



El *Bildungsroman* y los comienzos del Caribe en femenino: *Annie John* (1983) de Jamaica Kincaid y *Moi, Tituba* (1986) de Maryse Condé

Florencia Bonfiglio¹

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
flobonfiglio@hotmail.com

Resumen: La ponencia indaga en el tratamiento desviado y transformador de la narrativa caribeña sobre el *Bildungsroman* y la autobiografía como géneros privilegiados de la escritura negra desde sus orígenes anti-esclavistas. Me interesa, en esta ocasión, retornar a dos novelas ya clásicas del Caribe anglófono y francófono escritas por mujeres: *Annie John* (1983) de Jamaica Kincaid y *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* (1986) de Maryse Condé, para analizar la construcción de una subjetividad femenina que, sin abandonar la tendencia política y social inherente al género y a la tradición literaria afroantillana, explora nuevas vías para abordar la violencia colonial –racial y patriarcal– del pasado y del presente de las islas.

Palabras clave: *Bildungsroman* – Condé – Kincaid – *Annie John* – *Moi, Tituba*

Abstract: The paper examines the bold transformation exerted by Caribbean narrative on the *Bildungsroman* and autobiography as genres favored by black writing since its anti-slavery beginnings. On this occasion my interest focuses on two classic novels from the Anglophone and Francophone Caribbean written by women: *Annie John* (1983) by Jamaica Kincaid and *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* (1986) by Maryse Condé. Both of them deploy the construction of a feminine subjectivity which, without leaving behind the political and social tendency inherent in the genre and in Afro-antillean literary tradition, explores new ways of approaching colonial –racial and patriarchal– violence in the past and present of the islands.

Keywords: *Bildungsroman* – Condé – Kincaid – *Annie John* – *Moi, Tituba*

Publicadas en la misma década, los años 80, y escritas por autoras afrocaribeñas interesadas en visibilizar la experiencia pasada y presente de la mujer antillana, *Annie John* (1983) de Jamaica Kincaid y *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* (1986) de Maryse Condé constituyen ya novelas clásicas del Caribe, expresado en dos de sus lenguas imperiales. Además de

¹ **Florencia Bonfiglio** es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora adjunta del CONICET y docente de Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Sus intereses de investigación actuales se centran en la literatura caribeña contemporánea, en particular del Caribe anglófono y francófono.



sus títulos, que anticipan la presencia de protagonistas mujeres (y una muy probable primera persona en el texto de Condé), y no obstante las obvias diferencias en el material narrativo trabajado (la propia infancia en el caso de Kincaid, el archivo histórico afroamericano en Condé), son muchos los puntos de contacto entre ambas novelas, algunos de los cuales pueden atribuirse al contexto mayor de producción: el auge del “multiculturalismo” y la literatura de minorías y, especialmente en el Caribe, siguiendo el impulso del feminismo afroestadounidense, el descubrimiento de la escritura de mujeres luego de décadas de desatención.

El tratamiento transformador –que no puede reducirse, sin embargo, a la rúbrica de “feminista”– sobre el formato genérico del *Bildungsroman* explica sin duda lo que Édouard Glissant considera positivamente como “lugares comunes” –en el sentido de coincidencias–, de la literatura caribeña o “*semblables accordances*” (“Acordancias similares” 35), según su otra denominación, confluencias que, en efecto, permiten pensar en un corpus literario antillano que, escrito en diversas lenguas, nos habla de cierta experiencia (femenina) compartida. En ambas “novelas de formación”, y más allá de, como decía, las diferencias derivadas de la ubicación temporal y del pacto ficcional establecidos por cada relato –que en el caso de Condé de hecho vuelven a su narrativa una “metaficción historiográfica”, según la conocida fórmula de Linda Hutcheon–,² el despertar de la conciencia de la protagonista, su desarrollo como mujer negra nacida en las Antillas, se enfrenta, no con la expectativa de un proyecto vital –un “progreso” que caracterizaría históricamente al género: tanto al literario como al biológico–, sino con la experiencia, cercana o lejana, de la muerte. Real o simbólica, literal o en vida, se trata de la muerte producto de la esclavitud o de la matriz colonial, racista y patriarcal, que pervive en las sociedades antillanas: “Morir

