

Paradojas narrativas en *Beloved*

Julia CONSTANTINO
Universidad Nacional Autónoma de México

En el presente momento histórico-cultural nos han sido proporcionadas innumerables versiones y conceptos de lo que es la época posmoderna, donde también se habla de una posmodernidad en la literatura que muestra, entre otras posibilidades, el incesante juego de significantes y significados que se suceden, se deslizan y a veces hacen colisión, listos para producir alguna erupción. Sin embargo, como bien señala Linda Hutcheon en sus ya varios estudios sobre la posmodernidad, específicamente en el campo de la literatura, este fenómeno cultural se manifiesta de modo distinto entre los llamados grupos ex-céntricos.¹ Para Hutcheon, las formas inestables de la posmodernidad literaria son llenadas de manera peculiar por los grupos culturales, sociales y étnicos que, lejos de querer eliminar una definición estricta de su identidad, buscan construir o reivindicar alguna(s) autodefinición(es), incluso mediante una definición que parte de la inestabilidad del significado, como ocurre en el caso de los *queer studies*. Por ende, grupos otrora marginados y con una identidad en proceso de construcción o arraigo, parecen estar reñidos con una posmodernidad caótica que pregone la libre inestabilidad del significante, lo cual puede explicar en gran medida las estrategias y decisiones tomadas en las configuraciones de los mundos narrativos creados en su seno.

Tal es el caso, por ejemplo, de *Beloved* de Toni Morrison. Esta novela comparte muchas de las características enarboladas por una literatura que se considera posmoderna y es, asimismo, un sitio textual y de ficción donde se crea una identidad en el lenguaje que se muestra consciente de su estatus como lenguaje. Cabe señalar que dentro de la conciencia posmoderna alcanzada, quizá pocas de las obras de ficción contemporáneas producidas dentro de grupos marginados o ex-céntricos cometen el flagrante pecado

¹ Véase Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, pp. 57-73. Véase también *The Politics of Postmodernism*.

literario y epistemológico de señalarse como “realidad”, “verdad”, fuente de conocimiento o información. Son obras que tienen clara su condición como re-creaciones conscientes a través de un vehículo no transparente, la palabra escrita, que construye mundos mediados en alto grado.

Beloved es, entonces, una de las obras representativas de un fenómeno consistente en una serie de paradojas narrativas y genéricas, en tanto que modos de enunciación literaria. A caballo entre una estética que se autodenomina posmoderna y una tradición cultural afroestadounidense, la antepenúltima novela de Toni Morrison se erige como ejemplo de la convergencia de dos movimientos culturales y (a)políticos que se contraponen en apariencia. La misma mención del elemento político introduce una de las grandes diferencias entre esos distintos discursos, pues, como dice Hutcheon, la posmodernidad, en su afán desestabilizador y su intento por eludir identidades fijas e inamovibles, difícilmente podría adoptar una bandera política. Como ya dije, los grupos ex-céntricos podrían incluir en la definición de sus acciones una búsqueda de identidad formada por un largo proceso con dimensiones claramente políticas y sociales, por un lado, y culturales por otro, de manera que se crea una unidad coherente formada por una “estética ex-céntrica” —sea afroestadounidense, chicana, japocanadiense, etcétera— que cuenta con el aspecto político como hilo no sólo conductor sino también integrador de la experiencia general de estos grupos. Morrison misma comentó en algún momento que todo gran arte debe ser al mismo tiempo bello y político,² y dentro de esta convergencia de programas estéticos tal declaración y su práctica literaria en *Beloved* resaltan como unas de sus más preclaras encarnaciones.

Estas consideraciones hallan manifestaciones concretas en dos ejes principales: la relación entre memoria/olvido, historia/fantasia, y el nivel más general del modo de enunciación narrativa, es decir, de los géneros y subgéneros literarios. En “Public Memory and Its Discontents”, Geoffrey Hartman habla del realismo y eficiencia de los medios de comunicación como agentes des-sensibilizadores que explican y racionalizan el sufrimiento de modo que éste y los sucesos que lo provocan se convierten en un espectáculo y un artículo de consumo ante los cuales el público puede permanecer indiferente con facilidad. Así que:

One reason literature remains important is that it counteracts the impersonality and instability of public memory on the one hand, and,

² Véase Toni MORRISON, “Rootedness: The Ancestor as Foundation”, en Mari EVANS, ed., *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, pp. 344-345.

on the other, the determinism and fundamentalism of a collective memory based on identity politics. Literature creates an institution of its own, more personal and focused than public memory yet less monologic than the memorializing fables common to ethnic or nationalist affirmation.³

Además, como señala Hartman, el peor enemigo de la memoria pública es la historia oficial —con el agravante de un contexto donde “*the world of appearances and the world of propaganda have merged through the power of the media*”⁴—, mientras que, por otra parte, el programa político de la memoria colectiva puede llevar a esencialismos del mismo tipo del que los grupos ex-céntricos han procurado escapar.

Hablar de un mundo de apariencias conduce necesariamente a abordar uno de los aspectos básicos de la estética posmoderna que halla eco, por silencioso que parezca, en la literatura afroestadounidense. El reino de las apariencias implica el de las realidades, y en este sentido la posmodernidad ha abogado por nociones ambiguas y ambivalentes de realidades fragmentadas y construidas discursiva y lingüísticamente, de manera que la representación, la realidad, la mimesis y el realismo pasan a ser considerados fenómenos, procesos y efectos producidos por códigos consensuales. Si “la realidad” va adquiriendo conciencia de su carácter mediatizado al llegar a nosotros filtrada por puntos de vista y textos, la literatura —y en particular la narrativa de ficción— parece también ir adquiriendo conciencia de su propia artificialidad en el nivel diegético y el narratorial mismos; la autorreferencialidad y la conciencia textual están a la orden del día. Linda Hutcheon habla específicamente de la *historiographic metafiction* y, en un nivel más general, del fenómeno metaficcional, como modos de escritura y de estructura y enunciación narrativas que plantean los problemas de las relaciones entre los mundos diegéticos y extradiegéticos a partir de una conciencia textual y narrativa que aparece caracterizada figural y vocalmente en los textos.⁵ Ahora, si bien Hutcheon habla de ejemplos en que la metaficcionalidad y autoconciencia histórica de las voces narrativas y los personajes son muy evidentes, creo que no se trata de los únicos casos donde se revela una preocupación y conciencia de la (re)estructuración de realidades e historias alternativas; prueba de ello es *Beloved*.

