

Bettina Pacheco

*Polifonía,
intertextualidad y
tradición de escritura
femenina en
Barlovento, de Maryse
Condé*

La obra de la escritora guadalupana Maryse Condé, considerada la gran dama de la literatura antillana, ha sido reconocida por la crítica como un *corpus* narrativo que ofrece una versión muy personal de la caribeñidad (Munro, 2005: 186), junto a la importante contribución que la misma ha realizado al abordar, desde la perspectiva de la mujer, otra postura ante las dudosas premisas que sustentan la búsqueda de una identidad caribeña basada en una *autenticidad* otorgada fundamentalmente por el uso de la lengua *creole*, como propone la escuela de la *Criollidad*, o por la idealización del ancestro africano, tal como propugnaban los fundadores de la *Negritud*, los dos grandes discursos anticoloniales del Caribe francés.

Las novelas de Condé se sitúan en la intersección cultural que se sucede al explorar la intrusión del imperialismo europeo en África y su resultado: la cultura de la diáspora, particularmente la de las Indias Occidentales. En su novela *La Migration des Coeurs* (1995), traducida como *Barlovento*, en la edición castellana del año 2001, nos topamos con un experimento intertextual en el que la autora hace una relectura de *Cumbres Borrascosas*, la obra maestra de Emily Brontë. Con ello no parece tener otra intención que la de homenajear la escritura de la Brontë, tomando su novela como hipotexto, inscribiéndose a su vez en una tradición de escritura femenina, en medio del androcéntrico canon literario occidental; gesto que además se constituye en ejemplo de la vinculación de muchas obras literarias del Caribe con las literaturas metropolita-

nas (Klein, 1988: 48), en este caso con un clásico de la literatura inglesa del siglo XIX, obra que además se considera modelo de lo que se conoce como novela gótica, género muy cultivado por la pluma femenina en la literatura europea del mencionado siglo, como ampliaremos más adelante.

Condé ha manifestado que escribió su novela para demostrar que, a pesar de las diferencias de época, de situación social o de ideología, las mujeres pueden comunicarse entre ellas porque parten de experiencias y de deseos comunes. De modo que a más de un siglo de distancia, la reescritura de *Cumbres Borrascosas* obedece, más que al deseo de evidenciar las diferencias entre antillanos e ingleses, a la intención de mostrar las coincidencias; además de reeditar la pasión frustrada narrada en la novela inglesa, en el contexto caribeño, con planteamientos temáticos que le son propios: racismo, marginalidad, diáspora, corrupción política, transculturación.

Así, esta obra funcionaría, dentro del sistema literario caribeño y del pensamiento francófono del Caribe, como voz disidente, ya que si sus primeras novelas exploraron el mito del redescubrimiento de los ancestros africanos, como solución de la cuestión caribeña, *Barlovento* es muestra del cambio experimentado por la obra posterior de la Condé, desde el momento en que la autora sitúa en las Indias Occidentales desarrollos temáticos como la muerte del pasado mítico, la corrupción contemporánea y la desilusión acerca de la posibilidad de borrar el pasado colonial.

Estos cambios son notables si comparamos la obra que nos ocupa con *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1986), para sólo referirnos a una de las novelas más conocidas de ese primer período creador de la escritora guadalupana. La denuncia de las injusticias del régimen esclavista, de la pureza y dignidad de los negros frente a la crueldad y la bestialidad blanca, es el ideograma predominante en esta obra. En *Barlovento* tal denuncia es menos importante, ya que el interés central es el de narrar la pasión salvaje que une a Razyé, reencarnación del Heathcliff de *Cumbres Borrascosas*, por Cathy de Linsseuil. Aquí la premisa básica o el fondo ideotemático de la novela sería la recusación de una de las prácticas de la santería: el culto a los muertos y la reencarnación, puesto que de entrada el epígrafe nos conduce a éste, uno de los sentidos de la obra: *Su muerte nos separa. Mi muerte no nos reunirá*, frase de Simone de Beauvoir, tomada de *La Ceremonia de los adioses*; tema que también está presente en *Yo, Tituba...*, pero con distinta