² Para análisis de *Moi, Tituba...* como novela histórica o “metaficción historiográfica”, remito, respectivamente, a Aiello y Nunes, quien además lee el texto desde la perspectiva genérica del *Bildungsroman*.



de veras hubiera sido mejor”, sentencia Kincaid al evocar el colonialismo inglés en su Antigua natal en su contemporáneo *A Small Place* (24).³

En efecto, los comienzos de ambas ficciones, en primera persona, apuntan ya a una común discontinuidad con el entorno, a un crecimiento que, como en el *páthei máthos* (πάθει μάθος) de la antigua tragedia griega, sólo podrá hacerse a través del dolor. Se trata, en un caso, de un drama sutil y latente, para el desconocimiento de la pequeña aunque perspicaz antiguana Annie John, desde cuya subjetividad la novela se narra; en la ficción de Condé, en cambio, la violencia extrema es expuesta sin filtros ni rodeos a través de la memoria adulta, descarnada, de la esclava Tituba del siglo XVII. Mientras el primer capítulo de Kincaid se titula “Figuras en la distancia” y nos habla de la muerte –que comprenderá la de los esclavos enterrados en el cementerio local– como de cierta experiencia *unheimlich* paulatinamente descubierta: “Por un tiempo cuando tenía 10 años, creía que solo la gente que yo no conocía se moría”; “Hasta entonces, no sabía que los niños se morían” (Kincaid *Annie John* 3-4), las primeras palabras de Tituba nos lanzan de inmediato al horror: “Un marino inglés violó a Abena, mi madre, en la cubierta del Christ the King, un día de 16... cuando el navío navegaba hacia Barbados. De aquella agresión nací yo. De aquel acto de odio y de desprecio” (Condé *Yo, Tituba* 33).

En una primera instancia, puede pensarse la apropiación del *Bildungsroman* y de la ficción autobiográfica, de gran peso en la tradición de escritura negra, como una vía propicia a la narrativa social, anticolonialista, de denuncia, siguiendo el modelo de tantos relatos de formación negros que, ante una sociedad injusta y racista, presentan el desarrollo del sujeto como un proceso de descolonización mental, como una progresiva politización. Podríamos evocar, al respecto, *Black Boy* del afroestadounidense Richard Wright o, en las Antillas, *In the Castle of my Skin* de George Lamming. De

³ “Actual death might have been better” en el original. De aquí en más, cuando no cito de traducciones existentes, las versiones en español me pertenecen.



hecho, en el ensayo autobiográfico de Jamaica Kincaid ya mencionado, en el que compone su isla de nacimiento: *A Small Place* (1988), la propia autora reflexiona respecto de su mirada infantil e ingenua sobre Antigua como una visión moral que tuvo que ser deconstruida: “la percepción que teníamos de este lugar gobernado por esta gente tan mala no era una percepción política. Los ingleses eran malvados, no racistas; la directora de la escuela era especialmente malvada, no racista...” (34). Si, por un lado, el mismo patrón genérico, por su intrínseco afán pedagógico que presenta al lector un modelo de *Bildung*, se emplaza sobre experiencias sociales formativas que el/la protagonista deberá internalizar –el *Bildungsroman* es una forma de novela social desde sus orígenes alemanes (cfr. Escudero Prieto) –, y, por el otro, la literatura negra ha estado inclinada a la protesta, a modalidades antagonísticas y a la construcción de una voz emancipada, es de esperar que la escritura de mujeres afrocaribeñas desarrolle, desde la subjetividad femenina, una conciencia marcadamente anticolonial, sobre todo si entendemos lo colonial en el sentido amplio y patriarcal que le ha asignado la antropóloga feminista Rita Segato a la “Colonialidad/Modernidad/Eurocentrada” de Aníbal Quijano.

