

Tituba y Kehinde: la lengua, la escucha, la mirada

Ana Pizarro*

RESUMEN: El artículo tiene como objetivo central el estudio de la novela contemporánea con el propósito de deslindar aspectos que la componen, el lenguaje, el manejo de la lengua, y más especialmente las dimensiones de la escucha y sus relaciones con la mirada. Novelas producidas por dos escritoras, Ana María Gonçalves, de Brasil, y Maryse Condé, de Guadalupe, serán objeto de nuestro análisis.

PALABRASCLABES: novela contemporánea, lenguaje, mirada

RESUMO: O artigo tem como objetivo central o estudo do romance contemporâneo com o propósito de deslindar aspectos que a compõem, tais como a linguagem, o uso da língua e, mais especialmente, as dimensões da escuta e suas relações com o olhar. Romances produzidos por duas escritoras, Ana Maria Gonçalves, do Brasil, e Mayse Condé, de Guadalupe, serão objetos de nossa análise.

PALAVRAS-CHAVE: romance contemporâneo, linguagem, olhar

A partir de una reflexión sobre algunas de nuestras vías de interlocución con el mundo voy a entrar en el universo de dos novelas contemporáneas para intentar deslindarelementos de su carácter. Por esto me quiero referir, en términos muy generales, al lenguaje y su concreción en la lengua, a la escucha, y a la mirada, en tanto formas centrales de esta interlocución. A través de ellas intentaré una entrada en textos literarios. La llevaré a cabo sobre dos escritoras actuales de nuestro continente: Ana Maria Gonçalves, de Brasil, y Maryse Condé, de Guadalupe. Me voy a permitir una pequeña digresión introductoria para luego entrar en los textos.

Hay el oír y hay el escuchar. “Oír es un fenómeno fisiológico, *escuchar* es un acto psicológico. Es posible describir las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos), recurriendo a la acústica y a la fisiología del oído, pero la escucha no puede definirse sino *por su objeto*, por su punto de mira”, dicen Roland Barthes y Roland Havas (2002, p. 345). El primer movimiento de escucha es el de los *indicios*, un ruido, un silbido, un soplo. El segundo es el del *desciframiento*: se trata ahora de captar los signos, de

* Professora da
Universidade de
Santiago do Chile

interpretarlos, ya lo propio del ser humano. Luego el tercero es el que crea el espacio intersubjetivo, el de "yo escucho", que es, al mismo tiempo, "escúchame". Es cuando entramos, siempre siguiendo a Barthes y Havas, al juego de la transferencia. Cito a estos autores:

Del mismo modo como la primera escucha transforma el ruido en indicio, esta segunda escucha metamorfosea al hombre en sujeto dual: la interpelación conduce a una interlocución, en la cual el silencio del que escucha será tan activo como la palabra del locutor: podríamos decir *la escucha habla*: es en este estadio (o histórico o estructural) que interviene la escucha psicoanalítica (BARTHES & HAVAS, 2002, p. 345)

En este camino de reconocimiento, de interpretación del mundo, en donde surge el otro, hay evidentemente una evolución que tiene que ver con la historia y el camino de la técnica, que redefine las jerarquías porque también se redefinen los elementos que sitúan el medio y sus relaciones: cuando a comienzos del siglo veinte surge el arte vanguardista en Europa y en América Latina, cuando aparecen *Las Señoritas de Aviñón* y más tarde el *Retrato de Dora Maar de Picasso*, con sus espacios dislocados y los ojos en un mismo perfil, es porque aprendemos a mirar, porque nos aproximamos a la realidad con ojos nuevos y esto hace que esta realidad sea diferente. El cambio histórico, la revolución de las comunicaciones que significan el aeroplano, la bicicleta, la telegrafía nos hacen leer de otro modo el espacio, como lo hizo ayer la televisión y hoy la cibernética. La escucha, que es una apropiación del espacio en el reconocimiento de la realidad, ha visto transformarse el paisaje sonoro: el desplazamiento del campo a la ciudad ha significado la transformación de este paisaje desde los ruidos del viento, los pájaros, los animales, al espacio sonoro de las pisadas, de los tacos, de las bocinas, de la máquina. No es un azar que una de las principales revistas del Modernismo en Brasil lleve el nombre de *Klaxon* en la década del veinte. La modernización entonces es eso: la máquina, el automóvil, percibidos como cambio de sonido, en el ruido del que interpretamos los signos, como lo describieron los futuristas, que no profetizaron el futuro sino que hicieron la apología del presente. Es la transformación en la escucha, que significa al