valoración, ya que gracias a sus poderes especiales Tituba - la protagonista de la obra, quien sólo se presenta como la heredera de una sabiduría legítima, de lo que considera un conocimiento superior que le permite utilizar para el bien de los suyos los poderes curativos de las plantas, pero en quien los blancos sólo ven a una bruja a la que hay que condenar- puede comunicarse con *los invisibles* y estar junto a su constante compañía y protección. Es notable la diversa postura con respecto a la muerte que revela el siguiente fragmento de la novela, acorde con las creencias ancestrales de la cultura africana: "Los muertos sólo mueren si mueren en nuestro corazón. Viven si los queremos, si honramos su memoria, si colocamos sobre las tumbas sus alimentos preferidos, si nos recogemos regularmente para comulgar con su recuerdo. Están ahí, por todas partes alrededor de nosotros, ávidos de atención, ávidos de afecto. Bastan algunas palabras para convocarlos, presionando sus cuerpos invisibles contra los nuestros, impacientes por hacerse útiles" (Condé, 1999: 23).

Es importante llamar la atención sobre el componente autobiográfico de algunos pasajes de estas dos obras de Condé, sobre todo con respecto al tema de la vida después de la muerte y del contacto entre vivos y muertos. En una entrevista concedida a la escritora trinitaria Elizabeth Núñez, la autora confiesa que tuvo una infancia muy solitaria, ya que perdió a su madre desde muy pequeña, lo que la indujo a buscar alguna forma de restablecimiento del contacto con ella, buscándola en la naturaleza infructuosamente. De tal manera que cuando leyó *Cumbres Borrascosas* sintió que la novela había sido escrita para ella, identificándose con Heathcliff y su obsesivo intento de reencontrar a Cathy más allá de la muerte. Este tema también está presente en *Yo, Tituba,...* quien gracias a sus creencias y rituales, puede comunicarse tanto con la madre biológica como con la de crianza, ya que es huérfana desde niña. En este sentido, es interesante resaltar cómo Maryse Condé se inscribe en lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar (1984: 260-261) han identificado como una de las obsesiones literarias femeninas visibles sobre todo en la narrativa del siglo XIX: el tema de la orfandad. Estas estudiosas de la novela inglesa han establecido las relaciones entre Mary Shelley y su *Frankenstein* con *Cumbres Borrascosas*, a la vez que han llamado la atención sobre la coincidencia de que tanto Shelley como las hermanas Brontë perdieron a su madre desde muy jóvenes, lo que explicaría, en parte,

el énfasis en huérfanos y mendigos, en la orfandad y la pobreza, notables en estos libros "sin madre".

Volviendo a *Barlovento*, hay que agregar que la historia se hilvana a través de las peripecias, o más bien, las desgracias que padecen tres generaciones marcadas por el *Eros* y el *Thanatos* desencadenados por una pasión irracional y reprimida: la que nace entre un negro que no conoce su origen ni se arraiga en algún lugar determinado, y una *beké*, criolla de Guadalupe, descendiente de blancos; entre ellos se levanta infranqueable la barrera racial que imposibilita la unión de los amantes, apoyada por la muerte prematura de ella. Por esto, dos motivos impulsarán el comportamiento narrativo del personaje masculino: la búsqueda incansable de la comunicación con su amada muerta y la venganza a la que lo impulsa su odio racial, enfilada contra los *bekés* y a la que sucumbirán sus propios descendientes.

El mayor acierto de la estructura narrativa es el carácter polifónico de la misma, perspectiva que desarrolla, tomándola como modelo, la enunciación tanto de *Frankenstein* como de *Cumbres Borrascosas*, sobre todo, evocando con ello a la entrañable Nelly Dean, voz narradora responsable central de este relato. De modo que la historia es contada por un narrador omnisciente que abre la novela en un primer capítulo, pero que le cede la palabra a sucesivos narradores: cinco en la primera parte titulada **Cuba**; tres en **Guadalupe**, la segunda parte; dos en la tercera, **María Galante**; uno en la cuarta, **Roseau**; para culminar en la última, **Guadalupe**, cuando el narrador omnisciente retoma la conducción de la historia para cerrarla, luego del discurso emitido por el coro de voces mencionado. Tales enunciadores no excluyen las intervenciones de los personajes, cuando narran algún acontecimiento importante y de relativa extensión, como tampoco las cartas que se incorporan como documentos probatorios de ciertos episodios que complementan la historia contada, recursos usados igualmente por Shelley y Brontë.