Sin embargo, son estas escritoras (negras, antillanas) quienes se desvían de la predestinada narrativa social de denuncia y quienes rehúsan las convenciones de la tradición de modo radical, pues ven con mayor claridad –y en esto quizá podríamos generalizar el fenómeno al del *Bildungsroman* escrito por mujeres– la matriz colonial del relato de formación, que “a pesar de su potencial crítico (vale decir, a pesar de su histórico señalamiento de las inequidades sociales) [...] está marcado a fin de cuentas por un giro conservador” (Stein 23).

En el caso de Maryse Condé, se trata de un desvío meditado y consciente de lo que en un iluminador ensayo crítico publicado en inglés en 1993 denomina el “Orden” de la literatura francoantillana desde sus comienzos en los años 30 del siglo pasado. En “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer”, Condé repasa las preocupaciones literarias de



los escritores caribeños, orientadas al realismo social, al compromiso sartreano, a la denuncia y a la construcción de una voz colectiva (o mesiánica, de un héroe portavoz de las masas) desde la fundadora Negritud de *Légitime Défense* y Aimé Césaire,⁴ con pocas variaciones, a su pesar, a través de los aportes de Glissant y del grupo de la *Créolité* a la novela antillana. Para Condé, más allá de la ampliación de los referentes (el espectro de personajes, temas antes considerados “tabú”, como la sexualidad) y la incorporación de preocupaciones más estrictamente estéticas –como el acento puesto sobre el lenguaje–, la literatura caribeña ha mantenido un orden restrictivo, demasiado atado a mandatos ideológicos (anti-colonialistas, nacionalistas), circunscribiendo el mundo de la novela al terruño, a los elementos de la cultura popular, al “pequeño y aislado pueblo caribeño” (Condé “Order, Disorder, Freedom” 160). El mismo “orden” ha obstruido, así, tanto el cosmopolitismo como descripciones de la naturaleza que no fueran ideológicas –o como mínimo simbólicas–, representaciones más realistas (y por ende pesimistas) de las Antillas o del África, “escenas de amor individual y agitación psicológica” (153) y, particularmente dada la matriz patriarcal de ese “Orden”, la exploración de la sexualidad femenina. Al igual que en el mito de origen bambara que Condé recupera en su ensayo, son las mujeres, entonces, quienes deben introducir el Desorden, entendido como “el poder de crear nuevos objetos y de modificar los existentes” (160) y la autora guadalupeña no vacila en ejemplificarlo con su propia obra, en tanto novelas como *Heremakhonon* (1982) causaron revuelo precisamente por explorar los tabúes (la sexualidad femenina, las imágenes idealizadas y mitificadas de África o del hombre antillano).⁵

⁴Así compendia Maryse Condé las fundantes “reglas del arte” francoantillano: “1. Individualism was chastised. Only the collectivity had the right to express itself. 2. The masses were the sole producers of Beauty, and the poet had to take inspiration from them. 3. The main, if not the sole, purpose of writing was to denounce one's political and social conditions, and in so doing, to bring about one's liberation. 4. Poetic and political ambition were one and the same.” (“Order, Disorder, Freedom” 153)

⁵ Probablemente sea ese poder transgresor de la literatura de Condé el que explica su reciente premiación con el Nobel de Literatura (alternativo) 2018, luego de la suspensión del auténtico galardón a causa de los escándalos de abusos sexuales que afectaron a la