mismo tiempo una transformación del ser humano en su interlocución con el mundo, una nueva forma de identificación.

Al hablar de la escucha ya nos hemos referido a la mirada. ¿Podemos aislar, de hecho, nuestro diálogo con el mundo? ¿No es que nuestro asedio necesita de múltiples vías para lograr apenas una entrada incipiente en él? Cuando pensamos la mirada como un efecto unidireccional estamos reduciendo el fenómeno. Barthes nos recuerda que Lacan sitúa a la intersubjetividad como una estructura con tres términos. El primero: yo veo al otro. El segundo: yo lo veo verme. El tercero: él sabe que yo lo veo. La relación con el mundo es más plural de lo que pareciera. Hay el cuento maravilloso de Joaquim Machado de Assis sobre un muchacho al que han nombrado alférez y todo el mundo alaba. Pero cuando no hay nadie y se mira al espejo, no logra verse. El es la imagen que le entrega la relación con el otro, marcada por la máscara del uniforme. Máscara es persona. El juego del joven, el espejo y la identidad se adelanta, así en un siglo y medio al que propone Lacan a fines del siglo veinte.

Los escritores, tal vez como nadie, tienen conciencia de que la lengua no se agota en el mensaje. Un título como el del relato *Abrapalabra*, del venezolano Luis Britto García, nos pone de entrada en la evidencia de la importancia de la función enunciativa. Allí juegan la mirada y la escucha y ambas nos permiten la interlocución. En la estética literaria, la oposición es clara: hay relatos que conducen y con maestría muchas veces hacia una resolución final del conflicto, que nos impulsan a seguir el trayecto con rapidez hasta terminar. Hay otros de los que muchas veces ya conocemos “la muerte anunciada”, pero cuya magnificencia está en la construcción de la enunciación, en lentitud, en espesor. No nos importa llegar al final, nos importa vivir intensamente esa construcción. Son dos lenguajes literarios diferentes, pero son también dos modos diferentes de relacionarse con el mundo.

Para el escritor como para el hombre más cercano a la naturaleza, la palabra no es un utensilio, ella no se usa, *ella se habita*. La lengua tiene para él lo que se ha llamado un valor de uso, no la lejanía ni el desgaste del valor de cambio. Más allá de los juegos de poder con el orden del discurso y también a través de éste, el lenguaje nos

identifica con el mundo y nos identifica a nosotros mismos frente a él. En relación a esto, recuerdo el relato de un lingüista, José Ribamar Bessa Freire (2009). Lo hizo oral e informalmente, pero aparece en algunas crónicas suyas. Cuenta de unos investigadores que iban a entrevistar al último hablante de su lengua, entre las centenas que desaparecen en Amazonas. Este vive con una familia de otro grupo étnico que le ha acogido. Les previenen que no está bien de su cabeza. Al llegar encuentran al último hablante de su lengua y ven en qué consiste su locura: vive hablando frente a un espejo.

