. Then she talked to the sea. “Stay still, don’t hurtle me. No. Move, move, excite me. Trust me, I will keep your secrets: that the smell of you is like fresh monthly blood; that you own the globe and land is afterthought to entertain you; that the world beneath you is both graveyard and heaven”. (*A Mercy*, p. 73)

En esta imagen el viaje trasatlántico –y en particular el barco y el mar, como un sitio intersticial– vuelve a ser comparado por una mujer con una cavidad ventral dadora de vida (“fresh monthly blood”) que, al mismo tiempo, es potencialmente una cavidad sepulcral y también paradisiaca. El paraíso, desde mi punto de vista, radica en la posibilidad de expresión verbal y autoconocimiento que se potencializa desde estos intersticios en el caso de estas mujeres y que se hace explícito –se concreta performativamente– a través del delirio febril (Rebekka) o la libertad lingüística (Sethe, Denver y Beloved) enmarcados en el monólogo interior.¹²⁵ Este intersticio es, sin duda, alguna, la elaboración estética de un espacio de sanación individual y colectiva, con un importante sesgo de género.

Volvamos a *Beloved*. La asociación de Sethe con el agua representa, asimismo, su función maternal. El agua dulce del río Ohio –frontera entre la esclavitud y la libertad– está fuertemente vinculada al líquido amniótico. Sethe violenta la usanza esclavista al ejercer la maternidad y el amor maternal con una libertad inusitada, no permisible. Sin lugar a dudas, la mención del agua es eco también del surgimiento de Beloved reencarnada, así como del nacimiento de Denver en pleno cruce del río Ohio, donde sí tuvo lugar un rompimiento de la membrana del útero. Ambos nacimientos son enlazados en la memoria de Sethe con el recuerdo de su propia madre, estableciendo, así, una concatenación sobre la importancia del papel de la maternidad en la esclavitud:

“Look,” said Denver. “What is that?”
And, for some reason she could not immediately account for, the moment she got close enough to see the face, Sethe’s bladder filled to capacity. She said, “Oh, excuse me,” and ran around to the back of 124. Not since she was a baby girl, being cared for by the eight-year-old girl who pointed out her mother to her, had she had an emergency that unmanageable. She never made the outhouse. Right in front of its door she had to lift her skirts, and the water she voided was endless. Like a horse, she thought, but as it went on and on she thought, No, more like flooding the boat when Denver was born. So much water Amy said, “Hold on, Lu. You going to sink us you keep that up”. (p. 61)

¹²⁵ Como ya he anotado, en *Paradise*, Morrison también efectúa performativamente la realización de este paraíso expresivo –principalmente verbal pero también gestual, corporal y ritualista– de mujeres que exorcizan su marginalidad, su culpa, su no pertenencia, dando como resultado la construcción de una identidad nueva. Este proceso es de sanación.

En este extracto se superpone a una aparente incontinencia su verdadero significado: el momento del parto, un parto metafórico *post-mortem*. Hemos subrayado las expresiones que remontan a la relación maternal, al útero y la vejiga como cavidades corporales así como a la pequeña embarcación como otro desplazamiento de la imagen de cavidad susceptible de ser inundada. La evocación del bote en el río Ohio funciona también como una sinécdoque del *Middle Passage*. Nos traslada, por tanto, al mar, al Atlántico, esa masa de agua salada que une África (¿la vida?) y América (¿la muerte?) y, en consecuencia, la libertad y la esclavitud. Los grandes navíos que cruzaban ese mar durante el *Middle Passage* forman parte de este intersticio de manera inversa a los pequeños botes que a finales del siglo XIX cruzaban el río Ohio hacia la libertad.

Es menester recordar que la madre de Sethe fue traída a América en uno de estos navíos. Lo sabemos porque Nan –la madre sustituta de Sethe y otros niños esclavos, víctima en carne propia del tráfico trasatlántico– se lo hizo saber a ella, cuando mandaron a su madre biológica a la horca:

Nan was the one she knew best, who was around all day, who nursed babies, cooked, had one good arm and half of another. And who used different words. Words Sethe understood then but could neither recall nor repeat now. She believed that must be why she remembered so little before Sweet Home except singing and dancing and how crowded it was. 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. But the message –that was and had been there all along. Holding the damp white sheets against her chest, she was picking meaning out of a code she no longer understood. Nighttime. Nan holding her with her good arm, waving the stump of the other in the air. “Telling you. I am telling you, small girl Sethe,” and she did that. 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. The others from more whites she also threw away. 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. Never. [...] (pp. 73-74)

La violencia del *Middle Passage* que, como se infiere de este fragmento en algunas ocasiones podía durar incluso años si se sumaban los distintos viajes a que era sujeto un esclavo hasta alcanzar su destino final, no se limitaba al rapto forzado, ni a la violencia física efectuada al arrancar de raíz a los africanos de su hogar (con todas sus implicaciones lingüísticas y culturales), sino que también se enfocaba de manera muy directa sobre las mujeres que eran sometidas sexualmente por los miembros

blancos de la tripulación.¹²⁶ Sethe es hija de una víctima del *Middle Passage* en tanto que Beloved es una víctima del paso por el umbral entre la vida y la muerte y su recorrido inverso, de la muerte a la vida. Por ello, se convierte también, bajo el *idiom* africanista de tipo sinécdoque, en emblema de las víctimas del *Middle Passage*. La amputación sufrida por Nan, y su uso de una lengua seguramente africana, son prolepsis de la mutilación sufrida por Beloved así como de su uso de un lenguaje infantil previo a la adquisición del lenguaje que, a su vez, pasa a representar las diversas lenguas africanas, la confusión lingüística que tenía lugar en los barcos que atravesaban el Atlántico, la lengua de los muertos y la lengua del dolor sepulcral. En síntesis, Beloved expresa sus pensamientos a través de una lengua intersticial que oscila entre todos estos espacios-umbral.

La violencia lingüística logra atravesar el umbral de la memoria. Sethe no logra recordar las palabras –la forma del mensaje– pero recuerda perfectamente el mensaje. Los cantos y las danzas constituyen somas catárticos que permiten que estos mensajes orales, inscritos en el cuerpo, totalmente somatizados, se sigan transmitiendo de generación en generación. Si Baby Suggs danzaba y hacía bailar en una catarsis espiritual a sus hermanos en la fe, vemos que también Sethe bailaba en su infancia, como seguramente lo hacía también su madre cuando era niña. Pese a nunca haber estado en África, Sethe lleva inscrito en su memoria genética el baile africano del antílope y sus hijas lo heredan. Cuando Denver está en su vientre, a punto de atravesar el umbral del nacimiento, Sethe la vive como un pequeño antílope, durante un periodo sensorial aunado a tanto dolor que la lleva a desear la muerte, otra vez, esa imagen de la muerte tranquila de la cual es salvada por el instinto de vida proveniente del continente negro. Lo siniestro (*unheimlich*) de la fuga, la persecución, el miedo, el dolor derivado de la violencia, se torna un recuerdo asombrosamente familiar (*heimlich*), pese a ser

¹²⁶ Cabe enfatizar que quizá las violaciones sistemáticas de las que han sido víctimas Nan, la madre de Sethe y Sethe son invertidas en el papel íncubo de Beloved hacia Paul D. ¿Cómo interpretarlo?: Beloved no es violada y quizá esto pueda interpretarse como una “ganancia” de la decisión tomada por Sethe al evitar a toda costa que su hija cayese en la esclavitud, pero también resulta embarazada a causa de una decisión propia; luego entonces, ¿dónde estriba la supuesta “libertad” conseguida por el acto de Sethe? ¿Acaso sigue Beloved esclavizada, aunque ahora a su propia maldad, a sus instintos destructivos?

desconocido, en este intersticio de atravesar la frontera entre Kentucky y Ohio, en ese intersticio que es también el de convertirse en madre de otra niña:

Concerned as she was for the life of her children's mother, Sethe told Denver, she remembered thinking: Well, at least I don't have to take another step. 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 (Carolina maybe? Or was it Louisiana?) 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. (pp. 36-37)

Ante el olvido colectivo personificado en Sethe, Beloved efectúa la representación performativa del momento preciso del *Middle Passage*, reelaborándolo en un tiempo presente intemporal que abarca los distintos periodos que comprendió.

All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead his face is not mine his mouth smells sweet but his eyes are locked

some who eat nasty themselves I do not eat the men without skin bring us their morning water to drink we have none at night I cannot see the dead man on my face daylight comes through the cracks and I can see his locked eyes I am not big small rats do not wait for us to sleep someone is thrashing but there is no room to do it in if we had more to drink we could make tears we cannot make sweat or morning water so the men without skin bring us theirs one time they bring us sweet rocks to suck we are all trying to leave our bodies behind the man on my face has done it it is hard to make yourself die forever you sleep short and then return in the beginning we could vomit now we do not

now we cannot his teeth are pretty white points someone is trembling I can feel it over here he is fighting hard to leave his body which is a small bird trembling there is no room to tremble so he is not able to die my own dead man is pulled away from my face I miss his pretty white points (pp. 248-249)

Dado que las cerraduras de las cadenas no se abrían sino hasta terminado el viaje, luego de semanas o incluso meses, no pocas veces los cuerpos sin vida chocaban con los de los vivos en un ambiente totalmente insalubre. Otras veces los cuerpos sin vida eran apilados y lanzados al mar para aligerar la carga.¹²⁷ Con los navíos sobrecargados (hasta 600 personas en un barco destinado para 200), las letrinas saturaban su nivel sanitario rápidamente y nunca eran evacuadas. Incluso completamente deshidratados por falta de alimentos sólidos y líquidos, algunos de estos rehenes se negaban a comer a

¹²⁷ Aunque también llegó a aligerarse la carga tirando al mar a personas con vida: los más débiles o enfermos, aquellos que los traficantes suponían no soportarían la travesía. Una de las razones para ello era el constante patrullaje por parte de la policía marítima internacional (sobre todo británica) que estaba facultada para operar legalmente contra contrabandistas ilegales. Cfr. Steven Spielberg (dir.), *Amistad*, 1997.

fin de dejarse morir. Se percibía en todo momento el olor a muerte.¹²⁸ “Congratulations, Satan. That was what the cutpurse used to say whenever the ship rose and threw their bodies helter-skelter” (*A Mercy*, p. 90) rememora Rebekka respecto a su propio viaje, muchísimo menos incómodo que el realizado por los africanos.

Estéticamente, el *Middle Passage* es construido en términos literarios como un intersticio: un discurso mental monológico, sin puntuación estándar, con cortes que obedecen más a una sintaxis psicológica, sensual y corporal y, sobre todo, a la (im)posibilidad fisiológica de ser pronunciado. El movimiento marítimo en un espacio *in-between* es trasladado a este discurso escrito en minúsculas, que revela las distintas posturas físicas a las que eran obligados los esclavos durante la travesía:

We are not crouching now we are standing but my legs are like my dead man's eyes I cannot fall because there is no room to the men without skin are making loud noises I am not dead the bread is sea-colored I am too hungry to eat it the sun closes my eyes those able to die are in a pile I cannot find my man the one whose teeth I have loved a hot thing the little hill of dead people a hot thing men without skin push them through with poles the woman is there with the face I want the face that is mine they fall into the sea which is the color of the bread she has nothing in her ears if I had the teeth of the man who died on my face I would bite the circle around her neck bite it away I know she does not like it now there is room to crouch and to watch the crouching others it is the crouching that is now always now inside the woman with my face is in the sea a hot thing (p. 249)

Los padres de *Beloved* –Sethe y Halle– se confunden metonímicamente con otros padres (“my own dead man”/ “the woman with my face”). Se trata de un flujo de conciencia representado a través de una oralidad gestual semántica. Su ambigüedad revela de manera simultánea el paradigma del umbral de la muerte que cruzó ella misma al ser degollada por su madre (“the sun closes my eyes”) y aquél cruzado por los esclavos raptados (“those able to die are in a pile”). Sethe, Halle y *Beloved* se confunden ambigua y simultáneamente con las víctimas del *Middle Passage* (“I cannot find my man” / “the woman is there with the face I want”). Schoolteacher y el sheriff lo hacen con los traficantes blancos (“the men without skin are making loud noises” / “the men without skin push them through with poles”). Más aún: inclusive la madre de Sethe, quien ha sido descrita con el collar de castigo puesto, está contemplada en esta escena y *Beloved* desea liberarla: “if I had the teeth of the man who

¹²⁸ En *A Mercy* también se describe esta situación anti-higiénica: “I shat among strangers for six weeks to get to this land”, dice Rebekka y añade: “Among strangers,” [...] “There was no other way packed like cod between decks” (pp. 72 y 73), refiriéndose a su viaje trasatlántico en el siglo XVII al lado de prostitutas y hombres socialmente degradados que iban a probar mejor suerte en el Nuevo Mundo.

died on my face I would bite the circle around her neck”. Con el infanticidio y previamente, con la violación de Sethe; Sethe, Halle y Beloved se suman a una más de las innumerables pilas de víctimas del *Middle Passage* (“the little hill of dead people”).

El monólogo de donde he tomado estos fragmentos puede considerarse como el corazón de la novela. Los pasajes citados dan cuenta del movimiento corporal de Beloved, quien en su función de *idiom* africanista, elabora un sofisticado movimiento corporal aunado a la memoria colectiva de toda una raza. A lo largo de los pasajes revisados predomina el verbo “to crouch”, (agazaparse, encucillarse, agacharse) bajo la forma del gerundio que le otorga mayor duración y continuidad. Beloved se agazapa en una suerte de postura fetal para protegerse, luego se desenvuelve bajo contoneos marítimos acordes con sus temores ante la enfermedad y la muerte; adopta otra vez la posición de cuclillas según lo requiera el vaivén del barco o la situación traumática provocada por la amenaza de muerte y finalmente se vuelve a retrotraer agazapada en un yo colectivo y atemporal que explica cómo han tenido que replegarse los afroamericanos ante la violencia de este pasado que sigue teniendo ecos dramáticos en el presente.

A través de las posturas corporales Morrison crea el texto que sirve para definir el *Middle Passage*: “la enfermedad, [Morrison establece un claro paralelismo entre el *Middle Passage* y la enfermedad] como un sistema de significación de mensajes corporales, toma un lugar especial dentro de una textualización”, apunta Weisz.¹²⁹ Este tipo de semántica somática corporal también está presente en *A Mercy* y consideramos que la repetición de algunos verbos como “to crawl” en ambas novelas no es gratuita sino que, antes bien, obedece al reforzamiento del *idiom* africanista del *Middle Passage* que es desarrollado en las dos novelas de Morrison referentes al esclavismo. Sin embargo, es menester apuntar que el reforzamiento se logra a través del contraste, pues mientras Beloved describe las penurias del tráfico de esclavos –legal e ilegal– Rebekka se refiere al viaje –también metonímico– que muchos europeos emprendieron durante la colonización de América. En ambos relatos prevalece

¹²⁹ Gabriel Weisz, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, 1998, p. 15.

un discurso monológico, sincero e intimista, marcado por las restricciones físicas, psíquicas y emotivas de enunciación de una experiencia dura, difícil de narrar. Durante la fase más severa de su enfermedad, Rebekka Vark delira, dando rienda suelta a su memoria y a la verbalización de su delirio que, de manera entrecortada e incomprensible para su escucha –Lina, quien vela por ella– le es revelada, en cambio, al lector, a través del monólogo interior.

There were seven other women assigned to steerage on the *Angelus*. Waiting to board, their backs turned against the breeze that cut from sea to port, they shivered among boxes, bailiffs, upper-deck passengers, carts, horses, guards, satchels and weeping children. Finally, when lower-deck passengers were called to board, and their name, home county and occupation were recorded, four or five women said they were servants. Rebekka learned otherwise soon enough, soon as they were separated from males and the better-classed women and led to a dark space below next to the animal stalls. Light and weather streamed from a hatch; a tub for waste sat beside a keg of cider; a basket and a rope where food could be let down and the basket retrieved. Anyone taller than five feet hunched and lowered her head to move around. Crawling was easier once, like street vagrants, they partitioned off their personal space. The range of baggage, clothes, speech and attitude spoke clearly of who they were long before their confessions. (*A Mercy*, pp. 81-82)

Siendo la única por casarse, Rebekka viaja al lado de prostitutas y sirvientas. Aquí también observamos la separación entre hombres y mujeres en secciones pequeñas, acordes con la clase social. El trato que se brinda a las personas de menor rango es similar al que se le da a los animales. Dadas las condiciones del viaje por mar, el cuerpo se ve obligado a adoptar posturas incómodas. Las condiciones higiénicas son pobres. Sin embargo, el contraste entre las posibilidades de movimiento y acciones son elocuentes, sobre todo porque Rebekka refiere un divertido juego que podríamos denominar “la hora del té carnavalesca” donde los personajes oprimidos invierten su posición social para aminorar los embates del viaje.

La segunda parte del monólogo de Beloved (pp. 253-256 y, en específico 253-254) sí está ordenada sintácticamente de manera estándar y contiene puntuación y oraciones completas. Es aquí donde se establece explícitamente –en una suerte de exposición y explicación esencialista del conflicto ético clave de la novela, el filicidio– el paralelismo entre la vida de los esclavos fugitivos en el siglo XIX y la de los africanos capturados para ser vendidos como esclavos desde el siglo XVII. Beloved, en tanto *idiom* africanista intersticial funciona como el umbral para realizar esta fusión tan distante en el tiempo pero, de manera paradójica, tan cercana psíquica y afectivamente:

She was about to smile at me when the men without skin came and took us up into the sunlight with the dead and shoved them into the sea. Sethe went into the sea. She went there. They did not push her. She went there. She was getting ready to smile at me and when she saw the dead people pushed into the sea she went also and left me there with no face or hers. Sethe is the face I found and lost in the water under the bridge. When I went in, I saw her face coming to me and it was my face too. I wanted to join. I tried to join, but she went up into the pieces of light at the top of the water. (p. 253)

Resulta claro que Sethe actuó con una libertad de elección que le estaba prohibida. Las repeticiones enfatizan que nadie la empujó a hacerlo, llegó hasta donde ella quiso por elección propia. El suyo es un triunfo sobre la esclavitud. Sin embargo, este triunfo constituye una aporía porque, aunque por un lado se pone a través de sus valores morales por encima del sistema esclavista, por el otro, afecta de manera dramática la relación con su hija. Sethe se une a las víctimas del *Middle Passage*, ahora entendemos por qué se le describió antes como ahogada. Sethe no sólo sacrifica a su hija. Sethe se sacrifica a sí misma. Quizá, en esa otra dimensión a la que llega Beloved a través de la muerte y Sethe a través del filicidio ambas podrían haberse encontrado y seguirse sonriendo una a la otra, pero no es así. Tras este acto de enorme valentía, caracterizado por la aporía, deviene la fragmentación y la difuminación en una especie de locura y pérdida de la identidad. La niña no puede encontrar el rostro de su madre y, por lo tanto, tampoco el suyo. La identidad afroamericana ha sido terriblemente dañada y es menester pasar por un proceso de corporalización física y memorística a fin de reconstruirla.

La segunda parte del monólogo de Beloved constituye, a la vez, una suerte de epílogo de los tres monólogos de Sethe, Denver y Beloved, puesto que da rienda suelta al diálogo directo entre las tres mujeres: Sethe y Beloved (pp. 254-255), Denver y Beloved, después (p. 255), para cerrar con las tres voces al unísono en un canto coral íntimo, profundo y lírico donde se enfatiza el sentido de propiedad (prohibida para los afroamericanos en el mundo esclavista) afectiva, física y espiritual a través del estribillo “You are mine” y del énfasis en los flujos sanguíneo y lácteo que refuerzan el parentesco al tiempo que denotan el homicidio (pp. 255-256). Los tres monólogos constituyen la serie de “unspeakable, unspoken, thoughts” de tres mujeres “free at last to be what they liked, to see whatever they saw and say whatever was on their minds”. Tres mujeres nacidas bajo el estigma de la

esclavitud que se liberan performativamente a través del lenguaje. En *A Mercy*, lo hace también Florens al grabar las paredes. Esta libertad es tremendamente disfrutable, comparable sólo con aquellas actividades emprendidas por las tres mujeres para divertirse, como cuando van a patinar juntas formando sobre el hielo esos círculos concéntricos que retoman mentalmente en sus respectivos monólogos:

Holding hands, bracing each other, they swirled over the ice. [...] step-gliding over the treacherous ice. [...] Making a cricle or a line, the three of them could not stay upright for one whole minute, but nobody saw them falling.

Each seemed to be helping the other two stay upright, yet every tumble doubled their delight. The live oak and soughing pine on the banks enclosed them and absorbed their laughter while they fought gravity for each other's hands. Their skirts flew like wings and their skin turned pewter in the cold and dying light.

Nobody saw them falling. (p. 205)

Sethe y sus hijas experimentan la libertad del amor familiar y comulgan entre ellas y con su entorno.¹³⁰ En *A Mercy*, Rebekka experimenta esta libertad de los lastres del viejo continente al ser consolada en su convalecencia por las voces –éstas sí comprensibles, que le hablan en su propia lengua, el inglés de Inglaterra– de las mujeres oprimidas: “Just as on the ship, their voices knocked against one another. They had come to soothe her but, like all ghostly presences, they were only interested in themselves” (*A Mercy*, p. 91). Las voces fantasmagóricas de *Beloved* y *A Mercy* dan cuenta de la inconmensurable importancia del lenguaje en el proceso de sanación de las heridas psíquicas, físicas y afectivas.

En su discurso de recepción del Premio Nobel (7 de diciembre de 1993) Morrison elaboró la metáfora del lenguaje como una pequeña ave en manos de unos jóvenes que preguntan a una anciana sabia y ciega si ésta vive o está muerta. En el primero de los pasajes recién citados pone en la mente de *Beloved* la oración “he is fighting hard to leave his body which is a small bird trembling” donde también se usa esta imagen del ave para referirse al cuerpo del esclavo atravesando el umbral de la muerte, con temor y temblor. Creo que muy especialmente en el monólogo de *Beloved*, el lenguaje

¹³⁰ Es curioso que en el monólogo interior de Rebekka (*A Mercy*) que tiene lugar cuando delira a causa de la viruela, imagina el paraíso celestial en un sitio donde ya no hay enfermedad, muerte ni dolor, con un pasaje paralelo al señalado en *Beloved*. Se imagina con sus hijos y todos los salvos por gracia ¡patinando!: “Skate, even, on icy ponds with a crackling fire ashore to warm one's hands” (p. 99). Sin lugar a dudas esta imagen de patinar en familia sobre hielo es paradisiaca y feliz.

morrisoniano “is a small bird trembling” que busca atravesar el umbral entre lo innombrable y su expresión. ¿Cómo expresar lo inefable sino es a través de este cimbrarse? En los pasajes descritos predomina la dificultad de enunciar lo que no puede enunciarse:

The vitality of language lies in its ability to limn the actual, imagined and possible lives of its speakers, readers, writers. Although its poise is sometimes in displacing experience it is not a substitute for it. It arcs toward the place where meaning may lie. [...] Language can never "pin down" slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so. Its force, its felicity is in its reach toward the ineffable. (*Nobel Lecture*)

Los jóvenes de la parábola de la sabia anciana le lanzan la pregunta: “Don't you remember being young [...] when questions and demands for answers burned so brightly you trembled with fury at not knowing?” para responder ellos mismos:

You, old woman, blessed with blindness, can speak the language that tells us what only language can: how to see without pictures. Language alone protects us from the scariness of things with no names. Language alone is meditation. (*ibid.*)

La historiografía en torno al tráfico trasatlántico ha demorado muchos años en nombrar lo innombrable pero Toni Morrison se ha aventurado a meditar a través del lenguaje en torno a ello, protegiendo a la sociedad estadounidense y al lector contemporáneo de cualquier parte del mundo contra la amnesia colectiva, ubicándonos en un reconocer y un hacer hoy por hoy.

5. El sujeto afroamericano y la identidad estadounidense

I have to place enormous trust in my ability to imagine others and my willingness to project consciously into the danger zones such others may represent for me.

Toni Morrison¹

El tercero y el cuarto temas de investigación crítica propuestos por Morrison en *Playing in the Dark*: “La forma técnica en que los personajes africanistas son utilizados para distinguir y reforzar la invención y las implicaciones de lo blanco” y “La manipulación de la narrativa africanista como vía de meditación –a la vez segura y arriesgada– acerca del carácter humano del propio sujeto”,² constituyen la plataforma para analizar, en este último capítulo, dos tópicos de relevancia en el tratamiento del africanismo americano practicado por la autora: *a)* la idea de orfandad y abandono, en relación con la construcción de la identidad estadounidense y, de manera secundaria, *b)* la demonización del sujeto afroamericano, en específico, el esclavizado. En apariencia, ambos tópicos carecen de vínculos y, sin embargo, en el escenario esclavista recreado a lo largo de los dos textos elegidos destaca un *leitmotif* que termina por articularlos, convirtiéndose en el eslabón que permite concatenar las dos novelas estudiadas que, en su conjunto, abarcan desde 1650³ (aproximadamente) hasta 1874 ó 1875. Dicho *leitmotif* es, ni más ni menos que la sangre, en una multiplicidad del peso cultural connotativo que implica el fluido corporal: lazos sanguíneos que derivan en la nada sencilla diferenciación de grupos humanos, familias, tribus, razas y mestizajes, sí; pero también, a menor escala, y no por ello menos importante, sensaciones y emociones causadas por experiencias con la sangre a nivel individual, capaces de repercutir en la constitución psíquica del individuo. Si bien se ha tratado ya en otro capítulo su importancia en las relaciones materno-filiales, ahora interesa el uso simbólico de las relaciones sanguíneas y no-sanguíneas a nivel identitario del que las dota Morrison para señalar cómo se construye el sujeto estadounidense y si son estas relaciones las que dotan de

¹ *Playing in the Dark*, 1992, p. 3.

² Cfr. *Playing in the Dark*.

³ Fecha en que nació Rebekka. Florens nació aproximadamente en 1674, mientras que el presente de la novela es 1690.

cohesión a la comunidad estadounidense o si, por el contrario, es el mero hecho de compartir un mismo territorio lo que obliga a estos sujetos a imaginar otras formas de cohesión.⁴

5.1 La orfandad, el rechazo y el sueño americano

Orphan, step in.
*Widow Ealing (A Mercy)*⁵

En *A Mercy* se señala clara y reiteradamente la orfandad y el abandono de los padres como un componente fundamental en la construcción del sueño americano. Por ello, uno de sus principales ingredientes es lo que Morrison denomina “Mother hunger” o “hambre de madre” y las distintas formas en que se trata de cubrir esta necesidad. Jacob es huérfano,⁶ Rebekka ha sido rechazada por sus padres, Lina ha sido separada de los suyos a causa de la violencia de la colonización, Florens ha sido dada por su madre, y el padre de Sorrow (quien no conoció a su madre) ha muerto en un naufragio. Estos personajes sufren carencias emocionales graves (y falta de cuidados físicos indispensables para sobrevivir) que buscan remediar de una u otra manera en el Nuevo orden: Jacob a través de la herencia material de un tío, es decir, una figura paterna sustituta; Rebekka a través del matrimonio; Lina a través de la sublimación de esa falta de amor maternal hacia un amor que ella misma puede otorgar al convertirse en una suerte de madre sustituta para Florens (y de hermana mayor para Rebekka); Florens al encontrar en Lina a la madre que le hubiera gustado tener y Sorrow al transformarse por completo (de hecho ahora se llamará Complete) en el momento de ser madre, lo cual, como en el caso de Lina, se traduce en volverse capaz de generar y dar aquello que no se recibió.

