

Perpetuum mobile

Nara Araújo
Universidad de la Habana

*Il n'y a pas d'échec total, il n'y a pas de réussite totale et
on trouve toujours quelque chose de valide
dans toutes les démarches qu'on fait.*

Maryse Condé

La obra de Maryse Condé ocupa un lugar especial en la evolución de la narrativa francófona en el Caribe. No solo por lo prolífica, sino porque sin abandonar algunas de sus líneas temáticas, se plantea tareas renovadoras. Su proyección y dimensión desafían y superan las barreras del espacio y el tiempo, al explorar la experiencia de la raza negra en sus orígenes y ramificaciones: África y el Caribe, Estados Unidos, América Central y del Sur.

Sin minimizar el conflicto racial, Condé no lo considera

única causa de dilemas que generan ambigüedades o neurosis. Ella intenta encontrar en cada uno de sus personajes, en las distintas perspectivas en las que se colocan frente al mundo, una vivencia humana singular, hecha de pesares y alegrías. Como ella misma afirma, refiriéndose a una de sus protagonistas, (epigrafe que encabeza este texto): “No hay fracaso total ni éxito total y uno siempre encuentra algo válido en todos los pasos que da.” (1)

Es significativo que en la bibliografía de Maryse Condé aparezcan no solo obras de ficción sino igualmente textos de crítica. *La Poésie Antillaise* (1977), *Le Roman Antillais* (1978), *Le Profil d'une œuvre: Cahier d'un Retour au Pays Natal* (1978), *La Civilisation du Bossale. Réflexions sur la Littérature Orale de la Guadeloupe et de la Martinique* (1978) *La Parole des Femmes* (1979) son títulos que indican una exploración de los antecedentes.

Sus asuntos cubren géneros literarios, autores, contextos/ conceptos histórico-culturales y movimientos estéticos. Poesía, novela, oralidad, la (ineludible) figura tutelar de Aimé Césaire y la narrativa femenina. La esclavitud, la negritud y la antillanidad: etapas sucesivas en el proceso formativo de los pueblos de Guadalupe y Martinica.

Desde fecha temprana, Condé asume la enseñanza como modo de vida. Estos libros están vinculados con esa esfera de actividad. Aún si esa fuera la única causa para su escritura, el resultado es el conocimiento de la tradición en la cual ella se inserta. Su experiencia inicial como dramaturga (*Dieu Nous l'a Donné*, 1972, y *Mort d'Oluwemi d'Ajumako*, 1973), forma parte de ese aprendizaje.

El rechazo a los absolutos

El azar concurre para que la trayectoria de vida de Condé sea espejo y catalizador de la movilidad de su obra. El vínculo colonial de su Guadalupe natal con Francia le permite partir hacia la metrópoli, en 1953, con dieciseis años, para completar sus estudios secundarios y universitarios. En París se forma en un exigente sistema académico donde participa del fervor anticolonialista y marxista.

Casada con un actor de Guinea (del cual toma y conserva el apellido) parte en 1960, como maestra, hacia la Tierra Prometida. En Africa vive los procesos de independencia y postindependencia y la aplicación de un socialismo africano, distante de sus ideales teóricos. Después de varias peripecias — disputas matrimoniales, fuga con los hijos, hostigamiento político — regresa a Europa en 1966. Africa no es la Tierra Prometida, pero Condé aprende en ella de su historia, su presente y difícil futuro.

A ella vuelve pocos años después como traductora y maestra. Conoce entonces a Richard Philcox, su segundo (y actual) esposo y más tarde, el traductor al inglés de sus libros. Saturada de la experiencia africana y ansiosa de terminar sus estudios de alto nivel, Condé retorna a París para iniciar su doctorado con el comparatista René Etiemble, en la Sorbona. Son los años 70.

Condé se vincula entonces con la actividad periodística, ya iniciada en una breve estadia londrinense. Escribe para la seminal revista *Présence Africaine* y entrevista a escritores africanos y antillanos para Radio Francia Internacional. Esta también es la etapa de su ejercicio académico en diversas universidades parisinas y de la escritura de sus libros de crítica. Es la primera novela.

Hérémakhonon (1976) significa en dialecto de Mali “espera la felicidad”. Con ella Condé no la alcanza. Provocadora, su novela no exaltaba, más bien desnudaba (falsos) ideales, y no era complaciente con el narcisismo de la protagonista. En el mundo de la francofonía se la recibió con silencio o con injurias. La hicieron llorar. Quizás por eso demora varios años en publicar su segunda novela, *Une saison a Rihata / Una temporada en Rihata*, 1981).