He querido detenerme en esta reflexión para situar puntos de entrada a los textos. La lengua, la escucha, la mirada son vehículos de relación con el mundo del escritor y de sus lectores - auditores espectadores cuando se trata de oralidad - y al mismo tiempo son formas de construir el mundo dentro de nosotros. Dentro de estas líneas de observación he querido abordar dos novelas actuales escritas por mujeres. Se trata de *Moi, Tituba sorcière...* (1986), de la caribeña Maryse Condé, y de *Um defeito de cor* (2006), de la brasileña Ana Maria Gonçalves. Las he elegido porque ambas refieren un tema común como es el de la vida de una esclava y generan un impacto estético importante en el lector. No porque sean relatos experimentales, que no lo son, sino por la transmisión de un modo de percibir la vida en un relato histórico. Sabemos que la escritura tradicional de la historia pretende no incorporarla subjetividad, el relato del menudeo militar o político pretende ser objetivo. Sabemos, por otra parte, que las discusiones sobre la escritura de la historia y su apertura a puntos de vista diversos han significado también un cambio en la escritura ficcional. Se trata, en el caso de las narrativas a que nos referimos, de lo que se ha llamado “nueva novela histórica”, trabajada como género, entre otros, por los clásicos Fernando Aínsa (1996) y Seymour Menton (1993). Ellos sitúan al género fundamentalmente como propuesta de ficción que deslegitima el saber histórico canónico através de una serie de recursos. Un nuevo aparato crítico ha surgido actualmente sobre él, en respuesta a la cantidad de textos de esta especie que han visto la luz desde fines de los años setenta del siglo pasado.

La lectura de estas dos novelas me ha producido un efecto de atracción, y me ha estimulado la indagación

sobre el carácter de su enunciación. Voy a insistir, en este momento, en las recurrencias de ambas, más que en las diferencias, para lo cual necesitaría trabajar ampliamente la situación contextual de cada una, lo que no es el caso aquí. Ambas narraciones tienen un tema común: el desarrollo de la vida de una esclava y su inserción en la historia que le es contemporánea. Esto es, en el caso de Gonçalves, el tráfico negrero – la trata atlántica – y su punto de partida en África, en Dahomé (Benin), y luego la narración de acontecimientos importantes de las sublevaciones de esclavos y de la historia de Salvador de Bahía a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. En el caso de Maryse Condé, se trata del acontecimiento clásico de quema de brujas por parte de los puritanos en lo que serán los Estados Unidos, en el episodio conocido como “las brujas de Salem” con el juicio que las lleva a la condena, tomando en parte de los documentos históricos de la historia de Massachusetts de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Para entrar en estos relatos tomaré los tres caminos que he apuntado al comienzo, en un intento comparatista, que me lleva, en primer lugar a aproximarme a la figura del narrador: “*Abéna, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King, un jour de 16... alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C’est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris*” (CONDÉ, 1986, p.13). ¿Quién es esta narradora que nos lanza con agresividad su identidad y su origen? Es Tituba, la protagonista de Maryse Condé, mujer negra esclava, que será enjuicada por la sociedad puritana y encarcelada por brujería cuando ejerce la medicina tradicional de su cultura y funciona de acuerdo a las creencias de ésta. Me interesa sobre todo el gesto que inicia la novela. En la estructura de la enunciación el dominio de la lengua llevará a lo largo del relato un segundo discurso detrás de la peripecia. Me interesa poner a éste en evidencia. En el caso de esta novela, es este gesto inicial que lo identifica. Puede observarse aquí la instancia secundaria del nacimiento de quien será la narradora y protagonista, en una existencia relatada como el producto de una violación, que es la primera y violenta información. Es esta construcción del lenguaje narrativo se sitúa, pues, primero la violencia y luego la existencia de la protagonista. Este desplazamiento de la información, que no es simplemente “Yo nasci de”, marca desde el comienzo la

construcción sutil y compleja a la vez del lenguaje en el relato.