³ Geoffrey HARTMAN, “Public Memory and Its Discontents”, en *Raritan*, vol. XIII, núm. 4, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ Véase L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism...*, pp. 87-177; *The Politics of Postmodernism*, pp. 47-92, y *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*.

El papel de la historia en la novela de Morrison es notorio, incluso puede decirse que es en torno a ella que la narración se estructura y un mundo se construye. Desde la paratextualidad en los epígrafes que aluden al pueblo judío —el grupo por excelencia en cuanto a conciencia de historia y literariedad, en cuanto al papel fundamental del logos, la palabra y la memoria—, el mundo que se construye en *Beloved* se enmarca en su intento por alcanzar una historicidad reconocida. Esta clara anotación paratextual halla eco en otro elemento del mismo nivel, el título de la novela: *Beloved*. *Beloved*, el fantasma de la niña que murió a manos de Sethe sin que tuviera nombre todavía, se convierte en símbolo y encarnación de una memoria inasible que la protagonista, Sethe, ha querido olvidar. Como dice Hartman:

African-American history discloses, then, in a novel like Morrison's, a special difficulty concerning its "absent memory". The subject of that history, the black community, is so scattered by suffering, so "disremembered and unaccounted for", that the story to be passed on "is not a story to pass on", and Morrison can only represent it by a ghostly "devil-child", a fantasy-memory of the love or election this people has not known. In search of that reversal of fate, *Beloved* becomes a *Song of Songs*, the Shulamite's scripture.⁶

Una de las principales paradojas de la novela reside precisamente en esta necesidad de reconciliarse con un pasado que quiere dejarse atrás, transmitir una historia y nombrar una experiencia evocada con el nombre, la palabra y el título de *Beloved*:

"Call me my name".

"No".

"Please call it. I'll go if you call it".

"Beloved". He said it, but she did not go.⁷

Nombrar al personaje parece no ahuyentarlo. Igualmente, nombrar la historia y narrarla no necesariamente la exorcisa, pues en realidad:

Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name? Although she has claim,

⁶ G. HARTMAN, "Public Memory and Its Discontents", en *op. cit.*, p. 36.

⁷ Toni Morrison, *Beloved*, p. 117. Posteriores referencias a esta novela irán inmediatamente seguidas del número de página entre paréntesis.

she is not claimed. In the place where long grass opens, the girl who waited to be loved and cry shame erupts into her separate parts, to make it easy for the chewing laughter to swallow her all away.

It was not a story to pass on (274).

A la búsqueda y afirmación del nombre corresponden su ausencia y el silencio. Pero, como se ve, no se trata sólo del nombre, en sí mismo significativo, sino también de la extraña tensión entre la indicación narratorial de conservar y transmitir y la orden, proveniente de la misma fuente, de olvidar, de manera que “It was not a story to pass on” se repite casi mántricamente, se transforma en “This is not a story to pass on” y culmina en el momento en que pronunciar “Beloved” (275) produce una circularidad iniciada por el título en la portada.⁸ Entre ésta y la última palabra se encuentra la historia que pide ser recordada y olvidada, en la aparente paradoja de buscar algo y rechazarlo al mismo tiempo, a la vez que se transgreden las fronteras de la diégesis al unir claramente el mundo narrado con el mundo extradiegético a través del vínculo concreto que el título y la materialidad que lo constituye establecen con el lector ideal y potencial.

“Disremembered and unaccounted for” aclara lo que quizá puede considerarse el tema principal de la novela, al mismo tiempo que señala las estrategias narrativas en las que cristaliza. Y es que no se trata sólo de un no recordar ni dar cuenta de algo; también existe la posibilidad del desmembramiento literal y corporal, a la vez que figural y textual, pues la corporeidad en *Beloved* habla tanto de las vejaciones y la recuperación de Sethe, como de sus recuerdos, los relatos, la narración misma y el texto como un *corpus*.⁹ Así como la muchacha “erupts into her separate parts” en y pese a su búsqueda de un nombre que la identifique y le dé una presencia reconocida en un tiempo presente y un sistema de pensamiento, la novela sostiene una relación peculiar con los discursos históricos y de la novela histórica a través de la fragmentación, conduciendo a un fenómeno paradójico muy cercano a la metaficción historiográfica.

Varias veces ha sido comentada la base extradiegética que dio origen a la novela de Morrison: el texto de un viejo recorte periodístico que daba cuen-

⁸ Para una breve elaboración sobre las implicaciones del juego de palabras en “This is not a story to pass on”, véase W. J. T. MITCHELL, “Narrative, Memory, and Slavery”, en *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body*, p. 215.