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

A través de modalidades muy diferentes, y sin desligarse de la tendencia política y social inherente al subgénero narrativo del que se apropian, tanto Kincaid como Condé transgreden los usos hasta entonces ejemplares, militantes, del *Bildungsroman* negro, el cual asignaba a la mujer, aún desde un discurso anticolonialista, un lugar naturalmente subordinado a los mandatos patriarcales o, en el mejor de los casos, un papel tan activo y revolucionario como el de los hombres en la lucha anti-colonialista. Pero no se desvían de las convenciones por el mero hecho de dar voz a un sujeto (ahora una mujer negra) y a su narrativa de emancipación. La función emancipatoria, como ya observamos, define al subgénero –cuando no a la misma novela moderna, especialmente en sus modos autobiográficos–, y explica, por supuesto, su estratégica adopción por las escritoras feministas (cf. Stein 23), más allá de los diversos sentidos otorgados a esa “emancipación” a lo largo del tiempo y de sus resultados, felices o frustrados, en la trama novelística. Más interesante aún, las novelas de Kincaid y Condé son transgresoras, cada una a su manera, en el uso del material narrativo y del lenguaje literario. En lo que resta, trataré de sintetizar ambos desvíos.

Respecto del primero, ambas narraciones recusan la idea de progreso lineal, de acumulación productiva de experiencia o de crecimiento teleológico de las protagonistas –la racionalidad conforme a fines–. De existir una *Bildung*, esta reside en no dejarse llevar por ninguno de los discursos o patrones dominantes: la “formación” no implica un conocimiento provechoso, conveniente, extensible a la colectividad, sino apenas un modo de supervivencia autónomo, individual y personalísimo: así, no parece haber la posibilidad de un *nosotros* (o *nosotras*) en la narrativa de Condé o Kincaid; sus narrativas rechazan, por supuesto, los mandatos patriarcales y coloniales, pero también los estereotipos feministas y las utopías de liberación.

Ambas novelas se desvían del “orden” comprometido, de la narrativa social seria y ejemplificadora. *Moi*, *Tituba* lo hace, paradójicamente, a través



del uso del melodrama romántico que diera forma a los más populares *Bildungsromane* femeninos, dejando de lado su matriz ideológica patriarcal y colonial (aquella que en los inicios de la novela burguesa, en el siglo XVIII, los convirtiera en “libros de conducta” para sus lectoras) y apropiándose, en cambio, del ritmo narrativo y hasta el sensacionalismo del folletín:

A mi madre la había violado un blanco. La habían ahorcado por culpa de un blanco. Había visto la lengua salirse de la boca como un pene turgente y violáceo. Mi padre adoptivo se suicidó por culpa de un blanco. Y a pesar de todo ello, yo me planteaba volver a vivir entre ellos, en su seno, bajo su dependencia. Todo por mi deseo desenfrenado de un mortal. ¿Acaso no era una locura? ¿Una locura y una traición? (Condé Yo, *Tituba* 54)

De modo novedoso, la novela se aparta de los mensajes convencionales y de los tipos sociales idealizados por la tradición de escritura negra. Ya el motor de la trama es melodramático puesto que la joven Tituba se esclaviza por amor: se convierte en esclava “por propia voluntad”, por su pasión hacia un esclavo promiscuo y sin principios (John Indien), incluso desoyendo los consejos de sus espíritus femeninos protectores – “Ese negro te las hará ver de todos los colores” (65), le advierte su madre–, y nunca se arrepiente de haber cumplido con su deseo: “¡Ah! ¡Qué frívolo era aquel hombre que mi cuerpo había elegido! Pero quizá no lo habría amado si hubiera estado hecho del mismo paño de luto del que me cortaron a mí” (Condé Yo, *Tituba* 80). En esta ficción histórica que entremezcla archivos y documentos verídicos con la exacerbada imaginación de la autora, aparece todo aquello hasta entonces excluido de la tradición francoantillana: abundan las peripecias amorosas, las escenas dramáticas, las imágenes crudas e impactantes y los acontecimientos trágicos, cuya sucesión debiera corresponderse con el conocimiento progresivo y la “politización” de la protagonista. Sin embargo, hasta el final, Tituba no parece haber aprendido demasiado, solo ha sido fiel a sus pasiones sin medir las consecuencias; volverá a la isla para caer de nuevo presa del amor, morirá ahorcada... Y, todo ello, narrado con el lenguaje más simple –los recursos de la oralidad, concordantes con el pacto ficcional