Sin embargo, como no hay fracaso total ni éxito total, como no hay absolutos, *Hérémakhonon* le abre el camino de los recintos académicos en los Estados Unidos. A finales de los 70, Condé inicia su labor profesoral en ese país, que se incrementa a partir de 1984-5, con la publicación de amplia tirada, por la prestigiosa casa editorial Laffont, de su saga africana *Ségou*. De los pesares acumulados en la racista sociedad estadounidense surge la alegría de *Moi, Tituba Sorciere...* con la cual gana en París, en 1987, el Gran Premio Literario de la Mujer.

De las pequeñas universidades en California, Condé pasa a las grandes instituciones de Berkeley y Virginia. La traducción de sus libros al inglés le permitirá penetrar el mercado anglófono, con lo cual se amplía la recepción de su obra, y su ulterior posibilidad de escribir y vivir una parte del año en los Estados Unidos.

Después del éxito de *Ségou*, la escritora retorna a vivir a Guadalupe. Parecía que el ciclo se cerraba: la joven desconocida regresaba triunfadora. En lo creativo, su obra había seguido su rastro: sus tres primeras novelas tenían como espacio de la acción imaginaria el continente africano, la cuarta, *Moi Tituba...*, ocurría entre Barbados y los Estados Unidos. El periplo narrativo, cumplía el retorno al país natal. *La vie scélérate / La vida perversa*, 1987, tenía como escenario

Guadalupe, pero la Condé no permanecería en la isla.

Impulsada quizás por una voluntad de errar o por el malestar de un recibimiento cuando no hostil, indiferente, decidió organizar una vida compartida entre su temporal ejercicio académico en el Norte y su paso de medio año por la isla. Más allá de razones prácticas — que las hay — ese movimiento continuo parecería corresponder a una escritora que no se ha detenido ni se ha dejado apresar en los absolutos. En esta respuesta a su entrevistadora Françoise Pfaff, Condé establece un vínculo entre su *locus* personal y su obra.¹ Al mismo tiempo explicita su reticencia ante los modelos totalitarios, al *mainstream*: “Vivir en USA me inspira sin duda otros asuntos. Me hace menos sensible al problema creole/francés que es el mayor problema de las Antillas. Eso me hace más marginal a la literatura antillana. Pero eso me gusta”.²

Recuerdo que en marzo de 1995, en ocasión del esperado homenaje a Condé, en el marco de la Feria del Libro de Guadalupe, alguien formuló la habitual pregunta sobre la *créolité*.³ Maryse, un poco hastiada, respondió que cada cual entiende la *creolidad* a su manera y no creía que había que hacer de esta *la tarte a la creme*. O sea, ni la octava maravilla del mundo, ni porqué aceptar una sola manera de expresarla. En esta declaración improvisada, nada académica, la escritora manifestaba su alejamiento de las posiciones absolutistas.

Una poética del desplazamiento

Partir de la tradición para superarla es una de las maneras en que se manifiesta la resistencia en la obra de Condé a modelos fijos que pueden llegar a convertirse en clisés. La inquietud que le producen los estereotipos se manifiesta en una permanente vigilancia, en una incomodidad frente a lo

establecido, en un continuo movimiento. Búsqueda incesante que se expresa en una poética del desplazamiento.

La obra de Condé establece una relación con el corpus conformado por la novela femenina del Caribe. Fenómeno cultural de este siglo, este conjunto literario ocupa un lugar destacado en la literatura de esta región. Con textos que compiten con grandes obras de autores masculinos, *A house for Mr. Biswas* de Naipaul, *Palace of the Peacock* de Harris, o *Compère Général Soleil* de Alexis, esta novelística expresa los conflictos propios a una otredad múltiple.

‘Las escritoras caribeñas han colocado en el centro de la ficción asuntos privados, pero esto no ha conllevado una escritura intimista o evasiva, disociada de circunstancias ineludibles, que determinan, en última instancia, los conflictos del “yo”. La raza, la clase y el género, la condición neocolonial y la relación ambivalente con la cultura impuesta por la metrópoli, son asuntos centrales en la conformación del universo novelesco.

Muchas protagonistas de la novela femenina caribeña — desde la Antoinette de *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys hasta la Juletane de la novela homónima de Myriam Warner Vieyra — navegan en la disociación y el delirio. La relación entre los sexos también es conflictual; violencia o cosificación de la mujer y ausencia de entendimiento y ayuda mutuos. Los problemas amorosos, que esta novela expresa, suelen estar permeados por la complejidad de sociedades en las cuales la distinción de raza constituye elemento transcendental. La autodefinition de la identidad — a menudo vinculada a una identidad colectiva amenazada — y la lucha contra la fragmentación y la alienación, suelen conducir a una crisis.