⁹ Véase Mae G. HENDERSON, “Toni Morrison’s *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text”, en *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*.

ta de la existencia de una Margaret Garner que había matado a sus hijos para que no fueran devueltos a la plantación. La novela retoma una anécdota de gran potencial sensacionalista y realiza una elaboración y extensión textual al ampliar la historia y llenar los innumerables huecos que la componen. Podría hablarse de una Morrison lectora de un texto periodístico que en su lectura-escritura va llenando, como cualquier lector ideal activo, los huecos de la historia y reorganizando la información recibida.¹⁰ Sin embargo, este proceso de dar presencia, incluso identidad, no se realiza de modo completamente coherente y lineal en lo que podría ser una experiencia monológica y de completa integración histórica de la realidad. Aquí ocurre precisamente lo contrario. La textura estilística de la narración y las estrategias narrativas se ocupan de presentar la ruptura previa de la experiencia afroestadounidense y la imposibilidad de hablar de una fuente única de “realidad” e información.

Aunque la voz narrativa se preocupa por establecer coordenadas espacio-temporales claras para los sucesos narrados, y esto desde la primera página de la novela, esta cronología y configuración espacio-temporal, que podrían señalar un intento por conformarse a algún código de realidad, son subvertidas inmediatamente por varios aspectos fundamentales: la introducción del elemento de *lo extraño*,¹¹ la multiplicidad focal y vocal, que implica una desestabilidad en el nivel de la enunciación, y la fracturación de la línea de narrativa que da cuenta del mundo narrado.

124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and Buglar, had run away by the time they were thirteen years old —as soon as merely looking in a mirror shattered it (it was the signal for Buglar); as soon as two tiny hand prints appeared in the cake (that was it for Howard). [...] Each one fled at once —the

¹⁰ Morrison señala una estrecha relación entre los sermones religiosos, la música y la lectura al hablar de literatura que incluye características orales y escritas. Para ella, la relación dinámica y abiertamente dialógica entre el predicador afroestadounidense y su congregación se extiende a la música que cuenta con la reacción-respuesta del público. Morrison habla de intentar producir un efecto participativo semejante, de manera que el/la lector/a llene huecos de lo narrado con su propia experiencia y a partir de evocaciones sólo sugeridas en la novela. Véase T. MORRISON, “Rootedness: The Ancestor as Foundation”, en *op. cit.*, p. 341.

¹¹ En este momento uso el término “extraño” para aludir a lo *unheimlich* de Freud y sugerir al mismo tiempo la presencia de un elemento fantástico que puede participar tanto de la vena gótica como de la mágico-realista.

moment the house committed what was for him the one insult not to be borne or witnessed a second time. Within two months, in the dead of winter, leaving their grandmother, Baby Suggs; Sethe, their mother; and their little sister, Denver, all by themselves in **the gray and white house on Bluestone Road. It didn't have a number then, because Cincinnati didn't stretch that far. In fact, Ohio had been calling itself a state only seventy years** when first one brother and then the next [...] crept away from *the lively spite the house felt for them* (4). El énfasis es mío; señalo con negritas los elementos histórico-realistas y con cursivas los pertenecientes al código de lo extraño).

Como Morrison misma ha señalado, no hay nada gratuito en el primer párrafo de ninguna de sus novelas, pues puede encontrarse en ellos un resumen de los elementos principales —símbolos, aspectos anecdóticos, estrategias narrativas— que conformarán el resto de la obra.¹² En el caso de *Beloved*, la parte histórico-realista, aquí representada por una serie de alusiones a la ubicación espacio-temporal específica de lo narrado, existe en el mismo nivel que lo extraño, que aparece ya en las primeras dos oraciones, pues el rencor y el veneno que caracterizan la casa en 124 Bluestone Road como un sitio extraño obedecerán a la presencia del fantasma de la niña muerta, quien se convertirá asimismo en vehículo encarnado de toda la carga histórica —una historia omitida— de la novela.

Este modo de ubicar el mundo narrado se repetirá de manera sutil a lo largo de la novela, notablemente en la transformación de lo que se convertirá en una especie de estribillo que dará unidad al mundo diegético, de manera curiosa, más a través del espacio que del tiempo. “124 was spiteful”, “124 was loud” y “124 was quiet” (3, 171, 239) inician cada capítulo haciendo de la casa mágica y góticamente personificada de Sethe el centro de la novela. Los acontecimientos que se presentan en cada capítulo, más que colocarse bajo la categoría y división impuestas por fechas que ordenen abiertamente la cronología, se organizan a partir de lo que ocurre en la casa. A cada primera oración le sigue, respectivamente, “Full of a baby's venom”, “Stamp Paid could hear it even from the road” y “Denver, who thought she knew all about silence, was surprised to learn hunger could do that: quiet you down and wear you out” (3, 171, 239), de manera que la relevancia de ciertos personajes y espacios exteriores se presenta acompañando el estadio en que se encuentran la casa y sus habitantes. Si en un momento 124 Bluestone Road es un espacio completamente cerrado y hechizado, se con-

¹² Véase T. MORRISON, “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, en Harold BLOOM, ed., *Toni Morrison*, pp. 218-230.

vierte en un caos de recuerdos y sonidos del que Paul D escapa —gracias al conocimiento adquirido del relato de Stamp Paid—, para al final llegar al silencio de ese canibalismo literal y metafórico que Beloved perpetra en Sethe y que obliga a Denver a salir al mundo exterior y convertirse en una síntesis resolutive del conflicto entre madre y hermana, entre el individuo y sus recuerdos. Así, es el espacio —con sus transformaciones y sus personajes— y no el tiempo el que estructura la novela, pues no sólo todo ocurre en el seno de la casa, sino que es quizá la única entidad más o menos estable en la narración, ya que tanto la temporalidad como el acto mismo de enunciación narrativa se ven constantemente fracturados y relativizados por la interacción de distintas voces y sus respectivos relatos incluidos en el nivel del presente narrativo. De esta manera, lo que en un principio se presenta como una sola voz que da cuenta de una historia que, pese a la irrupción de lo extraño, sigue siendo en alto grado monológica, se ve rápidamente subvertida por las voces que contiene y sus relatos. Estos constituyen una serie de metadiégesis y subniveles que se mueven en grados crecientes de movimiento fuera de sistemas “lógicos” de pensamiento y expresión —como ocurre con los monólogos de Sethe, Denver y, sobre todo, Beloved— y que conducen a una polifonía que destruye la estabilidad monológica de la narración, donde la necesaria participación activa del lector agrega un nivel más al dialogismo que se va construyendo.