Tomamos más adelante un pequeño episodio, al parecer clásico en la relación amo-esclavo. Se trata ahora de Tituba frente a la sociedad blanca:

Quand, vacillant d'épuisement, la robe souillée et trempée je redescendis, Susanna Endicott prenait le thé avec ses amies, une demi-douzaine de femmes, pareilles à elle-même, la peau couleur de lait suri, les cheveux tirés en arrière et les pointes du châle nouées à la hauteur de la ceinture. Elles me fixèrent avec effarement de leurs yeux multicolores: -D'où sort-elle? (CONDÉ, 1986, p. 43)

El episodio tiene su dramatismo: la esclava, agotada por el trabajo, sucia, físicamente deslegitimada, se enfrenta al grupo que completa el sentido de humillación con la expresión “¿De dónde sale ésta?”, una expresión más de la distancia y el frente a frente de dos mundos, dos culturas, dos formas de ver y experimentar la vida. Esta vez es la mirada: las mujeres iguales a la Endicott miran, Tituba las mira al mismo tiempo. Es un diálogo de miradas imposible, sólo es posible en este relato la instancia jerárquica que ignora la presencia de ese cuerpo que está allí delante. “J'étais un non-être” (CONDÉ, 1986, p. 44), apunta la lengua de la narradora. Sólo es posible la vuelta a su choza, agobiada. Lo interesante aquí es que en el relato de este encuentro e, incluso, en la peripecia de las miradas, lo que sucede de hecho es lo predecible: en el encuentro se le humilla, ella se retira. Sin embargo, hay otro lenguaje en la mirada de la protagonista, que está en la descripción del grupo que ella mira y cuya apreciación es “*la peau couleur de lait suri*”, que imprime a toda la descripción un tono de desautorización del grupo de mujeres, de desprecio que incluso recae en los “ojos multicolores” que no tendrían por qué percibirse así, pero se nos aparecen inexpresivos y atravesados por la fealdad. Juegos del lenguaje, sentido de la mirada.

Ahora es la escucha la que transforma la situación y la vuelve ambigua, es la narradora y la escucha. En el siguiente párrafo estamos aprestándonos para el juicio y los guardiãs vienen a buscar a las “brujas” a la prisión:

Nous étions en février, le mois le plus froid d'une année qui s'avérait sans grâce. La foule s'amassa le long de la rue principale de Salem pour nous voir partir, les hommes de police allant en tête montés sur leurs chevaux et nous, pataugeant dans la neige mêlée de boue des chemins. Au milieu de toute cette désolation, s'élevait, surprenant, le chant des oiseaux se poursuivant de branche en branche dans l'air couleur de glace (CONDÉ, 1985, p. 147; destacado mío).

Es notable como el segundo discurso marca su función a través del oído: esa hora el paisaje sonoro, los pájaros están haciendo un juego de primavera en medio del invierno, cantan y se persiguen. Ella los escucha a pesar de su situación. Recordamos que “el que escucha habla”. Es decir, del mismo modo como en el texto anterior el segundo discurso está en la mirada, la mirada despectiva que la esclava expresa en la valoración de la piel “couleur de lait suri” del grupo de mujeres que tienen el poder en ese momento, mujeres que no se destacan unas de otras, sino que son homogéneas, iguales a Endicott, aquí, el segundo discurso está en la escucha. Son esos pájaros que juguetean y que ella percibe dentro del horror de caminar amarrada por la nieve barrosa. Es la voz, la vigencia de la vida. Hay, detrás de los acontecimientos, un discurso de afirmación, de disfrute, como ella disfruta del sexo con John Indieno, incluso, como lo disfruta más allá de la muerte, como disfruta los olores de los árboles, de la comida, como la memoria de Barbados es el lugar ameno del disfrute.

Es decir la estructura de la enunciación maneja a lo largo de todo el relato dos discursos. El primero, el de los acontecimientos, nos pone enfrente del dolor que es lo propio de su situación, en cuyo clímax la protagonista experimenta regresiones y vuelve al vientre de la madre: “Je fracturai en hurlant la porte du ventre de ma mère. Je défonçait de mon poing rageur et désespéré la poche de ses eaux. Je haletais et suffoquai dans ce noir liquide. *Je voulais m'y noyer*” (CONDÉ, 1986, p. 174). El segundo discurso es el de afirmación de la otredad de su cultura, el del sentido del disfrute, del despliegue sensorial, de conciencia de la validez de su forma de sentir la vida, de libertad interior que llegaba a transmitírsenos en agresión:

Je me livrai désormais a des expériences de mon cru, arpentant la champagne environnante, armée d'un petit couteau avec lequel je déracinais les plantes et d'une vaste macoute dans laquelle je les recueillais. De même je m'entretenais a tenir un nouveau dialogue avec l'eau des rivières, ou le souffle du vent, afin de découvrir leurs secrets. (CONDÉ, 1986, p. 228).