En las escritoras del Caribe anglófono esta crisis se

intenta compensar con una visión optimista y posibles fórmulas liberadoras. La afirmación del espacio caribeño mediante el humor, la confianza en el entorno familiar, el lenguaje y la cultura natales. En *Crick-Crack Monkey* (1970) de Merle Hodge, los personajes femeninos logran sobrevivir, física y espiritualmente, porque han formado estrechas relaciones con otras mujeres, dentro de su familia y en la comunidad.

Con alguna excepción,⁴ estas escritoras no comparten aquella visión enfermiza que por su propia condición social — ambigua y contradictoria —, dio Jean Rhys del entorno caribeño. Aún así, su novela, respuesta y corrección de la inglesa *Jane Eyre*, reveló, tempranamente, el enfrentamiento entre el discurso imperialista y el del colonizado, a través del conflicto entre los sexos.

En el Caribe francófono, la novela femenina se ha caracterizado, desde sus inicios hasta nuestros días, por la recurrencia de personajes femeninos, cuya problemática es la exclusión y la frustración. Narradas en primera persona, con un discurso generalmente monológico o de corte autobiográfico, el sujeto de la enunciación es, a la vez, el ordenador de una historia personal, articulada alrededor del conflicto del “yo”.

El cuerpo de la protagonista — explícitamente marcado por el signo racial — suele ser el primer factor de desajuste. Discurso narcisista que revela una estructura social donde las jerarquías de clase, raza y género resultan asfixiantes y opresivas. Si el lenguaje *contestatario* de los textos no resulta del todo explícito, la escritura de la mujer es ya, sin embargo, una forma de compromiso.⁵

En *Sapotile et le Serin d'Argile* (1960) y *Cajou* (1961) de Michèle Lacrosil, en *Fille d'Haiti* (1954) y *Amour* (1960),

de Marie Chauvet, el dilema de la protagonista reside en el color de su piel. El carácter irresoluble de esta situación, le provoca la nerosis y el aislamiento. En la mayoría de estas primeras novelas, la oposición fundamental es entre las razas negra y blanca. La protagonista, si no es una negra que aspira al amor de un blanco, es una mulata con idéntico anhelo.

En las novelas de los años 70, la perspectiva pesimista se substituye por una visión que intenta superar la crisis. En *Mon Examen de Blanc* (1972) de Jacqueline Manicom, la protagonista es de ascendencia hindú. El conflicto tradicional blanco/negro se ha transformado al incorporarse a otra etnia, de relevante presencia en el mundo caribeño. Además, la novela sugiere, como posible vía de autoafirmación, la acción política.

Con *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* (1972), Simone Schwarz-Bart aporta una mirada nueva, centrada en la recuperación de la autoestima, a nivel individual y colectivo. La imagen tradicional de la mujer, encerrada en sus fantasmas y delirios, cede el paso a la de otra protagonista, que encuentra la fuerza para rechazar la opresión, en el lenguaje creolizado y la cultura local, e igualmente, en su propio cuerpo.

Las historias narradas en las dos primeras novelas de Maryse Condé *Hérémakhonon* (1976) y *Une Saison à Rihata*, ocurren en países (imaginarios) de Africa Occidental. Sus personajes femeninos participan de los conflictos típicos a otras protagonistas de la novela femenina del Caribe francófono: Veronica (*Hérémakhonon*) se autodenigra y Marie-Hélène (*Une Saison à Rihata*) se extravía. Son antillanas pequeño burguesas, autoexiliadas, que creyeron encontrar en Africa la tierra prometida.

Ambas han conocido en Francia los valores de una

cultura de rancia prosapia, que no les interesa del todo, y tienen con la isla natal (Guadalupe), una relación frustrante y frustrada. El encuentro con el Africa real — intrigas políticas y corrupción, violencia y ambición — las desalienta. Pero el vínculo amoroso anhelado (y fundamental) no es (como para las heroínas de las primeras novelas), con un blanco.

Tanto Verónica como Marie-Hélène establecen relaciones con (auténticos) africanos, pero estas tampoco son satisfactorias. Este “desencuentro” constituía un desafío, propio a la etapa de la postnegritud, al imaginario de una Africa mitica, acuñado desde la *Harlem Renaissance*.⁶

Cuando Condé publicaba en Paris, *La Parole des Femmes* (1979), llamaba la atención sobre un vigoroso *corpus* narrativo cuya autoria era, exclusivamente, de escritoras caribeñas de expresión francesa. Primera tematización significativa, la incipiente novelista agrupaba en ella los principales ejemplos, de lo que ya se había constituido en una tradición.