Aunque la casa es el eje de la narración, se encuentran algunas alusiones claras a sucesos extradiégeticos que ubican lo narrado en una historicidad definida:

No more discussions, stormy or quiet, about the true meaning of the Fugitive Bill, the Settlement Fee, God's Ways and Negro pews; antislavery, manumission, skin voting, Republicans, Dred Scott, book learning, Sojourner's high-wheeled buggy, the Colored Ladies of Delaware, Ohio, and other weighty issues that held them in chairs, scraping the floorboards or pacing them in agony or exhilaration (173).

El mundo narrado no transcurre sólo en el espacio y el tiempo —medido por el espacio—, sino que también ocurre en la historia y en momentos históricamente definidos y explícitos como el *Middle Passage*, la esclavitud, la guerra civil y la reconstrucción. La espacialización de la memoria, de la experiencia y de la historia —relacionada estrechamente con la idea de la temporalidad que vive la casa— no es gratuita,¹³ pues pese a las referencias

¹³ Mitchell dice que: “Memory is a technology for gaining freedom of movement in

a momentos en el tiempo y la historia que intentan definir la ubicación del mundo narrado, el énfasis está en el espacio y los recuerdos. Ésta es una de las paradojas de la novela, una de sus intervenciones disruptoras en sistemas cognitivos hegemónicos que fracturan la concepción y percepción de “lo real” y “lo histórico”. Paul Ricoeur, en sus varios estudios sobre la mimesis y la relación entre historia y narrativa, insiste por un lado en que el efecto mimético es producido por la existencia de códigos vivenciales, de realidad y de representación, compartidos entre texto y lector, y por otro habla de la temporalidad como ese reducto esencial común a los discursos histórico y narrativo. Es el devenir en el tiempo lo que funda la historia y la narración, tratándose de un código compartido por los dos modos de escritura, así como de un aspecto quizá hasta implícito e inadvertido en lo que puede significar el ser y estar en el mundo, es decir, se trata de un elemento esencial en nuestra construcción de mundos y en nuestro modo de habitarlos, uno de los códigos y convenciones que texto y lector comparten.

Si para Ricoeur el tiempo es un factor de definición y organización históricas y narrativas en el mundo occidental, *Beloved*, mezcla un tanto sincrética o (re)apropiativa de varias tradiciones literarias, muestra su desapego de tal conceptualización al privilegiar otros modos de pensar y percibir. El uso cognitivo de los sentidos es un aspecto preponderante que se observa sobre todo en *Sethe* y *Baby Suggs*. Esta última convierte el cuerpo en valioso vehículo sensual de adoración y comunión religiosa (87-89) para posteriormente recluirse en los colores, hecho que se traduce en una búsqueda privada y ajena al pensamiento y lógica hegemónicos: es una nueva dimensión del conocimiento que no comparten los demás personajes (104). Los colores que habita *Baby Suggs* se relacionan fundamentalmente con la base de la discriminación racial —la pigmentación de la piel—, la violencia empleada por *Sethe* y la violencia ejercida hacia ella, simbolizada por ese rojo sanguinolento al que *Baby Suggs* no quiere llegar en su exploración. En el caso de *Sethe*, su relación sensorial con la historia y el conocimiento se da principalmente a través de su cuerpo y sus recuerdos. El árbol en la espalda de *Sethe* es símbolo recurrente en la novela y, junto con el nombre de *Beloved*, síntesis histórica y narrativa. Descodificado por narratarios tan distintos como *Amy*, *Baby Suggs* y *Paul D*, el texto inscrito en la espalda de la protagonista, quien irónicamente no tiene acceso a él en

and mastery over the subjective temporality of consciousness and the objective temporality of discursive performance. To lack memory is to be a slave of time, confined to space; to have memory is to use space as an instrument in the control of time and language”. W. J. T. MITCHELL, “Narrative, Memory, and Slavery”, en *op. cit.*, p. 207.

sus niveles literal ni metafórico, es vehículo y evocación de la historia de Sethe en Sweet Home (16, 17, 18, 79, *passim*). A un nivel personal habla de vejaciones, humillaciones, violación y flagelación; en términos personal y comunitario se trata del periodo de la esclavitud, trazado figurativamente en el árbol de cicatrices que, al igual que su pasado, marcará a Sethe. Este árbol encarnado es, a fin de cuentas, árbol de conocimiento, de historia y de vivencia personal.

Los recuerdos de Sethe son otro fenómeno de conocimiento a través de los sentidos. Aunque la narración abunda en metadiégesis, con sus correspondientes narradores y narratarios intratextuales que transmiten recuerdos y relatos del pasado, la particularidad de la memoria de Sethe es su naturaleza de evocación y convocación, parecida a las actividades religiosas de Baby Suggs.

“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.* [...] (4. El énfasis es mío).

Followed by the two girls, down a bright green corridor of oak and horse chestnut, Sethe began to sweat a sweat just like the other one when she woke, mud-caked, on the banks of the Ohio.

Amy was gone, Sethe was alone and weak, but alive, and so was the baby. She walked a ways downriver and then stood gazing at the glimmering water. [...] (90. El énfasis es mío).

