

La tradición afroamericana en *Beloved* de Toni Morrison

Isabel Durán Giménez-Rico
Universidad Complutense

ABSTRACT

This article is a critical study of *Beloved*, Toni Morrison's latest novel, and winner of the 1987 Pulitzer Prize. In it, I penetrate the linguistic wealth and the stylistic variety of the novel, trying to explore the Afroamerican tradition that pervades it.

Themes such as slavery, the impact of the community, human relationships and love in all their facets, the search for one's roots, or the strength of the black female are on this occasion treated by Toni Morrison more bravely and openly than ever, and are surrounded by the evocative symbolism of the African folklore. All these ingredients form a magic story, but nonetheless credible, which is a mixture of deep reflection, historic document and bitter cry of protest.

Anything dead coming back to life hurts
(*Beloved*, p. 35)

I thought this [*Beloved*] has got to be the least read of all the books I'd written because it is about something that the characters don't want to remember, I don't want to remember, black people don't want to remember, white people don't want to remember. I mean, it's National Amnesia.

(Entrevista de Bonnie Angelo a Toni Morrison,
Time, 22 de mayo de 1989, p. 46)

Con sus cuatro novelas publicadas entre 1970 y 1981, *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977) y *Tar Baby* (1981), Tony Morrison se ganó la reputación de ser una acertada novelista y estilista que ha creado imágenes impresionantes de seres humanos aislados por sus fracasos amorosos y sus problemas de identidad. Parece evidente que sus novelas constituyen una continuidad. Así, en *The Bluest Eye* el tema principal era el efecto de aceptación o rechazo de la comunidad en el individuo, a través de ese viaje iniciático de Pecola en busca de unos ojos azules que le dieran la ansiada belleza. Siguió con *Sula* y el tema de la búsqueda de autoaceptación de la heroína. En *Song of Solomon* es Macon Dead el que quiere descubrir sus orígenes, sus raíces

familiares y una herencia cultural afroamericana, volviendo a aparecer todos estos temas en *Tar Baby*, donde los escenarios se amplían y los personajes se multiplican.

Su última novela, *Beloved*, publicada en 1987 y ganadora del Premio Pulitzer de ese mismo año, mantiene muchas de las constantes temáticas de Toni Morrison, pero añade a las novelas anteriores la magia del folklore africano llevada a su máxima expresión, y una riqueza y variedad estilística que le han ganado el apelativo de obra de arte y de "una de las mejores novelas de la década."

El tiempo narrativo de *Beloved* ocupa apenas diez meses (de agosto de 1873 a mayo de 1874) y el lugar se centra en Cincinatti, Ohio, o más concretamente en el 124 de Bluestone Road y sus alrededores. Por otra parte, la voz narrativa se limita a presentar unos personajes -muchos, por cierto- y muy pocos *hechos*: Paul D llega al 124, donde viven Sethe y su hija de 18 años Denver, para iniciar con ella una vida en común con la que había soñado durante veinticinco años. Hay un tercer "habitante" en la casa, el fantasma de la otra hija de Sethe, muerta siendo un bebé. A la vuelta del Carnaval, los tres se encuentran con la inesperada llegada de "una mujer vestida de negro" llamada Beloved que se apodera del cariño de Sethe, echa a Paul D de la casa y trae una inicial alegría a Denver, demasiado acostumbrada a la soledad. Un anciano del pueblo, Stamp Paid, enseña a Paul D un recorte de periódico que narra el asesinato de Sethe de su pequeña hija Beloved y su posterior encarcelamiento, hace dieciocho años. La incredulidad de Paul se transforma en incompreensión cuando Sethe le confirma la noticia y explica que la razón de su crimen fue el amor por su hija y su deseo de librarla de una vida de esclavitud. Con Paul D fuera del 124, Beloved ya está libre para cobrarse la deuda con su madre exigiéndole todo su amor, atención y cuidados, y llenándola de un insoportable sentimiento de culpabilidad. La situación de deterioro humano llega a ser tan insufrible que Denver decide salir a pedir ayuda material a la comunidad. Al descubrir los vecinos la verdadera personalidad de Beloved, acuden al 124 coincidiendo con la llegada de Mr. Brodwin, hombre blanco que iba a buscar a Denver para emplearla como ama de casa. Sethe se lanza sobre él dispuesta a cometer un nuevo homicidio para destruir de una vez por todas la raíz de la maldad: el hombre blanco. Las mujeres evitan el crimen y Beloved desaparece a la vista de todos. Paul D vuelve con Sethe dispuesto a iniciar, por fin, una vida normal, libre del fantasma del pasado.