Labor de crítica literaria (a partir de un curso impartido en la Universidad de Santa Bárbara, California), Condé agrupaba, por temas, las novelas que la conformaban. Desde la obra pionera de Suzanne Lacascade, *Claire Solange, Âme Africaine* (1924), hasta *L'Amour Oui, l'Amour Non* (1976) de Liliane Dévieux-Dehoux. Temas fundamentales que incluina la relación de pareja y la maternidad, la religión, la educación y la naturaleza. Con este libro, Condé demostró su conocimiento de este *corpus* y con su propia obra de novelista, su intento por renovarlo.

El desencuentro amoroso de sus protagonistas implicaba un movimiento dual. Por una parte Condé desplaza la oposición binaria tradicional — raza blanca/raza negra — la

desautomatiza. Pero al establecer otra oposición, mujer negra/hombre negro — desafía el mito de una Africa redentora. Desmonta un clisé e impugna una construcción mitica. El proyecto de Condé se articulaba sobre otros presupuestos. La oposición binaria raza negra/raza blanca, centro del conflicto de identidad, desde la negritud, quedaba ahora integrado a una crisis global de identidad cultural y valores éticos.

No se encuentran asideros ni raíces en el país de origen, pero tampoco en la metrópolis, ni en la tierra de promisión. Desde su primera novela, Maryse Condé intentaba una comprensión más profunda del dilema de la raza negra en el Caribe. Conocedora de la literatura antillana, Condé hizo explicita su voluntad de revitalizar los esquemas ideotemáticos y composicionales de sus antecesores, apelando a una visión menos reducida y esquemática:

Somos prisioneros de las estructuras erigidas por la generación precedente y que se pretende que respetemos. Sin embargo, hay que romperlas. La liberación del escritor negro-africano, hombre o mujer, pasa por ahí. La identidad cultural inmutable no existe. Toda identidad cultural depende de factores socioeconómicos. Incluso, toda identidad está ligada en parte a la clase social.⁷

Al ampliar los horizontes de su proyecto novelesco, Condé contribuía al desarrollo de la novela femenina. Al minimizar o transformar el típico dilema de las primeras protagonistas también diversificaba su mirada. Sin negar la posibilidad de una relación con un blanco (Verónica en *Hérémakhonon*, Thécla en *La Vie Scélérate*), ésta no constituía ya un *desideratum*, un imperativo categórico. Las heroínas de Condé, con malestares y desajustes, no culminaban sus recorridos en la absoluta derrota o en la disociación de sus

predecesoras. Verdaderas conciencias críticas, ante si mismas y su entorno, la escritora deposita en ellas una buena dosis de confianza.

Las formas del desplazamiento

El universo novelesco de Maryse Condé se anima de personajes que, literalmente, se mueven de un país a otro, de un continente a otro en una concepción en la cual el diálogo entre culturas se constituye en una manera de resistir la asimilación neocolonial, y otra forma del movimiento.

En *La Vie Scélérate*, los desplazamientos ocurren en la esfera social, en el espacio geográfico y en el desmontaje de clisés. La historia narra el aburguesamiento de una familia negra de Guadalupe. El orgullo de la raza e incluso la adhesión explícita a los postulados de Marcus Garvey primero, y de los luchadores afronorteamericanos después, no elimina las actitudes clasistas de los descendientes de Albert Louis.

Albert odia a los blancos, pero él también se endurece, por su afán de hacer dinero, y puede ser despiadado con sus empleados, sus deudores y su familia. Thécla, su nieta, típica intelectual negra de los 60, vive en París y en Nueva York. Ella intenta una definición teórica de la causa negra. Su conflicto individual no es estrictamente racial, pero hay una búsqueda permanente de un ser y un estar que la hace voluble y neurótica. La relación con su hija es insatisfactoria para ambas. Es esta última, narradora adolescente, quien ironiza:

Tecla, tan hábil en disertar sobre “Raza y clase en el Caribe” o “Música y Poder Popular”, sin olvidar “Los movimientos revolucionarios del mundo negro”, se perdía entre las circunstancias de su propio corazón e intentaba el autoanálisis.⁸

En esta descripción Condé descalifica dos actitudes: la palabrería de ciertos intelectuales caribeños y el narcisismo de algunas heroínas antillanas.