La influencia sensorial del mundo circundante y de su propia exterioridad desencadena en Sethe el proceso interior de recordar, siempre en términos sensoriales y tangibles. Recordar no es una mera actividad mental de reconocimiento, es sobre todo un fenómeno que apela a lo concreto de una percepción sensorial que llega a adquirir dimensiones de aparición fantasmagórica, como en el caso de *Beloved*, quien es un recuerdo —o al menos depositaria y encarnación de recuerdos y memoria— que se presenta como fantasma hasta transformarse en aparición concreta en un mundo real, donde parte de lo extraño en la novela es que, pese a haber sido vista y tocada por varios personajes, termina siendo una presencia de dudosa materialidad y existencia. “[...] Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it’s you thinking it up. A thought picture. But no. It’s when you bump into a rememory that belongs to somebody else. [...]” (36).

El concepto de los *rememories* describe la naturaleza sensorial del mecanismo de recuerdos de Sethe, algo ampliamente evocativo y convocativo que explica la posibilidad de ver a Beloved como un recuerdo encarnado, quizá un *rememory*.

Los recuerdos de Sethe tienen su complemento en una serie de repeticiones y narraciones intradieгéticas en lo que concierne a su función desestabilizadora de un modo de conocimiento y disruptora de una realidad, específicamente de una realidad histórica. Así como la (a)temporalidad de la casa subvierte la cronología y prepara el camino para que el pasado de los personajes ocupe el lugar del presente dieгético, con la consiguiente irrupción del pasado a través de una fragmentación del hilo narrativo que permite entrar a la cadena de relatos que constituye la diégesis, las repeticiones corroboran la presencia de una temporalidad alternativa.

"124 was..." (3, 171, 239), "nobody saw them falling" (174), "nobody saw them fall" (175), "It was not a story to pass on" (274), "This is not a story to pass on" (275), *Beloved*, "Beloved" (275) son algunos de los estribillos que introducen un principio de repetición y remiten a una circularidad cíclica. Este fenómeno apunta a una concepción del tiempo y la vida que escapa de la linearidad eurocéntrica y hegeliana mencionada por James A. Snead al hablar de la repetición como un proceso temporal alternativo que se encuentra en algunas culturas africanas. Es un recurso estructural y estilístico que tiene la capacidad de otorgar una cualidad de continuidad y oralidad a los eventos narrados, a la vez que de traerlos al presente una y otra vez, haciendo de ellos acontecimientos gradualmente más inmediatos y que fracturan la linearidad y unidad de la cronología.¹⁴

Esta fragmentación de la narración y del mundo narrado a partir de la dinámica memoria/olvido es llevada a un grado mayor de complejidad al agregar a los elementos anteriores una multiplicidad vocal y focal que constituye diversos niveles textuales y metadieгéticos que, al entrecruzarse, conforman un entramado intradieгético caracterizado por su polifonía y aparente falta de unidad. Siendo una novela que se caracteriza por una preocupación temática y narratorial por la relación con un pasado que se quiere mas no se puede y quizá tampoco se debe suprimir, el continuo movimiento de negación, relato y transmisión del pasado y la historia desempeña un papel preponderante. A la implícita ausencia de la saga afroestadounidense de los anales de la Historia corresponde el intento de Sethe por eludir su pasado, que la ronda en la forma del fantasma y de Beloved. Sin

¹⁴ Véase James A. SNEAD, "Repetition as a Figure of Black Culture", en Henry Louis GATES, JR., ed., *Black Literature and Literary Theory*, pp. 59-79.

embargo, este deseo es completado por la necesidad de hacer lo contrario, representada por recuerdos que, no obstante, utilizan vías distintas de las convencionales para hacerse presentes en la mente de Sethe. Este proceso interior de la protagonista halla su extensión al exterior a través de distintos relatos que se entrecruzan. Sethe, Beloved, Denver, Paul D, Stamp Paid, Nan y Ella son narradores y narradoras de metadiégesis que contribuyen a la unión de los fragmentos narrativos que constituyen la historia de Sethe y de una población afroestadounidense durante la segunda parte del siglo XIX.

Incluso en este rubro la diversidad de fenómenos es tal que en sí misma contribuye a mostrar un mosaico de fuentes de información narrativa. El caso de Nan es semejante al de Ella. De ambas el lector o lectora recibe apenas algunas palabras, aunque a través del filtro de la focalización en Sethe —y por ende, el conocimiento de los relatos que ha oído—, Nan aparece como la narradora de una época incluso lingüísticamente indefinida —quizá hasta idílica, por corresponder a la relación con la madre y un lenguaje luego olvidado que se hablaba en ese momento—, cercana a un pasado remoto y al inicio de la esclavitud (60-62). Ella, por su lado, en algún momento contó a Sethe la forma como fue encerrada por dos hombres blancos que abusaban de ella, en lo que resulta ser una narración que pasa por la mediación doble del filtro de Sethe y de la voz heterodiegética (119). De manera semejante a lo que pasa con estos dos personajes, Baby Suggs se convierte en una especie de cuentista figurada cuyos relatos y recuerdos son filtrados por la voz narrativa principal y en ocasiones por la conciencia focalizada de Sethe o Denver.

Así como Nan, quien cuida a la protagonista durante parte de su infancia, da cuenta de una etapa casi primigenia en la vida y recuerdos de Sethe, Paul D y Stamp Paid son narradores y narrarios de momentos posteriores. Una de las funciones principales de la aparición de Paul D es desencadenar una serie de recuerdos en Sethe a través de su propia narración de lo ocurrido en Sweet Home, época que ambos comparten. Si bien los dos conocen partes de la misma historia, son los huecos informativos que llenan uno para la otra y viceversa, lo que convierte su relación en un diálogo histórico y narrativo. Señal de esto es que al establecer contacto con el cuerpo de Sethe, Paul D debe enfrentarse a la historia de la mujer y aprender a leerla en su espalda, del mismo modo que su impulso reconciliatorio y de reencuentro enfatiza el deseo y necesidad de poner la historia de él junto a la de ella (273).