⁴ Estas dos posturas se relacionan con lo que algunos sociólogos definen como “derecho de sangre” en oposición con el “derecho de suelo” en el origen de los estados-nación modernos. Cfr. Alain Joxe, “Imperativos estratégicos y libertades nacionales en el nuevo orden” en *Paradojas de un mundo en transición*, 1993.

⁵ p. 107.

⁶ Estoy en desacuerdo con Morrison, quien señala que la falta de una madre no es importante para Jacob. Como trataré de demostrar en breve, creo que su orfandad es factor clave para el desarrollo de la novela y, por lo tanto, para sus consecuencias éticas. Cfr. Orli Moscovitz, “Exclusive interview with Toni Morrison”, en *A Mercy*, en voz de Toni Morrison, 2008, disco compacto 5, pista 15.

Por su fuerza lírica y su tono misterioso, uno de mis pasajes predilectos en *A Mercy* es la historia que Lina suele contarle a Florens a la hora de dormir. Con la inserción de este ritual, Morrison instituye en el marco de la esclavitud en ciernes, la literatura oral como medio ideal para alcanzar una comunión muy especial que logra saciar esa “hambre de madre” que cada una padece. Por lo tanto, es ésta otra estrategia de vida ante la esclavitud. Esta propuesta estética es muy inteligente puesto que se subraya la relación catártica del carácter *cuasi* sagrado de la literatura oral como vínculo comunitario, sobre todo, entre mujeres. Se trata de un relato oscuro, una suerte de alegoría planteada en forma de acertijo, que bien podría ser extraída de la novela, para funcionar de manera independiente, puesto que en sí misma posee brevedad, unidad y coherencia.⁷ Sin embargo, la encontramos inserta en un marco narratológico específico que sirve para reforzar aún más sus significados internos desde el establecimiento de una relación con el exterior: quién la cuenta, quién la escucha, cómo se cuenta, cómo se escucha, cuáles son sus efectos inmediatos. La estructura narrativa “a story inside a story” funciona con efectividad a la hora de multiplicar los posibles significados del relato central contado por Lina:

They had memorable nights, lying together, when Florens listened in rigid delight to Lina’s stories. [...] Especially called for were stories of mothers fighting to save their children from wolves and natural disasters. Close to heartbreak, Lina recalled a favorite and the whispered conversation that always followed it.

One day, ran the story, an Eagle laid her eggs in a nest far above and far beyond the snakes and paws that hunted them. Her eyes are midnight black and shiny as she watches over them. At the tremble of a leaf, the scent of any other life, her frown deepens, her head jerks and her feathers quietly lift. Her talons are sharpened on rock; her beak is like the scythe of a war god. She is fierce, protecting her borning young. But one thing she cannot defend against: the evil thoughts of man. One day a traveler climbs a mountain nearby. He stands at its summit admiring all he sees below him. The turquoise lake, the eternal hemlocks, the starlings sailing into clouds cut by rainbow. The traveler laughs at the beauty saying, “This is perfect. This is mine”. And the word swells, booming like thunder into valleys, over acres of primrose and mallow. Creatures come out of caves wondering what it means. Mine. Mine. Mine. The shells of the eagle’s eggs quiver and one even cracks. The eagle swivels her head to find the source of the strange, meaningless thunder, the incomprehensible sound. Spotting the traveler, she swoops down to claw away his laugh and his unnatural sound. But the traveler, under attack, raises his stick and strikes her wing with all his strength. Screaming she falls and falls. Over the turquoise lake, beyond the eternal hemlocks, down through the clouds cut by rainbow. Screaming, screaming she is carried away by wind instead of wing.

Then Florens would whisper, “Where is she now?”

“Still falling,” Lina would answer, “she is falling forever”.

⁷ Por la similitud de sus alcances y su efectividad narratológica, el funcionamiento de este breve relato me hace recordar “Ante la ley”, fragmento esencial de *El proceso* de Kafka que bien puede ser considerado como una síntesis simbólica de su significado último.

Florens barely breathes. “And the eggs?” she asks.

“They hatch alone,” says Lina.

“Do they live?” Florens’ whispering is urgent.

“We have,” says Lina.

Florens would sigh then, her head on Lina’s shoulder and when sleep came the little girl’s smile lingered. Mother hunger –to be one or have one– both of them were reeling from that longing which, Lina knew, remained alive, traveling the bone. (pp. 61-63)

La situación narrativa no está desprovista de acción ética; me explico: Lina sabe perfectamente que Florens anhela ser amada por su madre y que dicho anhelo le causa dolor; por otra parte, re-conoce también su propia necesidad de amar como madre y que ello le ha sido negado por su infertilidad.⁸ Por ello elige como su favorito –y no el de Florens, según sabemos por el narrador omnisciente– este relato que trata sobre “las madres que pelean por salvar a sus hijos” (entre otros que abordan el comportamiento de hombres malvados crueles hacia sus esposas o los que tratan de cómo son llevados al Cielo los bebés que mueren) y lo cuenta con pasión y tristeza –con el corazón roto–. Lina pone en práctica una de sus virtudes, la de sanar, al ser capaz de diagnosticar y, llamémosle así, “medicar” a través del relato oral, a Florens y a sí misma. Elige una actividad creativa como bálsamo de sus heridas: contar historias, contar una historia en particular. En esta situación comunicativa es relevante que Lina sea *Native American* puesto que ella es la habitante natural de esta tierra a la que han arribado todos los demás y porque es ella la vocera de una tradición ancestral ahora dis-locada y re-ubicada en un nuevo contexto. Probablemente el relato del águila sea antiguo, pero ahora, a través de su actuar (*performance*), Lina lo re-articula haciéndolo funcionar de una nueva manera, pero aún cargado del poder tribal y sanador que de seguro tuvo en torno a una fogata en tiempos de esplendor de su propia comunidad indígena.

¿Cómo es este bálsamo? Es curioso que, en el nivel gramatical, tanto en el marco narratológico como en el relato en sí convivan el pretérito simple con el presente iterativo (con valor de pasado, en algunos casos) que sirve para subrayar el carácter eterno y universal de esta suerte de relato primigenio. En el nivel fónico-fonológico, destaca el predominio de las repeticiones y las aliteraciones, también en ambas historias. El relato es intimista, se cuenta en voz baja, durante la

⁸ Cfr. p. 60.

noche, en la cercanía de los cuerpos: la rígida Florens termina suspirando, relajada, con la cabeza reclinada sobre el hombro de Lina, acunada y arrullada por sus palabras. Palabras que plantean un problema ético y, a la vez, funcionan con un efecto catártico. El tema del relato central puede reducirse a un breve resumen: las madres que luchan por rescatar a sus hijos de depredadores naturales pero son incapaces de hacer algo contra depredadores no naturales. Puede, asimismo amplificarse a triple escala:

1) Mediante el lente elegido por el narrador omnisciente del cuarto apartado de la novela, focalizado en Lina. La observación resultante es, ni más ni menos: la historia del águila es la historia de Florens pero, sobre todo, aunque Florens no lo sepa, es la historia de su madre. Hay ironía puesto que Florens ha sido víctima del abandono materno por decisión de la madre pero, en realidad, ni Florens ni Lina conocen las razones verdaderas para que *Minha Mãe* tomase esa decisión. Sin embargo, el relato es tan efectivo al señalar una amenaza externa, que termina por aminorar la herida de Florens, al tiempo que le permite a Lina saciar su propia hambre de maternidad. La oralidad creativa es propuesta por Morrison como una sanación de las heridas traumáticas causadas por la esclavitud. La ironía dramática –como lectores conocemos información a la que ni Florens ni Lina acceden pero que tiene un gran peso en el simbolismo del relato del águila– se convierte en ironía trágica –por los efectos irreversibles de la trama– cuando el lector llega a la penúltima página de la novela y se entera, por boca de *Minha Mãe*, que justo cuando D’Ortega invitó a Jacob a hacer el recorrido para que escogiera al esclavo en pago, ella le estaba cantando la canción acerca de una pájara verde que peleaba y moría al defender sus huevos del hurto por parte de un mono:

After the tall man dined and joined Senhor on a walk through the quarters, I was singing at the pump. A song about the green bird fighting then dying when the monkey steals her eggs. I heard their voices and gathered you and your brother to stand in their eyes. (p. 166)⁹

⁹ En *Beloved* encontramos varios paralelismos con este importante lazo simbólico entre madre e hijos. Primero, la danza del antílope de la madre de Sethe quien, a su vez, la transmitirá –bajo una nueva forma– a Denver. Luego, la canción inventada por ella y cantada exclusivamente a sus hijos, que le servirá para reconocer a Beloved tras su vuelta al mundo de los vivos. Danza y canto como expresiones artísticas transmitidas de generación en generación unen al continente americano con sus ancestros en el continente africano.

La ironía trágica radica en que Florens, quien necesita urgentemente reconectarse con la madre, nunca podrá conocer con exactitud lo que sí sabe el lector. La canción maternal real es sustituida por el arrullo de Lina pero ambas historias comparten un mismo fondo. El hecho de que la canción de la pájara verde nos sea relatada con parquedad y sin la fuerza lírica de Lina pero, al fin y al cabo por la madre verdadera, representa también la fortaleza artística del *performance*, que puede llegar a ser inclusive más poderoso que aquello que recrea. Hay aún otro aspecto que no debemos pasar por alto en el marco narratológico de la canción de esta pajarita verde: se trata de una narración en primera persona y por ello bastante subjetiva, de tipo monólogo interior. El contexto en el que *Minha Mãe* sitúa este episodio de violencia ejercida por el amo sobre su persona y la de sus hijos como objetos de intercambio comercial y sus sentimientos y funciones maternas, es abiertamente una reflexión personal e intimista sobre la esclavitud. En ella, reflexiona sobre su rapto de África y su secuestro y traslado forzado a América. Además, se trata del epílogo de la novela, de su cierre no sólo lírico y sorprendente en términos de la trama, sino también histórico. Todo ello nos fuerza, como lectores, a reconocer en el mono ladrón a D'Ortega y Vaark y en los polluelos por nacer a Florens y su hermanito.

2) A través del enfoque comparatista, el tema de la madre que lucha contra los depredadores constituye, metafóricamente, vía el paralelismo, también la historia de Sethe, la madre-águila que pone a salvo a su prole ante la amenaza de quien se quiere apropiarse de todo. Nótese el paralelismo entre estas dos expresiones:

her [the eagle's] feathers quietly lift [...] Her beak is like the scythe of a war god (*A Mercy*, p. 62)

y

He is coming into her yard and he is coming for her best thing. She hears wings. Little hummingbirds stick needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings (*Beloved*, pp. 308-309)¹⁰

¹⁰ La primera vez que Sethe sintió el intenso repiqueteo en su cabeza fue como resultado de saberse observada como un ejemplar animal por Schoolteacher, acción que puede considerarse prolepsis de la violación de la que fue víctima: "I commenced to walk backward, didn't even look behind me to find out where I was headed. I just kept lifting my feet and pushing back. When I bumped up against a tree my scalp was prickly. I got to the grape arbor fast enough, but I didn't have the muslin. Flies settled all over your face, rubbing their hands. My head itched like the devil. Like somebody was sticking fine needles in my scalp" (p. 228).

En ambas imágenes hay aves: el águila portentosa, emblema de orgullo y buen porte, simetría perfecta... El colibrí pequeño, ágil, que vuela a velocidades sorprendentes de grandes aportaciones a la fertilización de las plantas. Ante la amenaza, las alas del águila se ensanchan sigilosamente mientras que Sethe escucha el aleteo que la conduce a la desesperación e incluso al desvarío en defensa propia. El pico del águila es descrito mediante un símil con el cetro o el haz poderoso de un dios de la guerra que, sin lugar a dudas, encarna en el poder guerrero y la valentía de Sethe. Sin embargo, en su caso, ese pico poderoso de águila, se ha volcado contra ella misma bajo la forma de diminutos picos de colibríes que martirizan su cabeza como agujas, erizándola (cual alas aguileñas) y llevándola a perder la cordura.

Dos siglos antes, la defensa era, por así decirlo, intuitiva, gallarda y natural; a finales del siglo XIX la defensa sigue siendo intuitiva pero su gallardía ha quedado disminuida al tamaño de un pequeño colibrí, hermoso, sí, de plumas brillantes, sí, veloz, sí, pero pequeño y frágil... que, además, se vuelca contra el propio sujeto de la esclavitud. Después de dos siglos de esclavitud, la defensa ya no puede ser natural, el trauma en demasía ha orillado al afroamericano a la paranoia, al desgaste mental. Para los afroamericanos, el águila que, con el ala rota, inició el descenso en el siglo XVII continúa en caída abismal aún en el siglo XIX.

El problema ético radica en el deseo de apropiación por parte de un agente externo –el Viajero-mono– que sin justificación alguna busca saciar dicho deseo. Tanto para el águila hembra como para Sethe, las crías son la posesión más valiosa. Ambas están conscientes de que hay depredadores, naturales, en el caso del águila, y no naturales, en el caso de Sethe. El problema del relato contado por Lina radica en la irrupción de un depredador anti-natural que es el mismo que amenaza a Sethe: “the evil thoughts of man”. En el relato del águila no se menciona, desde luego, el color del Viajero, en tanto que dos siglos más tarde, para Sethe queda más que claro que si algún blanco atraviesa el umbral de su casa es para arrebatarse lo suyo.

3) Ahora bien, si nos ubicamos en el lugar que ocupa el autor en la situación comunicativa, el tema del relato del águila puede funcionar también como una alegoría del sueño americano a través

de la historia e inclusive en la actualidad. El entorno al que llega el Viajero –que puede ser entendido como el epítome de los *pilgrims*– es paradisíaco y funciona en perfecto orden y belleza; es en este sentido que se afirma que el relato contiene ciertos elementos cosmogónicos que nos permiten relacionarlo con el estado de inocencia y perfección de un universo ajeno a la maldad, desde una perspectiva cristiana, esto es, el Nuevo Mundo. El Viajero es capaz de llegar a la cima y apreciar la hermosura de este mundo. Pero los malos pensamientos de este hombre recién llegado, su avaricia, el deseo de adueñarse de esa perfección implican el rompimiento con el orden edénico y tiene su desenlace en una caída abismal, al parecer infinita. Contrariamente al Verbo creador que tiene el poder de imponer orden en medio del caos (Juan 1:1), la voz del hombre es usada en este relato no para crear sino para marcar la posesión. La voz es emitida a través de un estruendo extraño y sin sentido, un sonido incomprensible para todo ser vivo en ese hábitat. El adueñarse es incomprensible en este contexto porque es antinatural. El viajero grita “Mine. Mine. Mine” provocando, incluso, el resquebrajamiento prematuro de uno de los huevos. El águila reacciona ante el inminente peligro, atacando al Viajero quien, a su vez, la hiere en el ala, aventajándola porque porta y sabe usar su arma. Ahora es ella quien grita, despavorida, no tanto por sí misma, sino ante la impotencia de cuidar de sus hijos, al caer abismalmente en una lenta espiral a capricho del viento y no de sus fuertes alas.

¿Dónde está ahora el águila? Pregunta Florens y Lina responde en un gesto autoral gnómico, mediante el uso del gerundio (la acción en pleno momento de su realización) y un adverbio determinante, ambos reforzados por la aliteración: “she is falling forever”. Este presente iterativo en gerundio ha tenido lugar desde entonces, llega hasta el siglo XIX e inclusive hasta ahora, parece indicar Morrison. ¿Y los huevos?,¹¹ ¿y los polluelos? inquiere Florens con premura, porque la respuesta a esas dos preguntas es la respuesta a su propia historia. Lina responde misteriosa: los polluelos tienen (otra vez en ese presente iterativo que las alcanza a ambas en el siglo XVII y que

¹¹ Se sabe que su incubación tarda aproximadamente 35 días y que cada año, la hembra pone solamente de dos a tres huevos, en el mismo nido, que temporada tras temporada, águilas –macho y hembra– van mejorando y ensanchando. Los aguiluchos alcanzan la madurez hasta los dos o tres años de edad, en tanto que el promedio de vida de esta ave es de 30 años.

llega también hasta el siglo XXI) que romper el cascarón por sí mismos debido a la orfandad resultante del resquebrajamiento del orden previo. “Do they live?” pregunta Florens desesperada por conocer la respuesta. En un final inusitado del relato central, Lina, la narradora extradiegética, se transforma sutilmente en intradiegética para convertirse ella misma, y convertir a Florens y convertir a todos los indios y a todos los afroamericanos, y ¿por qué no? quizás a todos los estadounidenses en personajes del relato del águila, en los polluelos del águila: “We have”, responde Lina. Sus palabras significan: “si estamos aquí, es porque hemos sobrevivido, luego entonces, nosotras dos (pero también todos los demás) somos los hijos del águila”. Si han podido salir del cascarón y crecer solas, ya hay otras muchas águilas hembras (y machos) en ese mundo invadido por el deseo ilimitado e injustificado de poseer. Me parece muy sugerente este tercer sentido de la interpolación narrativa por parte de la voz autoral. Percibo otro juicio ético acerca del *ethos* estadounidense, sobre todo en lo que atañe a una renovación viable.

¿Quiénes son los estadounidenses? ¿Son el águila esas fuertes mujeres encarnadas en Sethe, *Minha Mãe* o Lina? ¿O el Viajero tipificado en Jacob para quien “the satisfaction of having more and more was not greed, was not in the things themselves, but in the pleasure of the process”?¹² ¿O son los polluelos del águila, las víctimas de la orfandad causada por la violencia injusta, por el trastocamiento del orden natural? ¿Qué lugar simbólico ocupa el nido –tejido y vuelto a tejer, año tras año– en esta alegoría? A mi modo de ver, este pasaje encierra el núcleo de la construcción del ser estadounidense para Morrison, debido al uso emblemático del ave que la protagoniza –el águila–, de tanto peso cultural no sólo en la iconografía de los Estados Unidos sino en la de incontables civilizaciones, y al uso más bien arquetípico del hombre como dominador de su medio ambiente.

La representación creada por Morrison es, desde luego, subversiva porque lejos de exaltar al águila en todas sus virtudes simbólicas (puede ver directamente al sol, es una de las aves de rapiña más fuertes e invencibles, se le asocia con el poder por sus facultades de percepción visual, es el

¹² En realidad esto es lo que piensa Rebekka de su esposo, justificando su deseo por agrandar su propiedad, p. 97.

símbolo por excelencia de la paternidad, está asociada con el rayo, etcétera), la dota de una nueva significación como águila hembra, águila madre, águila protectora que ve frustrada su capacidad de proteger, águila combatiente y guerrera pero enemiga del rayo (quizás justamente porque reconoce que no se trata del genuino rayo, sino de un impostor estruendoso), águila no aniquilada, es cierto, pero sí en un proceso de caída continua. Ni la agudeza visual ni la firmeza con la que el águila morrisoniana se aferra a la roca logran salvarla de semejante caída.

El arte subversivo de Morrison toca en este relato nada más y nada menos que el símbolo de los Estados Unidos, el águila calva, adoptado en 1789 por George Washington, es decir, a medio camino entre las dos novelas revisadas. Sin embargo, no podemos pasar por alto que su relato bien puede aludir también a cuestionamientos de la época en torno a la selección de esta ave para representar de manera emblemática al país en vías de consolidación. Benjamin Franklin, por ejemplo, en 1784 se oponía a su uso porque veía en ella “a bird of bad moral character; like those among men who live by sharpening and robbing, he is generally poor and often very lousy. The turkey is a much more respectable bird and withal a true original native of America”,¹³ pero justamente lo que hace Morrison es subrayar el *ethos* protector del ave, vincularlo con la figura maternal, y crearle un antagonista humano, ése sí, voraz, ladrón y depredador. Ya bien entrado el siglo XX (1940) se promulgó el *National Emblem Act*, sobre el cual, más tarde, John F. Kennedy comentaría: “The Founding Fathers made an appropriate choice when they selected the bald eagle as the emblem of the nation. The fierce beauty and proud independence of this great bird aptly symbolizes the strength and freedom of America”. Como puede observarse, el discurso de estos grandes estadistas contiene también referentes al espíritu fundador de su país y una legítima preocupación por discernir en qué consiste el *ser* estadounidense: Franklin alude al carácter moral y genuino del ave a ser elegida, preocupado por encontrar algo que sea “native”; mucho tiempo después, Kennedy alaba a los Padres Fundadores y ensalza la fortaleza y la *libertad* como parte fundamental del *ethos* estadounidense; fue Washington

¹³ “The Bald Eagle. Symbol of the United States”, en Home of Heroes, www.homeofheroes.com/hallofheroes/1st_floor/flag/1bfc_eagle.html, consultado el 2 de mayo de 2011.

sobre quien, en su calidad de primer presidente de los Estados Unidos, recayó la decisión de elegir a esta ave para representar a su pueblo. Ante el discurso fundacionalista oficial de su país, Morrison reubica y pone a funcionar de manera distinta el símbolo cumplido por el águila, justo en los albores de la esclavitud.

La incuestionable ambigüedad del relato del águila remite de manera ineluctable a una tercera historia: la de la sabia ciega negra –descendiente de esclavos– a la cual acude un grupo de muchachos con un ave (¡otra ave!) entre las manos para desafiarla a que responda si está viva o muerta. Este otro relato es, ni más ni menos, que el fundamento del discurso de recepción del Premio Nobel de Morrison en 1993. La anciana se da cuenta de que, sea cual sea su contestación, será usada de manera inadecuada por los osados y desconfiados jóvenes. Pero cuando, tras un proceso de apertura dialógica inducida por ella que les permite tanto a los chicos como a ella mostrarse tal y como son y expresar sus genuinas preocupaciones más profundas, queda develado que el ave es el lenguaje y que los muchachos pueden darle un uso adecuado o uno perverso. Los relatos del águila y la sabia anciana comparten la característica de funcionar como acertijos que, una vez más, corresponde al lector descifrar mediante la toma consciente de una postura determinada. En ambos casos, como afirma James Phelan, los personajes están inmersos en narrativas ambiguas y, sin embargo, las posturas éticas que conforman dicha ambigüedad son perfectamente claras. En cambio, la que sufre mayor vaivén e inestabilidad es la perspectiva del lector pues a él le corresponde decidir si los polluelos son sólo los grupos subyugados por los procesos colonizadores y explotadores o si también lo son los blancos ocupan ese lugar de orfandad.

A *Mercy*, la novela donde Morrison pretende explorar el fenómeno de la instauración de la esclavitud justo en el momento en que empieza a asociársele con el fenotipo negro, aporta otras claves para que el lector decida si su propuesta es extensiva al ser estadounidense, esto es, a todos los habitantes del territorio que se convertiría en los Estados Unidos, independientemente del factor

étnico.¹⁴ Si, en primera instancia, pudiéramos afirmar que D'Ortega o incluso el propio Vaark personifican al Viajero del relato del águila, tampoco podemos pasar por alto que el Viajero Vaark también es víctima de la orfandad.

From his own childhood he knew there was no good place in the world for waifs and whelps other than the generosity of strangers. Even if bartered, given away, apprenticed, sold, swapped, seduced, tricked for food, labored for shelter or stolen, they were less doomed under adult control. Even if they mattered less than a milch cow to a parent or master, without an adult they were more likely to freeze to death on stone steps, float facedown in canals, or wash up on banks and shoals. He refused to be sentimental about his own orphan status, the years spent with children of all shades, stealing food and cadging gratuities for errands. His mother, he was told, was a girl of no consequence who died in childbirth. His father, who hailed from Amsterdam, left him with a name easily punned and a cause of deep suspicion. (pp. 32-33)

Aunque esta orfandad fue generada en el Viejo Mundo, en el nuevo orden que se esfuerza por instaurar resuenan constantemente ecos de ella, afectando la constitución psíquica de Jacob e incidiendo en su toma de decisiones. Jacob se compadece de Florens porque no soporta imaginarla a la deriva, porque se ve impelido a ser ese “adulto” sin el cual una niña desprotegida queda en peligro de muerte. Las imágenes que acechan la imaginación de Jacob son fuertes pero muy comunes en la época: congelamiento (imagen que también recorre la mente de Rebekka al pensar en sus hermanos londinenses), naufragios (que es exactamente la situación vivida por Sorrow, otra niña que recibe la conmiseración de Jacob), o ahogamiento (que es como percibe Amy Denver a Sethe cuando la encuentra en estado desastroso, dos siglos después de los sucesos de *A Mercy*).

Inheriting land softened the chagrin of being both misborn and disowned. Yet he continued to feel a disturbing pulse of pity for orphans and strays, remembering well their and his own sad teeming in the markets, lanes, alleyways and ports of every region he traveled (p. 33)

Como Viajero, el Nuevo Mundo representa para Jacob la gran oportunidad de remediar su estatus de vida, de reforzar su constitución psíquica y de re-hacerse como hombre. En suma, de crecer y sanar sus heridas. En más de un sentido, *A Mercy* es un relato de viaje (viajan Rebekka, Florens, su madre, los D'Ortega y Jacob) y cada una de estas travesías va acompañada de íconos. El ícono de la travesía de Jacob es un mapache. Durante su recorrido hacia Maryland, se detiene a rescatar a un mapache

¹⁴ En cuyo caso el pendón que porta en su pico el águila emblemática de los Estados Unidos, *E pluribus unum* (“Out of many, One”), sería también la propuesta morrisoniana, eso sí, toda vez que ha sido analizada parte por parte, poniendo énfasis en el *ethos* afroamericano y su contribución a la formación del *ethos* estadounidense.

cuya pata estaba atorada en un tronco: “He tried to be as gentle as possible, avoiding the claws and teeth of the frightened animal. Once he succeeded, the raccoon limped off, perhaps to the mother forced to abandon it or more likely into other claws” (p. 11, el subrayado es mío). Se aprecia la delicadeza y la ternura de este colonizador hacia la naturaleza, al tiempo que el monólogo interior nos permite asomarnos a la mente de Jacob: debido a su intervención oportuna, el destino del mapache es una encrucijada: *a*) buscará a la madre, que seguramente se vio obligada a abandonarlo porque, en el *ethos* de Jacob, las madres no abandonan así porque sí, o *b*) caerá en las garras de un depredador. Ambas opciones derivadas de la acción ética de Jacob concuerdan íntegramente con el relato del águila pero, además, este episodio del mapache constituye una prolepsis de la decisión que habrá de tomar hacia Florens y de sus repercusiones. La orfandad constituye un elemento básico para la elección de las acciones a efectuar por parte de Jacob.

Ya en Maryland, mientras celebran la comida, D’Ortega le explica a Jacob la catástrofe de su situación económica y, ante la magnificencia injusta que aprecia Jacob (no sólo material sino también en lo que a descendencia se refiere puesto que los hijos de D’Ortega están sentados a la mesa, cuando los suyos propios han muerto), éste se mira las manos que en ese momento son una sinécdoque de su alma: “There was even a trace of raccoon blood on his hands. Seeded resentment now bloomed” (p. 17). Su enraizado sentimiento de orfandad aflora en la baja autoestima, en la envidia y en el deseo de parecerse y simultáneamente diferenciarse de ese personaje tan ruin y bajo que es D’Ortega. Así como el mapache es liberado pero cojea lastimoso, del mismo modo, Jacob tiene heridas que no lo dejan andar bien erguido por la vida. La huella es indeleble.