La novela marca el regreso de la novelista a los asuntos de Guadalupe. Desde una perspectiva crítica, sin idealismos, y con una evidente preocupación por encontrar no solo respuestas al problema negro, sino a la situación colonial. La isla natal es el punto de partida pero no se abandona un superobjetivo: expresar la diáspora.

La traslación narrativa ocurre igualmente en el recorrido por diversas estrategias discursivas. Narradora homodiegética en primera persona (*Hérémakhonon* y *Moi, Tituba...*); narradora homodiegética y omnisciente, en primera y tercera personas (*Une Saison à Rihata*); narrador omnisciente en tercera persona (*Ségou*) y polifanía narrativa de veinte narradores (*Traversée de la Mangrove*). Posiciones enunciativas que se corresponden con una voluntad estilística y narrativa siempre en movimiento.

En *Moi, Tituba...* se trata de rescatar la voz de otra bruja de Salem — tan real como aquellas jóvenes puritanas, pero esclava de Barbados — al otorgarle el estatuto de protagonista y su entrada en la historia “real” de la ficción. En *Traversée...*, una narrativa compleja — diez relatos en primera persona y diez en tercera, intrincadamente entrelazados con una narración introductoria y un capítulo de cierre — diseña un mapa metafórico de trampas mortales y vías de escape. En *Ségou*, Condé asumía la tarea de la novela histórica, modalidad genérica poco común en la tradición literaria femenina.

Sus predecesoras habían introducido la Historia como factor concomitante a los conflictos existenciales de las protagonistas, pero no como objetivo en sí mismo. Su

coterránea, Michèle Lacrosil, con *Demain Jab-Herma* (1967), había realizado una relectura de la historia insular. Condé enfrentaba un reto mayor: reconstruir no la historia caribeña, sino su pre-historia. Después de sus dos primeras novelas, cuya acción transcurría en el Africa occidental contemporánea, con *Ségou*, realizaba un viaje hacia el pasado, con una mirada de presente. Sin mística ni fanatismo, reconstruía un ayer, como etapa necesaria en la comprensión y el decursar de hoy. Consecuente con su superobjetivo, *Ségou* era una novela histórica sobre Africa, punto germinal de la diáspora.

De acuerdo con el canon de una novela histórica, de una saga, *Ségou* debía estructurar una historia de heroísmo, de grandezas y miserias donde los personajes masculinos desempeñan el rol fundamental. Estos requisitos se cumplen pero al mismo tiempo la escritora construye una antiépopeya de la crisis familiar, con personajes masculinos antiheroicos y personajes femeninos tan vitales a la puntos de giro de la acción como los masculinos.

El mito desplazado

En *Moi, Tituba Sorciere... Noire de Salem* una serie de indicios apuntan hacia la gravedad de esta novela.⁹ Su asunto es la historia “real” de una esclava de Barbados, que es implicada en el famoso proceso de brujas del siglo XVII, en Salem, Massachussets. En un paratexto final, que aparece como “Nota histórica”, firmado con las iniciales de la autora, se avala la legitimidad de la protagonista y se explica el deseo de completar el final de su vida, ausente del registro de archivo.

Este propósito supone el otorgamiento de voz y estatuto a una (doblemente) oscura testimoniante del juicio de Salem, voz de triple subalternidad, por su clase, su raza y su género.

Propósito que entrega al arte la misión de completar una existencia trunca y ignorada, de validar su existencia imaginaria como completamiento de la Historia oficial.

En este relato de supervivencia, se reconstruye desde el nacimiento hasta la muerte de la protagonista. Se completa su último destino y los antecedentes a su experiencia en Salem. La anécdota comienza con la violación de su madre por un marino inglés, de la cual ella es fruto, hasta su ahorcamiento por su colaboración en una frustrada revuelta de esclavos en Barbados. En el epílogo, Tituba prolonga su existencia en el mundo de los invisibles y participa del mundo de los vivos.

De esta anécdota se deriva la construcción de varias líneas temáticas. La historia fabulada es un encadenamiento de sucesos que engarzan experiencias vitales de la mujer: el amor, la sexualidad, la maternidad, la relación madre/hija, la amistad femenina, la búsqueda del propio ser. La clase, la raza y el género de la protagonista, su ubicación epocal — siglo XVII — y espacial — una colonia en el Caribe y un asentamiento puritano en los Estados Unidos — permiten la crítica al racismo. Crítica que a través del pasado mira al presente.