Es dualidad está funcionando en el relato desde el primer párrafo: la protagonista nos relata que nació de una violación, pero su actitud no es de víctima, no es la esclava - la subalterna-que acude a la victimización, sino que comienza lanzando el hecho al lector, a nosotros, con un gesto de violencia. Ese segundo discurso luego se transforma en el discurso central durante el juicio en donde ahora, empoderada, ella agrade a muerte con la palabra, delatando, en esa sociedad blanca, a quienes no son culpables al ser acusadas de brujería, pero tampoco son inocentes frente a la esclavitud.

Adentrémonos en el segundo texto que me interesa. Se trata, como decía, de la novela *Um defeito de cor*, de la nove, de la brasileña Ana Maria Gonçalves. Del mismo modo que el anterior, el relato de Gonçalves tiene, a lo largo de casi mil páginas, una andadura ágil que sumerge al lector con pasión en la historia de Salvador de Bahia con toda su eferescencia. Así, como en Condé, este relato pone en funcionamiento un amplio espacio de interlocución entre la vida y la muerte, que se acompañan mutuamente. Como en el texto anterior, también es interesante el adentramiento en la historia, primeramente a partir de una voz femenina, pero además de una voz doblemente subalterna, como puede ser la de una esclava: "Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou" (GONÇALVES, 2010, p. 19).

Con un narrador en primera persona, entramos, como antes, en la otra mirada de la historia, que en su caso y tal vez con mayor énfasis atraviesa la vida de la protagonista, Kehinde, en múltiples espacios de su ámbito emocional. El lenguaje se articula en permanencia en un

juego entre el minimalismo de la vida cotidiana de la esclava y la historia en su dimensión mayor – la trata, la rebelión, los juegos del poder –, ejercicio llevado con una finura extrema, en donde el lector casi no percibe los tránsitos. El lenguaje construye un relato más cercano de una “ nueva crónica de Indias” (PIZARRO CORTÉS, 2010) que de una novela histórica, por cuanto la presencia de lo cotidiano, de lo visto, de lo oído tienen papel importante en él. En este caso, la estructura no apunta a un segundo discurso siempre, sino que la lengua literaria se abre a la incorporación explícita de la actitud que se espera de la esclava y pone a la vez en evidencia el rostro opuesto, el de la rebeldía. Hay, se diría, un juego permanente entre el “ tantomismo” aparente y el cimarronaje. Sin embargo, el segundo discurso tiene, como veremos, otra forma de existencia. En el siguiente fragmento, el ama tiene una relación de celos con Kehinde por un esclavo joven llamado Francisco. El racconto es de la narradora protagonista:

A situação ficou insustentável dentro de casa, com a sinhá criticando tudo que eu fazia, me obrigando a cozinhar pratos de que não gostava para depois jogar a comida toda em cima de mim, dizendo aquilo era lavagem e que lavagem se dava aos porcos (...) para me vingar dela, cuspiam em todos os pratos que a Esméria ou Maria das Graças preparavam, e não perdia uma única oportunidade de provocar o Francisco na frente dela (GONÇALVES, 2010, p. 240).