She knew Paul D was adding something to her life —something she wanted to count on but was scared to. Now he had added more: new pictures and old rememories that broke her heart (95).

Her story was bearable because it was his as well —to tell, to refine and tell again. The things neither knew about the other —the things neither had word-shapes for— well, it would come in time: where they led him off to suck iron; the perfect death of her crawling-already? Baby (99).

Stamp Paid, por su parte, es quien pone a Paul D al tanto de la historia que ha condenado a Sethe a los ojos del pueblo, cubriendo de este modo otra etapa de la vida del personaje, iniciada con la ayuda que Stamp Paid le prestó para que pudiera cruzar el río que prometía la libertad.

En lo que atañe a esta relación entre recuerdos, olvido y narración, la tríada compuesta por Sethe, Denver y Beloved es crucial. Aunque, como dije, la presencia de Paul D desencadena una serie de recuerdos y relatos pertenecientes a la época en Sweet Home, la aparición de Beloved abarca eventos más remotos y ocultos. En Beloved, que impulsa la actividad narrativa de Sethe y Denver, convergen el pasado y lo fantástico o extraño. Incluso antes de su surgimiento como un personaje figurado, la hija de Sethe es vehículo de un elemento que contradice y socava un orden convencionalmente establecido de “realidad” e “historia”. Como la presencia que habita la casa en 124 Bluestone Road, es una entidad fantástica que transforma el espacio doméstico en centro de lo extraño y en avatar del tradicional elemento de la casa/castillo en un contexto gótico. El espíritu siempre asociado con la hija muerta encarna en una muchacha extraña rodeada de misterios que, como tal, se convierte en voz y narrataria dentro de la diégesis. A partir de su encarnación se construye la relación con Sethe en el presente; teñida de parasitismo y de tonos grotescos alimentados por los conocimientos sobre Sethe que Beloved posee de modo inexplicable, esta última se convierte en devoradora literal y metafórica del cuerpo de su madre. El cuerpo de Beloved crece en volumen conforme el de Sethe merma al alimentarla con alimento y con relatos de su pasado, pues el pasado de Sethe no sólo se halla en los recuerdos que comparte con Beloved, sino que también está inscrito en su cuerpo que se va perdiendo en la relación dependiente y demandante que establece con la recién llegada. Por último, Beloved, como sitio de lo extraño y fantástico, es la razón que lleva a las mujeres del pueblo a unir fuerzas espirituales para exorcizar a la presencia maligna que habita la casa de Sethe, la cual desaparece sin dejar rastro una vez realizado el ritual de oraciones y canto.

Una vez comentada la dimensión fantástica que gira en torno a Beloved, queda más claro su papel como activadora de recuerdos. Debido al conocimiento previo que tiene de la vida de Sethe, Beloved puede preguntar y

hacer alusión directa a la infancia de Sethe al lado de su madre y a los aretes que la Sra. Garner le regaló a Sethe en Sweet Home, por ejemplo. Beloved devora los relatos de Sethe así como hace con el cariño, cuidado y alimento que exige sin cesar. Narrataria y público perfecto, Beloved produce un efecto semejante en Denver, quien tiene la oportunidad de relatar la famosa historia de su nacimiento, que le fue contada por Sethe. De modo irónico, pese a su aparente rareza y malignidad, Beloved llega a convertirse en el medio por excelencia para que tanto Sethe como Denver recuperen o adquieran una voz y se acerquen a sus recuerdos.

La fracturación de la línea narrativa que implican todos estos relatos y recuerdos se percibe en su grado más alto en la serie de monólogos de las tres mujeres (200-217). Incluso estilísticamente estos pasajes muestran una ruptura con una lógica en la escritura. Mientras que los monólogos de Sethe y Denver siguen una estructura y estilo más o menos ordenados y coherentes —Sethe inicia afirmando que Beloved es su hija y es suya, Denver dice que Beloved es su hermana y que bebió su sangre junto con la leche materna—, la voz de Beloved se aparta de manera gradual de una supuesta lógica en su discurso, convirtiéndose en una prosa que depende más de asociaciones e imágenes oscuras, estribillos, repeticiones y ritmo, que de un conocimiento estructurado con coherencia. Pese a sus diferencias cualitativas, las tres voces juntas son esos sonidos ininteligibles que no pueden entenderse desde el exterior de la casa, como sucede a Stamp Paid y Paul D, quienes evidentemente no pertenecen al espacio femenino, semiótico y fantástico que habitan las mujeres y que representa en sí mismo un reducto que escapa del discurso hegemónico y autoritario del eurocentrismo y falogocentrismo. *Beloved*, en su estructura narrativa y su relación oposicional y subversiva con la H/historia y un código realista de representación de un mundo “real”, desafía entonces tanto la linealidad temporal como la unidad textual, vocal, narrativa y cognitiva, así como los intentos de interpretación totalizante y autoritaria del pasado.

Como comenté al principio, *Beloved* se halla en el punto de encuentro de dos movimientos en apariencia opuestos: la búsqueda de la relativización que puede ser parte de una fragmentación de la realidad y sus códigos de representación, y el anhelo de identidad y unidad que parecen requerir programas estético-políticos que influyen en la construcción narrativa de representaciones de mundos y experiencias pertenecientes a grupos que no han ocupado posiciones centrales en discursos hegemónicos. Aquí, la novela hace uso de una completa fragmentación de realidad, de experiencia y narrativa, dentro del marco de una voz heterodiegética que le da cierta unidad y sentido —así como la integra bajo categorías históricas sutilmente

señaladas dentro de un ejercicio de autoridad narrativa— sin perder su multiplicidad y multivocidad, sin pretender hacer de los trozos un todo uniforme que participe de la artificialidad de una realidad única y completa.