La voz narrativa, pues, se limita a contar una historia de fantasmas que vienen a cobrarse una deuda con los vivos, tema muy común en literatura, con un final más o menos feliz. Pero Morrison ofrece a este narrador en tercera persona muy poca tarea, y la voz narrativa retrospectiva de una novela convencional queda reemplazada casi enteramente, de tal manera que el "argumento," en vez de ser una memoria narrativa, pasa a ser un complicado y estudiado engranaje de diálogos, pensamientos, sueños y *flashbacks*, símbolos e imágenes que amplían esos diez meses a más de medio siglo de historia familiar y esa ciudad de Ohio a la práctica totalidad del Este americano (Carolina, Kentucky, Georgia, Virginia, Delaware, Alabama...). La historia personal de Sethe está enmarcada dentro de las historias de su suegra Baby Suggs, de su amigo y posterior amante Paul D, de su hija Denver, de su marido Halle, que a su vez están entrelazadas con el pasado de éstos y otros personajes, dando al lector una visión de variadísimos estratos de la experiencia negra.

Los cambios intermitentes de la perspectiva de un personaje a otro y las frecuentes alteraciones de la estructura temporal provocan la existencia de cambiantes estratos de presentación que obligan al lector a estar pendiente y concentrado en cada detalle, cada

objeto, por insignificante que parezca, pues tarde o temprano resultará ser la llave que nos abra la comprensión de algún hecho de gran trascendencia.

La novela está dividida en tres partes, que a su vez constan de varias subpartes sin numerar, que yo llamaré capítulos: la primera parte incluye dieciocho capítulos, la segunda siete y la tercera sólo tres. La voz narrativa, casi inexistente en la primera parte, va cobrando algo más de protagonismo en la segunda, y se hace constante en los tres últimos capítulos, totalmente centrados en abril y mayo de 1874 y en los hechos que constituyen el final de la historia "real," exceptuando una ampliación geográfica y temporal (la guerra: Alabama, Selma, Philadelphia, Mobile, Memphis, New Jersey, Trenton...Ohio) que corresponde a un pensamiento retrospectivo de Paul D.

Seguindo con el aspecto formal de la novela, cabe destacar la originalidad de su construcción. Podría compararse a una casa empezada a construir desde el tejado (primer capítulo) al que se van añadiendo más y más pisos hasta llegar a los cimientos.

Aunque parezca una comparación algo pintoresca, resulta acertada si tenemos en cuenta que en el primer capítulo ya se dan trazos de la llegada de Sethe a Sweet Home a los trece años, de su boda con Halle, del incidente en que los sobrinos de Schoolteacher "roban su leche," de la reacción de Halle untándose la cara de mantequilla, de la compra de la libertad de Baby Suggs por su hijo, del funeral de Beloved, del nacimiento de Denver asistido por "la chica blanca que buscaba terciopelo," del "árbol" en la espalda de Sethe, de la huída de Sweet Home y del estado del 124 Bluestone Road antes de la llegada de Paul D, momento en que comienza la narración real.

Es decir, tras sólo leer el primer capítulo, tenemos ya el techo de ese medio siglo de historia familiar. La construcción retrospectiva de dicha historia termina en el capítulo 24 con los "cimientos": las andanzas de Sethe al escaparse de Sweet Home.¹ Hemos tenido que esperar hasta la página 218 para recibir la ansiada información sobre aquel plan de escape frustrado.