Lo importante, en este caso, es la construcción de Kehinde desde la situación de negación de sí misma por la esclavitud al estado de persona, de la que va adquiriendo conciencia. O, como ella apunta “*estava conseguindo fazer minha vida*”, la evidencia de un inicial empoderamiento de sí misma. Esta lucha va a adquirir dimensiones mucho más dramáticas con el robo de su hijo, un *abiku*, un ser destinado a la muerte temprana y toda su existencia se vuelca a la búsqueda de él. El relato entero toma el cariz de una narrativa de movimiento incesante, sin pausa. En ella, el dolor tiene su contrapartida en el placer de los olores, las comidas, los colores, el goce. En el texto siguiente se observa en este sentido la percepción por la mirada el oído, el cuerpo de la niña esclava, luego de la travesía atlántica, al llegar a América:

Eu me senti quase feliz ao avistar a Ilha dos Frades. Uma felicidade que talvez pudesse ter sido chamada de alívio, como aconteceria várias outras vezes em minha vida. Por causa da beleza da ilha, fiquei impressionada com as cores, com o ar, com as novas sensações, com a esperança de tudo não ser tão ruim assim. Ao subir as escadas do porão e ver primeiro o céu azul, depois a luz do sol quase me cegando, fazendo com que ficassem mais atentos os outros sentidos. Tive vontade de nascer de novo naquele lugar e ter comigo os amigos de Uidá. Havia um murmúrio do mar, um cantaréu de passarinhos, homens gritando numa língua estranha e melodiosa. Nascer de novo e deixar na vida passada o riozinho de sangue do Kokumo e da minha mãe, os meus olhos nos olhos cegos da Taiwo, o sono da minha avó. O mar era azul e nos levava tranqüilos até uma ilha que, de longe e de cima do navio, não parecia ter nada além de árvores e da pequena faixa de areia branca. Algumas pessoas festejaram, deslumbradas, esquecendo-se que iam virar carneiros, mesmo que fossem carneiros do paraíso. (GONÇALVES, 2010, p. 62)

Es una ficción mucho más inserta en la cultura y en la religión africanas en el nuevo mundo, que forman parte de la trama, y donde la lengua de origen se inserta en el portugués como se inserta la relación con el mundo de los muertos o el ritual. Todo este complejo le entrega densidad a la protagonista, que necesita estar jugando entre las dos culturas blanca/negra, las dos situaciones jerárquicas dominador/dominado permanentemente. Éste es su poder. El mundo del amo desprecia la cultura afroamericana y no la conoce: la desconoce y le teme. En cambio Kehinde, como esclava, va adquiriendo la solidez, la habilidad, la sabiduría necesaria para manejar las coordenadas de las dos culturas, lo cual le otorga un grado más de poder. Ella sabe que éste tiene limitantes, que ella respeta y también teme. Dentro de ella, es la mirada la que le habla del futuro:

" O babalaô não gostou do que viu no opelê – anota cuando va a consultar por su destino – "mas disse que não era para eu me preocupar porque tudo já estava destinado. Eram mudanças necessárias para que minha vida seguisse o caminho certo" (GONÇALVES, 2010, p. 440).

En su crónica, pareciera que el relato de Gonçalves (2006) es una narración tradicional de la historia, a no ser por un indicio: "*O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji e nasci por último*" (GONÇALVES, 2010, p. 19). Allí se sitúa

la primera transgresión del texto: el narrador es nuevamente una mujer. Es ella la que nos transmitirá esta historia. Tradicionalmente, la escritura de la historia ha sido, como sabemos, patrimonio de los hombres y del poder. La narradora ha comenzado situándose como subalterna, incluso porque es una *ibêji*, (una de dos gemelas, que tienen, por serlo, signos positivos y negativos) que explica: "*nasci por último*". Su lugar de subalternidad va quedando situado desde el nacimiento y el episodio que consigna este lugar está prontamente delineado con la violación y muerte de la madre y el hermano. En toda la primera parte, la de la infancia, que, como vemos, no corresponde en ella a las vivencias normales de una niña, la narración lleva una forma de doble discurso que apunta a su mayor dramatismo. La memoria de la narradora relata lo que ve. Esa mirada acude a una voz regresiva que interpreta el mundo infantilmente. Entonces, en la violación de la madre y la muerte del hermano pequeño, focaliza la narración en la sangre que surge de sus cuerpos, en su forma de río y su color. Estas imágenes, de allí en adelante, serán un ver permanente en la memoria. Este relato de los acontecimientos tiene un segundo discurso, desde luego, que el lector percibe de inmediato: es el del horror de la violación en donde, como el mecanismo de las "*bienséances*" en el teatro clásico, la violencia es narrada y no vista y por esto mismo produce un efecto doblemente dramático.