Como sugieren algunos comentarios metatextuales de la autora, este juego entre lo posmoderno y lo ex-céntrico —a veces muy semejante a lo poscolonial— se observa en el nivel del modo de enunciación literaria y no sólo en el de tema y estrategias y estructuras narrativas. La especial construcción de un código de realidades en *Beloved* requiere la incidencia de distintas tradiciones literarias y de género en el mismo punto, fenómeno que habla de un uso de la novela a partir de la fractura de sus raíces y convenciones, ahora alimentadas por otras tradiciones. En “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” y en “Rootedness: The Ancestor as Foundation” —algunos de los ensayos más conocidos de la autora— Morrison aborda explícitamente este punto.

La conciencia de Morrison sobre el uso de la novela como forma de escritura es reveladora. Para ella la novela como género siempre ha funcionado para los grupos que la escriben, pues responde a necesidades determinadas por ubicaciones culturales, sociales y económicas específicas, de ahí que la novela surgiera en el seno de la clase media europea. La novela aparece en el espectro de posibilidades literarias —entra al repertorio de modos de escritura posibles y, por ende, a un horizonte de expectativas— de la literatura afroestadounidense como un medio de representación que vendrá a ocupar el lugar de la música, por un lado, y a contener el sustrato autobiográfico-histórico de las narraciones de esclavos.¹⁵ Estas narraciones se caracterizan por su relato de la historia personal de ex esclavos que cuentan retrospectivamente su experiencia de la esclavitud. Morrison señala la importancia literaria y política de estos textos, pruebas de la humanidad de sus autores y autoras —que demostraban ser capaces no sólo de leer y escribir, sino también de crear obras con cualidades literarias, lo cual introduce su dimensión estético-literaria—; las narraciones de esclavos tenían un objetivo abiertamente pragmático al ser utilizadas en campañas en favor de la emancipación y de los derechos de los y las afroestadounidenses. Sin embargo, como comenta Mitchell en el artículo ya citado, las narraciones de esclavos son por definición una imposibilidad narrativa. Por un lado, la esclavitud es una forma de impedir la existencia y funcionamiento de la memoria, de manera que recordar la esclavitud es “to remember the time, not just of ‘forgetfulness’ or amnesia, but to remember the time when there was

¹⁵ Llamaré así a las obras particulares y al modo de escritura general denominados *slave narrative*.

nothing to remember with".¹⁶ A esto se agregan las sospechas respecto a la astucia del/a lector/a y a la ilusión del modo de acceso al texto y su contenido, pues la categoría *narración de esclavos* es en sí misma una contradicción de términos:

Slave narrative is not just difficult to read; in a literal sense it is impossible to write. Impossible because the slave narrative is never literally that of a slave but only of an ex-slave, already removed from the experience by time, forgetfulness, and often by editings, rewritings, and interpolations by sentimental abolitionist transcribers. The slave narrative is always written by a former slave; there are no slave narratives, only narratives about slavery written from the standpoint of freedom.¹⁷

La novela, modo de escritura perteneciente a tradiciones europeas caracterizadas por una hegemonía étnico-racial, es tomada y transformada para convertirse en vehículo equivalente a la narración de esclavos. Sin embargo, dadas las diferentes convenciones que la rigen, el contenido se vuelve terminológicamente más lógico a la vez que surge entonces una de tantas paradojas en cuanto al uso subversivo del género para contener mundos que le eran ajenos. He visto cómo las estrategias narrativas son fracturadas para producir una versión de un mundo y una "realidad" igualmente fragmentada y en busca de unidad. La novela como forma narrativa también encarna un fenómeno semejante. La irrupción de elementos ajenos a ella y a sus tradiciones se convierte en fisuras que, como la multiplicidad vocal de la narración, la convierten en un todo múltiple y complejo. Y es que no sólo alberga el legado de la narración de esclavos; la novela en la tradición afroestadounidense se nutre de modalidades de representación europeas y africanas que, como ocurre con el lenguaje mismo, la transforman en una forma heterogénea. De esta manera, Morrison agrega la idea y función del coro de la tragedia griega a sus obras, pero sin dejar que sea un antecedente único al ponerlo junto con los relatos orales y comunitarios de distintas culturas africanas. La comunidad de Cincinnati en *Beloved*, en particular la comunidad de mujeres, es la que comenta los sucesos desde el exterior y también participa, aunque desde lejos, en la transmisión de relatos y conocimientos. Esta función coral se extiende al lector ideal y potencial, pues al exigírsele una participación activa en la lectura y re-creación del texto y del mundo que

¹⁶ W. J. T. MITCHELL, "Narrative, Memory, and Slavery", en *op. cit.*, p. 203.

¹⁷ *Ibid.*, p. 204.

contiene —a veces incluso dirigida por apelaciones directas de la voz heterodiegética—, llega a contar con características semejantes a las del coro.

Este papel activo y participativo es enfatizado por las raíces del texto en la religión y la música. Ambas, como ya dije, requieren y dictan una relación dialógica con el público. A esto debe agregarse el hecho de que, retomando la noción de que la novela como género funciona para quien la escribe, Morrison considera a la novela como sustituto de la música afroestadounidense, apropiada y convertida en artículo de consumo por la sociedad blanca. La novela se ve entonces cada vez más cerca de lo afroestadounidense y de la “oratura” —la literatura oral como una forma literaria válida y digna de ser tomada en cuenta, según los discursos poscoloniales.

El lenguaje mismo también pasa por un proceso de adaptación semejante a los observados en las teorías y literaturas poscoloniales:¹⁸

Language provides the terms by which reality may be constituted; it provides the names by which the world may be “known”. Its system of values —its suppositions, its geography, its concept of history, of difference, its myriad gradations of distinction— becomes the system upon which social, economic and political discourses are grounded.