Por nuevas y mejores que sean las oportunidades de sanar, la herida de orfandad y abandono parece ser incurable; tal y como afirma Lina:

Cut loose from the earth’s soul, they [the Europes] insisted on purchase of its soil, and like all orphans they were insatiable. It was their destiny to chew up the world and spit out a horribleness that would destroy all primary peoples. (p. 54)

¿Viajero o polluelo abandonado? Sin duda, una decisión difícil de tomar para el lector, un enigma ético problematizado por Morrison de manera magistral. Porque el amor caritativo de este Viajero, su

cuidado por el medio ambiente, su respeto hacia los demás, es también el pivote fundamental que mantiene a flote “la democracia experimental” (como la llama Morrison en *Playing in the Dark*). La propia Lina reconoce: “As long as Sir was alive it was easy to veil the truth: that they were not a family –not even a like-minded group. They were orphans, each and all” (p. 59). Es bajo su égida que se hace posible el sueño americano: vivir en armonía, con todo y las diferencias. Al escudriñar la esencia del “sueño americano” Morrison lanza la pregunta en *Playing in the Dark*: “If the New World fed dreams, what was the Old World reality that whetted the appetite for them? And how did that reality caress and grip the shaping of a new one?”¹⁵ Creo que *A Mercy* responde a esta pregunta sin tantos rodeos: por un lado, Jacob y D’Ortega no eran nadie en Europa, ahora se aprestan a gozar de fortuna; por su parte, Rebekka pudo haber terminado en la calle como prostituta de no haber sido traída a América. Pero, por otro lado, los blancos Will y Scully seguirían siendo escoria –pero al fin y al cabo libres– en Europa y habrían escapado a una servidumbre forzada; en tanto que el negro Smithy jamás vería en peligro la libertad que gozaba gracias a haber nacido en América. Pero no hay que olvidar que bajo ese sueño subyace una verdad tremenda que es revelada en *A Mercy*: la comunidad creada por Jacob carece de lazos sanguíneos, carece también de ideas compartidas; es simplemente la unión forzada y bastante azarosa de individuos huérfanos. Me parece que a fuerza del reconocimiento de esta individuación herida, de una suma de individualidades, puede construirse el *ethos* estadounidense, re-formularse y fortalecerse. Morrison insiste en la toma de conciencia de las responsabilidades individuales y de grupo para el mejoramiento de la vida en su país.

5.2 El simbolismo del portón

¿Cómo lograr la cohesión entre individuos tan diferentes? Jacob Vaark es bastante considerado con la gente que trabaja para él que, si bien no recibe remuneración alguna por su fuerza de trabajo, es objeto de un trato decoroso y amable. Las personas que habitan la propiedad de los Vaark llegan a

¹⁵ pp. 33-34.

constituir una comunidad, una suerte de familia feliz, razón por la cual Jacob es visto y respetado como un líder:

For years the neighboring farm population made up the closest either man [Scully and Willard] would know of family. A goodhearted couple (parents), and three females servants (sisters, say) and them helpful sons. Each member dependent on them, none cruel, all kind. Especially the master who, unlike their more-or-less absent owner, never cursed or threatened them. He even gave them gifts of rum during Christmastide [...] (pp. 143-144)

En la cita se aprecia muy bien la noción de interdependencia que radica en esta comunidad conformada por personas que buscan adaptar el indómito espacio y vivir en armonía, bajo el liderazgo de Jacob Vaark quien, lo mismo que Mr. Garner, es comparado con otros amos crueles y mucho menos considerados para con sus siervos. Más aún: los Vaark parecen inclusive poseer cierta conciencia hacia el cuidado del medio ambiente que alguien como Lina, perteneciente a una etnia extremadamente cuidadosa del entorno natural, admira:

Based on the way Sir and Mistress tried to run their farm, she knew there were exceptions [...] They seemed mindful of a distinction between earth and property, fenced their cattle though their neighbors did not, and although legal to do so, they were hesitant to sill foraging swine. They hope to live by tillage rather than eat up the land with herds, measures that kept their profit low. So [...] Lina trusted more or less Sir's and Mistress' judgment [...] (pp. 54-55)

Cabe subrayar que, en el periodo histórico de coyunturas socio-geográficas y económicas que retrata *A Mercy*, prevalece una economía *sui generis* que podría denominarse economía de la supervivencia ya que todos sus personajes luchan por sobrevivir, literalmente, ante las alteraciones al medio ambiente traídas por la colonización: los europeos tratan de aclimatarse y de adaptarse a las nuevas condiciones de vida en tanto que los nativos se ven precisados a lidiar, en el mejor de los casos, con enfermedades desconocidas y la desestabilización del ecosistema.

Lina, la indígena sobreviviente de la epidemia de viruela que devastara a su tribu, es comprada por Vaark. Lo es también Florens, la negra de ascendencia africana que muy probablemente ya ha nacido en territorio portugués en América del Norte. Sorrow, la mestiza hija de un capitán naviero que nunca ha vivido en tierra firme es recogida para su protección bajo el

latifundio Vaark, en tanto que los blancos homosexuales Willard y Scully¹⁶ pagan con mano de obra su libertad a futuro, en su calidad de *indentured servants* provenientes de la Europa en descomposición.¹⁷ Jacob los ha escogido precisamente por su fortaleza, por su capacidad para sobrevivir ante condiciones adversas. En la página 36, Florens nos dice: “He reminds us that he has chosen help, including me, who are survivors of measles”, pues ello garantiza que sus posibilidades de vida sean mejores que la de quienes no han pasado por pruebas de ese tipo. Otro punto que ilustra esta idea es la muestra del catálogo de compra-venta de personas que se utilizaban en la época, colocados en la imprenta del pueblo, a partir del cual Jacob selecciona a Lina:

“A likely woman who has had small pox and measles... A likely Negro about 9 years... Girl or woman that is Handy in the kitchen sensible, speaks good English, complexion between yellow and black... Five years time of a white woman that understands Country work, with a child upwards of two years old... Mulatto Fellow very much pitted with small pox, honest and sober... White lad fit to serve... Wanted a servant able to drive a carriage, white or black... Sober and prudent woman who... Likely wench, white, 29 years with child... Healthy Deutsch woman for rent... stout healthy, healthy strong, strong healthy likely sober sober sober...” until he got to “Hardy female, Christianized and capable in all matters domestic available for exchange of goods or specie”. (p. 52)

Nótese el énfasis de la época en el estado de salud de quienes están sujetos a algún tipo de intercambio mercantil. Lina, Florens, Scully, Willard e inclusive Sorrow bien pudieron aparecer en alguno de estos catálogos.¹⁸

En comparación con todos ellos, The Smithy sí es contratado para trabajar a cambio de dinero en la propiedad Vaark. Sin lugar a dudas, este escenario sin más nombre que el de su propietario,

¹⁶ En una situación parecida a la de Halle en *Beloved*, Scully trabaja para resarcir la deuda de mano de obra de su madre: “He was finishing his mother’s contract. [...] He was the son of a woman sent off to the colonies for “lewdness and disobedience,” neither of which according to him was quelled. Her death transferred her contract to her son” (p. 57). Este paralelismo consistente en deudas injustas imputadas a las madres que son pagadas por los hijos, vuelve a unir las suertes de blancos y negros en la antesala de la esclavitud. Pensamos que es éste un guiño autoral para subrayar el hecho de que en ese momento histórico las diferencias raciales no importaban y, por lo tanto, hay que reflexionar bastante sobre qué fue lo que históricamente suscitó que sobre los negros cayera la esclavitud.

¹⁷ De hecho, trabajan para Vaark a manera de pago de renta de sus tierras a otro terrateniente.

¹⁸ En la novela aparecen otros dos tipos de catálogo racial de personas sujetas, no a un intercambio mercantil relativamente abierto como el que se propone en el colocado en la imprenta del pueblo, sino de esclavos: el primero corresponde a la reproducción de fuerza de trabajo que se estaba dando en Barbados, simultáneamente a la producción de caña de azúcar: “The place is a stew of mulattoes, creoles, zambos, mestizos, lobos, chinos, coyotes” (p. 30); Barbados es visto por el traficante de esclavos como una ilimitada fuente productora de esclavos. El segundo consiste en enlazar este tráfico con el de *indentured servants*, en una época donde el fenotipo aún no era crucial: “There he [Willard] was one of twenty-three men working tobacco fields. Six English, one native, twelve from Africa by way of Barbados”; consta así cómo eran catalogados racialmente los trabajadores de estas plantaciones.

Vaark, o el del poblado donde se localiza –Milton, en el territorio de Nueva York (p. 112)–¹⁹ corresponde a un *locus* ético experimental creado por Morrison para proponer una tesis autoral: ¿Cómo habría sido América sin la esclavitud? ¿Cómo habría sido sin el factor de un fenotipo específico para establecer dicha esclavitud? ¿Cómo fueron los Estados Unidos antes de que fuese instituida la esclavitud? ¿Cómo fue ese país antes de que se decretara que los esclavos serían los africanos y sus descendientes, es decir, aquellos seres humanos marcados por un fenotipo que implica un color de piel, en este caso, negro? La poética de Morrison tal y como es expresada en *Playing in the Dark* proporciona abundante información respecto a algunas de las respuestas que pueden darse a estas preguntas clave planteadas en *A Mercy*.

What was distinctive in the New [World] was, first of all, its claim to freedom and, second, the presence of the unfree within the heart of the democratic experiment –the critical absence of democracy, its echo, shadow, and silent force in the political and intellectual activity of some not-Americans.²⁰

La finca Vaark es el corazón de un experimento hasta cierto punto “democrático” (porque cada individuo tiene la libertad de elegir qué hacer y dónde hacerlo, relativamente hablando, claro está: *i. e.*, dónde dormir, a qué hora trabajar, etcétera) donde empiezan a forjarse las diferencias entre lo norteamericano y aquello que no lo es. Los únicos norteamericanos en estricto, es decir, los únicos nacidos en este sitio ubicado posiblemente en el estado de Nueva York, son precisamente The Smithy, el negro americano que ha nacido libre y ejerce un oficio heredado de su padre²¹ y recibe un pago por su profesión, y Messalina,²² una de las últimas integrantes de la diezmada tribu indígena

¹⁹ Vale la pena resaltar el hecho de que la única alusión al nombre de este *locus* ético en toda la novela se da bajo una marca textual *sui generis* pues no se incluye en la narración sino en el mensaje escrito de puño y letra de Rebekka Vaark que acredita como mensajera suya a Florens en su búsqueda del herrero. Estilísticamente se trata de una inserción discursiva de un mensaje signado sin un destinatario en particular sino de un destinatario comunitario, tal y como en efecto sucede. La forma en que viaja este mensaje motor y, a la vez, portador de situaciones éticas, por así llamarles es, por demás, de sumo interés: el mensaje viaja en los pies de Florens, la esclava negra que porta las botas –demasiado grandes para su talla– del amo blanco.

²⁰ p. 48.

²¹ No sólo se trata de un oficio heredado del padre sino de todos sus ancestros en la línea paterna: “The glory of shaping metal. Your father doing it and his father before him back and back for a thousand years” (p. 68). Sin siquiera dudarlo, Morrison dota a este personaje de un alcance mítico que nos lleva a la posibilidad, incluso, de compararlo con alguien como Prometeo, como se ha revisado.

²² Así la llaman los presbiterianos que la rescatan de la aniquilación a su tribu, gracias a la intervención de los franceses, pero desconocemos su nombre verdadero. No deja de llamar la atención que los presbiterianos opten por un nombre latino que conlleva toda una terrible carga histórica al haberle pertenecido a la esposa del

local, que representa a una etnia en extinción a causa de la violencia traída por los conquistadores. Probablemente Florens, el personaje principal de la novela, sea la primera “afroamericana” en este *locus* ético construido *ex profeso*. En cambio, los recién llegados son los europeos blancos y, por esta razón, Morrison está invirtiendo irónicamente la función tradicional que se otorga a los negros a lo largo de la historia literaria estadounidense. Resulta relevante señalar que los cuatro blancos que habitan el latifundio Vaark son, de uno u otro modo, seres marginales: un huérfano (Jacob), una mujer que estuvo muy cerca de ser inclusive una prostituta (Rebekka), y dos blancos homosexuales. Sin lugar a dudas, el *locus* planteado por Morrison es bastante experimental. Dado su mestizaje y su íntima conexión con el mar, Sorrow parece ser una pieza clave en este entramado de razas y etnias.

Mientras tanto, volvamos a las interrogantes planteadas de acuerdo con la premisa expuesta en *Playing in the Dark*, donde se afirma que los Estados Unidos son la democracia más antigua en la que la población negra precedió, en muchos casos, a los colonos blancos²³ y razonando acerca del acto creador morrisoniano al elaborar un *locus* experimental que, siguiendo a Erik Dussere,²⁴ instaure una comunidad construida a partir del sueño de un todo orgánico que funciona bajo la égida de hacer lo correcto y que depende tan sólo de la domesticación del medio ambiente y del control de las fuerzas del mercado. El tipo de comunidad instaurada por Jacob Vaark promete, quizá, cierto tipo de equidad y pertenencia. En varios momentos de la novela puede percibirse este equilibrio que apunta hacia una mejoría comunitaria en todo momento. Al menos hasta el punto en que la codicia y la envidia corrompen a Jacob Vaark. El proceso de caída moral está relacionado con el proceso de instauración del capitalismo avanzado en América:

The sugar, coffee, and tobacco grown by efficient, profitable slave labor transformed the dreary lives of the common Englishman and American, and in doing so created the appetites that undergirded a new consumer mentality increasingly inimical to the indignity of wageless work.²⁵

emperador Claudio y ser pariente de Nerón. La Messalina histórica es dueña de una serie de “atributos pecaminosos” que en nada comparte la mujer a la que le ponen este nombre. Parecería que por el solo hecho de ser una *Native American* estuviera condenada al ámbito pagano impregnado por el pecado.

²³ p. 8.

²⁴ *Balancing the Books. Faulkner, Morrison, and the Economies of Slavery*, 2003, p. 101.

²⁵ David Brion Davis, *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*, 2006, pp. 11 y 12.

En ese momento, se acrecienta el deseo de igualar su propiedad con la de D'Ortega y, con ello, se da pie al ecocidio y a la caída de un hábitat que parecía paradisíaco. Jacob insiste en construir una casa nueva, a la usanza de Maryland y no se contenta con la que le ha funcionado durante varios años, sino que insiste en derribarla para construir otra y, luego de ésta, una tercera casa: "That third and presumably final house that Sir insisted on building distorted sunlight and required the death of fifty trees" (p. 43). El paraíso es trastocado por el deseo de agrandar la posesión, incluso de manera inútil, pues ninguno de los habitantes del lugar encuentra alguna razón suficiente de construir con tanta grandilocuencia en el caso de un hombre sin descendientes que hasta ese momento había llevado una vida frugal de trabajo: "Yet at the very moment when there were no children to occupy or inherit it, he meant to build another, bigger, double-storied, fenced and gated like the one he saw on his travels" (*ibid.*). Esta ambición desmedida, sin bases ni justificación, sólo puede llevar al desequilibrio en todos los sentidos, comenzando por el ambiental: "Killing trees in that number, without asking their permission, of course his efforts would stir up malfortune" (p. 44). La casa nueva, la tercera, es hermosa y proporcionalmente maligna, pues trae consigo enfermedad, muerte y desesperanza. Florens la describe como "mighty, waiting only for a glazier" (p. 36) pero, irónicamente, ella misma se convertirá en uno de sus fantasmas al escribir en sus pisos y paredes su infortunada historia, convirtiéndola en una suerte de fetiche. La tercera casa de Vaark representa, sin lugar a dudas, la corrupción: una apariencia hermosa y soberbia, un portón grandilocuente de inusitado simbolismo, en fin, una fachada que podría anunciar que ahí se encierra un emporio agrícola o una muy productiva finca. Sin embargo, ésta es la escenografía para un lugar desolado, vacío, que ha pasado de la alegría a la pena, un lugar donde hay enfermedad y muerte y, por lo tanto, incertidumbre, un lugar fragmentado donde otrora había unión y solidaridad.²⁶ Hasta para su creador –Jacob– se trata de una

²⁶ El parecido con la fachada de la mansión de Charles Foster Kane, el magnate protagonista de la película *Citizen Kane* (guión y dirección de Orson Welles, E.U., 1941) es bastante alto. Puede encontrarse ciertas correspondencias en la manera en que son descritos los portones de esta mansión y la de la propiedad Vaark. En ambos casos son el umbral entre una vida aparentemente plena en riquezas materiales y la desolación individual de Kane y Vaark.

construcción que no sólo le resulta terriblemente decepcionante, sino que inclusive lo traiciona: “He cannot help envying our health and feeling the cheat of his new house” (p. 36).

El portón de herrería, diseñado y elaborado por The Smithy es, sin duda alguna, el objeto simbólico que más sobresale en esta escenografía creada por Morrison. La necesidad de construirlo surge a raíz del impacto de la visita que Vaark hace a D’Ortega

[Jacob] glimpsed the wide iron gates of Jublio [...] He had heard how grand it was, but could not have been prepared for what lay before him. The house, honey-colored Stone, was in truth more like a place where one held court. Far away to the right, beyond the iron fences enclosing the property and softened by mist, he saw rows of quarters, quiet, empty. (pp. 14-15)

de modo que encarna sus deseos y aspiraciones, esto es, los deseos y aspiraciones de un colonizador europeo fundador de lo que pronto se convertirá en *America*, es decir, en los Estados Unidos. Los deseos de Jacob están relacionados íntimamente con una epifanía que tiene lugar durante su visita a Jublio:

On his way to the narrow track, he turned Regina around, waved at the couple and once again, in spite of himself, envied the house, the gate, the fence. For the first time he had not tricked, not flattered, not manipulated, but gone head to head with rich gentry. And realized, not for the first time, that only things, not bloodlines or character separated them. So mighten it be nice to have such a fence to enclose the headstones in his own meadow? And one day, not too far away, to build a house that size on his own property? On that rise in back, with a better prospect of the hills and the valley between them. Not as ornate as D’Ortega’s. None of that pagan excess, of course, but fair. And pure, noble even, because it would not be compromised as Jublio was. Access to a fleet of free labor made D’Ortega’s leisurely life possible. Without a hipload of enslaved Angolans he would not be merely in debt; he would be eating from his palm instead of porcelain and sleeping in the bush of Africa rather than a four-post bed. Jacob sneered at wealth dependent on a captured workforce that required more force to maintain. Thin as they were, the dregs of his kind of Protestantism recoiled at whips, chains and armed overseers. He was determined to prove that his own industry could amass the fortune, the station, D’Ortega claimed without trading his conscience for coin. (pp. 27-28)

Se observa una nueva cara del conflicto ético del personaje relacionado con la envidia sí, pero también con un sentido de injusticia derivado del origen indecoroso –a los ojos protestantes de Vaark, pero totalmente legal desde el punto de vista católico– de la fortuna de D’Ortega: el tráfico de esclavos. En el corazón de esta epifanía reside el deseo de igualdad que nada tiene que ver con el linaje ni con la personalidad. De ahí se deriva una sinécdoque del sueño americano, encarnado en los deseos de Vaark: amasar la misma fortuna que D’Ortega, lograr obtener una hacienda tan grande y hermosa como la suya pero –y esta conjunción adversativa es de suma importancia– sin caer en la corrupción de traficar esclavos para lograrlo, sino mediante el “ser industrioso” que marca el

calvinismo. Lo relevante de esta epifanía entremezclada con la envidia es que tiene lugar justo después de que se firman los documentos para que Jacob obtenga la primera esclava afroamericana en su haber. Toda vez iniciado este proceso, será relativamente fácil ceder a la adquisición de esclavos que ya han sido traídos a América, simplemente para laborar en una plantación de caña en el Caribe, lejos de él y de su familia. Vaark trata de verlo como un negocio parecido al comercio, uno que implica, lamentablemente, “to trick”, “to flatter” y “to manipulate”, de acuerdo con sus propias palabras. Pero al fin y al cabo un negocio, válido en tanto no sea él mismo quien lucre con las vidas de los africanos, infrinja violencia sobre ellos y atestigüe su sufrimiento, sino quien simple y llanamente reciba las ganancias de una inversión suya. El portón, en tanto lindero, representa este gran paso en la ética de Vaark; esta innovación, este nuevo permitirse en la escala de sus valores. La nueva disposición de su propiedad, con construcciones recién hechas y marcas limítrofes impresionantes no son sino “a profane monument to himself” (p. 44) que, por fuerza, conlleva una suerte de infortunios que irán cayendo sobre él y los suyos paulatinamente.

En términos narratológicos, disponemos de varias descripciones del portón basadas en el punto de vista de tres distintos personajes de la novela. Es la suma de ellas la que nos otorga, en tanto lectores, la posibilidad de evaluar su significado simbólico. Por ejemplo, para Lina toda esa grandeza es vana toda vez que no hay descendencia y que Jacob está por morir: “No one to stand in awe at its size or to admire the sinister gate that the smithy took two months to make. Two copper²⁷ snakes met at the top. When they parted it for Sir’s last wish, Lina felt as though she were entering the world of the damned” (p. 50). El portón es nada más y nada menos que la entrada al infierno. El paraíso Vaark ha quedado bien atrás, la serpiente ha causado la expulsión del paraíso, convirtiéndolo en un espacio

²⁷ El uso del cobre para el portón quizá tenga implicaciones simbólicas; se trata de un metal dúctil, utilizado incluso en forma de anillos y brazaletes para extraer sustancias tóxicas de la piel humana que, se cree, pueden causar dolores reumáticos, por ejemplo. El vínculo de The Smithy con el dominio de este metal puede estar relacionado con sus habilidades curativas. El cobre también fue uno de los primeros metales en ser utilizado para fabricar monedas, lo cual puede ser relevante como un signo de la instauración del nuevo orden mercantil en América del Norte. Además, un ícono estadounidense de primera importancia tal como la estatua de la Libertad fue fabricada en cobre. Es relevante que sea Lina, la *Native American*, quien nos proporciona el dato exacto del material utilizado para la construcción del portón, puesto que precisamente ese grupo racial utilizaba el cobre antes de la llegada de los europeos.

de sufrimiento y muerte. ¿Qué fue lo que orilló a que esto ocurriera? El pecado de la avaricia, sin duda. También ha quedado atrás el sueño de las estrellas de Jacob. Conviene recordar aquel sueño no sólo porque es una reverberación del Jacob bíblico, sino porque representa el sueño americano. El sueño tiene lugar cuando Vaark está pensando en ampliar sus negocios a través de la explotación de mano de obra esclava en Barbados, para producir ron:

And the plan was as sweet as the sugar on which it was based. And there was a profound difference between the intimacy of slave bodies at Jublio and a remote labor force in Barbados. Right? Right, he thought, looking at a sky vulgar with stars. Clear and right. The silver that glittered there was not at all unreachable. And that wide swath of cream pouring through the stars was his for the tasting. The heat was still pressing, his bed partner overactive, yet he slept well enough. Probably because his dreams were of a grand house of many rooms rising on a hill above the fog. (p. 35)

Como se revisó en el capítulo tercero, el sueño de Jacob Vaark dista mucho del sueño de su homólogo bíblico, en el sentido de la nulidad de su descendencia pero, en estricto sentido, su sueño se cumple, y él logra morir en esa suerte de mansión deseada. Si el suyo es el sueño americano, se vuelve realidad, sin lugar a dudas. El problema radica en la pregunta ética que ya se avizora desde el pasaje citado: “Right?”, se cuestiona Jacob respecto a la empresa que lo está seduciendo y que implica una relación de amo-esclavo en grandes proporciones. “Right”, se contesta él mismo, mas el futuro parece comprobar que no fue así, que esa decisión sólo trajo consigo desgracias, y ni siquiera únicamente para los esclavos a quienes, en efecto, nunca vemos ni sentimos por estar allá, en tierras tan lejanas. Esa decisión trajo consigo maldiciones para él mismo y su familia, en su presente. La entrada al infierno que surgió como consecuencia de esta decisión está marcada por un “siniestro” portón.

Sin embargo, en la descripción del portón predomina la ambigüedad. Para Rebekka, no se trata de la entrada al infierno sino al Cielo. Para cuando su esposo enferma, “The blacksmith was long gone, his ironwork aglitter like a gate to heaven” (p. 89). El reluciente trabajo de herrería es magnífico, razón por la cual a ella le parece que tiene algo que ver con la Gloria divina.²⁸ Con todo, la ambigüedad se va disolviendo pues en la misma página, la propia Rebekka admite que al intentar cumplir la última voluntad de su esposo, consistente en morir dentro de la tercera casa construida, se

²⁸ En este sentido, no resulta fortuito mencionar que el metal utilizado en esta obra de herrería de los Vaark es el mismo que se utilizó en la entrada al Templo de Jerusalén.

vuelve muy complicado abrir la imponente reja: “There was trouble at the gate. They had to lay him in mud while two undid the hinges and then unbolted the door to the house” (p. 89). Las puertas de la Gloria se resisten a abrirse para Jacob quien yace, literalmente, entre el lodo y la suciedad.

Por fortuna, contamos con una tercera y última descripción del umbral de los Vaark que, por lo menos en apariencia, resulta más objetiva o apegada a la realidad a causa de que está exenta de algún juicio ético y, en cambio, mucho más cargada que las dos anteriores de adjetivos y datos precisos –cronológicos y lineales– acerca de su construcción. Esta descripción es realizada por Willard, quien, a diferencia de las descriptoras anteriores, se refiere a la entrada a la propiedad de los Vaark en pleno apogeo de sus actividades económicas y no, como lo hacen ellas, frente a su lecho de muerte. Destaca también el que esta mirada sea masculina, puesto que pone el acento no tanto en los sentimientos o en las interpretaciones como en los datos “duros” tales como: Willard “knew Vaark was getting rich from rum investments” (p. 150) o que las ampliaciones realizadas conllevan la contratación de mano de obra pagada (The Smithy), etcétera, de manera que en el momento en que esta descripción es realizada hay prosperidad para todos. Revisemos en detalle tal retrato, atendiendo al tipo de adjetivos utilizados:

Not only was the house grand and its enclosure impressive, its gate was spectacular. Sir wanted fancy work on both panels, but the smithy persuaded him no. The result was three-foot-high lines of vertical bars capped with a simple pyramid shape. Neatly these iron bars led to the gate each side of which was crowned by a flourish of thick vines. Or so he thought. Looking more closely he saw the gilded vines were actually serpents, scales and all, but ending not in fangs but flowers. When the gate was opened, each one separated its petals from the other. When closed, the blossoms merged. (pp. 149-150)

Gramaticalmente hablando, los adjetivos utilizados son positivos, es decir, que la cualidad a la que se refieren es absoluta. Todos ellos apuntan no sólo al hecho de provocar admiración, sino también de rayar en lo ostentoso: la altura, la forma piramidal, las coronas, el brillo, se relacionan con lo monumental, con la victoria, con el honor. Es sumamente notorio que el propio descriptor –muy realista, por cierto– se autocorriga al señalar que lo que a primera vista podría parecer viñedos es, en realidad, un par de serpientes. Hay en esta descripción una suculenta invitación autoral a la interpretación del lector. Así como Vaark ha sucumbido a la tentación de imitar la construcción de

Jublio, el lector se ve tentado a la interpretación simbólica de esta suntuosa entrada principal. Tanto viñedos como serpientes son símbolos bíblicos de primerísima importancia.