Cada narrador va contando su versión de la historia, con lo que se amplía la visión del mundo novelesco en que se nos sumerge, dando cuenta de la perspectiva del marginado, ya que la mayoría de quienes cuentan son mujeres, las criadas o niñeras de la familia blanca, focalización que le permite a la autora plantear el tema feminista de la opresión que sufren las mujeres, condenadas a la marginación más extrema.

Es así como las diversas partes en que se divide la novela dibujan un mapa narrativo que sigue al personaje central o a sus descendientes a través de las islas que dan título a cada una de éstas, en una búsqueda infructuosa por encontrar un lugar al cual pertenecer, estableciendo con ello el “estilo nomádico” de las obras de Condé, metáfora de la diáspora caribeña y reflejo, a su vez, del continuo peregrinar de la autora por el mundo; peripecia vital que la ha llevado a recorrer diversos países: Guadalupe, París, Costa de Marfil, Guinea, Ghana, Londres, Senegal y Estados Unidos (Munro, 2001: 186).

Marcados por el racismo que una realidad colonial impone, Cathy, Razyé y el resto de sus familiares sucumben ante una tragedia que parece predestinarlos desde la cuna, la cual, aventurando una hipótesis, podría ser la de la condena a un colonialismo eterno, aunque con diverso ropaje. En este sentido, es importante resaltar que la muerte de José Martí en Dos Ríos, así como el estallido del Maine en las costas cubanas, son tematizados en clara referencia al neocolonialismo que se avecina dentro de la lógica temporal en la que se desarrolla la novela.

Son varios los *leit-motiv* que atraviesan la obra y orientan sus sentidos finales:

1. La recurrente denuncia del mito de la abolición de la esclavitud, magnificado por la historiografía como gran conquista civilizatoria de las sociedades modernas. Nadie lo expresará mejor que Lucinda Lucius, criada destinada por Aymeric de Linsseuil para servir a Cathy, luego de la boda, quien al contar su historia de esclava dirá: “No sé gran cosa de mis antepasadas, aparte de que penaron, sufrieron y murieron en esta hacienda donde yo misma peno, sufro y moriré cuando la voluntad de Dios me llame a él. Para mi linaje, el fin de la esclavitud no tiene significado. Es la misma tristeza, la misma miseria que conocemos desde hace mucho, mucho tiempo”. (Condé, 2001: 71).

II

Otra constante es la tematización de la conflictividad étnica vivida en el Caribe, que se traduce en el inmenso racismo que destruye tanto las vidas personales como los esfuerzos de desarrollo colectivo. Asumiendo este punto de vista, no tiene por qué sorprender que Aymeric de Linsseuil, a pesar de ser *beké*, un blanco privilegiado, pueda ser también un hombre cargado de humani-

dad y de deseo de reivindicaciones para con los negros; extrema bondad que no lo librará de la sospecha y la incomprensión de sus pares blancos, y hasta de sus queridos negros, como de la persecución y posterior destrucción de sus bienes y hasta de su vida, de manos de los corruptos políticos socialistas presentados como verdaderas bandas de negros resentidos y sin ideales, interesados sólo en el poder, en el lucro y el sojuzgamiento de sus congéneres, tal como lo habían hecho los blancos.

De igual manera, Razyé, negro que a pesar de su origen incierto y de los malos tratos padecidos desde la infancia, no merece la mirada bondadosa de los narradores, pues es conformado como un déspota, con una atracción hacia al mal y la crueldad que le gana el temor de los que lo rodean. Varias veces comparado con Satán, se trata de un personaje dotado además de una virilidad portentosa que producía una atracción ciega y masoquista en las mujeres, lo que podría leerse como una tácita crítica a la complicidad de éstas con su propia sumisión. Su única virtud es la fidelidad al amor sobrenatural que siente por Cathy de Linsseul, pasión que termina por revelar su gran frustración: el color de su piel, drama de la mayoría de los personajes negros y mulatos de la novela, para quienes su color es una desgracia, infortunio decretado por el Dios de los blancos, dios discriminador que repartió sus dones injustamente.