Pero no pensemos que la obtención del panorama histórico de esta familia y esta sociedad negra es tarea fácil: Morrison juega con el lector y lo tambalea de un lugar a otro, de un tiempo histórico a otro, de un personaje a otro con sus continuos saltos en la narración y en la descripción, provocándonos la impaciencia y el ansia de devorar las páginas deseosas de encontrar la pieza que nos faltaba para completar el *puzzle* de la historia. Este juego magistral se extiende al lenguaje cuando en el capítulo 22 (pp. 210-214) encontramos cuatro páginas carentes de puntuación -¿Beloved piensa o sueña?- con un lenguaje cargado de "corriente de conciencia" que nos transporta al mundo de lo incomprensible, lo grotesco, lo esperpéntico: al mundo de los muertos:

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 (p. 210)

Seguimos leyendo y el capítulo 23 (pp. 214-217) nos sorprende con unos diálogos sin dialogantes que representan esos murmullos que Stamp Paid oyó al acercarse a la casa, de los que sólo podía entender la palabra "mine": el aislamiento de las dos mujeres con la muerta viviente, Beloved, les ha hecho entrar en este mundo de lenguajes sordos, de voces sobrenaturales, de "unspeakables thoughts, unspoken" (p. 199) en el que la posesión de la otra persona es el único deseo imperante:

Beloved
 You are my sister
 You are my daughter
 You are my face; you are me
 I have found you again; you have to come back to me
 You are my Beloved
 You are mine
 You are mine
 You are mine (p. 216)

Pero la magia del lenguaje está omnipresente a lo largo de toda la novela, ofreciéndonos cambios repentinos de tiempos verbales que convierten lo pasado en presente:

. . . Denver began to see what she was saying and not just to hear it: there is this nineteen-year-old slave girl -a year older than herself- walking through the dark woods . . . She is tired, scared, maybe, and maybe even lost (pp. 77-78).

o dando descripciones casi visuales, como la de Amy Denver al describir la cicatriz de la espalda de Sethe:

It's a tree, Lu. A chokecherry tree. See, here's the trunk -it's red and split wide open, full of sap, and this here's the parting for the branches . . . Leaves, too, look like, and dern if these ain't blossoms (p. 79).

o como la voz narrativa al describir unas tortugas apareándose, a las que podemos ver, y hasta oír:

. . . the impregnable strength of him -earthing his feet near her shoulders. The embracing necks - hers stretching up towards his bending down, the pat pat of their touching heads . . .

La increíble riqueza del vocabulario se amplía en las descripciones por medio de adjetivaciones creadas por la autora, como si la lengua inglesa fuera insuficiente para expresar premodificaciones como "The *crawling-already?* girl" (una manera muy económica de expresar la duda de Sethe de si su hija Beloved ya gateaba o no cuando ella llegó a Cincinatti); "Leaf-bag feet" (los pies de Sethe cubiertos por unas hojas que Amy le puso a modo de zapatos).

Por otra parte, la imaginación artística de Morrison se hace evidente en sus constantes comparaciones con la Naturaleza (Africa, siempre presente):

Women did what strawberry plants did before they shot out their thin vines: the quality of the green changed (p. 64).

She went deaf rather than hear the answer, and like the little four o'clocks that searched only for sunlight, then closed themselves tightly when it left, Denver kept watch for the baby and withdrew from everything else (p. 105).

Toni Morrison ha escrito, pues, una escalofriante novela con un lenguaje preciso y sensual, una narrativa majestuosa y la mayor de las fuerzas imaginativas.

Estamos a mediados del siglo XIX. En Sweet Home (Kentucky), una era está llegando a su fin con el ataque a la esclavitud por parte de los abolicionistas. Para Sethe, Paul D, Halle y los demás, el benigno encarcelamiento de Sweet Home queda destruido por un cataclismo de tormento y agonía. La huida al Norte libre es difícil e incluso, una vez allí, la seguridad es sólo una ilusión. La amenaza de la captura del amo blanco se cierne sobre los veintiocho días de libertad y felicidad de Sethe, y su amor se convierte en violencia cuando, desesperada por salvar a sus hijos de la esclavitud, intenta con una sierra llevarles a todos al único santuario que les queda. Mata a su hijita, pero la libertad no puede comprarse con la muerte, ni siquiera para ese bebé cuyo nombre es la única palabra grabada en su tumba: *Beloved*. Tras dieciocho años de "habitar" la casa en forma de fantasma -lo que causó el terror y posterior huida de sus hermanos Howard y Burglar, la muerte de pena de su abuela Baby Suggs, la aceptación de su madre y el aislamiento de su hermana Denver del resto del mundo-, la llegada de Paul D provoca la vuelta de *Beloved* al frío abrazo de otro mundo y otro tiempo, apareciendo como una osada intrusa reclamando su retribución, su vida y a su madre. Ya no hay escape posible y en un supremo acto de desafío, Sethe por fin exorcisa su violento pasado al intentar acabar con la causa de su diabólica pesadilla.