Pero la complejidad de la voz que narra no termina allí. Hay en ella el efecto que también observó Mijail Bajtín (1997) en Fedor Dostoievsky y en sus reflexiones en general sobre la novela como género y su asiento en el lenguaje que es expresión de la diversidad social, ya que todo nuestro discurso está conformado por palabras ajenas em diferente grado de alteridad. Observemos en el texto de Gonçalves: "*Ibêjis dão boa sorte e riqueza para as famílias em que nasceu e era por isso que a minha mãe podia dançar no mercado de Savalu e ganhar dinheiro*" (GONÇALVES, 2010, p. 21).

Se trata, pues, de una voz infantil que incorpora un saber que no es suyo, un saber popular referente a los *ibêjis*, junto a la interpretación ingenua del trabajo de la madre y el dinero. Así como en este fragmento hay un permanente dialogismo en el texto que incorpora saberes y voces, informaciones moduladas por el habla popular: "Ela dizia que esta é uma história muito antiga, do tempo em que os homens

ainda respeitavam as árvores” (GONÇALVES, 2010, p. 20). Aquí se hace eco del tiempo indeterminado del relato popular tradicional, una especie de coro que se infiltra en la textura del discurso. El “Érase una vez”, como en “enquanto os meninos diziam que eram corajosos...”. Es la indeterminación temporal. Ahora es la lengua y la escucha: “Ela se sentou ao meu lado e me chamou de sua menina, puxou minha cabeça de encontro ao gente do peito dela e me embalou com cantigas da África”. A veces escucha y mirada convergen en una sinestesia que contradice el sentido de la peripecia, ahondando nuevamente en su dramatismo. En el momento en que van a ser secuestradas ella y Taiwo, su gemela, el episodio se abre de la manera siguiente: “tocavam uma música que eu me lembro de ter achado quase tão bonita quanto o mar, que tinha a cor mais bonita que o pano de Iemanjá. Sei que é difícil comparar sons e cores, mas, aos meus olhos e ouvidos, eram apenas duas belezas, só isso, uma quase tão bonita quanto a outra” (GONÇALVES, 2010, p. 37). En este espacio textual acontece el secuestro que determinará su vida. De pronto en el texto, el efecto de la mirada es también funesto. Ana Felipa, la mujer del señor del ingenio, arranca los ojos de Verenciana, una esclava que está grávida de su marido. Es un fragmento que funciona como una especie de tragedia del *ver*:

Antes eu tivesse obedecido [a Esmeria], pois teria sido poupada de ver o que vi. A Verenciana estava de pé, altiva, presa pelos braços, não falava nada mas também não desviava os olhos dos olhos da sinhá (...). A sinhá disse que sabia que a criança não tinha culpa e que apenas comentara que a mãe nunca veria o filho e era isso o que ia acontecer (GONÇALVES, 2010, p. 106).

La historia de Kehinde, entonces, es un discurso cuyo espesor y complejidad se relaciona con su lector como un director de orquesta lo haría, yendo de *adagios a tutti*, impulsándolo a leer detrás del acontecimiento y en el como curso de éste todos los discursos del discurso que llevan a construir un personaje sólido con perfiles contradictorios que se erige a si mismo. Como Tituba, ella está apoyada por sua cultura en donde siempre es posible el más allá del dolor, siempre está la existencia del placer,

dato por los frutos, los colores, los olores, los sonidos, el canto, la pareja, la amistad, el diálogo con los suyos, vivos y muertos, la memoria.