En nota al pie de página (117) se informa al lector que la fuente para la participación de Tituba en el proceso de Salem han sido los Archivos del Condado de Essex, en Massachussets. Este texto documental es pre-texto ideal para la dinámica del desplazamiento en un texto de ficción. En el sentido más elemental, la protagonista se traslada de un país a otro, y sobre todo, de una cultura a otra. Esa traslación cultural refuerza la diferencia entre las creencias animistas africanas y las del cristianismo europeo. El conocimiento de los secretos de la naturaleza, las habilidades curativas y el contacto con el mundo de los invisibles, atributo sustancial de la protagonista, recibe

otra interpretación en el mundo de los blancos.

La historia de esta esclava cumple con ciertas expectativas de una literatura de reivindicación y rescate como la literatura caribeña. Su pesar fundamental reside en su propia condición y existencia. El ahorcamiento de su madre, el abandono a su propia suerte, los abusos e injurias, la tortura mental y física, su encarcelamiento y muerte son el efecto de una causa inalienable: ser una negra esclava. Para reivindicarla, se hace de ella como protagonista, un personaje sufriente, que sobrevive fuertes conmociones y cuya resistencia reside en su contacto con el mundo del más allá, en su arraigamiento etno-cultural.

En la perspectiva de una poética de desplazamiento este trazado no podría ser definitivo. El contacto con las ánimas es la fuerza de la protagonista pero al mismo tiempo, su textualización sugiere una voluntad desacralizadora y por tanto, un desplazamiento. Los diálogos de Tituba con los espíritus de su madre, de Man Ya — su iniciadora en los poderes ocultos — de su padre adoptivo, no tienen solemnidad y por el contrario se construyen dándoles un tono de “naturalidad” que de alguna manera los banaliza.

El golpe final se le asesta a través del discurso de uno de los peronajes. En el prelude a la insurrección, la protagonista, ya con canas, sostiene este diálogo con Iphigene, su joven amante:

— Hemos decidido atacar dentro de cuatro noches.

Protesté:

— ¿ Dentro de cuatro noches? ¿ Por qué tanta precipitación? Déjame por lo menos interrogar a mis invisibles para saber si esta noche será la adecuada.

Emitió una carcajada que sus lugartenientes corearon

y dijo:

— Hasta ahora, madre, los invisibles no te han tratado demasiado bien. Si no, no estarías donde estás... (180).

En *Moi, Tituba...* el animismo pasivo que acepta el fatalismo de la mala suerte (Tituba) es enfrentado a un pragmatismo activo que lo rechaza (Iphigene).

Como personaje, Tituba tenía todos los requisitos para convertirse en un personaje mítico. Al sacarla del anonimato, Condé podría haberla vestido de atributos que la hicieran rebasar lo ordinario y elevarse a la categoría de lo trascendente. Su historia "real" se prestaba para la mitificación y de hecho, hacerla perdurar en el mundo de los muertos, inclinaba hacia esa construcción.

Esa propuesta era coherente con una cultura necesitada de mitos fundacionales, asociados con las raíces culturales y con formas de resistencia y supervivencia y por ese motivo, rica en ellos. Condé escribió una novela seria, en la cual la ficción salva e inscribe un personaje histórico en el imaginario caribeño.

Sin embargo, Tituba al tiempo que cumple esa función, no deja de ser un personaje ordinario. Sus alegrías y sus pesares se construyen en el decursar de una existencia a ratos antiheroica. La declaración enfática del título¹⁰, *Moi, Tituba Sorciere... Noire de Salem / Yo, la bruja Tituba, negra de Salem*, apunta hacia una voluntad afirmativa, hacia una declaración de principios, subrayada luego por el uso de la primera persona en la narración.

Pero la estrategia discursiva de Condé incluye un paratexto inicial en el cual ella declara: "Tituba y yo hemos vivido en estrecha intimidad durante un año. En el transcurso

de nuestras interminables conversaciones me ha dicho cosas que no habia confesado a nadie”. Esa primera persona, entonces, puede desdoblarse en la voz de otra narradora, Condé en este caso, que toma distancia de su protagonista e ironiza: “Los que han seguido hasta aqui mi relato deben de estar irritados. Qué clase de bruja es esta que no sabe odiar y que se asombra una y otra vez de la maldad que se aloja en el corazón del hombre?” (167).