Es evidente, pues, que *Beloved* sigue la línea temática que caracteriza las novelas de Morrison, donde se presentan mundos desordenados, violentos y perversos; donde ocurren asesinatos, incestos, necrofilia, bestialismo, locura, terroríficos secretos familiares y un sentido general de vidas oscilando al borde de la disolución. Pero en *Beloved* también presenta una galería de hombres y mujeres en conflicto con sus padres, hijos, parientes, clase social, valores sociales, comunidad y con ellos mismos; unos hombres y mujeres en busca de su yo y de su pasado perdido.

Morrison dota a su narración de una visión de la evolución histórica afroamericana, con indirectos pero contundentes ataques a la esclavitud, con evocativo simbolismo y folklore africano, con el impacto del comportamiento de una comunidad, con un profundo estudio del Amor en todas sus facetas y con una acertada observación de las relaciones humanas.

La búsqueda de raíces de Sethe se remonta a la historia que le contó, de niña, Nan, la mujer que la amamantaba. Sethe tiembla al comprender que su pasado la predestinó, pues su madre también mató a varios de sus hijos recién paridos, antes de asignarles nombre.

Tras dar muerte a su hija, la única obsesión de Sethe es olvidar, no pensar en su hija, ni en el abandono de su marido, ni en los días de Sweet Home, ni en su estancia en la cárcel, ni en la muerte de Baby Suggs que ella desencadenó, ni en la huida de sus hijos. "To Sethe, the future was a matter of keeping the past at bay" (p. 42). Sólo quiere, al volver *Beloved*, librarse de esa pesadilla y pensar en el futuro junto a sus dos hijas:

No, thank-you. I don't want to know or to have to remember that. I have other things to do: worry, for example, about tomorrow, about Denver, about *Beloved*, about age and sickness and not to speak of love (p. 70).

Por eso sus pensamientos expresan una continua sensación de gozo al no tener que recordar nunca más la traumática carga de desgracias que ha soportado a lo largo de su vida:

I don't have to remember nothing. I don't even have to explain. She understands it all. I can forget how Baby Suggs' heart collapsed; . . . I can forget that, and how she told me that Howard and Burglar were all right but wouldn't let go each other's hands . . . I can forget it all now because as soon as I got the gravestone in place you made your presence known in the house and worried us all to distraction (pp. 183-184).

Denver en cambio está empeñada en recordar sus orígenes; disfruta oyendo a su madre contar una y otra vez la historia de su nacimiento, ese milagro que ella transmite a Beloved. El resto no le interesa:

Denver hated the stories her mother told that didn't concern herself, which is why Amy was all she ever asked about. The rest was a gleaming, powerful world made more so by Denver's absence from it (p. 62).

Su nacimiento es el único suceso que le gusta de su vida. El resto ha sido una serie de abandonos de los seres queridos, y el silencio o el aislamiento como únicos amigos.

Paul D, cuyo pasado no es más que falta de raíces de familia, esclavitud, prisiones, guerras, hambre y dolor, también decide "guardarlo" en su tabaquera desde el momento en que llega a Bluestone Road, dispuesto a mirar sólo al futuro:

It was some time before she could put Alfred, Georgia, Sixo, Schoolteacher, Halle, his brothers, Sethe, Mister, the taste of iron...one by one in the tobacco tin lodged in his chest. By the time he got to 124 nothing in this world could pry it open (p. 113).

pero se abrió su pitillera al dejarse poseer por Beloved, y una vez más su desdichado destino se vuelca sobre él para seguir atosigándolo.