[...]

[...] The appropriation of language is essentially a subversive strategy, for the adaptation of the “standard” language to the demands and requirements of the place and society into which it has been appropriated amounts to a far more subtle rejection of the political power of the standard language.¹⁹

Aunque no se trate de una reacción a la colonialización cultural y *geográfica*, puede hablarse de un intento de sobrevivencia de lo africano que, al fundirse con la cultura hegemónica, ha creado la unidad inextricable de lo afroestadounidense. Precisamente por esa mezcla que llega a traducirse en sincretismos religiosos, por mencionar sólo un ejemplo, *Beloved* se apega al uso del inglés. No obstante, la conciencia de la unión de lo africano y lo estadounidense que obliga la presencia del inglés, también hace necesario su alejamiento de una versión estandarizada de la lengua. La lengua dominante se ve moldeada por las formas que la rodean o que absorbe, de manera que la ausencia de un léxico perteneciente a otros sistemas no trae

¹⁸ Véase Chinua ACHEBE, “The African Writer and the English Language”, en *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*; Bill ASHCROFT *et al.*, eds., *The Post-Colonial Studies Reader*, pp. 283-318.

¹⁹ B. ASHCROFT *et al.*, *op. cit.*, pp. 283-284.

consigo la falta de giros gramaticales, imágenes y ritmos que manifiestan la presencia de otra cultura y de la subversión lingüística que realiza. Las imágenes literarias extremadamente sensoriales y sensuales, la aparición de vocablos como *rememory* que presentan conceptos y experiencias pertenecientes a una lógica distinta, la constante ruptura de un orden narrativo y de una enunciación coherente y lineal en favor de la oralidad, la repetición, la improvisación y el lirismo introducen una textura verbal culturalmente específica que va más allá de la representación fonética de un habla o de incesantes desvíos de normas gramaticales que, aunque sí se encuentran esporádicamente en la novela, no constituyen la modalidad lingüística y estilística central.

La paradoja aparece de nuevo. El lenguaje de un logocentrismo europeo es relegado en favor de un estilo que busca enfatizar la fragmentación y la distancia que lo separa de una norma aceptada. Al mismo tiempo, la necesidad de nombrar la experiencia a través de un nombre, un personaje y una narración, acude a la noción de adquirir presencia a través de la palabra aunque, cabe enfatizar, palabra revisada y moldeada por un mundo narrado donde la unidad y el reconocimiento se logran a través de la fragmentación, la ausencia, el olvido y los recuerdos. Como señala Hutcheon repetidas veces al hablar de la paradoja como la figura y modalidad que podrían definir la posmodernidad y en particular la metaficción historiográfica, la narración y el mundo que designa se encuentran en medio de impulsos aparentemente contradictorios y opuestos.²⁰ El pasado se revela como una obsesión paradójica. Es aquello de lo que se quiere escapar por su monologismo y arbitrariedad, pero a lo que se vuelve una y otra vez y en cada ocasión con un grado mayor de conciencia en lo que concierne a él mismo y al artificio de la unidad de lo que en sí mismo resulta ser un universo inestable y fragmentado donde, como en el caso de *Beloved*, de todos modos no se puede navegar a la deriva.

²⁰ Para Hutcheon “postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges...” (*A Poetics of Postmodernism*, p. 3). Además, al hablar de la metaficción historiográfica comenta que “its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (*ibid.*, p. 5).

Bibliografía

- ACHEBE, Chinua, "The African Writer and the English Language", en *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Ed. de Patrick WILLIAMS y Laura CHRISMAN. Nueva York, Universidad de Columbia, 1994, pp. 428-434.
- ASHCROFT, Bill *et al.*, *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres, Routledge, 1995.
- HARTMAN, Geoffrey, "Public Memory and Its Discontents", en *Raritan*, vol. XIII, núm. 4. Primavera de 1994, pp. 24-40.
- HENDERSON, Mae G., "Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text", en *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. Ed. de Hortense J. SPILLERS. Nueva York, Routledge, 1991, pp. 63-86.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres, Routledge, 1996.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. [Canadá], Universidad Wilfrid Laurier, 1980.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*. Londres, Routledge, 1995.
- MITCHELL, W. J. T., "Narrative, Memory, and Slavery", en *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body*. Ed. de Margaret J. M. EZELL y Katherine O'BRIEN O'KEEFFE. Ann Arbor, Universidad de Michigan, 1994, pp. 199-222.
- MORRISON, Toni, *Beloved*. Nueva York, A Plume Book, 1988.
- MORRISON, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Universidad de Harvard, 1992.
- MORRISON, Toni, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", en *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*. Ed. de Mari EVANS.

Nueva York, Anchor Press/Doubleday, 1984, pp. 339-345. (The Anchor Literary Library)

MORRISON, Toni, "The Site of Memory", en *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Ed. de William ZINSSER. Boston, Houghton Mifflin Company, 1987, pp. 101-124.

MORRISON, Toni, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", en *Toni Morrison*. Ed. de Harold BLOOM. Chelsea House Publishers, 1990, pp. 201-230. (Modern Critical Views)

RICOEUR, Paul, *Reflection and Imagination: A Ricoeur Reader*. Ed. de Mario J. VALDÉS. Toronto, Universidad de Toronto, 1991.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. de Agustín NEIRA. México, Siglo XXI, 1995.

SNEAD, James A., "Repetition as a Figure of Black Culture", en *Black Literature and Literary Theory*. Ed. de Henry Louis GATES, JR. Nueva York, Routledge, 1990, pp. 59-79. (UP)

WHITE, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, Universidad Johns Hopkins, 1990.

WHITE, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, Universidad Johns Hopkins, 1987.