Esto lo repetirán los personajes en varias ocasiones a lo largo de la novela, hasta Irmine, la hermana menor de Aymeric, esposa e instrumento de la venganza de Razyé, exclamará: "Seguro que Dios, cuando creó a los hombres negros, blancos, amarillos e incluso rojos, lo hizo con segundas. Quería demostrar mediante el color que algunos tienen toda la mala suerte posible e imaginable; y que los otros son sus preferidos" (p. 102). De ahí el reclamo que Cathy hace sin estar consciente - y ése es su drama, como el del resto de los personajes de la novela -, de lo que para Condé es más importante que el color de la piel: la cultura, de la cual la religión forma parte sin duda: "...desde pequeña me pregunto si la religión cristiana no es una religión de blancos para blancos; si vale para nosotros que tenemos sangre africana en las venas. ¿Acaso no tendría que haber una religión para cada raza, para cada pueblo de la tierra?" (p. 84).

Quizá sea también la propia Cathy de Linsseuil quien mejor revela la conflictividad racial apreciable en el Caribe con una

confesión que resalta el desmerecimiento del componente africano frente al europeo, marcado por los personajes con un signo inmerecidamente positivo, habida cuenta de la caracterización que de los blancos se hace en la novela, calificados en varios pasajes de la misma como hipócritas, crueles y de pasiones débiles: “Es como si hubiera en mí dos Cathys y siempre ha sido así desde muy niña. Una Cathy que desembarca directamente de África con todos sus vicios. Otra Cathy que es el retrato de su antepasada blanca, pura, piadosa, que ama el orden y la medida” (p. 47). Es posible que sea ésta una de las marcas de la identidad caribeña que Condé demuestra con su escritura: los resabios coloniales sojuzgadores del componente negro, aún no superados del todo.

III

Otra constante que me interesa destacar es la de la hermandad femenina que se refleja en la novela a través de las relaciones que se tejen entre las mujeres desde los diversos roles que desempeñan: amas, criadas y *mabos*. La falta de madre de la que padecen los personajes femeninos principales de la obra es reemplazada por el amor de criadas y niñeras, quienes llegan a establecer con sus amas intensas relaciones de amistad y amor materno; a pesar de las distancias raciales y sociales que las separan, los vínculos que reestablecen debido a que viven la misma sujeción inherente a la condición femenina las unen con lazos sólidos, aunque no exentos de ambigüedad, como lo demuestra la siguiente declaración de Lucinda Lucius: “Cathy era mi querida, pero también era mi amada, pero también era mi hija. También era lo que me habría gustado ser. La adoraba y a veces la odiaba. Por eso la puse al corriente de lo que Razyé hacía a sus espaldas. Por compasión, quería que conociera la verdad, pero también quería hacerle daño al subrayar que no era más que una mujer como las demás, como todas las demás: engañada, burlada por el que amaba”. (pp. 73-74)

En cuanto a las características del género de la novela gótica,¹ del que fue tan devota Emily Brontë, es bueno apuntar que muchas de ellas se actualizan en la novela de Condé, constatación

¹ En cuanto a las características de la novela gótica y su presencia en novelistas españoles véase Jenny Fraai (2003). *Rebeldes camuflados. Análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Madrid.

que nos permite afirmar que con esta obra se replantea el género en la literatura caribeña escrita por mujer. El ambiente fantasmal de las casas donde viven los personajes, semiótica gótica apreciable en atmósferas lúgubres, casas oscuras y ruinosas, así como las violentas tensiones de la vida doméstica, metáfora del clima de represión en el que viven las mujeres, predominan en *Barlovento*. Sólo si asumimos el *caos gótico* como representación rebelde del mundo patriarcal, podemos comprender que Irmine abandone la comodidad de su vida como *beké*, rodeada de sus familiares, para unirse a Razyé y llevar una vida de humillación y menosprecio. Esto no podría entenderse de otro modo sino como exploración del horror doméstico, como denuncia de la aparente normalidad de la vida burguesa, de la que la heroína encerrada entre cuatro paredes busca escapar (Fraai, 2003: 44).