En el pasaje del proceso de las brujas, la protagonista se distancia de si misma y se autopresenta en esa dimensión ordinaria que la escritora busca dar: “Yo tenia simplemente miedo. Los pensamientos heroicos que habia concebido en casa y en mi celda se desvanecian” (117). La fuerza dramática de la amenaza del capitán del navio en el cual regresa a Barbados (“Negra, cuando te dirijas a mi llámame patrón y baja los ojos, si no te haré voltar en pedazos los pocos dientes que te quedan” (150)), se disuelve con la nota al pie de esa página: “He olvidado decir que en la cárcel habia perdido la mayor parte de mis piezas dentales”. El dato puntual neutraliza el dramatismo, lo desautomatiza, tanto más cuanto que está ubicado “fuera” del texto, como acotación informativa.

Los poderes de Tituba, rasgos fundamentales en la caracterización del personaje, son atributos que la escritora toma de un imaginario en el cual el contacto con lo esotérico es esencial. Pero esos atributos son sometidos a un movimiento cuando la protagonista/narradora/Condé banaliza lo que podria haber sido solemne:

Una o dos veces, vagando por el bosque me tropecé con habitantes del pueblo que se inclinaban torpemente sobre hierbas y plantas con miradas furtivas que revelaban las intenciones de sus corazones. Esto me divertia mucho. El arte de hacer

daño es complejo. Si se apoya en el conocimiento de las plantas, debe estar asociado a un poder de actuación sobre unas fuerzas evanescentes como el aire, en primer lugar rebeldes, y a las que se trata de conjurar. No se declara bruja quien quiere! (77)

Este desmontaje del acto de la “brujería”, le resta gravedad y misterio, lo trivializa; al desproveerlo del hechizo de lo maravilloso, por su explicitación, lo convierte en un acto pragmático, funcional. A la pregunta de Françoise Pfaff, sobre la posibilidad de un vínculo entre el tratamiento de lo oculto en esta novela con el “realismo mágico”, Condé responde enfática: “De ninguna manera. Todo es irrisión. No veo cómo algunos han podido ller *Moi, Tituba, Sorciere... Noire de Salem*, en serio y en primeir grado y hacer de Tituba lo que ella no es” (90).

Mi respuesta a la pregunta de Condé es que en la novela coexisten lo serio y la burla, el primero y el segundo grado. Quizás en la tradición de Rabelais, Condé construye y luego pone de cabeza, afirma y luego niega, mediante el distanciamiento de la ironía y la parodia. Eso explica que a pesar de sus intenciones, el horizonte de recepción incluye la posible lectura seria, porque ella misma lo condiciona con sus paratextos, nada irónicos y con el acto mismo de completar artísticamente esta historia trunca.

Condé dice a Pfaff “como no me inclino a crear modelos, me apresuré a destruir todo lo que en la historia podía ser ejemplar para finalmente hacer de Tituba alguien bastante ingenuo y a veces ridiculo” (91). Pero lo ejemplar y modélico son necesarios para poder luego ser desplazados, desdibujados más que destruidos, debilitados. La heroína dice de si misma: “Créanme, no soy gran cosa!” (171).

En esa misma perspectiva, la maternidad es desacralizada

en la medida en que se condiciona históricamente. En un mundo de iniquidades la maternidad, tanto para la madre como para la hija, puede no ser fuente de felicidad. Condé rechaza el modelo de la madre y la abuela, “sacrosantas”, que en las novelas caribeñas contemporáneas se multiplicaban como personajes/asideros/de resistencia. En la anécdota, todos los actos de maternidad biológica son frustrados o violentos (Tituba nace de una violación; Hester, embarazada, se suicida; Tituba, embarazada es ahorcada..., por solo citar los casos más dramáticos). No es tanto que se niegue la maternidad sino que se desmitifica, al contextualizarla y por tanto, relativizarla.

Igualmente, la existencia no puede ser vista de un solo color. Como otra forma del movimiento esta se traslada de las alegrías a los pesares. Aún en medio de la amargura — “La vida solo podría ser un don si cada uno de nosotros pudiera elegir el vientre materno” (133); “la vida no es más que una piedra atada al cuello de los hombres o de las mujeres! Amarga y triste poción!” (150) — las alegrías compensan.

La autodefensa frente a la adversidad se alimenta del esfuerzo por encontrar una posibilidad de felicidad, aunque solo sea en una memoria selectiva:

nuestras infancias de pequeñas esclavas, sin embargo tan amargas, parecían luminosas, alumbradas por el sol de nuestros juegos, de los paseos, de los vagabundos en común. Hacíamos flotar balsas de corteza de caña de azúcar por los torrentes. Asábamos pescados rosados y amarillos sobre hogueras de leña verde. Bailábamos (71).