El único personaje que alimenta su vida de pasado es Baby Suggs, la diosa-madre de gran corazón a la que todos quieren y admiran. Su vida está iluminada por los pensamientos de esos siete hijos que le quitaron apenas habían nacido, pero cuyos nombres y rasgos recuerda a la perfección; por la esperanza de que su hijo Halle regrese algún día; por sus experiencias vitales que disfruta transmitiendo a su comunidad en el Clearing cada sábado por la tarde. Por eso, cuando la luz de su pasado muere con la muerte de Beloved, sólo le queda retirarse a pensar y a inventar nuevos colores, cada vez más claros, hasta que su vida se apaga:

Baby Suggs grew tired, went to bed and stayed there until her big old heart quit except for an occasional request for color she said practically nothing (p. 104).

Según recuerda Stamp Paid, empezó por el azul (color de los "blues," la tristeza), luego pasó al amarillo -este color también aparece al hablar de Pilate en *Song of Solomon* y de "the woman in yellow" en *Tar Baby*, sugiriendo en ambas ocasiones la idea de una diosa-madre, siguiendo el naranja de los parches de su colcha y terminando con el apagado rosa de la tumba de Beloved. El simbolismo de los colores queda muy claro cuando Sethe piensa:

She [Baby Suggs] was well into pink when she died. I don't believe she wanted to get red and I understand why, because me and Beloved outdid ourselves with it (p. 201).

El rojo representa la sangre derramada por la niña muerta, el maleficio de *Beloved*. Por eso, Paul D ve un reflejo de luz roja al entrar por primera vez en la casa habitada por el fantasma; por eso Stamp Paid encuentra una cinta roja al borde del río; por eso al alejarse el carro que lleva a Sethe a la cárcel, sale corriendo detrás un niño pelirrojo; por eso, cuando Paul D "toca las partes interiores" de *Beloved*, no deja de repetir "Red heart, red heart" (p. 117).

Por otra parte, estos personajes se presentan en continuos conflictos con ellos mismos, con sus familiares y con la comunidad en general. Sethe llega a Sweet Home a sustituir a Baby Suggs en sus tareas, cuando Halle compra su libertad y se traslada a Cincinnati. Allí encuentra a cinco hombres que la admiran y respetan, aunque la desean, y tras un año, ella escoge por marido a Halle. Aquí empezamos a conocer las distintas facetas de la mujer negra.

Como esposa, Sethe quiere a su marido, aunque más tarde, al experimentar el amor pasional de Paul D, se da cuenta de que era más bien un cariño fraternal. Acepta su abandono y su posible muerte, hasta que descubre su reacción cobarde cuando fue testigo de su violación. Entonces se rebela contra el hombre, extendiendo su rabia a su amante, Paul D, por el que sintió deseo y hasta amor a su llegada, pero se convence ahora de que es tan egoísta e interesado como los demás. Porque Paul también la abandona al conocer su culpa. Una vez más, como pasó en *Sula*, Sethe vive en un mundo en el que las mujeres deben sobrevivir sin los hombres. No importa que la mujer acepte el amor y el matrimonio como convencionalismo social, como lo hizo Nel en *Sula*, o que la mujer descubra que puede amar y necesitar de verdad a un hombre, como Sethe en *Beloved*. En cualquier caso, la mujer siempre será abandonada por el hombre al que ama:

All she wanted was to go on. As she had. Alone with her daughter in a haunted house she managed every damn thing. Why now, with Paul D instead of the ghost was she breaking up? getting scared? needing Baby? . . . Now a hint of what had happened to Halle and she cut out like a rabbit looking for its mother (p. 97).

El motivo de la mujer desilusionada impregna toda la novela, y, como en *Song of Solomon*, Sethe canta, se refugia en esa canción que ella inventó, convirtiendo este canto en la metáfora femenina del refugio:

When a woman takes the blues
She tucks her head and cries²

Pero lo que parecía ser un retrato pesimista de la mujer negra respecto al amor de su hombre, termina con una nota de esperanza. Avergonzado de su abandono, Paul D comprende las cualidades de Sethe y regresa en su ayuda para ofrecerle un futuro:

Only this woman Sethe could have left him his manhood like that. He wants to put his story next to hers. "Sethe," he says, "me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow" (p. 273).