La caracterización de los personajes góticos como seres alienados, incapaces de controlar sus pasiones y deseos, escindidos entre la razón y el deseo, obsesivos y narcisistas, sólo interesados en su autosatisfacción, explican el perfil tanto de Razyé como de Cathy de Linsseuil. Igualmente gótica es la comparación de Razyé con Satanás o la ambivalente situación emocional de Cathy, dividida entre un *seductor oscuro* y un amante rubio y bondadoso: su esposo Aymeric de Linsseuil; ello propicia una alternancia entre lo sublime, la nobleza y generosos actos de Aymeric o el amor supremo de Razyé que va más allá de lo racional, con lo terrorífico manifestado en el exceso de crueldad de este personaje hasta con su esposa e hijos.

En cuanto al perfil de la heroína, Cathy demuestra, junto a sus homólogas, las heroínas victorianas, que la mujer no es por naturaleza dulce, piadosa, conservadora, hogareña, afectuosa y sincera, sino que por el contrario también es presa de contradicciones y deseos autodestructivos, con lo que se libera al personaje femenino de la peor de las tiranías ejercidas por la cultura patriarcal: la exigencia de la perfección moral de las mujeres (Fraai, 2003: 62).

Vale la pena destacar, para concluir, que la intención de la escritura de Maryse Condé, según ella misma ha declarado en diversas ocasiones, obedece al deseo de hacer el mundo comprensible, intención compartida por los escritores caribeños de su generación; una pretensión más modesta que la de los consagrados escritores de la generación anterior, quienes escribían para instruir al pueblo. No le interesa la oposición entre la lengua *creole*

y el francés, puesto que a su juicio esto es una cuestión política que no debe perturbar la producción estética, de ahí que en sus obras se exprese a través de su propia versión del francés, que no es la lengua que se habla en Francia, por ello escribe, según dice, en *Maryse Condé*, es decir, en el francés de una guadalupana a la escucha de las diversas sonoridades que desembocan en el hallazgo de una lengua personal. Igualmente ha confesado que escribe para sí misma, al tratar temas como la esclavitud, África o la condición social de los negros, sólo trata de responder las preguntas que se hace sobre tales problemas, en una suerte de escritura terapéutica que la hace sentir en paz consigo misma.

Es posible que el final abierto de la novela, en el que el narrador se pregunta por el destino de Anthuria, la hija de dos medio hermanos, una niña mulata y hermosa, fruto pecaminoso de los descendientes de los grandes y frustrados amantes de la novela - mezcla de pasión, tragedia, mestizaje e inocencia -, sea también la gran pregunta que la autora continúa planteándose sobre el Caribe y sobre el destino tantas veces trágico de sus islas. Quizá la frase que cierra la novela sea el anzuelo para que los escritores de la región continúen buscando esperanzados al Caribe a través de su escritura: "Una niña tan guapa no podía ser maldita".

Bibliografía

- Condé, M. (1999): *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*, Muchnik, Barcelona.
- _____ (2001): *Barlovento*, Traducción Mireia Porta i Arnau, Casiopea, Barcelona.
- Fraai, J. (2003): *Rebeldías camufladas: Análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Madrid.
- Gilbert, S. y S. Gubar (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- Munro, M. (2005): Literatura francófona del Caribe: de la negritud a la criollidad, en Lancelot Cowie y Nina Bruni (Comp.): *Voces y Letras del Caribe*, Mérida-Venezuela: Cenlac/el otro el mismo, pp. 173-191.

- Nuñez, E. (2000): "La race n'est pas primordiale" (entrevista con Maryse Condé). Disponible en: <http://www.unesco.org/courier/2000> [Consulta: 2005, julio 10]
- Klein, E. (1988): La literatura de América Latina y el Caribe como sistema unitario. en Rita Giacalone (comp.): *Estudios del Caribe en Venezuela*, Universidad Central de Venezuela/Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, Caracas.