W.R.F. Browning²⁹ explica que, a la llegada a la tierra prometida, los israelitas comenzaron a cultivar la vid y que, dados los intensos cuidados a largo plazo que esta planta requiere, este cultivo se convirtió en una señal de su intención de permanecer en el lugar. Esta acepción encaja perfectamente con el sueño de permanencia y constitución de una heredad material y sanguínea, soñado por Jacob, el colonizador. Creemos que, en tanto trabajo artístico realizado por The Smithy, el portón bien puede representar, en primera instancia, viñedos. Una señal de prosperidad y bendiciones que fructifica como cumplimiento de una promesa divina.³⁰

De hecho, me atrevo a proponer una interpretación de las potencialidades de la convivencia sana, misericordiosa y gentil hacia el prójimo, para el florecimiento de la sociedad, sobre todo, de una sociedad en ciernes, a partir de un pasaje bíblico (Juan 15: 1-17) que se refiere a los cristianos como frutos de la vid, es decir, de Jesús. Del mismo modo en que quienes se alejan de Cristo se pierden como frutos inmaduros que obstaculizan el crecimiento de los frutos sanos, quienes se acercan a Él llevan bendiciones hacia sí mismos y hacia su sociedad:

Permaneced en mí, y yo en vosotros. Como el pámpano no puede llevar fruto por sí mismo, si no permanece en la vid, así tampoco vosotros, si no permanecéis en mí. Yo soy la vid, vosotros los pámpanos; el que permanece en mí, y yo en él, éste lleva mucho fruto; porque separados de mí nada podéis hacer. El que en mí no permanece, será echado como pámpano, y se secará; y los recogen, y los echan en el fuego, y arden. Si permanecéis en mí, y mis palabras permanecen en vosotros, pedid todo lo que queréis, y os será hecho.³¹

El pasaje completo se centra en el mandamiento de amor hacia el prójimo (versículo 12: “Este es mi mandamiento: Que os améis unos a otros, como yo os he amado”) y considero que no es gratuito que durante el contexto de esta predicación de Jesús, que tiene lugar durante la Santa Cena, se toque el tema de la liberación (espiritual, desde luego) de la esclavitud: “Ya no os llamaré siervos, porque el siervo no sabe lo que hace su señor; pero os he llamado amigos, porque todas las cosas que oí de mi

²⁹ *Dictionary of the Bible*, 1996, p. 388.

³⁰ En términos teológicos, el viñedo es Jesús y los cristianos sus ramificaciones, destinados a dar fruto bendito. Cfr. *ibid.*

³¹ Versículos 5-7, versión Reina Valera.

Padre, os las he dado a conocer” (versículo 15). Puede efectuarse una translación de este pasaje bíblico hacia la imagen del portón, entendiendo el portón como un símbolo de unidad en la concordia, de equidad social y de consideración hacia el prójimo como bases para esforzarse por concretar el anhelo de una comunidad próspera.

Sin embargo, el espectador puede ver en el pórtico ya bendición, ya serpientes que representan el pecado humano y, por ende, la maldición divina. La serpiente es el Tentador. Pero tampoco puede negarse que aun bíblicamente la serpiente es también el poder: las varas de Aarón y de Moisés fueron transformadas por Yahvé para demostrar Su poder castigador y curativo.³² De acuerdo con Ernesto H. Trenchard, en su uso bíblico, la tentación “no sólo significa inducir a pecar”, sino también “someter a prueba” a una persona.³³ Este exégeta afirma que, dado el “éxito satánico de la primera tentación del hombre”, el diablo y sus huestes se valen de algunos métodos para seguir tentándolo, entre los cuales destacan dos que son de nuestro interés en el escenario ético que estamos analizando: *a*) “Siembra dudas e ideas equivocadas en cuanto a Dios y su obra” (piénsese en Rebekka y sus ideas en torno a la divinidad) y *b*) “Procura inducir al hombre al orgullo y a la confianza en sí mismo” (que son las debilidades de la pareja Vaark). Sin embargo, advierte Trenchard, “la tentación no se ha de confundir con el pecado, pues la sugerencia del mal no se convierte en pecado si no se acepta”. Me apego a esta idea de la serpiente en tanto símbolo de la tentación, puesto que Jacob es literalmente tentado durante su viaje a Maryland a participar del jugoso negocio de producción de ron en Barbados que implica la trata de esclavos; es tentado, asimismo, a imitar la suntuosidad de Jublio.

No, no son viñedos, dice Willard, son serpientes; esas que parecían ser las ramas del viñedo son en realidad, las escamas de las serpientes pero, para continuar con la confusión intencional y artística, las grecas no terminan en fauces de las serpientes, sino en flores. El lector es arrastrado por

³² *ibid.*, p. 340.

³³ “Tentación”, en Wilton M. Nelson (ed.), *Diccionario ilustrado de la Biblia*, 1975, pp. 649-650. Las próximas citas del párrafo provienen de esta misma fuente.

Morrison a través de un ir y venir en la construcción visual de este ícono de la novela.³⁴ El portón simboliza la tentación para los personajes pero también para el lector, quien entra en este juego ético al tratar de dilucidar dónde radica la maldad, dónde se encuentra ese punto en el que se rompe el equilibrio edénico planteado en la novela y tiene entrada la desgracia.

Se aprecia cómo las estrategias narrativas elegidas por Morrison afectan la respuesta ética de los personajes y –como señala Phelan– ésta afecta, a su vez, la respuesta de los lectores. El simbolismo del portón es lo suficientemente ambiguo pero justo esta ambigüedad lo hace perfectamente transferible al sueño americano. La imagen del portón no es en absoluto estática. Antes bien es una imagen cinética y no se resiste a una lectura pasiva sino que requiere una participación activa por parte del lector. Nos vemos obligados a abrir esa reja y atestiguar cómo se separan los pétalos de las flores. “When the gate was opened, each one separated its petals from the other” ¿Así, abiertas, serán más parecidas a fauces? ¿Será ésta una simbolización de la soledad de cada uno de los individuos (que conforman el matrimonio Vaark, que conforman la pareja Florens-The Smithy, que habitan la propiedad de los Vaark...). Precisamos volver a cerrar la reja para ver cómo cobra vida el sueño americano: “When closed, the blossoms merged”. ¿Se empieza a florecer en comunidad? ¿Es la alianza de los individuos lo que lleva al crecimiento? Es absolutamente necesario efectuar este ejercicio imaginativo para llegar a los significados recónditos de la novela: la vida en comunidad es preferible a la vida solitaria para prosperar, pero implica un orden de convivencia que considere las necesidades de cada uno de sus miembros y aun las de su hábitat. Como lectores, el relato nos invita a ocupar posturas específicas que van demarcando nuestra propia situación ética.

La alusión final al portón de la novela tiene lugar en la penúltima sección que corresponde a la última intervención de Florens, su personaje principal. Llama la atención que esté narrada (como otras partes de su discurso) en primera persona con función apelativa porque, independientemente de

³⁴ La imagen del pórtico es tan emblemática que bien podría ser la portada del libro. Cabe mencionar que, de hecho, circulan dos presentaciones de *A Mercy*: la portada de una de ellas retrata las piernas de una pequeña en zapatillas rojas de mujer; la otra, reproduce un detalle del óleo “Morning in the Tropics” (1877), de Frederic Edwin Church, que forma parte de la colección Granger, en Nueva York.

que se esté dirigiendo, como sabemos por la trama, a The Smithy, el uso del imperativo también nos obliga a implicarnos como lectores en la invitación lanzada por Florens. “[...] come to this farm again, part the snakes in the gate you made, enter this big, awing house, climb the stairs and come inside this talking room in daylight” (p.161). Nuevamente se nos invita a realizar el movimiento de apertura y traspasar ese umbral que puede conducirnos ya a un paraíso, ya al infierno, pero de seguro, a las palabras. Ese “talking room” es el sitio donde Florens ha escrito esta historia, es un cuarto activo,³⁵ en movimiento continuo, donde ella efectúa una suerte de catarsis a su doble desgracia: haber sido dada por su madre, haber sido rechazada por su amante. Si *Beloved* “is not a story to pass on” (página final de la novela), *A Mercy* solicita la apertura de sus magníficas puertas para que su historia sea leída. El espléndido portón de cobre labrado por The Smithy es el umbral entre el Nuevo Mundo y el sueño americano. ¿Infierno o Paraíso? Cerrado florece, como florece Florens, la niña que se convierte en mujer; como florece Sorrow que se vuelve Complete al convertirse en madre; como reverdece Rebekka al curarse de la viruela; como se fortalece Lina catástrofe tras catástrofe. Abierto, parece engullir en sus fauces a quien se atreve a cruzar el umbral: recibirlo en la desgracia, en la enfermedad, en la muerte. Abierto representa la individuación y, por lo tanto, la condena a la extinción en una tierra que, al exigir ser domeñada, no admite rivalidades de ningún tipo (“The fraudulent competition was worth nothing on land that demanding”, p. 53). Cerrado florece porque la vida comunitaria, la alianza, es la única posibilidad de subsistir con decoro en el nuevo territorio. He ahí la propuesta ética autoral que ha precisado de una toma de posición por parte del lector.

³⁵ Como he comentado, en *Paradise* también aparece un “cuarto activo”. Nótese el título, cuyo eco paratextual con el que aquí analizamos tiene, desde luego, repercusiones importantes puesto que ambas apuntan hacia convivencias utópicas— un grupo de mujeres exorcizan sus demonios internos a través de la escritura, la expresión gráfica y el performance, también en una habitación. En aquel caso se trata de un sótano —las mujeres del Paraíso descienden a una suerte de Infierno, inframundo o mundo interior—, en tanto que en el caso que nos ocupa, Florens asciende al Paraíso a través de la expresión escrita que le permite abrirse al dolor: “I am also Florens. In full” (p. 161). Lo escrito en este cuarto no es la expresión de la flor en botón, sino de la mujer que ha madurado, la flor abierta por completo.

5.3 El juego de las miradas y la demonización en la percepción del sujeto afroamericano

The Mayflower carried the Pilgrim Fathers to religious liberty in America and went on its next trip for a load of slaves.

Emma Julia Scott³⁶

Se ha comentado cómo el individuo Jacob es portador de esa huella indeleble de la orfandad, expresado metonímicamente en la sangre del mapache que mancha sus manos.³⁷ En el caso de Florens, el vehículo icónico de su individualidad lo constituyen, sin duda alguna, los zapatos,³⁸ símbolo procesual de su transformación de hija → a niña abandonada → a muchacha → a mujer enamorada → a mujer despechada. Este ícono la acompaña durante toda su travesía, lo cual equivale a decir que está presente a lo largo de toda la trama puesto que *A Mercy* transcurre tan sólo en los tres días de su viaje en busca de The Smithy y aproximadamente unos tres meses después de su regreso. Metodológicamente seguiré ese orden procesual para ir indagando en el tema de la diferenciación del sujeto afroamericano a partir del color de piel, ya que es justo en dicha travesía cuando se llega a este punto álgido y crucial para el diagnóstico moral que Morrison realiza.

Como sabemos, la Florens hija de *Minha Mãe* gusta de portar los zapatos que desecha la señora D'Ortega,³⁹ zapatillas rotas que la hacen ver mayor y provocar, aunque sólo tenga ocho años, la excitación sexual del amo. En el epílogo nos es revelada la angustia materna por esta aparente ansia de vivir acelerada: "But you wanted the shoes of a loose woman, and a cloth around your chest did no good. You caught Senhor's eye" (p. 166), destaca el adjetivo "loose" ya que atañe a la inmoralidad de la señora D'Ortega quien, presumiblemente comparte la lascivia de su esposo al abusar sexualmente

³⁶ *apud*, Dwight N. Hopkins, *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, p. 15.

³⁷ Resulta curioso que la mancha de sangre proviene no del homicidio, como en el caso de Lady Macbeth, sino justamente de su opuesto: el haber efectuado un acto misericordioso: "Blood is sticky" (p. 73) y, por lo tanto, deja huella. Sin embargo, sí hay un paralelismo entre la obsesión causada en el personaje de Shakespeare y el de Morrison. La conclusión, es entonces, que también los actos misericordiosos dejan huellas indelebles, tienen repercusiones y que, tal vez, éstas no necesariamente sean positivas.

³⁸ Que, como se mencionó, inclusive son la portada de una de las ediciones de *A Mercy*. Tampoco debemos pasar por alto que en *Beloved*, Baby Suggs es de oficio zapatera remendona, lo cual subraya su carácter humilde y de servicio.

³⁹ Imposible no recordar cómo Sethe se valía también de la ropa de uso y los desechos de los Garner, o de las sobras del restaurante donde trabajaba para poder subsistir. Este tópico es tocado de manera imponente por Alice Walker en varios de sus escritos, pero pienso particularmente en "The Black Writer and the Southern Experience".

de *Minha Mãe*.⁴⁰ Para la madre, las zapatillas representan la amenaza de transferencia (bajo su acepción freudiana) en dos direcciones: *a*) el peligro de que su hija se convierta en una mujer de baja moral como la portadora original de los zapatos y *b*) el peligro de que su hija se convierta en una víctima sexual de la portadora original de los zapatos y de su esposo. Por supuesto que Florens, en su postura de hija dista mucho de comprender la lógica de la madre y, por lo tanto, la suya es una narrativa muy diferente:

The beginning begins with the shoes. When a child I am never able to abide being barefoot and always beg for shoes, anybody's shoes, even on the hottest days. My mother, a minha mãe, is frowning, is angry at what she says are my prettify ways. Only bad women wear high heels. I am dangerous, she says, and wild but she relents and lets me wear the throwaway shoes from Senhora's house, pointy-toe, one raised heel broke, the other worn and a buckle on top. As a result, Lina says, my feet are useless, will always be too tender for life and never have the strong soles, tougher than leather, that life requires. (p. 3)

El calzado sirve como indicador del grupo social al que se pertenece y, en el caso de Florens, existe una incongruencia entre la delicadeza de sus pies, acostumbrados a los zapatos, y las funciones de esclava que se requieren de ella. En la frase de Lina retomada por Florens, se aprecia la ecuación vida = esclavitud (Florens) o trabajo forzado sin paga (Lina), mientras que seguramente los D'Ortega podrían igualar la vida con la comodidad al recibir servicios e incluso con la saciedad de su apetito erótico. Sin embargo, la auto-imagen completa ofrecida por Florens –con o sin zapatos– es de desequilibrio ya que cuando se describe usando los zapatos de *Senhora* da traspiés debido no sólo a que le quedan grandes sino también a que están rotos y desiguales, pero cuando es descrita sin calzado, igual trastabilla porque la planta de sus pies no está acostumbrada al contacto con el piso, como sería lo normal para cualquier esclavo. Algo queda claro de esta imagen: ni la constitución ni los hábitos de Florens se prestan para la esclavitud y esto hace recordar la valentía y la dignidad de otra esclava, Sethe, al realizar un esfuerzo por diferenciarse del estatus que le es impuesto.

Debido a otro fenómeno de transferencia, Florens asocia en su mente los zapatos con lo que ella vive como el rechazo de su madre, adjudicando a su gusto por ellos (que en forma metonímica

⁴⁰ Cfr. p. 166, donde *Minha Mãe* se refiere indirectamente a los D'Ortega como violadores.

representan su precoz coquetería), la causa del mismo. Por esa razón, tiene un sueño pesadillesco recurrente en el cual la madre le castiga quitándole los zapatos:

If a pea hen refuses to brood I read it quickly and, sure enough, that night I see minha mãe standing hand in hand with her little boy, my shoes jamming the pocket of her apron (p. 3).

Hay dos imágenes maternas a interpretar relacionadas con este sueño; por un lado, la madre pavo real que se niega a poner huevos, esto es, la negación de la maternidad o cierto tipo de infertilidad y, por el otro, la madre canguro (es decir, aquella que lleva cargando a su hijo), que representa a la madre represiva hacia la hija pero amorosa hacia el hijo del sexo opuesto. La suma de ambas puede connotar el rechazo desde el vientre de la hija y la aceptación del hijo varón con el cual no llegan a tenderse lazos fraternales, es “her little boy” pero nunca “my little brother”. Es importante recordar que tanto Florens como su hermano fueron concebidos como resultado de sendas violaciones colectivas perpetradas probablemente por otros esclavos negros. Como era común en la época, este pareo fue autorizado e inducido por el propio D’Ortega, con fines de reproducción esclavista. Pero ni siquiera por haber quedado embarazada contra su voluntad en dos ocasiones, *Minha Mãe* rechaza a sus hijos: “It would have been good both times, because the results were you and your brother” (p. 166), además queda de manifiesto que su amor no distingue entre su sexo. Lo trágico es que pese a su fuerte intuición de que hay algo que ignora y que puede modificar su vida (el gran amor de su madre por ella):

I have a worry [...] because mothers nursing greeding babies scare me.⁴¹ I know how their eyes go when they choose. How they raise them to look at me hard, saying something I cannot hear. Saying something important to me, but holding the little boy’s hand (p. 8)

Florens siempre vivirá su historia personal como una de rechazo, donde ella es la víctima y su madre y hermano los victimarios, lo cual los convierte en figuras demoníacas cuyo solo objetivo es causarle a ella desasosiego: “Mary’s Land [...] is where my mother and her baby boy are buried. Or will be if they ever decide to rest” (p. 6). El descanso católico sólo es concedido a aquellos que obran bien, ya

⁴¹ Beloved es la “greedy baby” por excelencia en la novelística de Morrison y sus tres hermanos, Howard, Buglar y Denver, comparten con Florens este terror hacia la madre filicida que, en el caso de los Suggs, sí se concreta, en tanto que en la situación de Florens se restringe la función de la madre aniquiladora como metáfora del rechazo y el abandono.

que durante muchos siglos el purgatorio fue considerado como el lugar de destino para los niños muertos sin bautismo o almas en pena que no se decidieron formalmente al arrepentimiento; Florens sitúa a su madre y hermano en ese purgatorio donde no alcanzan el eterno descanso. Para ella es imperdonable la desprotección a la que la han lanzado pues ha provocado que sea víctima del abuso y del robo, como cuando, en su ruta hacia Milton, la despojan de sus zapatos ante la incapacidad del sacerdote para cuidarla.

Conocemos que toda vez que Florens crece en Milton, Lina, la amorosa madre sustituta, prepara para ella unas suaves babuchas naturales, de piel de conejo, que parecen ser el único calzado que sí se ciñe a sus necesidades. Este acto es hermoso porque dota los delicados pies de la niña de la ternura que requiere y porque Florens no habla sino hasta que recibe estos zapatos (cfr. p. 72). Por lo tanto, la ternura maternal asociada con el cuidado a sus pies, es requisito indispensable para que Florens se exprese. Sin embargo, la única imagen donde aparecen es terrible puesto que Lina está desesperada por recibir noticias del viaje emprendido por Florens para salvar la vida de Mistress Rebekka. Junto al acto de protección y afecto, bajo la técnica del símil, se coloca en primer lugar, el final irrevocable de una época y, en última instancia, la acechanza de la muerte:

Lina entered the cowshed and glanced at the broken sleigh where, in cold weather, she and Florens slept. At the sight of cobwebs strung from blade to bed, Lina sighed, then caught her breath. Florens' shoes, the rabbit skin ones she had made for her ten years ago, lay under the sleigh –lonely, empty like two patient coffins. (p. 63)

Cuando Florens regrese, lo hará devastada, para nunca más repetir aquellas noches íntimas de historias con Lina. (De seguro ahí, sobre ese trineo, fue donde escuchó Florens la historia del águila.) Para cuando eso suceda, Rebekka ya no le permitirá a Lina dormir a sus anchas en la hamaca ni al aire libre, restringiendo su libertad. Para entonces, la pondrá a la venta, marcando el final de una relación idílica madre-hija. La muerte de Florens es lo que más teme Lina y aquel instinto maternal que la llevara a elaborar artesanalmente unos zapatos de piel de conejo para la hija adoptada no escapa de compararse con la figura materna que tiene más cerca: Rebekka, la mujer que ha hecho uso de tres pequeños ataúdes blancos para varones que no pasaron de ser bebés y aquel ataúd de su hija de

cinco años que tuvo que enterrar dos veces, debido a que la primera el suelo estaba tan congelado que el entierro no pudo ser definitivo. Lina sufre la ausencia de Florens como si fuera su propia hija. Y teme su muerte. Otra transferencia entre el calzado de Florens y el dolor ante la muerte de la hija (fantaseado por Lina pero vivido en carne propia por Rebekka) se encuentra en la página 69, cuando le es permitido a Florens ponerse los zapatos negros de cordones que pertenecieran a Patrician, la hija fallecida. Rebekka accede gustosa, pero no puede evitar llorar al vérselos puestos a Florens. Los zapatos funcionan, entonces, como metonimia de la prisa por vivir, de la madurez forzada que puede desencadenar en la muerte prematura.

Para la misión que le ha sido encomendada, Florens tiene que revestir sus frágiles pies: ni zapatillas femeninas precoces ni cómodas pantuflas maternas, antes bien, debe ponerse – literalmente– en los zapatos del amo. A Florens la vida, esa vida entendida bajo la acepción de fortuna o desgracia que tanto le preocupa a sus dos madres, le exige calzar las botas de Jacob Vaark toda vez que él ha muerto y ella tiene que ir en busca de la única persona capaz de salvar a su viuda de la viruela. Pero es menester recordar que Jacob, como el mapache, cojea, que sufre, a su vez, de orfandad. Entonces es doble el peso de la orfandad calzada por Florens: no sólo la suya, sino también la del colonizador blanco.

So when I set out to find you [The Smithy], she [Lina] and Mistress give me Sir's boots that fit a man not a girl. They stuff them with hay and oily corn husks and tell me to hide the letter inside my stocking –no matter the itch of the sealing wax. (p. 4)

Ahora es obligada a tomar un lugar que no le pertenece aunque lo hace gustosa porque va en busca de su amado. Pero lo mismo que casi todos los otros pares de zapatos mencionados, este tercero tampoco le viene bien. Curiosamente, el relleno que usan para hacer funcionales las botas, es el mismo material del que está fabricado el juguete de Malaik, el niño al que Florens transfiere toda la rabia y la envidia que siente hacia su hermanito. Las hojas de maíz, por lo tanto, son un signo de la infancia. También, en cierto modo, sirven para denotar la falsedad del “peluche” (‘a stuff doll’, un muñeco que no es una persona real) de Malaik y de las botas de Florens (‘stuff shoes’, retacadas de hojas de maíz

y falsas, porque no le quedan). El sentido de orfandad doble y hasta triple que reviste a Florens en tanto epítome del afroamericano en *A Mercy* es subrayado, sin discusión alguna.

Esta suerte de falacia es peligrosa porque indica la inadecuación de Florens al contexto y cómo su falta de madurez la lleva a realizar actos para los cuales no está lista y que la ponen en sumo peligro. Es dentro de las botas donde Florens porta el mensaje escrito por Rebekka a The Smithy pero ella, sabiendo leer, decide no leerlo como un mensajero que podría portar incluso la orden de su propia muerte, ignorándolo. El punto álgido de la travesía de Florens lo constituye el episodio donde le es arrebatado este mensaje. Morrison escenifica un problema ético de gran alcance: el auto-reconocimiento del blanco en función de la percepción del negro. Una de las vías de esta diferenciación, en los albores de la institucionalización de la esclavitud es la demonización. Vale la pena citar a Morrison *in extenso* dado que en los siguientes párrafos se articulan dos ideas cruciales para el presente capítulo: *a)* la idea de Milton como *locus* ético de un experimento democrático, derivado en buena medida del nuevo orden deseable a partir de una Europa en descomposición y *b)* la señalización de lo no-estadounidense con base en el color de piel y la esclavitud.

The need to establish difference stemmed not only from the Old World but from a difference in the New. What was distinctive in the New was, first of all, its claim to freedom and, second, the presence of the unfree within the heart of the democratic experiment –the critical absence of democracy, its echo, shadow, and silent force in the political and intellectual activity of some not-Americans. The distinguishing features of the not-Americans were their slave status, their social status –and their color. It is conceivable that the first would have self-destructed in a variety of ways had it not been for the last. These slaves, unlike many others in the world’s history, were visible to a fault. And they had inherited, among other things, a long history on the meaning of color. It was not simply that this slave population had a distinctive color; it was that this color “meant” something. That meaning had been named and deployed by scholars from at least the moment, in the eighteenth century, when other and sometimes the same scholars started to investigate both the natural history and the inalienable rights of man –that is to say, human freedom. (*Playing in the Dark*, pp. 48-49)

En el nivel de la trama de *A Mercy*, este problema ético es expuesto en el episodio de la viuda Ealing, una blanca pelirroja de ojos verdes que tiene problemas con el grupo religioso de su comunidad debido a que su hija Jane padece estrabismo y, tal vez, alguna enfermedad que le impide llevar a cabo

su vida con normalidad. Por aquel entonces se solía asociar el estrabismo con poderes especiales.⁴² Éste es sin duda, un periodo de fanatismo religioso donde se cree que el demonio anda merodeando y se manifiesta justo a través de lo diferente, de modo que la familia Ealing está en la mira y Jane es obligada a realizarse sangrías⁴³ para demostrar su naturaleza humana frente a la sospecha de poseer naturaleza demoníaca, en una época donde los ojos negros (“de loba”, los califica Florens, desprovista de fanatismo religioso pero sí con un bagaje católico y acostumbrada a observar la naturaleza) y un padecimiento como el suyo podían ser indicadores de posesión satánica. Pese al color claro de su piel, al sufrir de cierta enfermedad, tener ojos negros y estrabismo y tener la voz muy ronca, Jane personifica lo distinto. No obstante, la señora Ealing es misericordiosa para con Florens y pese a los peligros que implica para ella abrirle la puerta y ser hospitalaria con los extraños, sobre todo en su situación, se arriesga movida por la necesidad de su prójimo, aunque Florens sea la primera persona negra que ella haya visto en su vida: “She narrows her eyes and asks if I am of this earth or elsewhere? Her face is hard. I say this earth Madam I know no other. Christian or heathen, she asks. Never heathen I say” (p. 107).

En este momento de la historia –1696– (Florens y Jane tienen 16 años de edad), la pregunta crucial para identificarse en esta zona de América es si se es cristiano o pagano, de manera casi idéntica a la dicotomía que establecían los padres de Rebekka en Londres. Los blancos se esfuerzan por encontrar algo distinto a fin de diferenciarse y, ante la ausencia de elementos ajenos a ellos, actúan incluso contra uno de los suyos con tal de definir quiénes son tomando como parámetro lo que no son. En esta ética de la identidad y la diferenciación, que actúa a través del fanatismo religioso –la enfermedad, lo distinto y lo extranjerizante son cosa del demonio– el grueso de la comunidad presiona a una viuda –y, por tanto, más propensa al pecado que una mujer casada, bajo la égida de un

⁴² Amén de que el cabello rojo suele asociarse con un carácter iracundo. Desde la antigüedad se creía que los pelirrojos eran personas especiales que incluso, podían prenderse en fuego tan sólo si les daba el sol. Recuérdese que también Sorrow es pelirroja y cómo produce rechazo.