La maternidad es otra faceta de la mujer negra brillantemente tratada en esta novela. Ya vimos los sentimientos de Baby Suggs por sus siete hijos perdidos, pero el amor de madre de Sethe se convierte en algo impensable cuando se dispone a sacrificar las vidas de sus cuatro hijos por librarles del pasado que ella sufrió.

No. No. Nono. Nonono. Simple. She just flew. Collected every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful, and carried, pushed, dragged them through the veil, out, away, over there where no one could hurt them (p. 163).

El concepto de la nutrición, de la leche materna, se convierte en una obsesión, casi en el único atributo que la mujer posee para dar a sus hijos. De ahí que la imagen de los sobrinos "robando su leche" se repita continuamente, y, por eso, cuando a Sethe ya no le quedan argumentos para alcanzar el perdón y la comprensión de la intransigente Beloved, se aferra también a la leche: luchó por sobrevivir en la huida de Sweet Home para llevarle a su bebé el alimento que le pertenecía:

... I walked right on by because only me had your milk, and God do what He would, I was going to get it to you (p. 198).

También el conflicto entre Sethe y su hija Denver tiene sus raíces en la nutrición: Denver mamó la leche de su madre mezclada con la sangre de su hermana muerta. Esto la marcará para siempre. Por una parte, el hilo de unión madre-hijo al amamantarlo tuvo un elemento intruso; por otra, esa sangre de muerto que entró en su cuerpo crea esa comunión entre Denver y el fantasma y más tarde esa dependencia de Beloved que la aislarán del resto del mundo. Denver confiesa que nunca quiso a su madre, sólo la temía, y por eso se erige en protectora de Beloved ante un segundo posible ataque de su madre.

La leche, en fin, llega a simbolizar el amor, la unión, la entrega de una mujer no sólo a sus hijos, sino a todas las personas a las que ama. Por ello, Toni Morrison concluye una escena de romántica ternura entre Sethe y Paul D con la frase ". . . sure enough, she had milk enough for all" (p. 100).

Queda, por fin, la faceta de la mujer negra como miembro de una comunidad. En la pequeña comunidad de Sweet Home, Sethe era "feliz," rodeada de amigos y de unos amos blancos que "no hacían una lista de sus características animales." La tiranía de Schoolteacher destroza esta vida llevadera y la convierte en un infierno. Al llegar a la casa de Baby Suggs, Sethe disfruta durante veintiocho días de su libertad, del cariño y amparo de su suegra y de unos vecinos que la aceptan y la rodean de fiesta:

28 days . . . Days of healing, ease and real talk. Days of company: knowing the names of forty, fifty other negroes, their views, habits, where they had been and what done; of feeling their fun and sorrow along with her own, which made it better (p. 95).

Pero, tras la fiesta, aquella "multiplicación de los panes y los peces" de la diosa-Baby, la alegría de todos se convierte en envidia, en furia:

Her friends and neighbours were angry at her because she had overstepped, given too much, offended them by excess.

y tras el crimen de Sethe, la ayuda de Stamp Paid y Ella, la bienvenida de esos negros que "le enseñaron el alfabeto" quedan reducidas a un desprecio, una ignorancia y un vacío que duró doce años y que se hizo extensible a la inocente Denver ("Nobody speaks to us. Nobody comes by. Boys don't like me. Girls don't either," p. 14) y al recién llegado Paul D, al negarle todos su hospitalidad.

El desprecio se agudiza cuando Sethe no se une al cántico de *blues* en el entierro de Baby Suggs. Aquella comunidad que había pagado la generosidad de la anciana con la envidia, sale ahora en su defensa e interpreta el silencio de Sethe como un insulto y un acto de gallardía:

. . . nor joining in the hymns the others sang with all their hearts. That insult spawned another by the mourners . . . So Baby Suggs . . . was buried amid a regular dance of pride, fear, condemnation and spite. Just about everybody in town was longing for Sethe to come on difficult times. Her outrageous claims, her self-sufficiency seemed to demand it (p. 171).

Toni Morrison nos hace cuestionarnos quién es el mayor pecador: ¿el que comete un crimen y debe experimentar la vergüenza y culpabilidad de la acción, o el individuo que disfruta de un crimen cometido por otro mientras mantiene su sentimiento de superioridad moral? Pero también en este sentido la novela acaba una vez más con una nota de esperanza hacia la posibilidad de una respuesta final generosa de la comunidad. Así, cuando Denver pide ayuda, todos responden con sus regalos y acuden al 124 a intentar librar a Sethe del maleficio.