La alegría del sexo, el placer de los cuerpos, la sexualidad desprejuiciada también es contrapeso para el pesar fatal de la existencia. En un movimiento dual, la sexualidad es la alegría frente al pesar, pero también punto de contraste en culturas

diferentes. Si la protagonista disfruta sexualmente, desde la juventud hasta la vejez — e incluso ya muerta visita a los vivos en busca del goce — los personajes de las blancas no viven esas experiencias. Contraste que en un tercer nivel de desplazamiento ironiza los modelos de la negra sexual gozadora y la blanca asexuada frígida.

Entre los personajes de las blancas se destaca Hester. Mediante ella, Condé establece diversas relaciones. Se trata de un guiño intertextual a *La Letra Escarlata*, y por lo tanto una proyección hacia otro “tiempo literario”. En la anécdota, Hester ha pasado del disfrute del sexo opuesto, a su odio radical, motivado por un fuerte desengaño. Hester sugiere en la protagonista la posibilidad de una sexualidad otra. Al hacer de ella, una feminista *avant la lettre*, Condé proyecta la historia hacia un tiempo actual. En el epílogo, el personaje referido le permite establecer otra relación. En la felicidad del mundo de los muertos, persisten los pesares: “Solo tengo un pesar, porque los invisibles tiene sus pesares a fin de que su parte de felicidad tenga más sabor, y es el de estar separada de Hester” (195).

De lo uno a lo otro, de lo idéntico a lo diferente, del pasado al presente, de lo absoluto a lo relativo, de la heroína a la antiheroína, de la máscara trágica a la cómica, del sentido directo al irónico, de los pesares a las alegrías. La poética de Maryse Condé se anima y construye de un movimiento perpetuo. *Perpetuum mobile* que se resiste al *locus* unitario, a la sujeción de los modelos, a la identidad inmutable, a los clisés y extremos. Poética que se corresponde con una concepción anti-extremos. Poética que se corresponde con una concepción anti-dogmática y fluida de la existencia: No hay fracaso total ni éxito total y uno siempre encuentra algo válido en todos los pasos que da.

NOTAS

1. Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris: Karthala, 1993, p. 63 (la traducción al español de esta y sucesivas citas es mía).

2. Idem, *ibid*, p. 40.

3. La *créolité* es un término acuñado por Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphael Confiant, *L'Eloge a la Créolité*. Paris: Gallimard, 1989. En ese texto-manifiesto los escritores martiniqueños definen la *creolidad* como la necesidad de encontrar un camino propio, distinto a la negritud (Césaire) y a la antillanidad (Glissant), aunque la reconozcan como heredera de esos dos movimientos estéticos del Caribe de expresión francesa. Se trata de una visión dialéctica, que parte de la Historia, para articularse como simbiosis de elementos caribes, europeos, africanos y levantinos, como un continuum que no domina sino que entra en relación. La creolidad asume el francés, lengua de los opresores, como lengua susceptible, a su vez, de ser conquistada. El *creole*, lengua legítima, puede cohabitar fructíferamente con el francés.

4. La crítica considera que la escritora de Jamaica Michele Cliff (*No Telephone to Heaven*, 1987) se inscribe más en la tradición alienada de la novela femenina francófona. Ver Pamela Mordecai y Betty Wilson (orgs.), *Her True-True name*. Oxford: Heinemann, 1989, p. xvii.

5. Marie-Denise Shelton, "Women Writers of the French-Speaking Caribbean: an Overview". In: Selwyn Cudjoe (org.), *Caribbean Women Writers. Essays from the First International Conference*. Wellesley: University of Massachusetts Press, 1990, pp. 352-353.

6. Idem, *ibid*.

7. Citado por Veve A. Clark, "Developping Diaspora Literacy". In: Carde Boyce Davies y Elaine Savory Fido (orgs.), *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton: Africa World, 1990, p. 305 (la traducción es mía).

8. "Thécla qui, si habile à dissenter sur 'Race et Classe dans la Caraïbe' ou 'Musique et Pouvoir Populaire' sans oublier 'Mouvements révolutionnaires du monde noir', se perdait dans les circonstances de son propre coeur et s'essayait à l'auto-analyse". Maryse Condé, *La Vie Scélérate*. Paris: Seghers, p. 249 (la traducción es mía).

9. La edición original fue publicada en Paris en 1986, por la editorial Mercure de France. Para este trabajo utilizo la traducción al español, *La*

bruja de Salem. Barcelona: Ediciones B, 1988. Es una buena traducción en la cual solo desapruero el título y el uso de algunas formas verbales (como "creedme").

10. Lamentablemente, este énfasis se pierde en la traducción al español del título, *La bruja de Salem*.