⁴³ En *Paradise* hay otro personaje femenino (éste sí es afroamericano) que se autoflagela a través de cortes en las piernas. Se trata de Seneca, quien sufrió abandono materno y, a causa de ello, se convirtió en presa fácil del abuso sexual. Los cortes que se infringe simulan caminos perfectos, como rutas hacia alguna parte. Seneca parece encontrar en el amor lésbico una salida a su sufrimiento pero se castiga por ello.

hombre– y a su hija enferma a demostrar que no hay poderes demoníacos en ellas so la amenaza de linchamiento. La demostración requerida consiste en que la madre haga cortes sobre la piel de las piernas de su hija a fin de que ésta sangre, puesto que, se cree, los demonios no sangran.⁴⁴ Esta prueba ha de repetirse varias veces al día y ser atestiguada por los miembros líderes del grupo religioso. Queda sugerido en el subtexto que esta religión no es la católica, ya que cuando madre e hija cuchichean en un debate teológico, mientras Florens va al baño, se refieren a los españoles que por aquel entonces llevaban a cabo la Santa Inquisición:

So I know it is Daughter Jane who says how can I prove I am not a demon and it is the Widow who says sssst it is they who will decide. Silence. Silence. Then back and forth they talk. It is the pasture they crave, Mother. Then why not me? You may be next. At least two say they have seen the Black Man and that he... Widow Ealing stops and does not say more for a while and then she says we will know comes the morning. They will allow that I am, says Daughter Jane. They talk fast to each other. The knowing is theirs, the truth is mine, truth is God's, then what mortal can judge me, you talk like a Spaniard, listen, please listen, be still lest He hear you, He will not abandon me, nor will I, yet you bloodied my flesh, how many times do you have to hear it demons do not bleed. (p. 109)

Pese a formar parte de la subtrama, este *locus* ético es relevante para el presente estudio dado que nuevamente se presenta la relación madre-hija en una economía del sacrificio donde la madre lucha contra las circunstancias sociales a favor de la vida de la hija. La viuda Ealing se ve obligada a hacerle cortes y heridas a su hija a fin de que el grupo religioso (puritano protestante y anti-católico: Jane frunce el ceño cuando Florens reza el *Padre Nuestro*) no la linche. Este rito sacrificial queda de manifiesto icónicamente en un extraño pasaje atestiguado por Florens, una vez más, cuando va al baño:

As I finish and step out I see Daughter Jene holding her face in her hands while the Widow freshens the leg wounds. New strips of blood gleam among the dry ones. A goat steps in and moves toward the straw nibbling nibbling while Daughter Jane whimpers. After the bloodwork is done to her satisfaction the Widow pushes the goat out the door".(p. 110)

La cabra puede ser un animal sacrificial, tan aceptable como las ovejas y los corderos, pero también se le asocia con el demonio, precisamente por estar cargada simbólicamente de los pecados, por lo que nuevamente la ambigüedad impera en este pasaje. La madre cree hacer lo correcto pero la hija lo reprueba y se lo reprocha, justo como en los problemas éticos cruciales planteados en *Beloved* y *A*

⁴⁴ En la novela hay otro uso de las sangrías, éste medicinal. The Smithy trata las paperas o ganglios inflamados de Sorrow haciendo uso de ellas. El tratamiento es efectivo, razón por la cual gana el prestigio de sanador.

Mercy. Es en este escenario donde Morrison introduce el problema ético de la construcción del blanco a través de su diferenciación de los negros.⁴⁵ La ironía trágica predomina porque Florens siente especial empatía por una niña blanca aferrada a las faldas de su madre, que le recuerda aquel episodio de su niñez con la propia madre, lo cual se traduce en la ternura con la que se autopercibe. Florens es capaz de trasladar el amor que siente por sí misma hacia la niña que tiene enfrente pero la ecuación inversa es imposible, debido ¡al color de la piel! La reacción de una pequeña de cinco años de edad hacia una adolescente negra está influida por la obsesión por encontrar lo diabólico en lo diferente, puesto que no puede explicarse de otro modo. El ambiente donde vive esta niña está cargado de prejuicios y zozobra y ella se ha alimentado de estos factores. Esta pequeña ha escuchado durante toda su vida ese fanatismo a ultranza y esa educación tergiversada –basada en supuestos principios cristianos– la lleva a rechazar tajantemente a Florens quien, por su parte, sentía dulzura hacia ella. Si una niña sentía esto, imaginemos lo que podían sentir los adultos más inflexibles.

I step into the room. Standing there are a man, three women and a little girl who reminds me of myself when my mother sends me away. I am thinking how sweet she seems when she screams and hides behind the skirts of one of the women. Then each visitor turns to look at me. The women gasp. The man's walking stick clatters to the floor causing the remaining hen to squawk and flutter. He retrieves his stick, points it at me saying who be this? One of the women covers her eyes saying God help us. The little girl wails and rocks back and forth. The Widow waves both hands saying she is a guest seeking shelter from the night. We accept her how could we not and feed her. Which night the man asks. This one past she answers. One woman speaks saying I have never seen any human this black. I have says another, this one is as black as others I have seen. She is Afric. Afric and much more, says another. Just look at this child says the first woman. She points to the little girl shaking and moaning by her side. Hear her. Hear her. It is true then says another. The Black Man is among us. This is his minion. The little girl is inconsolable. The woman whose skirts she clings to takes her outside where she is quickly quiet. I am not understanding anything except that I am in danger. (pp. 110-111)

El monólogo interior y la narración en primera persona permiten llevar a cabo el juego de transferencia al observar cómo esta escena funciona como espejo invertido de la entrega de Florens a Jacob. Hay señalamiento y dolor infantil, hay negros y blancos. Hay principios cristianos en franca oposición: la posesión de esclavos, la hospitalidad para con los necesitados. Los blancos están en desacuerdo respecto a cómo recibir y reaccionar ante los negros. Pero en esta ocasión, es la niña

⁴⁵ Recuérdese que en *Beloved*, Stamp Paid reconoce esta necesidad de diferenciarse de los negros por parte de los blancos en términos de la relación con la sangre como fluido vital: “White people believed that whatever the manners, under every dark skin was a jungle. Swift unnavigable waters, swinging screaming baboons, sleeping snakes, red gums ready for their sweet white blood” (p. 234).

blanca la asustada, la que reacciona en demasía, la atormentada. Es a raíz de su reacción que los blancos infieren la presencia del Maligno. A su vez, la referencia de persecución contra una muchacha blanca a causa de un simple estrabismo, se presenta también como otra dimensión óptica en este cuarto de espejos puesto que al objeto de la persecución se superpone un nuevo elemento cargado de africanismo. Me explico: los blancos de esta comunidad acosaban y hostigaban a Jane hasta el punto de poner en peligro su vida pero ahora, ante la presencia de Florens, en un primer momento se irán contra ambas, puesto que ambas son, de acuerdo con su visión errada, siervas del Maligno, para luego olvidarse de Jane y dejarla en paz porque volcarán su persecución contra la chica afroamericana. Siguiendo a Morrison, este juego óptico de proyecciones es relevante para la creación del sujeto estadounidense en ciernes:

Black slavery enriched the country's creative possibilities. For in that construction of blackness *and* slavement could be found not only the not-free but also, with the dramatic polarity created by skin color, the projection of the not-me. The result was a playground for imagination. What rose up out of collective needs to allay internal fears and to rationalize external exploitation was an American Africanism –a fabricated brew of darkness, otherness, alarm, and desire that is uniquely American.⁴⁶

Conviene recordar en este punto las palabras de Toni Morrison entrevistada por Sussana Rostin: “When I ask if she remembers when recognition of her own blackness dawned, wondering whether she too suffered from feelings of rage or insecurity, she fires back: ‘That’s not the question, the question is when you first understood you’re white’”,⁴⁷ ya que es en este momento de la trama que los blancos de la América del Norte en el siglo XVII se están identificando a sí mismos como tales. Cuando en este trabajo se ha afirmado que *A Mercy* es la puesta en práctica de la teoría planteada en *Playing in the Dark*, me he referido precisamente a que en esta novela se describe la necesidad colectiva de paliar los temores internos a través de la proyección del no-yo del blanco. En este pasaje algunos blancos fanáticos creen estar definiendo a Florens “She is Afric. Afric and much more” cuando, en realidad, se están definiendo a sí mismos a partir de lo que no son –negros, provenientes de África– y de su propia proyección “y mucho más”. Este último adjetivo adverbial está

⁴⁶ *Playing in the Dark*, pp. 38-39.

⁴⁷ *The Guardian*, 1 de noviembre 2008.

claramente ligado con el Mal, con todo aquello opuesto por antonomasia al Bien, pero de manera irónica es la niña blanca y no Jane ni Florens, la que por sus terrores tan severos parece endemoniada; su alma ha sido envenenada –desde un cristianismo mal entendido– hasta el punto de caer en el sufrimiento y, por supuesto, en el error. Es absurdo que un grupo religioso “serio” se base en la percepción de un infante para decidir si Florens está endemoniada o no, lo cual plantea cuán equivocada puede ser la toma de una decisión con respecto a los negros por parte de los blancos y, al mismo tiempo, la tremenda facilidad y ligereza con que pueden efectuarse las acciones humanas, trayendo consigo repercusiones históricas de primera importancia.

La textualidad manifestada a través de la proyección invertida de ambas escenas nos permite como lectores asociarlas y distinguir dos características que no habían sido del todo vinculadas históricamente en la última década del siglo XVII: esclavitud y fenotipo. Por ello resulta curiosa la expresión usada por los blancos que denota servidumbre y color relacionada con Satanás “The Black Man is among us. This is his minion” pero que, precisamente está contextualizada en un escenario ético cargado de ironía que revierte su significado: son los blancos los que están en el error al tener estas creencias y tratar de fundamentarlas en términos cristianos. Me parece que ya desde este siglo es posible dotar de un sentido de pecado a la esclavitud, algo que sugerirá abiertamente Baby Suggs en el siglo XIX.

Dwight N. Hopkins afirma:

The Puritans sailed not to break with old Europe, but to bring about the logic and fullest extent of a hegemonic Protestantism and cultural civilization. That is why they named their colonial settlements New Haven, New Canaan, New Netherlands, New York, and Cambridge. Unfortunately, these bold pioneers brought the same view of blacks as demonic, evil, inferior, and sinful that their European mother churches had propagated in instinct, language, and symbol. [...] Often, whiteness would mean divinity. A black person, consequently, represented the ultimate presence of darkness, the denial of American privileges, the signifier of the near-demonic.⁴⁸

Es probable que la comunidad de Widow Ealing se encuentre entre los límites del territorio de Nueva York, ya que Florens ha viajado desde Milton (en dicho territorio) durante dos noches para llegar ahí, lo cual indica que tampoco podía estar demasiado lejos, sobre todo porque buena parte de esta

⁴⁸ *op. cit.*, p. 15.

travesía la ha hecho a pie. Los puritanos anticatólicos con quienes se topa no han tenido hasta ahora una relación directa con descendientes de africanos en América, pero han sido imbuidos por las creencias europeas. En su búsqueda de crearse un lugar para sí y de re-inventarse una nueva identidad en el Nuevo Mundo, les es útil encontrar a alguien como Florens, toda vez que, pese a su estrabismo, Daughter Jane es también blanca. La trama se complejiza cuando el líder de este grupillo –el único que sabe leer– despoja a Florens de la carta escrita por Rebekka⁴⁹ con la hipótesis de que ha sido escrita por el mismísimo diablo y la desnudan para verificar su naturaleza (no) humana. Este acto humillante es el símil de la vejación sufrida por Sethe en manos de Schoolteacher y sus sobrinos, en su intento por comprobar la animalidad de los esclavos. A Florens la obligan a mostrarles sus dientes y su lengua; le queman la palma de la mano para ver si es sensible al calor; le revisan las axilas y el pubis, inspeccionan sus pies... El uso del enfoque narrativo es magistral puesto que Morrison consigue exponer cómo va articulándose gradualmente la identidad de los blancos:⁵⁰ Florens detalla la manera en que se (auto) percibe en la mirada de los blancos. La mirada cobra singular importancia como continuidad del juego de espejos para reconocer la Otredad y el Sí Mismo:

Naked under their examination I watch for what is in their eyes. No hate is there or scare or disgust but they are looking at me my body across distances without recognition. [...] Eyes that do not recognize me, eyes that examine me for a tail, an extra teat, a man's whip between my legs. Wondering eyes that stare and decide if my navel is in the right place⁵¹ if my knees bend backward like the forelegs of a dog. They want to see if my tongue is split like a snake's or if my teeth are filing to points to chew them up. To know if I can spring out of the darkness and bite. (pp. 113, 114-115)

Compárese este pasaje con la manera en que la angoleña *Minha Mãe* articula su nueva identidad en Barbados:

One by one we were made to jump high, to bend over, to open our mouths. [...] I was burning sweat in cane only a short time when they took me away to sit on a platform in the sun. It was there I learned how

⁴⁹ Florens sacó la carta de la bota de Jacob: "It proves I am nobody's minion but my Mistress" (p. 111), para demostrar que no es la sierva del diablo sino de los Vaark. La carta, entonces, posee una carga identitaria muy fuerte para Florens, tanto, que puede salvarle la vida. En *Paradise* hay un uso similar de una carta en el zapato de una niña, Pallas, quien, por cierto, es blanca. La carta que guardaba Pallas en su calcetín fue escrita con lápiz labial y le fue dada por su hermana cuando ella aún no podía leer lo que decía. Su contenido revelaba la verdadera identidad de su hermana: era la madre de Pallas. Estamos, por lo tanto, ante, literalmente, cartas de identidad.

⁵⁰ Van parte por parte del cuerpo, del mismo modo en que, dos siglos más tarde, escaneará el cuerpo afroamericano Baby Suggs en un rito de sanación. Este momento de *A Mercy* es de condenación y será menester reparar, en *Beloved*, el daño hecho.

⁵¹ Recuérdese que Pilate, en *Song of Solomon*, es una mujer extraordinaria porque carece de ombligo. Ella es el enlace de Milkman –el prototipo del afroamericano– con sus ancestros, inclusive africanos.

I was not a person from my country, nor from my families. I was negrita. Everything. Language, dress, gods, dance, habits, decoration, song –all of it cooked together in the color of my skin. So it was as a black that I was purchased by Senhor, taken out of the cane and shipped north to his tobacco plants. (p. 165)

Con sus peculiaridades, el escaneo del cuerpo en *Minha Mãe*, Florens y Baby Suggs forma parte del auto-reconocimiento del sujeto afroamericano. He aquí un punto ético crucial –consecuencia directa del *Middle Passage*– para la institución y el desarrollo de la esclavitud de los afroamericanos: en el siglo XVII, cuna del experimento democrático de los Estados Unidos, aún no hay pleno odio racial, ni temor, ni disgusto. Pero sí hay una falta de reconocimiento hacia el sujeto afroamericano que facilitará la instauración de la explotación esclavista por parte de los blancos: “the reality is that the very category of the Negro is at root a European product: for the ‘whites’ invented the Negroes in order to dominate them”, afirma Appiah, conceptualizando elocuentemente el punto ilustrado.⁵²

En este momento narrativo se inserta otro animal icónico, esta vez relacionado con Florens y la incapacidad de los blancos por percibirla como semejante: el oso. Ahora Morrison explora el momento crucial en que el afroamericano empieza a gestionar su identidad. “The women look away from my eyes the way you say I am to do with the bears so they will not come close to love and play” (p. 113); las mujeres blancas evaden el contacto visual ante el peligro que lo diferente representa para ellas. Florens hace referencia a la explicación que The Smithy le ha dado en torno a los osos:

What about the boneless bears in the valley? Remember? How when they move the pelts sway as though there is nothing underneath? Their smell belying their beauty, their eyes knowing us from when we are beasts also. You telling me that is why it is fatal to look them in the eye. They will approach, run to us to love and play which we misread and give back fear and anger. (p. 5)

Aun entre osos y humanos es factible la identificación como criaturas vivientes. El peligro sobreviene al aflorar el temor y la rabia que no saben comprender que el oso se acerca tan sólo para jugar. Pero no basta esta comprensión puesto que el juego puede ser letal debido a las enormes desproporciones existentes entre osos y humanos. Es ésta otra metáfora de la relación entre blancos y negros y de la importancia de la mirada mutua como reconocimiento y/o la cancelación de la mirada como única posibilidad de convivencia.

⁵² Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, 1992, p. 62.

A este distanciamiento letal se le suma la demonización del sujeto afroamericano. Ello provoca desestabilización, inseguridad y angustia. Morrison introduce otra vez la recreación –subversiva– de un relato bíblico: “Swine look at me with more connection when they raise their heads from the trough” (p. 113), lo cual resulta irónico puesto que en los evangelios bíblicos Jesús efectúa un exorcismo lanzando los demonios extraídos del cuerpo de un joven, precisamente, a una manada de cerdos que huye despavorida hasta volcarse en un precipicio. Los cerdos –que representan lo impuro, el abismamiento amoral en lo perverso–, en este pasaje de *A Mercy* están tranquilos puesto que no hay en absoluto presencia demoníaca más que en la mente y el corazón de los cinco blancos presentes. Los cerdos reconocen a Florens, sí, pero no porque esté endemoniada, sino porque es una criatura viva, al igual que el oso, las gallinas, la cabra, la naturaleza toda. Toda vez que Florens comprende cómo es percibida por los blancos, algo en su interior cambia para siempre:

Inside I am shrinking [...] and know I am not the same. I am losing something with every step I take. I can feel the drain. Something precious is leaving me. I am a thing apart. With the letter I belong and am lawful. Without it I am a weak calf abandon by the herd, a turtle without Shell, a minion with no telltale signs but a darkness I am born with, outside, yes, but inside as well and the inside dark is small, feathered and toothy. Is that what my mother knows? Why she chooses me to live without? [...] The sun's going leaves darkness behind and the dark is me. Is we. Is my home. (p. 115)

El rechazo de los blancos hacia Florens genera violencia que, sumada a su inseguridad infantil, funciona como un motor para recordar su propio dolor de niña al tiempo que constituye una prolepsis del dolor que ella misma infringirá a Malaik, otro niño en desventaja, aunque éste sea también afroamericano como ella. La violencia de blancos a negros genera violencia de negros a negros en un círculo vicioso que va adquiriendo dimensiones catastróficas; de víctima, Florens pasará a ser victimaria.

La imagen del oso⁵³ es retomada hacia el final de la novela como figura icónica de Florens puesto que Will y Scully, los siervos blancos, insertan el episodio donde logran escapar, precisamente de un oso, entre dos grupos de oraciones descriptivas del regreso de Florens:

⁵³ Morrison confiesa que en un primer momento había pensado en un jabalí, pero, después de investigar, se percató de que no había jabalíes en América del Norte, en el siglo XVII, sino que éstos fueron introducidos por los alemanes mucho después. Cfr. Orli Moscowitz, “Exclusive interview with Toni Morrison”, en *A Mercy*, en voz de Toni Morrison, 2008, disco compacto 5, pista 20.

- 1) Strangest was Florens. The docile creature they knew had turned feral. When they saw her stomping down the road two days after the smithy had visited Mistress' sickbed and gone, they were slow to recognize her as a living person. First because she was so blood-spattered and bedraggled and, second, because she passed right by them. Surely a sudden burst of seating men out of roadside trees would have startled a human, any human, especially a female. But this one neither glanced their way nor altered her pace. (p. 146)
- 2) It was when they shot from the Wood onto the road that they saw the female-looking shape marching toward them. Later, when they discussed it, Scully decided she looked less like a visitation than a wounded redcoat, barefoot, bloody but proud. (p. 148)

Es relevante que son los blancos los que definen a Florens. Además, se trata de *indentured servants*, es decir, que tienen una categoría social en ese momento muy parecida a la de esclavos. Ahora Florens está irreconocible: llega manchada de sangre y con las ropas desgarradas, actúa con esa misma indiferencia que tanto criticó a los blancos, y se ha convertido en una suerte de fantasma, doliente y penoso, que pone en duda su humanidad y que ha roto su vínculo con la naturaleza. Pero, ¿qué hay en medio de estas dos descripciones? El relato de una osa que es atraída por la negligencia de Will y Scully al haberse echado a descansar en medio del valle, comiendo y fumando. La osa sólo quería “investigar” (p. 147), pero los blancos no atinan a elegir la estrategia adecuada para comunicarse con ella y ya echan a correr, ya trepan un árbol, ya luchan contra ella, hasta llegar a herirla, más por miedo que por afán de dañarla. La suya es una actuación irresponsable por incauta. Scully le saca un ojo a la osa, provocando su ira. La osa lo persigue hasta que escucha a su osezno y entonces, bamboleándose, herida, decide ir a buscarlo. Simbólicamente, el oso es un animal que representa lo instintivo pero también lo inconsciente, sobre todo, en aquellos atributos primitivos que pueden llevar a la crueldad. No es gratuito, entonces, que Morrison elija colocar la negligencia e ineptitud en los blancos para lidiar con la osa, en tanto que ubica la inteligencia y la perspicacia en Florens y The Smithy para protegerse de la potencial agresividad que la interacción humano-oso pudiera generar. La selección del órgano herido en este oso-hembra no es azarosa, como tampoco lo es su carácter de madre. En Florens ha ido cobrando importancia la mirada como acción en el reconocimiento de la identidad y su manera de ver las cosas ha sido dañada para siempre luego de su encuentro con los blancos. Su identidad como afroamericana se ha hecho consciente a través del

mirar propio y de la forma en que es mirada. La suavidad del pelaje, la ternura maternal, el deseo de amar y jugar se ha visto en peligro y Florens ha resultado muy herida.

Como la osa, regresa fantasmal y tambaleante, descalza, con huellas de sangre en todo el cuerpo. Ha tenido lugar en ella la transformación entre la inocencia y la experiencia, como la ha tenido en Daughter Jane: “Are you a demon?”, le pregunta Florens cuando ésta le ayuda a escapar del seguro linchamiento al que sería victimada; Jane responde sonriendo, con la malicia propiciada no por ella, sino por el terrible entorno: “Oh, yes” (p. 114). Ha entendido su labor de víctima propiciatoria involuntaria y se regocija ahora de que la olvidarán por un tiempo al centrar su atención en la afroamericana Florens, más exótica, más distinta aun y, por lo tanto, objetivo más fácil del auto-temor de los caucásicos de su comunidad. Florens regresa orgullosa, como Jane se despide con su ojo sano firme, bien enfocado. Ha ocurrido un rito de paso de suma importancia no sólo para Florens sino, alegóricamente, para los afroamericanos de la época. De modo parecido a Denver, que tuvo que salir de su ensimismamiento y encierro para liberarse y liberar al 124, Florens tuvo que haber conocido a los blancos para auto-reconocerse. Al igual que Denver, cuya vida ha estado marcada por la bondad de algunos blancos (Amy, los Boldwin), Florens se encuentra en su travesía con las Ealing, quienes son decisivas en la formación de su identidad.

Despojada de sus ropas y de la carta que le otorgaba identidad, Florens parece encontrar por fin, después de una dolorosa vía de autoconocimiento, un punto de equilibrio: ni los zapatos desechados por los blancos, ni las sandalias fabricadas por la madre sustituta, ni las botas masculinas heredadas de Europa, sino los pies descalzos pero no para ejercer funciones de esclava sino para escribir. Esos pies que han sido el epítome de su inadaptación a la vida, esos pies que The Smithy lastimó en franca violencia de género, furioso por la torpe violencia con la que Florens trató a Malaik, el huérfano negro, hijo de un blanco. Este niño no puede aceptar a Florens y le esconde sus botas, ese revestimiento que ella cree necesitar. Ante tal afrenta, cual niña, Florens le quita su muñeco y ése será el motor de una batalla que termina en golpes y el rompimiento irreversible de la pareja. Esos pies que ella creía tan débiles y tan necesitados de adorno, le han servido para recorrer un camino hacia el

autoconocimiento. Le han mostrado su fortaleza, han sangrado porque la transición es dolorosa: “I have no shoes. I have no kicking heart no home no tomorrow. I walk the day. I walk the night. The feathers close. For now” (p. 158). El águila en descenso cierra sus alas, al menos por ahora. Esta derrota comenzó exactamente con el rechazo de The Smithy, con su predilección por Malaik (“No question. You choose the boy. You call his name first”, p. 140), las alas del águila son replegadas, en esa caída abismal: “I cower. I hold down the feathers lifting” (*ibid.*).

Ahora Florens lucha por restituir el valor de la palabra escrita que le ha sido arrancada. Por ello, la travesía de Florens culmina unos meses más tarde, en la habitación parlante, donde ella intenta desahogarse, re-conocerse y re-construirse vía la escritura. Lo relevante de esta última fase de su vida que podemos conocer en la línea cronológica de la novela es que ahora está descalza. Pero no para cumplir funciones de esclava, sino para liberarse a través de la escritura, de una narrativa propia, de la construcción de su propia historia de vida. Florens encara el abandono y el rechazo, su sentimiento de extravío, a través de la escritura. Tal vez este ejercicio le permita al águila limpiar sus plumas, darles tiempo a que crezcan y sanen para, algún día, volver a desplegarlas en toda su belleza. Morrison logra meditar artísticamente en el carácter humano de negros y blancos en los albores de la esclavitud institucionalizada. Para ello, se vale de técnicas descriptivas y narrativas que sitúan a sus personajes en escenarios límite que les facilitan –porque lo complejizan– el autoreconocimiento. Estos *loci* éticos son innegablemente intersticiales y permiten juegos ópticos en más de una dirección. Se caracterizan, en consecuencia, por exigir una participación activa por parte del lector quien es obligado a situarse en más de un único ángulo de visión. Antes bien, es invitado a posicionarse en distintos sitios cruciales del escenario a fin de erigir una opinión propia ante los hechos que le son relatados.

La efectividad de las propuestas morrisonianas

Readers and writers both struggle to interpret and perform within a common language shareable imaginative worlds. And although upon that struggle the positioning of the reader has justifiable claims, the author's presence – her or his intentions, blindness, and sight– is part of the imaginative activity.

Toni Morrison¹

We die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our lives.

Toni Morrison²

A lo largo de esta tesis he sostenido que *A Mercy* y *Beloved* plantean una serie de conjeturas éticas, erigidas bajo escenarios ficcionales particulares contextualizados en el marco esclavista de los Estados Unidos, desde su origen hasta el siglo XIX, en específico, aproximadamente desde 1660 hasta 1873. Dicha serie de conjeturas se desprende de dos situaciones éticas en particular que pueden resumirse en el sacrificio de la hija (por parte de la madre, quien también se auto-sacrifica) como “solución” –si se quiere paliativa o sesgada, es decir, ni contundente ni definitiva– ante la esclavitud. He tratado de demostrar que la autora dista mucho de resolver si dicho sacrificio cumple su objetivo, esto es, si de verdad logra salvaguardar a las hijas de la esclavitud (o, por lo menos, de *cierto* tipo de esclavitud: *i. e.* física, sexual). Por el contrario, he intentado probar que, lejos de dar respuesta a estas interrogantes de corte moral, Morrison delega –a través de la construcción de situaciones éticas complejizadas por un uso estilístico peculiar del lenguaje– al lector la responsabilidad de elegir, entre varias posibilidades, una respuesta propia, orillándolo a adoptar una postura ética determinada.

He explorado cómo a partir de estos dos sacrificios, se desprenden muchas otras situaciones éticas de menor envergadura, pero siempre enmarcadas en el contexto esclavista, lo que equivale a decir, en cierta manera, sujetas a algún tipo de intercambio, no exclusiva aunque preponderantemente mercantil. Pero queda claro que dicho intercambio también comprende aspectos físicos y afectivos, razón por la cual se trata de una economía sacrificial. Algunas de las situaciones evaluadas en esta tesis son las bodas de Sethe y Rebekka, las enfermedades de Mrs. Garner y Mistress Vaark y otros tipos de entrega de los hijos (*i.e.* por parte de los padres de Rebekka o de Jacob). De este modo,

¹ *Playing in the Dark*, 1992, p. 12.