La otra relación conflictiva, muy estudiada en las novelas de Morrison, es la amistad entre dos chicas. Ya en *Sula* vemos cómo Nel era un *alter ego* de Sula y acababa perdiéndola. Para Denver, *Beloved* es primero el fantasma que la acompaña en su soledad cuando todos los demás la han dejado, que le "habla" en su silencio por medio de manifestaciones que sólo ella percibe. Cuando *Beloved* vuelve al mundo de los mortales, se convierte en su diva, en el motivo de sus celos, en la causa de desconfianza en Sethe; es también el *alter ego* al que quiere parecerse; es el centro de su vida, la que acapara su atención, su cariño, su tiempo y hasta su amor de mujer:

Just ahead, at the edge of the stream, Denver could see her silhouette, standing barefoot in the water, lifting her black skirts above her calves, the beautiful head lowered in rapt attention (p. 105).

Beloved es ya parte de Denver, y la obsesión de su posible marcha es para ella un pesadilla. *Beloved* lo sabe y se divierte a su costa, escondiéndose para martirizarla. Denver llega hasta el punto de preferir la muerte antes que perderla:

Now she is crying because she has no self. Death is a skipped meal compared to this . . . She doesn't move to open the door because there is no world out there . . . she won't put up with another leaving, another trick (p. 123).

Pero la influencia de *Beloved* tiene dos efectos opuestos en madre e hija: Sethe era una mujer fuerte que sacó adelante a sus hijos sin un hombre, que soportó el abandono y el rechazo de todos, que superó una segunda despedida del hombre que amaba, y sin embargo ahora deja que *Beloved* la destroce, la pisotee con sus continuas acusaciones y reproches:

Sethe no longer controlled her hair or splashed her face with water. She sat in the chair licking her lips like a chastised child while *Beloved* ate up her life, took it, swelled up with it, grew taller on it (p. 250).

En *Tar Baby*, Valerian acaba también reducido a una dependencia infantil porque él buscaba la niñez que nunca tuvo. Sethe resulta igualmente empequeñecida e indefensa ante Beloved, pareciendo aquélla la hija y ésta la madre dominadora. Esta visión es la que despierta el efecto opuesto en Denver, y, crecida, pasa de proteger a Beloved de su madre a proteger a su madre de ese monstruo gordo y grotesco que la está devorando.

La misma reacción se provoca en la comunidad, que por fin se da cuenta de que "the idea of past errors taking possession of the present" no es justa, y se lanza a "desposeer" a Sethe. Se erige así Sethe en cabeza de turco de la comunidad; extrañamente nos damos cuenta de que la comunidad necesita a Sethe, pues, aunque la odiaban y la temían, ahora mejoran, gracias a ella, su comportamiento, en un esfuerzo inconsciente para probar su bondad en contraste con la "maldad" de aquélla.

Al igual que Son en *Tar Baby*, Paul D es la figura tradicional en la historia negra: el fugitivo de un sistema injusto que tiene muchas identidades y, al llegar, lo trastoca todo. Él es el desencadenante de la historia, y Toni Morrison se vale de su voz y sus pensamientos para presentarnos la bondad del hombre negro, personalizada en Sixo, o la lealtad a unos principios, representada en Stamp Paid, o la búsqueda de raíces y del yo:

Mother. Father. Didn't remember the one. Never saw the other . . . Each time he discovered large families of black people he made them identify over and over who each was, what relation, who, in fact, belonged to who (p. 219).