Estos relatos son discursos de la memoria colectiva que se actualizan en discursos de la subjetividad, a través de las dos narradoras protagonistas, Tituba y Kehinde, diluidas, sobre todo en el caso de esta última, en la marea de una historia de mil caras, compleja, confusa, que revela no sólo el cotidiano de la trata en el *middle passage*, la travesía atlántica, sino también la corrupción del poder en África y sus representantes en Uidá, centro importante de la trata en ese continente. Así se vinculan al mundo estos relatos: en la palabra, la escucha y la mirada, en la lengua mayor de su narración. En esta vinculación logran presentizar, esto es, hacer presente y transmitirnos más allá de la información histórica que implica una interpretación nueva y diferente de ella, una relación con el mundo que, frente al dolor histórico, pone en evidencia una enorme capacidad de disfrute, el valor de los sentidos, una ausencia de la noción de pecado que las hace libres, una alegría sólo por el hecho de estar vivas. De allí que ellas expresan permanentemente la importancia de la sobrevivencia.

Este trastrocamiento de la situación propia de la esclavitud en el período colonial que venimos mostrando tiene una enorme importancia política. Sobrevivir en su caso es una forma de resistencia frente al poder colonial. Es un poder que no las destruye porque ellas se arman internamente y en esto están apoyadas por los valores de su cultura. Esta les habla un lenguaje diferente de aquel del colono: una lengua que habla con los muertos, una lengua que dialoga con los árboles, que transmite la escucha del canto de los pájaros, una lengua que no trepida en expresar el estremecimiento del placer, que no esconde, sino que disfruta de la belleza de los cuerpos. Que, sobre todo, los ve. Porque lo que hacen estas dos narraciones es darles existencia a esos cuerpos, frente a una degradación que los invisibiliza o los anula. Este privilegio, este patrimonio que les entrega su cultura es lo que da sentido a su existir y, en el colmo de la negación, es lo que conduce a su soberbia. En este sentido, estando sometidas a un régimen de *subalternidad* extrema como es el de la esclavitud – a una doble subalternidad, por ser esclavas y mujeres –, las narradoras que protagonizan estos relatos logran constuir

frente a esto su *alteridad* recurriendo al patrimonio inmaterial de su cultura, diseminado en sus modos de decir, de ver, de escuchar, que les abre un espacio propio de existencia. En éste, entonces, lugar de la esclavitud y el de la colonialidad son subvertidos a través de la lengua, la escucha y la mirada. He querido observar comparativamente estas dos narrativas en la línea de sus similitudes porque creo que la comprensión de las literaturas, tanto las ilustradas como las indígenas y las populares (habrá que hablar en algún momento también de las mediáticas), en América Latina, necesita establecer las articulaciones que hay entre ellas, más allá de las lenguas nacionales. Uno de los nexos que las articula es justamente el problema de la colonización y la colonialidad cuyos mecanismos son posibles de evidenciar en su funcionamiento en la cultura.

Referências

- AÍNSA, Fernando. *Nueva Novela Histórica y la relativización del saber histórico*. La Habana: Casa de las Américas, 1996.
- BARTHES, Roland & HAVAS, Roland. “Écoute”. In: BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes* Vol. V. Livres, textes, entretiens. 1977–1980. Paris: Seuil. 340–352, 2002.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Hacia una filosofía del acto ético*, Barcelona: Anthropos, 1997.
- CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière...* Paris: Folio Mercure de France, 1986.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. “Tikuein, o homem que falava com o espelho”, *Diário do Amazonas*, (3/5/2009) 2009.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*, 6ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992*. Madrid: FCE, 1993.
- PIZARRO CORTÉS, Carolina. “Tipos discursivos, intertextualidad, carnaval, tiempo y espacio: cuatro líneas transversales en la nueva crónica de Indias”, *Alpha*, n°31,215-230, 2010.