² *Nobel Prize Lecture*, 1993.

ambas novelas constituyen un constructo artístico que suscita un genuino reto de conformación y desarrollo de habilidades en la toma de decisiones y en la adopción de posturas por parte del lector. Dichas habilidades y posturas son éticas porque se relacionan con el carácter –la suma de virtudes y defectos– del lector, obligándolo a sumergirse en la problemática suscitada por un hecho histórico innegable: la esclavitud. Cabe subrayar que el lector implícito de Morrison es, creo yo, en primera instancia, el afroamericano y, en segunda, el estadounidense. Sin embargo, como lectora de otras latitudes (vivo en México, leo en una segunda lengua, mi contexto no corresponde con el del lector promedio de Morrison), también encuentro que mis habilidades y posturas éticas son retadas por estos textos, invitándome a efectuar una interpretación alegórica puesto que mi intuición acerca de que las obras a las que me enfrentaba contenían propósitos implícitos que requerían ser explicados resultó correcta. Es desde esa posición receptora que he presentado mi propia lectura, basada en el principio de que estos textos son susceptibles de ser descifrados. Sostengo que la construcción estética conformada por las dos novelas seleccionadas es alegórica porque posibilita una visión integral de la esclavitud mediante la cual se logra una manifestación plena de la vida; tal y como afirma Honig, “allegory which is symbolic in method, is realistic in aim and in the content of its perception”.³ Aprecio el par de novelas como la puesta en escena hipotético-ficcional de una alegoría utilizada por Morrison en tanto instrumento retórico para desplegar un sistema de creencias específico que, lejos de oponerse a un recuento realista del universo, pone de manifiesto la evidencia de las realidades físicas y éticas de la vida concebida de manera objetiva.⁴

La suma de estas dos novelas establece un magnífico planteamiento artístico consistente en alinear ante el lector todos aquellos elementos que le permitan ejercitar su capacidad de elección (el libre albedrío, en términos cristianos) en torno a uno de los episodios históricos menos explorados en la narrativa estadounidense: la esclavitud. A través de sus obras, Morrison suscita en el lector las sensaciones, los sentimientos y las razones necesarias para involucrarlo en el mundo esclavista y

³ Edwin Honig, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, 1982, p. 180.

⁴ *ibid.*, p. 179.

forzarlo a generarse una opinión acerca de la problemática creada por dicho escenario económico. Esto es, mediante personajes comprometidos en situaciones complejizadas, el lector puede participar activamente en ellas. Siguiendo a George Steiner, el lector “invierte su propio ser en el proceso de interpretación”, mismo que implica “la puesta en acto de un entendimiento responsable, de una aprehensión activa”⁵ por parte suya. Literatura y ética están entrelazadas de modo complejo y sólo guardan sentido en su conjunto: la imbricación entre palabra (lenguaje literario) y acción humana (acción expresada en términos literarios) es lo que hace posible la transferencia de escenarios que conllevan posturas éticas: de la autora (siglos XX-XXI) al texto (siglos XVII-XIX) y, luego, del texto al lector implícito –e incluso a otros lectores, como los provenientes de entornos culturales distintos al de la autora– y su mundo actual.

En la creación de estos escenarios, los personajes africanos, afrodescendientes y *African-like* cumplen una función de primerísima importancia puesto que se les relaciona de manera franca y abierta con la configuración de un país que ha pretendido ser el emblema de la democracia y de la libertad. La edificación de un preciso escenario ficcional permite que la conciencia de estos personajes tenga sólidas bases fisiológicas y que su existencia esté condicionada por factores ambientales y sociales muy concretos. Dicha conciencia es forjada por las experiencias a las cuales se ven sometidos, poniendo en práctica sus talentos y limitaciones personales –es decir, su *ethos*–. De ahí que esta conciencia se vea precisada a madurar y constituya, en un segundo plano, la expresión de la “imaginación moral”⁶ de Morrison. Dicha imaginación se traduce en preocupaciones muy distintivas que han aquejado a la comunidad afroamericana aun antes de la fundación de los Estados Unidos: el significado de la identidad –y, en particular, la identidad negra–, el sentido de pertenencia a una comunidad equitativa, plurivalente y multicultural de mayores dimensiones, el trazado de metas compartidas, sobre todo en lo relativo a una vida comunitaria y, lo más básico, la búsqueda y el ejercicio de la libertad. En este sentido, queda claro que la literatura escrita por Morrison se

⁵ *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, 2007, pp. 18 y 17.

⁶ Es decir, las formas simbólicas vitalizadoras bajo las cuales toman forma los conceptos abstractos de un autor literario. Cfr. Edwin Honig, *op. cit.*, p. 139.

circunscribe, desde luego, al ámbito de la literatura afroamericana, pero también al del grueso de la literatura estadounidense por el uso asertivo de una lengua que sólo pudo generarse a partir de las combinaciones orales y lingüísticas entre grupos de diversos orígenes étnicos, en específico, de ascendencia africana pero ya nacidos en los Estados Unidos. Además, es indudable que en sus textos –y *A Mercy* lo refrenda– se encuentran dos características sobresalientes de la literatura estadounidense actual: la hibridez y la democracia.⁷ Como se ha esgrimido en esta tesis, la última novela de esta autora es la puesta en práctica del experimento democrático que para ella constituyen los Estados Unidos. Morrison pone de manifiesto la hibridez *per se* que ha acompañado a los Estados Unidos desde sus orígenes y que en algunos periodos históricos ha querido negarse lapidariamente provocando daños irreversibles para el conjunto de sus habitantes. A mi modo de ver, la hibridez planteada por Morrison en este gran marco de la literatura estadounidense es efectiva porque integra –no sin efectuar un análisis crítico sumamente pormenorizado– muy distintos elementos y factores que participan en la integración del *American-self*. Como afirma Appiah:

One has to live one's life through concepts, and, despite the fact that people everywhere constantly inhabit inconsistent presuppositions, in one life at one time there can sometimes be space for only one system. That system does not have to be either "Western" or "traditional": it can take elements of each and create new ones of its own. But the life of reason requires the integration of elements: if elements in different systems or within the same system are incompatible, something has to go.⁸

Es indudable que Morrison imagina todo un sistema ficcional –y también teórico con *Playing in the Dark*– acorde a las necesidades y características propias de los afroamericanos no en tanto meros descendientes de africanos sino en tanto estadounidenses que han estado presentes en ese país desde sus orígenes, por más que se les haya silenciado o que su presencia haya sido obviada. Para ello se ha valido de elementos provenientes del pensamiento occidental y, desde luego, ha sido capaz de rastrear todos aquellos factores originados en las raíces africanas de este gran colectivo particular en los Estados Unidos. Por ello, creo que Morrison sabe distanciarse del establecimiento ineficaz de

⁷ A mi pregunta: "If you would have to define American Literature with one single word, which word would you choose?", Martin Amis respondió, luego de pensarlo unos minutos, "mongrel, hybrid", mientras que Eduardo Lago dijo contundente, sin dudarle siquiera: "democratic". Mesa redonda "Grandes maestros de la literatura estadounidense", *Hay Festival*, Xalapa, Ver., 7 de octubre 2011.

⁸ Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, 1992, p. 95.

generalizaciones en torno a su grupo racial y que más bien, como da prueba de ello su novelística toda, explora con todo detenimiento las particularidades de varios colectivos afroamericanos bien diferenciados históricamente, y que en este caso de estudio, se delimitó al conformado por los esclavos. El conjunto sistemático morrisoniano obedece a un riguroso acto creativo y performativo que permite problematizar la situación histórica concreta de los afroamericanos y esbozar un conjunto de propuestas morales para hacerle frente. La visión autoral se transmuta –a través de una transferencia dialéctica de carácter alegórico⁹ en una puesta en escena que convierte sus ideas en acción dramática. De ese modo, la imaginación moral¹⁰ es incorporada a la experiencia cotidiana esclavista ficcional, logrando que ciertos conceptos filosóficos tales como la libertad y la responsabilidad social sean expresados mediante el desarrollo de una conciencia individual y colectiva enmarcada en las trágicas condiciones de la esclavitud.

En el recorrido emprendido fui de la mano de la metodología propuesta por la propia Morrison (apoyada sustancialmente por el método Phelan); este sistema morrisoniano aplicado a su obra probó ser de gran utilidad puesto que constituyó una guía eficaz para enfrentar contenidos y formas de abordarlos. El análisis realizado ha permitido apuntar algunas de las propuestas éticas más relevantes ante la esclavitud (no sólo bajo su forma socio-económica, sino también bajo su forma anímico-emocional) y su estrecho vínculo con la obtención de la libertad como bien anhelado. Éstas pueden resumirse (a manera de listado), como sigue: *a*) la importancia del lenguaje como medio liberador, en específico de la escritura catártica femenina; *b*) el reforzamiento de lazos comunitarios (las redes comunitarias, las religiones institucionalizadas, la solidaridad con el grupo social, el cuidado del medio ambiente); *c*) el fortalecimiento de los lazos familiares (en particular, el respeto de los lazos ancestrales), y *d*) la conciencia de que los valores individuales inevitablemente repercuten en el grupo social. En particular, se proponen como valores positivos la misericordia, el amor (no egoísta) a sí mismo, el dominio propio y el bien común por sobre el bien individual.

⁹ Uno de los modos verbales distintivos de la alegoría, de acuerdo con Edwin Honig, *op. cit.*, pp. 114 y 138.

¹⁰ Definida como “the transvaluation of fictional agents from relatively static ideational figures at the start to progressively more active and meaningful roles in the course of the narrative”, *ibid.*, pp. 139-140.

El par de novelas estudiadas permite esbozar algunas nociones relevantes de la esclavitud y de su contraparte, la libertad. Si bien en un primer plano literal e histórico la esclavitud es la sujeción legal de un ser humano (en el caso de los Estados Unidos, de ascendencia africana, sobre todo) a otro, mediante la cual se explota su mano de obra sin remuneración y se otorgan derechos de propiedad de dicha persona al dueño de la misma; en un segundo plano, la esclavitud también puede consistir en la ausencia de determinación propia e inclusive en la incapacidad de ejercer la libertad de elección (en el nivel que se tenga, puesto que todo parece indicar que siempre se tiene aunque sea sólo un escaso margen de libertad de elección). Por el contrario, la libertad jurídica aparece como el bien máspreciado pero aún más valiosa resulta la capacidad de ejercerla con cordura, amor y consideración hacia los demás miembros de la comunidad. Entonces, la esclavitud puede estar relacionada con la falta de autonomía y dominio propio que podría ser imputable a cualquier ser humano (independientemente del color de piel), en cualquier época, no importando si es o no esclavo *de facto*. Es este sentimiento interior, esta condición subyacente bajo la forma social que sea –llámese “libre” o “esclavo”– lo que de verdad esclaviza y, más aún, abre las puertas para aquello que es pernicioso. En este orden de ideas, se trata pues, de una libertad y de su antónimo, la esclavitud, que pudieran practicarse hoy en día por el grupo de lectores implícitos.

Pero hay un considerando: el ejercicio de la libertad no es una acción cómoda a realizar, antes bien, supone una enorme responsabilidad hacia consigo mismo y hacia los demás, así como una habilidad para discernir qué es lo más conveniente ante una situación dada. En este sentido, la libertad en tiempos de la esclavitud constituye una aporía, sobre todo cuando es practicada por los descendientes de africanos, pero también cuando la practican los blancos, quienes no necesariamente la apoyan sin condiciones. Así, se llega a escenarios tales como el de una “esclavitud benevolente” o “una misericordia” que han sido analizados en esta tesis. De igual forma, hay algunas elecciones decididas por afroamericanos que también constituyen aporías de la libertad: tal es el caso de la decisión de amar a The Smithy tomada por Florens y, desde luego, del sacrificio efectuado por Sethe y *Minha Mãe*. Por consiguiente, también es cierto que, aun existiendo la libertad jurídica, el ser

humano está impelido a tomar decisiones, en contextos específicos, bajo circunstancias determinadas y, por lo tanto, dichas decisiones pueden ser equívocas, aun cuando se tengan las mejores intenciones.

Es en esta última dirección que Morrison afirma que ninguno de los personajes de *A Mercy* es mal-intencionado o malvado (“wicked”),¹¹ puesto que más bien se encuentran orillados por las circunstancias.

The characters had such good intentions, they're not really at fault except for the social environment in which they live, the times available to them, their efforts to survive collapse [...] because what they are thinking, what they intend to happen is misunderstood or made wrong by other people or the circumstances of their lives. These are not wicked people who betray for greed or personal fortune, they simply want a calm, better life and when things don't go aright, part of it is the misunderstanding and mistrust of other people rather than their own flaws.¹²

Discrepo de ella en este punto en particular dado que considero que toda vez creados los escenarios respectivos, alguien como D'Ortega e incluso Vaark tuvieron la oportunidad de un actuar distinto: D'Ortega pudo haber prescindido de practicar el tráfico de esclavos a costa de su propia comodidad y Vaark, desde luego, pudo haber elegido seguir su carrera como un sencillo granjero antes de convertirse en comerciante para luego querer ser terrateniente acaudalado. Las intenciones de enriquecimiento y prosperidad material mancillaron las posibilidades de convivencia pacífica multicultural y trabajo mutuo respetuoso, acorde con el medio ambiente. Pero es ese deseo de prosperar la simiente del llamado sueño americano y, de acuerdo con los hallazgos obtenidos, tras él subyacen la ambición desmedida, la avaricia y el egoísmo individuales, esto es, la anteposición del bien individual que deriva en la disrupción de un posible orden social en armonía con el hábitat. De este modo, se pasa de una comunidad productiva “sustainable” a una “profitable” (*A Mercy*, p. 87) y ese pequeño gran salto marca toda la diferencia entre un antes armónico y respetuoso del entorno ambiental hacia un después que lo violenta trayendo desgracias y segregación. Si se ha dado en llamar a este afán de movilidad económico-social el “sueño americano”, es quizá porque históricamente éste ha sido privativo de los grupos detentores del poder desde los orígenes de los Estados Unidos. Pero ello no implica por fuerza que se trate de un “sueño” homogéneo para toda la sociedad

¹¹ Cfr. Orli Moscovitz, “Exclusive interview with Toni Morrison”, en *A Mercy*, en voz de Toni Morrison, 2008, disco compacto 5, pista 9.

¹² *ibid.*, pista 12.

estadounidense, puesto que ésta se halla conformada por la multiplicidad cultural que supone la incursión de valores diversos y metas diferenciadas. Por lo tanto, pienso que Morrison pone en tela de juicio el concepto mismo “*American Dream*” y recrea sus orígenes y desarrollo dándole relevancia a factores que influyen en su conformación, tales como la orfandad, (la falta de) los lazos sanguíneos y la irresponsabilidad espiritual de los primeros cristianos en América.

Las novelas estudiadas permiten observar con precisión que el ser estadounidense se va forjando ante cada situación histórica y frente a cada situación ética encarada de manera individual. A partir del estudio de los personajes, se comprobó cómo algunas posturas éticas son estables, otras se van transformando gradualmente, en tanto que algunas más son transgresoras. Este actuar individual es primordial porque las decisiones individuales inciden en el entramado social que se conforma mediante la suma de actuaciones; de ahí que sea urgente reflexionar en torno a ellas, ejercitarlas y recapacitar sobre lo sucedido con miras a mejorar el momento actual en una transposición hacia la realidad del lector implícito. Lo cierto es que Morrison nos invita a involucrarnos en ellas, haciendo factible que, a partir de un escenario ficcional esclavista, ensayemos –con base en esa premisa científico-experimental de “prueba y error”, de la mano de sus personajes– nuestras capacidades para decidir en torno a un suceso pasado pero también, y es ésta, considero, una de sus principales contribuciones, en torno a los sucesos presentes. Morrison nos hace participar de un mecanismo artístico susceptible de ser transferido a nuestro momento histórico, aun cuando no seamos lectores estadounidenses, y nos invita a reflexionar sobre la enorme responsabilidad que acarrea cada una de nuestras decisiones, por más nimias que parezcan, debido al impacto que pueden tener en el gran marco social de la vida comunitaria.

De aquí que la indiscutible frase de Steiner en torno al arte pueda ser perfectamente aplicada a Morrison: “La creación estética es inteligencia en sumo grado”.¹³ La creación de los escenarios esclavistas (y con ellos la factibilidad de poner en práctica nuestra toma de decisiones) en la novelística morrisoniana es de suma complejidad artística, como se ha explorado a lo largo de esta

¹³ *op. cit.*, p. 22.

tesis, en la que se ha privilegiado, sobre todo, aquellos elementos provenientes de la literatura bíblica. Mi preocupación por el uso de estos referentes bíblicos proviene de una inquietud personal por apreciar mejor los textos escogidos, partiendo de la premisa de que la de Morrison es una literatura fuertemente impregnada por el cristianismo. Es posible trasladar la afirmación de David Crystal al lenguaje literario de Morrison cuando afirma:

The most interesting cases of the Bible shaping our language is when we find expressions in daily use, where people take a piece of biblical language and use it in a totally non-biblical context, knowing that the allusion will be recognized. [...] That's the point. We have to recognize the allusion to appreciate the stylistic effect.¹⁴

A mi modo de ver, la influencia de la Biblia y el cristianismo en la construcción novelística de Morrison no sólo es indiscutible, sino que es primordial en la producción de un sentido ético. No pocas veces la recreación morrisoniana es subversiva, ofreciendo un osado reto a las interpretaciones convencionales. Por esa razón me he concentrado en el análisis explicativo y en la exposición interpretativa si no únicamente, sí especialmente de algunos vocablos (títulos y nombres), imágenes (p. ej., el sueño de Jacob), tropos (símbolos, *leitmotifs*, sinécdoques y metonimias) y usos lingüísticos llevados a ultranza (*i.e.*, la creación de *idioms*-personajes) en su relación –activa y (re)creada– (re)formulada a partir de la tradición judeocristiana.

Así, vale la pena subrayar la manera como se enlazan los títulos *A Mercy* y *Beloved* en la conformación de un entramado esclavista de repercusiones espirituales. En el primer título se explora una misericordia que es fallida por ser humana y no tomar en cuenta un orden cósmico donde el bien común y el cuidado al planeta debieran prevalecer por sobre el bien individual, fuertemente ligado a la lógica de la propiedad y el intercambio de seres humanos en calidad de mercancía, en el desarrollo capitalista. La misericordia es un término espiritual, sí, pero también forma parte de una economía de intercambio y, en el universo creado por Morrison, la misericordia fallida consiste en la institución de la esclavitud –y su relación con el fenotipo africano– en los nacientes Estados Unidos. Entre *A Mercy* y *Beloved* hay una elipsis de casi dos siglos donde la esclavitud se instaura, se fortalece y se convierte

¹⁴ Crystal, David. *Begat. The King James Bible and the English Language*, 2010, p. 6.

en la primerísima fuente de riquezas para un país en auge económico. Todo ello a costa del sufrimiento extremo de millones de seres humanos. El segundo título alude, como se ha presentado, al reconocimiento y homenaje que Morrison les rinde a ellos, en una necesaria reinserción en la vida cultural estadounidense del siglo XX desde la cual se logren –hasta donde esto sea factible– resarcir las heridas de las víctimas y también las de los victimarios.

La escritura creativa se yergue, por lo tanto, como acción clave para provocar la reconciliación en varios niveles: individual, de grupo (afroamericano) y de sociedad. Con ingenio e intensidad, ya desde los títulos de sendas novelas, Morrison inscribe la necesidad de la existencia de lazos comunitarios que están más conectados con el destino común que con el mero origen de los individuos que componen la comunidad. Por consiguiente, todo parece indicar que la comunidad estadounidense debe ligarse más al “derecho de suelo” que al “derecho de sangre”, puesto que su conformación es multiétnica y plurivalente. La resonancia bíblica de los títulos permite enlazarlos entre sí y calificar como un grave error la facilidad con la cual los *pilgrims*, aun siendo cristianos y pese a que mediaban iglesias institucionalizadas, permitieron e incluso motivaron la instauración de la esclavitud en los albores de los Estados Unidos. Asimismo, hace posible calificar a la esclavitud como pecaminosa y reiterar que los afroamericanos sometidos a la esclavitud fueron víctimas del pecado de los blancos en el poder. Por esta razón, también se hizo menester que instituyeran prácticas religiosas propias que les permitieran desarrollar su espiritualidad y experimentar el amor de Dios. El análisis de títulos y epígrafe desde las fuentes bíblicas judeocristianas ha permitido demostrar que, si Jehová ha redimido al pueblo rechazado mediante la impartición de una gracia que alcanza lo mismo a elegidos que a gentiles, –guardando las proporciones– Morrison busca, mediante su práctica literaria, resarcir el lugar que han ocupado los afroamericanos en la historia estadounidense. Así, subraya su papel determinante en la constitución y el desarrollo de ese país y, por lo tanto, su irrefutable inclusión y participación en la construcción del *American-self*.

¿Pero cómo resarcir el daño hecho? Morrison propone algunas vías. El rescate de la oralidad como manifestación fónico-fonológica (es decir, física, concreta), el uso del lenguaje y la práctica de

la escritura son, sin duda alguna, estrategias narrativas no sólo utilizadas por Morrison, sino también –y sobre todo– propuestas como vías catárticas ante los traumas causados por la esclavitud. Es menester luchar contra el olvido, recordar, reconocer y enunciar el dolor a fin de enfrentarlo. Esta acción es propiciadora de sanación, ofrece alivio y, aún más: otorga una vía de autoconocimiento única. En los ejemplos estudiados puede apreciarse cómo los personajes que efectúan esta estrategia liberadora son femeninos. Hay que traspasar el umbral del dolor, abrir la puerta de la esclavitud en *A Mercy* y es menester “pasar la voz” –pese al dolor– de todo lo ocurrido durante los aciagos siglos de esclavitud comprendidos en *Beloved*. La literatura oral establece un vínculo comunitario, sobre todo, entre mujeres, y su práctica como estrategia de cohesión social efectiva es sumamente poderosa. El acto de enunciación transforma el dolor acumulado en voces sonoras y audibles liberando una energía cautiva hacia un entorno donde las ondas puedan disolverse, no sin ser escuchadas por quienes tal vez puedan ofrecer un cambio y hacer la diferencia. Es curioso cómo el poder de enunciación quizá se origina a nivel individual pero siempre se completa en una suerte de coro multivocal que agrupa al colectivo afroamericano. El acto de nombrar transforma las heridas punzantes en signos gráficos susceptibles de ser leídos liberando una energía cautiva hacia un espacio de introspección genuina que permita el autoconocimiento y el desarrollo personal. La enunciación discursiva cuyo propósito es la sanación se caracteriza por ser dialógica y contar con una perspectiva de género.

El reforzamiento de lazos comunitarios entre afroamericanos (pero no sólo entre ellos: cumplen una función esencial también los blancos y otros grupos étnicos como los *Native American*) se plantea como una salida necesaria para la estabilidad de un orden armónico tanto en el microcosmos (el individuo y la localidad) como en el macrocosmos (la sociedad en general y la relación con el planeta). La premisa de la equidad entre seres humanos parece ser indispensable para el desarrollo social. La falta de solidaridad y eventualmente la traición entre afroamericanos es señalada como su talón de Aquiles y apunta hacia el hecho de la transferencia de la violencia hacia el interior de su propio grupo étnico. De ahí que sea menester crear e institucionalizar nuevas redes sociales que permitan el desarrollo de una espiritualidad propia, en respuesta a las religiones

recalcitrantes, farisaicas y racistas que se desprendieron del Viejo Mundo. Por consiguiente, la institución de religiones afroamericanas se suscita como respuesta de carácter único y original a los problemas originados en el Nuevo Mundo, con una teología y formas jerárquicas propias que faciliten la identidad del *imago Dei* afroamericano. La gracia divina es revisada en tanto forma efectiva de sanación física, mental y espiritual y adaptada a las necesidades del esclavo recién liberto. La función del Espíritu Santo y su incidencia directa en el cuerpo que apenas conoce la libertad y se re-conoce a sí mismo contribuye a la creación de formas carismáticas de espiritualidad que lejos de estar reñidas con rituales de origen africano, les dan cabida, afirmando positivamente la identidad afroamericana. La oportunidad única que se abre a las mujeres afroamericanas en este contexto es de insoslayable relevancia. Vale la pena subrayar que en éste, como en varios de los puntos estudiados, se comprueba la cuidadosa precisión con que Morrison recrea hechos históricos con base en la investigación acuciosa.¹⁵

El reconocimiento de los lazos familiares resulta crucial para los afroamericanos y se destaca el sumo respeto que se debe a los ancestros (i. e. *Baby Suggs* o la madre de *Sethe* o *Minha Mãe*), quienes pese a la distancia geográfica o a la ausencia física están siempre presentes en el momento actual y constituyen parte fundamental de la identidad individual. Esta conciencia plena de las raíces propias tampoco excluye a aquellas víctimas que no son antepasados sino descendientes (i. e. *Beloved*) y cuya victimización ha causado estragos en el ordenamiento del micro y macrocosmos. La conciencia de que los valores individuales inevitablemente repercuten en el grupo social queda afianzada por esta idea de interrelación obligada (así sea inconsciente) entre individuos, ancestros y descendientes y el entorno. Siguiendo a Appiah, mientras que quizás para los europeos “the problem of who he or she is can be a private problem”, los afroamericanos parecen estarse preguntando “not ‘who am I?’ but ‘who are we?’ and ‘my’ problem is not mine alone but ‘ours’”.¹⁶ De ahí que la propuesta de una espiritualidad y una moral propias de grupo sea una genuina y efectiva posibilidad

¹⁵ Morrison reconoce que la escritura de *A Mercy*, por ejemplo, le llevó alrededor de tres años, de los cuales uno estuvo dedicado exclusivamente a la investigación historiográfica. Cfr. Orli Moscowitz, *op. cit.*, pista 20.

¹⁶ *op. cit.*, p. 76.

de cohesión y resarcimiento. En esta lógica de la interdependencia, los sitios intersticiales cumplen una función primordial tanto en el plano colectivo como en el individual. Estéticamente, varios de los escenarios éticos morrisonianos son construidos en términos literarios como un intersticio: el *Middle Passage* y el cruce del Atlántico, el Nuevo Mundo ligado al umbral de un nuevo orden, la nueva religión afroamericana, la (auto) percepción de lo blanco y lo que no lo es... Todos ellos son *loci* éticos incuestionablemente intersticiales, híbridos, que permiten juegos ópticos y vocales en más de una dirección.