A través del pasado de Paul D, Morrison nos presenta una amplia evolución histórica de preguerra, guerra y posguerra, de indios Cherokees, de la aparición del Ku Klux Klan y otros sucesos de la época, unida al mito de la emigración constante de la raza negra en el siglo XIX. Su historia es también la historia de la esclavitud. Con un escalofriante realismo, la autora describe escenas espeluznantes del encarcelamiento de Paul D en Alfred (Georgia) o los latigazos en la espalda de Sethe o la separación de Baby Suggs de sus hijos o la muerte de Sixo abrasado. Frases como "Unlike a snake or a bear, a dead nigger could not be skinned for profit" (p. 148); "You-black-bitch-what's-the-matter-with-you" (p. 139); "Slaves not supposed to have pleasurable feelings on their own" (p. 209) o "And you think he mated them niggers to get him some more? Hell no! He planned for them to marry" (p. 226) nos hacen comprender lo que para estos hombres y mujeres significaba la libertad: "To get a place where you could love anything you chose -not to need permission for desire- well now, *that was freedom,*" y nos hacen ser más transigentes y menos críticos con Sethe, al tener en cuenta su historia de distorsiones de las relaciones y los rituales de la vida.

Pero Morrison no presenta una visión tópica y romántica de la esclavitud. La describe como un hecho histórico existente aún después del abolicionismo con datos y cifras comprobables:

1874 and white folks were still on the loose. Whole towns wiped clean of Negroes; 87 lynchings in one year alone in Kentucky. Four colored schools burned to the ground; grown men whipped like children; children whipped like adults; black women raped by the crew; property taken, necks broken (p. 180).

Claro que no todo el panorama es tan desolador. En justicia, Morrison no hace pagar a justos por pecadores, y también deja un espacio para los Brodwin, los Garner y Amy

Denver, gente blanca, y, sin embargo, buena; gente que no cree que "bajo cada piel negra hay una selva" (p. 198).

No quiero concluir mi comentario sin mencionar el continuo simbolismo e imaginismo que carga a esta novela de folklore afroamericano. En primer lugar, la importancia de los nombres, tan frecuente en las novelas de Morrison, se hace notar en ese árbol llamado Brother, o en un gallo llamado Mister, o en el perro Here Boy. También los nombres de los personajes tienen su historia: Denver debe su nombre a la mujer blanca que la trajo al mundo; Baby Suggs renuncia a llamarse Janny Whitlow por respeto a la memoria de su marido; Sixo grita entre risas desde su pira mortal "Seven-O" aclamando al hijo que su "Thirty mile Woman" lleva en las entrañas; y Stamp Paid ya pagó su deuda con hombre blanco al cederle a su mujer.

Hay magia en *Beloved*, rituales negros que nos hablan de toda una cultura africana: Baby Suggs representa al curandero con poderes sobrenaturales de la tribu, porque adivina las muertes, "huele" el peligro cuando acecha y es, por tanto, enterrada junto al pequeño cuerpo de la ahora inmortal *Beloved*, por no tener líneas en las manos. Aparece también el ritual de las marcas en el cuerpo, que ya vimos en Pilate de *Song of Solomon*, quien carecía de ombligo. Ahora es Sethe quien tiene un "árbol" en su espalda, como respuesta a la marca XO que tenía su madre como señal de identidad. El ritual del retorno a Africa, a las raíces, puede interpretarse en el refugio hecho de hojas donde Denver se recluye a disfrutar de su soledad; o el ritual de los ciclos naturales (ciclo lunar, ciclo menstrual) de esos veintiocho días de felicidad de Sethe; o el ritual religioso en esa alusión a Jesucristo de la frase "people who die bad don't stay in the ground" (188).

Es, pues, *Beloved*, una historia mágica pero llena de credibilidad gracias a la habilidad persuasiva de su autora. La historia de unas mujeres y unos hombres, negros en particular, seres humanos en general, rodeados de una aureola injusta, misteriosa, cruel, grotesca o quizá simplemente habitantes de un mundo absurdo lleno de preguntas sin respuesta:

"How much is a nigger supposed to take? Tell me."
"All he can," said Stamp Paid. "All he can."
"Why? Why? Why? Why? Why?" (p. 235)

Notas

1. Toni Morrison, *Beloved* (London: Chatto and Windus, Ltd., 1987), cap. 24, pp. 218-229; todas las referencias se harán a la edición citada.

2. Estas líneas están citadas en Peter Bruck, "Returning to One's Roots: The Motif of Searching and Flying in Toni Morrison's *Song of Solomon*," en Peter Bruck y Wolfgang Karber, eds., *The Afro-American Novel Since 1960* (Amsterdam: Grüner, 1982), pp. 289-305, p. 303.