Como ella misma admite, el discurso literario de Morrison puede ser calificado como “post-racial” (adjetivo que proviene de lo que se ha dado en llamar la política “post-racial” de la era Obama) puesto que se hace insoslayable adoptar una postura consciente de autoconocimiento colectivo en los Estados Unidos: “you have to walk that line, you don't want the culture de-raced”.¹⁷ Es bajo esta perspectiva que se ha concebido una dimensión ética de la esclavitud en aquel país. En esta tesis, inscrita en la crítica ética, he desarrollado mi lectura e interpretación de *Beloved* y *A Mercy* en tanto propuestas sensibles, efectivas y artísticas del ejercicio responsable, individual y colectivo de la libertad frente a la condición esclavista. Inevitablemente han quedado fuera muchos temas de indagación que podrían trabajarse desde esta misma perspectiva de la toma de decisiones y su influjo en el entorno; tal es el caso de la pareja Scully-Willard y de Sorrow-Complete, por mencionar tan sólo algunos de los personajes de *A Mercy* de los que tuve que prescindir en el presente análisis y que, sin duda, lo mismo que otros personajes secundarios de *Beloved* tales como Paul D, Stamp Paid, Amy Denver y los Boldwin, por ejemplo, representan otras vías de conocimiento ético –igualmente complejas y efectivas– ante la esclavitud. El carácter alegórico de los sueños de Florens, la personalidad de Lina en tanto *idiom* y la exposición de los siete pecados capitales en *A Mercy*, son algunos de los temas que merecerían el análisis profundo en posteriores trabajos de investigación. He ahí un amplio abanico de tópicos de estudio incitados por esta última novela. Desde luego, reitero, la presentada aquí es una de las múltiples posibilidades de lectura ofrecidas por el complejo y

¹⁷ Cfr. Sussana Rustin. “Predicting the Past”, en *The Guardian*, 1 de noviembre 2008.

sistemático universo creativo de Morrison. Considero que la principal aportación de esta tesis es el análisis ético-estético del escenario esclavista estadounidense desde una crítica literaria de corte moral, donde se privilegian elementos literarios provenientes del judeocristianismo. Este análisis promueve una lectura minuciosa (“close-reading”) que pone de relieve la función receptora en la articulación del *ethos*, impulsada desde el acto creador pero, sin lugar a dudas, terminada únicamente cuando el lector real consigue ser transferido –mediante la toma de decisiones– a ese mundo ficcional y, de ahí, a un actuar en su mundo no ficcional.

Decir que la aporía de la libertad se ve siempre ceñida por las decisiones individuales (emparentadas con el *American Dream*) en contraste con la consideración hacia el grupo familiar o comunitario, implica abordar también el tema de la innegable soledad humana que ha de irse dirimiendo, no obstante, con la integración de grupos sociales necesarios para la supervivencia y deseables para el mejoramiento común. Las estrategias creativas cumplen un objetivo determinante a este respecto. De ahí que sea menester valorar y preservar con esmero el sano contacto entre individuos capaces de reconocerse y apoyarse mutuamente, así como de respetar y cuidar el entorno ambiental. Para que la insatisfacción de la vacuidad producida por los objetos materiales no reemplace los momentos gozosos del contar historias en la convivencia familiar,¹⁸ se hace indispensable el ejercicio lúcido y responsable de la libertad individual, aun en situaciones completamente adversas. Pienso que la perspectiva de Morrison en torno a la esclavitud –traída al aquí y al ahora– es esperanzadora porque intuye la presencia de un ente supremo capaz de dotar de organización a un mundo caótico y tiene fe en la bondad natural del ser humano derivada de dicha presencia: “That for every schoolteacher there would be an Amy; that for every pupil there was a Garner, or Bodwin, or even a sheriff, whose touch at her elbow was gentle and who looked away when she nursed”.¹⁹ La de Morrison es, para usar las palabras de Steiner, “una apuesta a favor de la

¹⁸ Como les sucede a los habitantes de Milton, cfr. *A Mercy*, p. 88.

¹⁹ *Beloved*, p. 222.

trascendencia”,²⁰ que comunica “significado y sentimiento” y que “infiere la posibilidad necesaria de una presencia real”.²¹ Gracias a la efectividad de su sistematización de universos ficcionales donde las analogías literarias son de primera importancia, la historia y la experiencia de la esclavitud cobra un profundo significado transferible a nuestros días.

²⁰ *op. cit.*, p. 14.

²¹ *ibid.*

Referencias

Toni Morrison. Novelística

- ∞ *The Bluest Eye*, Holt, Rinehart & Winston, Nueva York, 1970. [*Ojos azules*, trad. Jordi Gubern, Debolsillo, Barcelona, 2004.]
- ∞ *Sula*, Knopf, Nueva York, 1973. [*Sula*, trad. Mireia Bofill, Plaza & Janés, Barcelona, 2001.]
- ∞ *Song of Solomon*, Knopf, Nueva York, 1977. [*La canción de Salomón*, trad. Carmen Criado, Debolsillo, Barcelona, 2004.]
- ∞ *Tar Baby*, Knopf, Nueva York, 1981. [*La isla de los caballeros*, trad. Mireia Bofill, Plaza & Janés, Barcelona, 2001.]
- ∞ *Beloved*, Knopf, Nueva York, 1987; Vintage (1a. ed. internacional con prólogo de Toni Morrison), Nueva York, 2004. [*Beloved*, trad. Iris Menéndez, Ediciones B, Barcelona, 1995.] [*Beloved*, en voz de Toni Morrison, versión íntegra, Random House Audio, Nueva York, 1998, 10 discos compactos, 12 hrs.]
- ∞ *Jazz*, Knopf, Nueva York, 1992. [*Jazz*, trad. Jordi Gubern, Ediciones B, Barcelona, 1993.]
- ∞ *Paradise*, Knopf, Nueva York, 1998. [*Paraíso*, trad. Carmen Francí Ventosa, Ediciones B, Barcelona, 1998.]
- ∞ *Love*, Knopf, Nueva York, 2003. [*Amor*, trad. Jordi Fibla, Debolsillo, Barcelona, 2005.]
- ∞ *A Mercy*, Knopf, Nueva York, 2008. [*Una bendición*, trad. Jordi Fibla, Lumen, Barcelona, 2009.] [*A Mercy*, en voz de Toni Morrison, versión íntegra, Random House Audio, Nueva York, 2008, 5 discos compactos, 6 y media hrs.]

Primarias

- ∞ Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, Londres, 1992.
- ∞ ----- . “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, en Harold Bloom (ed. e intr.). *Toni Morrison*, Chelsea House Publishers, col. Modern Critical Views, Nueva York y Filadelfia, 1990, pp. 201-230.
- ∞ ----- . “Memory, Creation, and Writing”, *Thought*, núm. 59, diciembre 1984, p. 387.
- ∞ ----- . “Nobel Lecture” (1993) en Peterson, Nancy J. (ed.). *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997, pp. 267-274.
- ∞ ----- (ed.). *The Black Book*, Random House, Nueva York, 1974.
- ∞ ----- (libreto). *Margaret Garner*, ópera en dos actos; música de Richard Danielpour; producida por Michigan Opera Theatre, Cincinnati Opera y Opera Company of Philadelphia; estrenada el 7 de mayo de 2005 en Detroit. [Denyce Graves, mezzo-soprano; Eric Greene, barítono bajo; Angela M. Brown, soprano; Rod Gilfry, barítono; Roger Honeywell, tenor; John Mac Master, tenor.]
- ∞ Demme, Jonathan. *Beloved*, película basada en la novela homónima; guión de Akosua Busia, Richard LaGravenese y Adam Brooks; producida por Edward Saxon, Jonathan Demme, Gary Goetzman, Oprah Winfrey y Kate Forte; música de Rachel Portman; fotografía de Tak Fujimoto; Estados Unidos, 1998; 172 min. [Reparto: Oprah Winfrey, Danny Glover, Thandie Newton y Kimberly Elise.]

Secundarias

- ∞ Abel, Elizabeth, Barbara Christian y Helene Moglen (eds.), *Female Subjects in Black and White. Race, Psychoanalysis, Feminism*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1997.
- ∞ Adams, Tim. “Return of the Visionary” en *The Observer*, 26 de octubre 2008.
- ∞ Anderson, Hephzibah. “When She Speaks America Listens”, en *The Observer*, 12 de octubre de 2008, <http://www.guardian.co.uk/books/2008/oct/12/tonimorrison-fiction>, consultado el 10 de marzo de 2010.
- ∞ Angelo, Bonnie. “The Pain of Being Black” entrevista a Toni Morrison, 22 de mayo de 1989 en <http://www.time.com/time/community/pulitzerinterview.html>, consultada el 14 de marzo de 2008.
- ∞ Atwood, Margaret. “Haunted by Their Nighmares”, en Harold Bloom (ed. e intr.). *Toni Morrison*, Chelsea House Publishers, col. Modern Critical Views, Nueva York y Filadelfia, 1990, pp. 143-148.
- ∞ Barker, Elspeth. “Mother Hunger”, en http://www.literaryreview.co.uk/barker_11_08.html, consultado el 8 de enero de 2009.
- ∞ Beaulieu, Elizabeth Ann. *The Toni Morrison Encyclopedia*, Greenwood Press, Connecticut y Londres, 2003.
- ∞ Bloom, Harold. “The Afro-American Presence in American Literature”, en Harold Bloom (ed. e intr.). *Toni Morrison*, Chelsea House Publishers, col. Modern Critical Views, Nueva York y Filadelfia, 1990, pp. 1-5.
- ∞ ----- (ed. e intr.). *Toni Morrison’s Beloved*, Chelsea House Publishers, col. Bloom’s Guides. Comprehensive Research & Study Guides, Pensilvania, 2004.
- ∞ ----- . “También Bloom se divierte lanzando dardos...”, en *Letras Libres*, año XI, núm. 124, México, abril de 2009, p. 105.

- ∞ Brown, Caroline. "Golden Gray and the Talking Book: Identity as a Site of Artful Construction", en *African American Review*, <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ywx/essay/jazz4.htm>, consultado el 20 de marzo de 2009.
- ∞ Butler-Evans, Elliott. *Race, Gender, and Desire. Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker*, Temple University Press, Filadelfia, 1989.
- ∞ Carabís, Àngels. *Toni Morrison: Búsqueda de una identidad afroamericana*, Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A., Barcelona, 1998.
- ∞ Christian, Barbara. *Black Women Novelist: The Development of a Tradition*, Greenwood Press, Connecticut, 1980.
- ∞ ----- . "But What Do We Think We're Doing Anyway: The State of Black Feminist Criticism(s) or My Version of a Little Bit of History", en Angelyn Mitchell, *Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Duke University Press, Durham y Londres, 1994, pp. 499-514.
- ∞ ----- . "Fixing Methodologies", en Elizabeth Abel, Barbara Christian y Helene Moglen (eds.), *Female Subjects in Black and White. Race, Psychoanalysis, Feminism*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1997, pp. 363-370.
- ∞ ----- . "Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison", en Nancy J. Peterson, (ed.). *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997, pp. 19-36.
- ∞ ----- . "Toni Morrison: Our Saving Grace", en <http://www.nathannewman.org/EDIN/.mags/.cross/.38/.black/.bmorris.html>, consultado el 19 de enero de 2009.
- ∞ Ciabatari, Jane. "A Mercy", en http://www.truthdig.com/arts_culture/item/20081114_jane_ciabattari_on_toni_morrison_a_mercy/, consultado el 18 de enero 2009.
- ∞ Darling, Marsha. "In the Realm of Responsibility: A conversation with Toni Morrison", en *The Women's Review of Books*, marzo 1988, pp. 5-6.

- ∞ Davis, Cynthia A. "Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction", en Harold Bloom (ed. e intr.). *Toni Morrison*, Chelsea House Publishers, col. Modern Critical Views, Nueva York y Filadelfia, 1990, pp. 7-26.
- ∞ Davis, Christine. "An Interview with Toni Morrison", en *Cultural Review of the Negro World*, núm. 1145, 1998, pp. 141-150.
- ∞ Donahue, Deirdre. "Slavery of a Different Sort Toils in Morrison's *A Mercy*", en *USA Today*, 14 de noviembre de 2008.
- ∞ Dussere, Erik. *Balancing the Books. Faulkner, Morrison, and the Economies of Slavery*, Routledge, Nueva York y Londres, 2003.
- ∞ Farkas, Alessandra. "Entrevista a Toni Morrison", en *ADNCultura*, 21 de febrero de 2009, http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Toni_Morrison.htm, consultado el 10 de marzo de 2010.
- ∞ Freeman, Judith. "A *Mercy*: A Novel by Toni Morrison. Pain, choices and sorrow in the New World in a novel set two centuries before *Beloved*", 16 de noviembre de 2008, en <http://www.latimes.com/features/books/la-ca-toni-morrison16-2008nov16,0,2040961.story>, consultado el 28 de diciembre de 2008.
- ∞ Fraile Marcos, Ana María. "The Religious Overtones of Ethnic Identity-Building in Toni Morrison's *Paradise*", en *Atlantis Journal*, vol. 24, núm. 2, 2002.
- ∞ Fussel, Betty. "All That Jazz", en *Lear's*, núm. 5, 1 de octubre de 1992.
- ∞ Gates, David. "Original Sins", en *The New York Times*, 28 de noviembre de 2008, http://www.nytimes.com/2008/11/30/books/review/Gates-t.html?pagewanted=2&_r=1, consultado el 30 de enero de 2009.
- ∞ Gioia, Ted. "Book Review: *A Mercy* by Toni Morrison", 1 de diciembre 2008, en <http://blogcritics.org/archives/2008/12/01/1814192.php>, consultado el 20 de enero de 2009.
- ∞ Hall, Cheryl. "Beyond the 'Literary Habit': Oral Tradition and Jazz in *Beloved*", en *Melus*, primavera de 1994, vol. 19, núm. 1, <http://www.lib.tjfsu.edu.cn>

/ymwx/essay/jazz1.htm, consultado el 19 de enero de 2008.

- ∞ Higgins, Therese E. *Religiosity, Cosmology, and Folklore. The African Influence in the Novels of Toni Morrison*, Routledge, Nueva York y Londres, 2001.
- ∞ Kachka, Boris. "Toni Morrison's History Lesson. A Novel about Slavery in which Race is Almost Incidental", en *The New Yorker*, 24 de agosto de 2008.
- ∞ Liberalamerican (pseudónimo). "A Mercy", febrero de 2009 en <http://thestrangedeathofliberalamerica.com/toni-morrison-hears-voices.html>, consultado el 10 de marzo de 2009.
- ∞ Long, Karen R. "Toni Morrison's *A Mercy* shines light of meaning on a dread past", 8 de noviembre de 2008, en http://www.cleveland.com/books/index.ssf/2008/11/toni_morrisons_a_mercy_shines.html, consultado el 15 de enero de 2009.
- ∞ Luiselli, Valeria. "El Nobel en la Picota. Toni Morrison", en *Letras Libres*, año XI, núm. 124, México, abril de 2009, pp. 57-59.
- ∞ Maddison, Bula. "Liberation Story or Apocalypse? Reading Biblical Allusion and Bakhtin Theory in Toni Morrison's *Beloved*", en *The Bible and Critical Theory*, vol. 3, núm. 2, junio de 2007, <http://publications.epress.monash.edu/doi/full/10.2104/bc070021?cookieSet=1>, consultado el 15 de marzo de 2009.
- ∞ McBride, Dwight A. "Speaking the Unspeakable: On Toni Morrison, African American Intellectuals and the Uses of Essentialist Rhetoric", en Nancy J. Peterson, (ed.). *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997, pp. 131-154.
- ∞ McKay, Nellie. "An Interview with Toni Morrison", en *Contemporary Literature*, núm. 24, 1983.
- ∞ Medoro, Dana. *The Bleeding of America. Menstruation as Symbolic Economy in Pynchon, Faulkner, and Morrison*, Greenwood, Connecticut, 2002.
- ∞ Mitchell, Angelyn (ed.). *Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Duke University Press, Durham y Londres, 1994.

- ∞ Mobley, Marilyn Sanders. “A Different Remembering: Memory, History and Meaning in Toni Morrison’s *Beloved*”, en Harold Bloom (ed. e intr.). *Toni Morrison*, Chelsea House Publishers, col. Modern Critical Views, Nueva York y Filadelfia, 1990, pp. 189-200.
- ∞ ----- . “The Mellow Moods and Difficult Truths of Toni Morrison”, en *Southern Review*, <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ymwx/essay/jazz9.htm>, consultado el 16 de agosto de 2008.
- ∞ Moscowitz, Orli. “Exclusive interview with Toni Morrison”, en *A Mercy*, en voz de Toni Morrison, versión íntegra, Random House Audio, Nueva York, 2008, disco compacto 5, pistas 12-20.
- ∞ Neary, Linn. “Toni Morrison discusses *A Mercy* with Linn Neary”, entrevista, National Public Radio, <http://www.npr.org/templates/player/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=95961382&m=96097293>, consultado el 13 de marzo de 2009.
- ∞ O’Reilly, Andrea. “In Search of My Mother’s Garden, I Found My Own: Mother-Love, Healing, and Identity in Toni Morrison’s *Jazz*”, en *African American Review*, <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ymwx/essay/jazz5.htm>, consultado el 3 de julio de 2008.
- ∞ Peach, Linden. *Toni Morrison*, Macmillan, Nueva York y Londres, 2000.
- ∞ Pérez-Torres, Rafael. “Knitting and Knotting the Narrative Thread –*Beloved* as Postmodern Novel”, en Nancy J. Peterson, (ed.). *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997, pp. 91-110.
- ∞ Peterson, Nancy J. (ed.). *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997.
- ∞ Phelan, James. “Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of *Beloved*”, en *Modern Fiction Studies*, vol. 39, núm. 3-4, otoño-invierno, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993, pp. 709-728.

- ∞ ----- . “Sethe’s Choice. *Beloved* and the Ethics of Reading”, en Todd F. Davis y Kenneth Womack (eds.), *Mapping the Ethical Turn: a Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, University Press of Virginia, Charlottesville, 2001, pp. 93-109.
- ∞ Plasa, Carl (ed.). *Toni Morrison Beloved*, Columbia University Press, col. Columbia Critical Guides, Nueva York, 1998.
- ∞ Plasa, Carl y Betty J. Ring (eds.). *The Discourse of Slavery: Aphra Ben to Toni Morrison*, Routledge, Londres, 1994.
- ∞ Rice, Alan J. “Jazzing It Up A Storm: The Execution and Meaning of Toni Morrison’s Jazzy Prose Style”, en *Journal of American Studies*, núm. 28, 1991, pp. 123-132.
- ∞ Roberson, Gloria G. *The World of Toni Morrison. A Guide to Characters and Places in her Novels*, Greenwood, Connecticut, 2003.
- ∞ Rustin, Sussana. “Predicting the Past”, *The Guardian*, Londres, 1 de noviembre de 2008, <http://www.guardian.co.uk/books/2008/nov/01/toni-morrison>, consultado el 14 de diciembre de 2008.
- ∞ s/a. “Entrevista a Toni Morrison”, 8 de diciembre de 2008, <http://www.thenation.com/doc/20081208/smallwood2>, consultado el 10 de enero de 2009.
- ∞ s/a. “A Mercy”, 19 de enero 2009, <http://www.historiann.com/2009/01/19/martin-luther-king-holiday-book-review-toni-morrisons-a-mercy/>, consultado el 21 de enero de 2009.
- ∞ s/a. “Untold History: Unheard Voices”, en <http://calitreview.com/1895>, consultado en febrero de 2009.
- ∞ s/a. “Mercy Mission”, en *The Economist*, 6 de noviembre de 2008, http://www.economist.com/books/displaystory.cfm?story_id=12551550&fsrc=rss, consultado en diciembre de 2009.
- ∞ Smart, Simon. “A Gift Incomplete: Toni Morrison’s *A Mercy*”, en *Centre for Public Christianity News Feed*, 16 marzo de 2009, en <http://au.christiantoday.com/article/a-gift-incomplete-toni-morrison-ia-mercyi-chatto-and-windus-2008/5736-4.htm>, consultado el 21 de abril de 2009.

- ∞ Shy, Todd. "A Mercy", en <http://blogs.newobserver.com/bookclub/review-a-mercy-by-toni-morrison>, consultado en febrero de 2009.
- ∞ Stewart, Dee. "Toni Morrison Tribute", en *African American Women Writers*, http://www.suite101.com/article.cfm/african_american_women_writers/118647, consultado el 6 de junio de 2008.
- ∞ Tate, Claudia. "Toni Morrison", en Claudia Tate (ed.). *Black Women Writers at Work*, Continuum, Nueva York, 1983.
- ∞ Taylor-Guthrie, Danille (ed.). *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Mississippi, 1994.
- ∞ Todaro, Lenora. "Toni Morrison's *A Mercy*: Racism Creation Myth", 18 de noviembre 2008 en <http://www.villagevoice.com/2008-11-19/books/toni-morrison-s-a-mercy-racism-creation-myth/>, consultado el 17 de enero de 2009.
- ∞ Udono, Erika Etsuko. "Toni Morrison and Tradition of Christianity. Comment on Sugiyama Naoko, 'Blessed Malelessness' as Womanist Critique?: Toni Morrison's Representation of Goddess in Paradise" en *Nanzan Review of American Studies*, vol. 29, 2007, pp. 187-192.
- ∞ Updike, John. "Dreamy Wilderness" en *The New Yorker*, en http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/11/03/081103crbo_books_updike?currentPage=2, consultado el 9 de enero de 2009.
- ∞ Vallejo Álvarez, Magdalena. *La identidad afroamericana y la victimización femenina en la narrativa de Toni Morrison*, tesis inédita, dir. Félix Martín Gutiérrez, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Inglesa, junio de 1998.
- ∞ Walker, Melissa. *Down from the Mountaintop. Black Women's Novels in the Wake of the Civil Rights Movement. 1966-1989*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1991.

- ∞ Wayne, Theoderek. “Bodies of Land and Flesh: Human and Environmental Geography in *The English Patient* and *Jazz*”, 2001, en <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ymwx/essay/jazz4.htm>, consultado el 5 de agosto de 2008.
- ∞ Whipple, Mary, “A Mercy”, 11 de noviembre de 2008 en <http://www.mostlyfiction.com/history/morrison.htm>, consultado el 28 de enero de 2009.

Estudios literarios, crítica y ética literaria

- ∞ Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, 2ª. ed., FCE, México, 1974.
- ∞ Amis, Martin, Francisco Goldman, Eduardo Lago con Peter Florence. “Grandes maestros de la literatura estadounidense” (mesa redonda), *Hay Festival*, Xalapa, Ver., México, 7 de octubre 2011.
- ∞ Bayn, Nina *et al.* *The Norton Anthology of American Literature*, vols. 1 y 2, 3a. ed., Norton & Company, Nueva York y Londres, 1989.
- ∞ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 3ª. ed., Porrúa, México, 1992.
- ∞ Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley, 1998. [*Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*, trad. Ariel Dilon, FCE, México, 2005.]
- ∞ ----- . “Why Ethical Criticism can Never be Simple”, en Todd F. Davis y Kenneth Womack (eds. e intr.). *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, University Press of Virginia, Charlottesville, 2001.
- ∞ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 4ª. ed., Siruela, Madrid, 2000.
- ∞ Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books, Aylesbury, 1979.
- ∞ Davis, Todd F. y Kenneth Womack (eds. e intr.). *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, University Press of Virginia, Charlottesville, 2001.
- ∞ Eskin, Michael. “The Double ‘Turn’ to Ethics and Literature?” en *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, núm. 25, vol. 4, invierno de 2004, pp. 557-573.

- ∞ Freud, Sigmund. *Das Umheimliche* (1919) “Lo siniestro”, trad. L. López Ballesteros, en E.T.A. Hoffmann. *El hombre de la arena precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, 2ª. ed., Hesperus, Barcelona, 1991, (fecha de la primera edición, 1974).
- ∞ Giménez Barbat, Ma. Teresa. “La falacia del blanco malo”, en *Letras Libres*, núm. 145, México, enero de 2011, pp. 101-103.
- ∞ González Valenzuela, Juliana. *El ethos, destino del hombre*, FCE-UNAM, México, 1998.
- ∞ ----- . *Ética y libertad*, UNAM, México, 1989.
- ∞ Hansberg, Olbeth. *La diversidad de las emociones*, FCE, México, 1996.
- ∞ Honig, Edwin. *Dark Conceit. The Making of Allegory*, University Press of New England, Hanover y Londres, 1959.
- ∞ Karl, Frederick R. “Black Writers-Jewish Writers-Women Writers” en Boris Ford (ed.). “*The Modern Age*”, *The Penguin Guide to English Literature*, vol. 9, American Literature, Penguin Books, Londres, 1991, pp. 566-582.
- ∞ Klein, Pierre Michel. *El valor (con conocimiento de causa)*, trad. Jorge Padín Videla, FCE, México, 1992.
- ∞ Lewis, Thomas, Fari Amini y Richard Lannon, *A General Theory of Love*, Random House, Nueva York, 2000.
- ∞ López de la Vieja, M. Teresa (ed.). *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, FCE, México, 1994.
- ∞ Nussbaum, Martha. *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Nueva York, 1990.
- ∞ ----- . *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1995.

- ∞ Phelan, James. "Rhetorical Literary Ethics and Literary Narrative. Robert Frost's Home Burial" en *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, núm. 25, vol. 4, invierno de 2004, pp. 627-651.
- ∞ Pimentel, Luz Aurora. "Sobre el relato. Algunas consideraciones", en Emilia Rébora Togno (coord. gen.). *Antología de textos literarios en inglés*, UNAM, México, 2007, pp. 15-37.
- ∞ Schwarz, Daniel R. "A Humanistic Ethics of Reading" en Todd F. Davis y Kenneth Womack (eds. e intr.). *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, University Press of Virginia, Charlottesville, 2001, pp. 3-15.
- ∞ Singer, Peter (ed.). *Ethics*, Oxford University Press, Nueva York, col. Oxford Readers, 1994.
- ∞ Spivak, Gayatri. *Death of a Discipline*, Columbia University Press, col. Wellek Library Lectures, Nueva York, 2003. [*La muerte de una disciplina*, trad. Irlanda Villegas, Universidad Veracruzana, México, 2009.]
- ∞ Steiner, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. Juan Gabriel López-Guix, prefacio de Claudio Guillén, Ediciones Destino, col. Imago Mundi, núm. 121, Barcelona, 2007. [Fecha de edición del original en inglés: 1989.]
- ∞ Weisz, Gabriel. *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, Siglo veintiuno editores/UNAM, México, 1998.
- ∞ Zambrano, María. *Filosofía y poesía*, 4ª. ed., FCE, México, 1996.

Estudios históricos y sobre identidad

- ∞ American Anthropological Association. "Government: 1600- 1775. Colonial Authority" en *Race*, http://www.understandingrace.org/history/gov/colonial_authority.html, consultado el 2 de diciembre de 2009.
- ∞ Appiah, Kwame Anthony. *In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1992.

- ∞ Apted, Michael (dir.). *Amazing Grace*, película, Steven Knight (guionista), Bristol Bay Productions, Gran Bretaña, 2006, 117 min.
- ∞ Bradford, Sarah Hopkins. *Harriet, The Moses of Her People*, W.J. Moses Publisher, Auburn, 1869, consultado en The Project Gutenberg e-book, el 10 de enero de 2011.
- ∞ Clinton, Catherine. *Harriet Tubman: The Road to Freedom*, Little Brown and Company, Nueva York, 2004.
- ∞ Davis, David Brion. *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*, Oxford University Press, Nueva York, 2006.
- ∞ Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*, Dover, Nueva York, 1994. [*Las almas del pueblo negro*, trad. Rubén Casado y Francisco Cabrera, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2001.]
- ∞ ----- . *The Suppression of the African Slave Trade To the United State (sic) 1638-1870*, tesis doctoral presentada el 1o. de junio de 1895.
- ∞ Ferro, Marc. *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux independences XIII^e-XX^e siècle*, Éditions du Seuil, Francia, 1994. [*La colonización. Una historia global*, trad. Eliane Cazenave-Tapie, Siglo veintiuno editores, México, 2000, 1^a. reimpr. 2009.]
- ∞ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.
- ∞ Gearon, Eammon. “White Cargo”, 19 de agosto de 2008, <http://frontlineclub.com/news/2008/08/white-cargo-the-forgotten-history-of-britains-white-slaves-in-america.html>, consultado el 14 de diciembre de 2008.
- ∞ Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”, en Williams, Patrick and Laura Chrisman (eds. e intr.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Columbia University Press, Nueva York, 1994, pp. 392-403.
- ∞ ----- . “Introduction: Who Needs ‘Identity’?” en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.). *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications, Londres, 1998.

- ∞ Jordan, Don y Michael Walsh. *White Cargo. The Forgotten History of Britain's White Slaves in America*, Mainstream Publications, Edimburgo, 2007; New York University Press, Nueva York, 2008.
- ∞ Joxe, Alain. "Imperativos estratégicos y libertades nacionales en el nuevo orden" en *Paradojas de un mundo en transición*, (memorias del Seminario Internacional epónimo), SRE, México, 1993, pp. 159-168.
- ∞ Lewis, David Leverign. *Conferencia inaugural del Simposio sobre el tráfico de esclavos*, dictada el 10 de enero de 2008 y publicada por National Archives, Washington DC, en <http://www.archives.gov/nae/news/featured-programs/slave-trade-symposium/Slave-Trade-Keynote-Address.pdf> , consultada el 27 de enero de 2011.
- ∞ López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, t. I, UNAM, México, 1990.
- ∞ Martínez Montiel, Luz María. *Afroamérica I. La ruta del esclavo*, UNAM, México, 2006.
- ∞ Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y W. E. Leuchtenburg. *Breve historia de los Estados Unidos*, trad. Odon Durán d'Oion, Faustino Ballve y Juan José Utrilla, FCE, México, 1999.
- ∞ Nevins, Allan, Henry Steele Commager y Jeffrey Morris. *Breve historia de los Estados Unidos*, trad. Francisco González Arámburo, FCE, México, 1994.
- ∞ Obama, Barack. *Dreams From My Father. A Story of Race and Inheritance*, Three Rivers Press, Nueva York, 2004.
- ∞ Okpewho, Isidore, Carole Boyce Davies y Ali A. Mazrui. *The African Diaspora. African Origins and New World Identities*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1999.
- ∞ Pipes, Richard. *Propiedad y libertad. Dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*, trad. Josefina de Diego, FCE-Turner, col. Noema, México, 2002.
- ∞ Spielberg, Steven (dir.). *Amistad*, película, David Franzoni (guionista), Debbie Allen, Steven Spielberg, Colin Wilson (productores), Puerto Rico, 1997, 152 min.

Biblias y estudios sobre religión

- ∞ Alonso, Severino María. “La Misericordia: las 3 palabras bíblicas”, en *Palabras menores*, 12 de febrero de 2009, http://www.ciudadredonda.org/subsecc_ma_d.php?sscd=208&scd=&id=2251, consultado el 11 de junio de 2009.
- ∞ *Biblia de Jerusalén*, edición española dirigida por José Ángel Ubieta, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1976.
- ∞ Binion, Rudolph. *After Christianity. Christian Survivals in Post-Christian Culture*, Logbridge-Rhodes, Colorado, 1986.
- ∞ Bishop, Steve. *Introduction to Reformational Philosophy*, en http://www.reformacional.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=81:introduccion-a-la-filosofia-reformacional&catid=39:toda-la-vida-redimida&Itemid=86, consultado el 16 de enero de 2009.
- ∞ Bloom, Harold. *La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana*, trad. María Teresa Macías, FCE, México, 1994.
- ∞ ----- . *Presagios del milenio: la gnosis de los ángeles, los sueños y la resurrección*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1997.
- ∞ ----- . *La religión americana*, trad. Damián Alou, Taurus-Santillana, México, 2009.
- ∞ Browning, W. R. F. *A Dictionary of the Bible*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1996.
- ∞ Calvino, Juan. *La Epístola del Apóstol Pablo a Los Romanos. El comentario de Juan Calvino*, trad. Claudio Gutiérrez Marín, Iglesia Cristiana Reformada, Grand Rapids, Michigan, 1977.
- ∞ Crystal, David. *Begat. The King James Bible and the English Language*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2010.
- ∞ ----- . *Begat. The King James Bible and the English Language*, (documental), British Council, 2010, 60 min., exhibido en *Hay Festival*, Xalapa, Ver., México, 8 de octubre 2011.

- ∞ Dianteill, Erwan y Michael Löwy (eds.). *Sociologies et religion. Approches insolites*, vol. III, Presses Universitaires de France, París, 2009.
- ∞ Dooyeweerd, Herman. *Las raíces de la cultura occidental. Las opciones pagana, secular y cristiana*, trad. Adolfo García de la Sienna, Ed. Clie, Barcelona, 1998.
- ∞ O'Brien, Joanne y Martin Palmer. *Atlas del estado de las religiones*, trad. Bart Goossens y Jesús Terán Lavín, Akal, Madrid, 2000.
- ∞ Piet F.M. Fontaine. *The Dark and the Light. A Cultural History of Dualism*, t. XXIII, Post-Lutheran Refomation I, Gopher Publishers, Utrecht, en prensa, en <http://home.wanadoo.nl/piet.fontaine/volumes/vol23/index.htm>, consultado el 10 de octubre de 2010.
- ∞ *Holy Bible, The Authorized (King James) Version*, edición especial, traducida de las lenguas originales a partir de una cuidadosa comparación con traducciones anteriores, Oral Roberts Association, Tulsa, Oklahoma, 1972.
- ∞ Hopkins, Dwight N. *Down, Up, and Over. Slave Religion and Black Theology*, Fortress Press, Minneapolis, 2000.
- ∞ Nelson, Wilton M. (ed.). *Diccionario ilustrado de la Biblia*, 3ª. ed., Ed. Caribe, Florida, 1975.
- ∞ Rabouteau, Albert J. *Canaan Land. A Religious History of African American*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2001.
- ∞ *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Biblioteca de Autores Cristianos de EDICA, 37ª. ed., Madrid, 1969.
- ∞ *Santa Biblia*, versión Reina-Valera, 1960, Holman Bible Publishers, Nashville, 1992.
- ∞ *Santa Biblia, La*, antigua versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera, 1960, anotada por Scofield, Publicaciones Españolas, 10ª. ed., Dalton Georgia, 1976.
- ∞ Trebolle, Julio y Susana Pottecher. *Job*, Trotta, col. Estructuras y Procesos, serie Religión, Madrid, 2011.

- ∞ Weisenburger, Steven. Schwartz, Regina M. *The Curse of Cain. The Violent Legacy of Monotheism*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1997.
- ∞ Wolters, Albert M. *Creation Regained. Biblical Basis for a Reformational Worldview*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan, 1985.

Apéndice. Algunas referencias bibliográficas comentadas

Toni Morrison es una autora bastante estudiada. Ya desde la década de los ochenta, las piezas que conforman su vasta obra han sido revisadas desde muy diversos puntos de vista que van de la influencia autobiográfica hasta explicaciones insertas en el posmodernismo, pasando por exploraciones antropológicas, sociológicas, psicológicas, históricas, hermenéuticas, de recepción literaria, o contrastivas con autores ya sea del *mainstream* o periféricos. Muy variadas teorías literarias y culturales han sido aplicadas a sus textos, tal es el caso de estudios bajtinianos, foucaultianos o freudianos. En no pocas ocasiones su obra ha sido catalogada desde las ópticas artísticas más vanguardistas del momento: el realismo mágico, los (pos) feminismos, los estudios culturales, el poscolonialismo, los estudios de género, el africanismo americano, etcétera. Puede afirmarse que la escritura de Morrison figura entre los temas favoritos de la academia estadounidense dada su inclusión en los programas curriculares, que ha dado como resultado que en el nivel estudiantil se hayan escrito al respecto múltiples trabajos escolares y tesis académicas en niveles de licenciatura y de posgrado, en tanto que en el nivel profesional son numerosos los ensayos que circulan en publicaciones periódicas y digitales.

Se trata de una autora tan leída y conocida en las universidades norteamericanas que incluso circula un par de enciclopedias cuyo objeto son los personajes y los lugares de su obra de ficción: *The Toni Morrison Encyclopedia* de Elizabeth Ann Beaulieu, y *The World of Toni Morrison. A Guide to Characters and Places in her Novels* de Gloria G. Roberson (ambas datan de 2003), así como varias guías didácticas dirigidas a estudiantes de literatura. Por ejemplo, son conocidas entre la comunidad universitaria dos guías de la popular colección norteamericana *Bloom's Guides*, con edición y prólogo del crítico Harold Bloom –*Toni Morrison* (1990, col. *Modern Critical Views*) y *Morrison's Beloved* (2004, col. *Comprehensive Research & Study Guides*), ambas de Chelsea House Publishers—¹ así como *Toni Morrison Beloved* (1998), editado por Carl Plasa para una institución de la talla de

¹ Tan sólo entre estos dos libros suman 83 los títulos que componen una bibliografía parcialmente anotada referente a Morrison.

Columbia University.²

Desde luego, la autora ha conseguido despertar el interés de importantes críticos especializados, lo mismo instauradores del canon (Bloom) que subversores del mismo (Spivak). La curiosidad por su trabajo ha sido manifiesta prácticamente en todo el mundo: América, Europa, África y Asia. Si a esto aunamos la propia disposición de la autora (además de su quehacer docente) a dictar conferencias, participar en congresos y a conceder continuamente entrevistas para muy distintos medios –radio, televisión, medios impresos e Internet–,³ no resulta sorprendente que su obra y aun ella misma sean objeto de discusiones de la más diversa naturaleza en foros académicos de muchos sitios del planeta. De ello dan fe, por ejemplo, tanto la grandilocuente designación por parte de la Academia Sueca que la favoreció con el Nobel como el no tan sencillo ensayo de una joven proveniente de una universidad japonesa (Erika Etsuko Udono, de la Universidad de Tsukuba), mismo que fue presentado en el Nagoya American Studies Summer Seminar en 2007 como parte de una discusión en torno a la autora, que fue publicado por la revista especializada de la Universidad de Nanzan.⁴ He vivido personalmente este impacto de Morrison, incluso en mi ámbito local (y debo anotar que habito en un estado de la República Mexicana, no en la capital) donde autores de la talla del escritor inglés Martin Amis y los escritores Francisco Goldman y Eduardo Lago –los tres autodefinidos como *new yorkers*– se refirieron muy recientemente a Morrison como una escritora de un estilo personal único que resulta imprescindible en el mapa de la literatura estadounidense actual por tratar a fondo “the great national trauma and wound of the country”.⁵ Lo curioso es que el tema de la mesa eran cuatro escritores judíos de indudable trascendencia (Bellow, Roth, Updike y Mailer)

² Plasa cita un total de 57 títulos bibliográficos dedicados a Morrison en su libro. Principalmente se trata de fuentes académicas hemerográficas. Además sugiere la lectura de otros 10 títulos en torno a *Beloved*.

³ Por ejemplo, en el volumen impreso *Conversations with Toni Morrison*, editado por Danille Taylor-Guthrie y publicado por la University Press of Mississippi en una fecha no tan reciente como 1994, se consignan 24 entrevistas concedidas a muy diversos periodistas y críticos literarios.

⁴ Su complicado título “Toni Morrison and Tradition of Christianity. Comment on Sugiyama Naoko, ‘Blessed Malelessness’ as Womanist Critique?: Toni Morrison’s Representation of Goddess in Paradise” (en *Nanzan Review of American Studies*, vol. 29, 2007, pp. 187-192) da cuenta de los debates que se insertan entre tradiciones clásicas y posmodernistas de los cuales es objeto la obra de Morrison. Cabe señalar que, por su orientación, éste es uno de los ensayos seminales de mi propio trabajo recepcional.

⁵ Francisco Goldman, “Grandes maestros de la literatura estadounidense”, *Hay Festival*, Xalapa, Ver., México, 7 de octubre 2011.

pero Morrison salió a colación a raíz de que es a ella y no a los otros a quienes le ha sido concedido el Nobel. En fin, esto prueba la indiscutible presencia de Morrison allende las fronteras.

El trabajo de investigación presentado es consecuencia no sólo de la lectura y el análisis de las dos novelas centrales, sino también de la lectura e indagación en algunos de los estudios seleccionados por la pertinencia que atañe a la orientación específica elegida: la creación de un escenario narrativo particular permeado de elementos de índole religiosa de procedencia judeocristiana (y africana) y su relación con una ética frente al sistema esclavista estadounidense. Por ello, entre los múltiples estudios existentes, aquellos que tienen un enfoque teológico, han sido particularmente útiles. Más aún, la temática elegida derivó en buena medida de algunas de estas reflexiones y el trabajo emprendido pretendió continuar y ahondar el diálogo iniciado por ellas. Me refiero en específico a los siguientes ensayos, bastante recientes, pero muy poco conocidos ya que no han sido compendiados en ningún volumen crítico: “The Religious Overtones of Ethnic Identity-Building in Toni Morrison’s *Paradise*”, de Ana María Fraile Marcos,⁶ donde se explora el papel de la comunidad en esa novela y cómo los afroamericanos luchan entre una homogeneización y la diferenciación interactiva para insertarse en una comunidad más grande; “The Mellow Moods and Difficult Truths of Toni Morrison. *Southern Review*” de Marilyn Sanders Mobley⁷ donde aborda detalles estéticos de la escritura de Morrison y el problema de la construcción de la identidad en los personajes; “In Search of My Mother’s Garden, I Found My Own: Mother-Love, Healing, and Identity in Toni Morrison’s *Jazz*” de Andrea O’Reilly⁸ que da pautas para observar el linaje matriarcal en relación con un proceso de sanación espiritual; “Beyond the ‘Literary Habit’: Oral Tradition and Jazz in *Beloved*” de Cheryl Hall,⁹ donde no sólo se atiende a los ritmos orales creados sino también al uso de elementos folklóricos desde *Tar Baby* hasta *Beloved*; “Toni Morrison Tribute”

⁶ En *Atlantis Journal*, vol. 24, núm. 2, 2002, 22 pp.

⁷ En *Southern Review*, <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ymwx/essay/jazz9.htm>, consultado en agosto 2008.

⁸ En *African American Review*, <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ymwx/essay/jazz5.htm>, consultado en julio 2008.

⁹ En *Melus*, primavera 1994, vol. 19, núm. 1, <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ymwx/essay/jazz1.htm>, consultado en enero 2008.

de Dee Stewart,¹⁰ que en realidad es sólo una nota sobre la posibilidad de relacionar las novelas de Morrison con problemas religiosos y de género; y finalmente “Liberation Story or Apocalypse? Reading Biblical Allusion and Bakhtin Theory in Toni Morrison’s *Beloved*” de Bula Maddison¹¹ cuya hipótesis principal es que la autora reinscribe y reescribe pasajes bíblicos en interacción principalmente con la *slave narrative*.

En esta última línea de pensamiento puede añadirse dos trabajos que también fueron seminales para la presente indagación. Se trata del ensayo corto de Erika Udono¹² donde se explora *Paradise* tomando en cuenta sus elementos cristianos y la tesis doctoral de la española Magdalena Vallejo Álvarez, titulada *La identidad afroamericana y la victimización femenina en la narrativa de Toni Morrison*.¹³ En esta extensa investigación que comprende casi 400 páginas, cobran capital importancia los elementos folklóricos africanos que han resultado en un sincretismo en las obras de Morrison. Así pues, mi propia investigación buscó establecer la continuidad de los estudios iniciados por los autores mencionados.¹⁴

A esos trabajos poco renombrados pero bastante propositivos, que no sólo me brindaron pistas para leer las novelas elegidas sino que también, en más de un sentido, contribuyeron a plantear mis propias hipótesis, hay que agregar otros ensayos de mayor relevancia por haber sido escritos por reconocidos críticos literarios. Éstos han resultado capitales para elaborar mi planteamiento. Barbara Christian, con “Toni Morrison: Our Saving Grace”,¹⁵ “Fixing Methodologies”,¹⁶ “But What Do We

¹⁰ En *African American Women Writers*, http://www.suite101.com/article.cfm/african_american_women_writers/118647, consultado en junio 2008.

¹¹ En *The Bible and Critical Theory*, vol. 3, núm. 2, junio 2007, <http://publications.epress.monash.edu/doi/full/10.2104/bc070021?cookieSet=1>, consultado en marzo 2009.

¹² Al cual ya se ha hecho referencia.

¹³ Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Inglesa, junio 1998. [Félix Martín Gutiérrez, dir.]

¹⁴ En este conjunto de ensayos incluyo también “Golden Gray and the Talking Book: Identity as a Site of Artful Construction” de Caroline Brown (en *African American Review*) y “Bodies of Land and Flesh: Human and Environmental Geography in *The English Patient* and *Jazz*” de Theoderek Wayne (2001) en <http://www.lib.tjfsu.edu.cn/ymwx/essay/jazz4.htm>. La razón para ponerlos aparte es que, a diferencia de los mencionados, éstos no han incidido directamente en la construcción que propongo.

¹⁵ En <http://www.nathannewman.org/EDIN/mags/cross/.38/black/.bmorris.html>, consultado en enero 2009.

¹⁶ En Elizabeth Abel, Barbara Christian y Helene Moglen (eds.), *Female Subjects in Black and White. Race, Psychoanalysis, Feminism*, 1997, pp. 363-370.

Think We're Doing Anyway: The State of Black Feminist Criticism(s) or My Version of a Little Bit of History"¹⁷ y "Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison"¹⁸ es ejemplar de la crítica feminista que reconoce en Morrison un legado de primera importancia, así como un motivo de estudio ético. Dicha orientación ética, acompañada de la teoría de la recepción, es también el eje seguido por James Phelan en "Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of *Beloved*"¹⁹ y "Sethe's Choice. *Beloved* and the Ethics of Reading".²⁰ Este segundo ensayo que, de acuerdo con su propio autor, constituye una aportación original al examinar por vez primera la decisión de Sethe desde un punto de vista ético,²¹ ha sido de vital importancia para la orientación que se dio al presente trabajo.

Por otra parte, "Knitting and Knotting the Narrative Thread –*Beloved* as Postmodern Novel" de Rafael Pérez-Torres y "Speaking the Unspeakable: On Toni Morrison, African American Intellectuals and the Uses of Essentialist Rhetoric" de Dwight A. McBride²² hacen un fuerte énfasis en las técnicas discursivas que sobresalen en *Beloved*. Este último ensayo constituye una aplicación directa de la teoría planteada por la propia Morrison en "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature".²³ De esta antología también resultaron primordiales para esta pesquisa, gracias a que relacionan elementos míticos y simbólicos con elementos históricos en las obras de Morrison, "Haunted by Their Nightmares" (1990) de Margaret Atwood,²⁴ "Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction" de Cynthia A. Davis,²⁵ "A Different Remembering: Memory,

¹⁷ En Angelyn Mitchell, *Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, 1994, pp. 499-514.

¹⁸ En Nancy J. Peterson, (ed.), *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*, 1997, pp. 19-36.

¹⁹ En *ibid.*, pp. 225-244.

²⁰ En *Modern Fiction Studies*, núm. 39, 1993, pp. 709-728.

Todd F. Davis y Kenneth Womack (eds.), *Mapping the Ethical Turn: a Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001, pp. 93-109.

²¹ Cfr. Todd F. Davis y Kenneth Womack (eds.), *Mapping the Ethical Turn: a Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, 2001, pp. 93-109.

²² Ambos incluidos en Nancy J. Peterson (ed.), *op. cit.*, pp. 91-110 y 131-154, respectivamente.

²³ En Harold Bloom (ed. and intr.), *Toni Morrison*, 1990, pp. 201-230.

²⁴ *op. cit.*, pp. 143-148.

²⁵ *op. cit.*, pp. 7-26.

History and Meaning in Toni Morrison's *Beloved*" de Marilyn Sanders Mobley,²⁶ así como la propia introducción de Bloom.²⁷

Race, Gender, and Desire. Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker (1989) de Elliott Butler-Evans constituye un estudio comparatista de gran utilidad para pormenorizar la labor artesanal de nuestra autora. *Toni Morrison: Búsqueda de una identidad afroamericana* (1988), de Àngels Carabís busca ubicar su obra en relación con la literatura afroamericana escrita por mujeres. Si bien ambos libros vieron la luz cuando Morrison ya había obtenido el Nobel, la elaboración de su profundo contenido monográfico se remonta a una época anterior a este acontecimiento, de modo que tanto Butler-Evans como Carabís –incluso desde un ámbito distinto al norteamericano, a saber, el español– lanzaron buenos augurios que con el paso del tiempo han probado ser precisos. En ello radica su gran aportación, basada en tópicos claramente de interés feminista que hasta entonces habían sido muy poco estudiados.

También de la década de los noventa datan dos compendios de crítica literaria que han sido igualmente de gran utilidad para analizar las categorías “raza” y “esclavitud” en las novelas elegidas. Se trata de *The Discourse of Slavery: Aphra Ben to Toni Morrison* (1994)²⁸ y *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism* (1997). Cierra con broche de oro este esfuerzo por sintetizar las opiniones críticas en torno a esta escritora el libro *Toni Morrison Beloved* (1998), editado por Carl Plasa que, si bien dedica el volumen a esa única novela, realiza una excelente revisión de varios autores. A esta lista habría que agregar un tercer compendio, escrito por una sola pero brillante pluma, la de Melissa Walker. Se trata de *Down from the Mountaintop. Black Women's Novels in the Wake of the Civil Rights Movement. 1966-1989* (1991)²⁹ que ha sido de capital relevancia para mi estudio por presentar interesantes propuestas sobre el carácter sacerdotal de Baby Suggs, el personaje de *Beloved*.

²⁶ *op. cit.*, pp. 189-200.

²⁷ *op. cit.*, pp. 1-6.

²⁸ Carl Plasa y Betty J. Ring (eds.), Londres, Routledge, 1994, 226 pp.

²⁹ Sobre todo el apartado “Slavery and Reconstruction”, 1991, pp. 13-46.

Ya en el nuevo siglo siguen surgiendo obras críticas que analizan la obra de Morrison. En 2000 se publicó el detallado estudio de Linden Peach,³⁰ y un año más tarde salió el título: *Religiosity, Cosmology, and Folklore. The African Influence in the Novels of Toni Morrison* de Therese E. Higgins. Dada la escasa información que circula en nuestro país sobre los temas africanos y el trabajo tan preciso que Higgins ha hecho, este texto fue capital para mis indagaciones. Dos estudios comparatistas escritos con gran habilidad investigativa, *The Bleeding of America. Menstruation as Symbolic in Pynchon, Faulkner, and Morrison* (2002), de Dana Medoro y *Balancing the Books. Faulkner, Morrison, and the Economies of Slavery* (2003), de Erik Dussere me han servido para comprender la victimización y el sistema esclavista en las novelas revisadas.

Ante la casi exhaustiva bibliografía que se ha mencionado a propósito del conjunto de las novelas precedentes, el carácter novedoso de *A Mercy* constituyó la más fuerte limitante de este trabajo. Las fuentes de primera mano son contadas: las lecturas de fragmentos de la novela en voz de la autora producidas por la National Public Radio, a las cuales se suman las producidas por la KCRW y las entrevistas para Internet: “Toni Morrison discusses *A Mercy* with Linn Neary”,³¹ “Entrevista a Toni Morrison” de Alessandra Farkas³² y “Entrevista a Toni Morrison”.³³ Dado que Morrison ha declarado haberse basado en los hechos históricos relatados en *White Cargo: The Forgotten History of Britain’s White Slaves in America*, escrito por Don Jordan y Michael Walsh, también ha sido de utilidad la revisión de la reseña preparada por Eammon Gearon respecto a dicho título.³⁴

La bibliografía crítica relativa a *A Mercy* está en formación. Se han revisado la treintena de reseñas y artículos críticos de muy desigual calidad que a partir del lanzamiento de la novela han circulado, sobre todo a finales del 2008, en publicaciones periódicas impresas y digitales, así como en sitios y blogs que pueden consultarse a través de Internet. Entre ellos se encuentran: “Mother Hunger”

³⁰ *Toni Morrison*, 2000.

³¹ La localización ciberespacial de estos documentos puede consultarse en las referencias de la tesis.

³² En *ADNCultura*, 21 de febrero 2009.

³³ s/a. 8 de diciembre 2008.

³⁴ 19 de agosto 2008.

de Elspeth Barker, “Return of the Visionary” de Tim Adams,³⁵ “A Mercy” de Jane Ciabattari, “Slavery of a Different Sort Toils in Morrison’s ‘A Mercy’” de Deirdre Donahue,³⁶ ‘A Mercy: A Novel’ by Toni Morrison. Pain, choices and sorrow in the New World in a novel set two centuries before *Beloved*” de Judith Freeman,³⁷ “Book Review: A Mercy by Toni Morrison” de Ted Gioia,³⁸ “Original Sins” de David Gates,³⁹ “Toni Morrison’s History Lesson. A Novel about Slavery in which Race is Almost Incidental” de Boris Kachka,⁴⁰ “Toni Morrison’s ‘A Mercy’ shines light of meaning on a dread past” de Karen R. Long,⁴¹ “Dreamy Wilderness” de John Updike⁴², “A Mercy” de Mary Whipple,⁴³ “A Mercy” de Todd Shy, “A Mercy”,⁴⁴ otro “A Mercy”⁴⁵ “Untold History: Unheard Voices”⁴⁶ y “Mercy Mission”.⁴⁷ Dos artículos que resultaron de particular relevancia por su orientación temática son “A Gift Incomplete: Toni Morrison’s *A Mercy*” de Simon Smart⁴⁸ y “Toni Morrison’s *A Mercy*: Racism Creation Myth” de Lenora Todaro.⁴⁹ Ambos constituyeron una aproximación propositiva para esta investigación. La escasa crítica que ha aparecido en nuestro país no ha sido muy favorable. Los breves artículos incluidos en *Letras Libres* de abril de 2009 –“También Bloom se divierte lanzando dardos...” y “El Nobel en la picota. Toni Morrison. Nobel 1993” de Valeria Luiselli–⁵⁰ acusan a la novela de carecer de fuerza literaria y de sobrado rebuscamiento.

De invaluable utilidad resultó la entrevista exclusiva que Morrison cedió a Random House a propósito de la grabación en voz propia de su última novela, editada íntegramente en 2008. Las preguntas que le planteó Orli Moscovitz son, a mi juicio, las que mejor se centran en los aspectos

³⁵ En *The Observer*, 26 de octubre 2008.

³⁶ En *USA Today*, 14 de noviembre 2008.

³⁷ 16 de noviembre 2008.

³⁸ 1 de diciembre 2008.

³⁹ En *The New York Times*, 28 de noviembre 2008.

⁴⁰ En *The New Yorker*, 24 de agosto 2008.

⁴¹ 8 de noviembre 2008.

⁴² En *The New Yorker*.

⁴³ 11 de noviembre 2008.

⁴⁴ Liberalamerican (pseudónimo), febrero 2009.

⁴⁵ s/a., 19 de enero 2009.

⁴⁶ s/a.

⁴⁷ s/a. En *The Economist*, 6 de noviembre 2008.

⁴⁸ Centre for Public Christianity News Feed, 16 marzo 2009.

⁴⁹ 18 de noviembre 2008.

⁵⁰ año XI, núm. 124, pp. 105 y 57 -59, respectivamente.

estrictamente literarios del texto (a diferencia de otras entrevistas que se enfocan más en los sucesos históricos), resaltando el tema de la traición frente al amor como tema general de la novela y escarbando a profundidad en algunos aspectos estilísticos y formales del texto.