establecido– pero también cargado de las expresiones más subversivas, contra todos los tabúes del género (en sus dos acepciones), un aspecto insoslayable al analizar la apropiación creativa de Condé de lo que en sus orígenes –en *Bildungsromane* femeninos escritos por hombres, como *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson– conformaba un “libro de conducta” para mujeres.

Tanto Maryse Condé como Jamaica Kincaid apelan a la sencillez en el estilo, rehúsan la oscuridad y la complejidad, la grandiosidad y la profusión, índices históricos de la autoridad literaria, especialmente en las tradiciones literarias coloniales. Sin embargo, mientras la trayectoria de Tituba resulta tan excesiva y abrumadora como directa es su expresión, la narración de *Annie John*, a la inversa, está caracterizada por la ausencia de peripecias y el empleo de un lenguaje elusivo, signado por los pequeños detalles, las sutilezas especialmente en torno a la sexualidad y al (homo)erotismo, las resonancias simbólicas, las omisiones y los silencios, que generan en el lector la impresión de que nada ocurre en esta historia o de que la vida en el pueblo natal es una muerte en vida, mientras los muertos –se mencionan una importante cantidad de muertos, familiares y anónimos, pasados y contemporáneos, niños y adultos– resuenan. Abundan las observaciones minuciosas, las descripciones microscópicas que sugieren pero no alcanzan definiciones rotundas, porque la narradora recrea su aguda subjetividad infantil y adolescente, el fluir de su memoria sin el beneficio de la perspectiva distanciada de la adulta que ordena o jerarquiza los acontecimientos, o lo que en verdad resulta la banalidad de la (no)vida en “el pequeño lugar”. A diferencia de su ensayo contemporáneo sobre Antigua, donde predomina la visión ácida y descreída de la adulta, en este *Bildungsroman* Kincaid recrea las intuiciones e inseguridades de Annie, sus sentimientos ambiguos, bien alejados de los discursos afirmativos de la tradición anticolonialista. Valga como ejemplo su siguiente comentario a raíz de la evocación de una compañera de escuela, inglesa de origen:



Sus ancestros habían sido los amos, mientras los nuestros habían sido los esclavos. Tenía tanto de que avergonzarse, y al estar con nosotros todos los días esto le era permanentemente recordado. Nosotros podíamos mirar a cualquier persona a los ojos, porque nuestros ancestros no habían hecho nada malo salvo quedarse ahí, indefensos. Por supuesto que a veces, con esto de nuestros maestros y los libros, era difícil para nosotros darnos cuenta de qué lado ahora en verdad estábamos –con los amos o los esclavos– porque ya todo era historia, estaba todo en el pasado, y ahora todo el mundo se comportaba de modo diferente; todos celebrábamos el cumpleaños de la reina Victoria, aunque ella había muerto hacía mucho tiempo (Kincaid *Annie John* 76).⁶

Por supuesto que Kincaid no abandona la ironía característica del género (Swales) sino que la traspassa de la conciencia de Annie a la de los lectores, quienes deben continuamente reponer información y leer entre líneas, quienes saben que el colonialismo no es cuestión del pasado sino una realidad del presente, al igual que el racismo, el machismo, la moral victoriana, fenómenos todos que modelan el entorno de Annie y que explican su malestar, su colapso y su decisión final de abandonar Antigua. ¿Pero hasta qué punto puede hablarse de “formación” o “crecimiento” al final de este relato? ¿Es posible vislumbrar una concientización racial, social y de género, cuando seguimos a Annie en su partida a Inglaterra, la metrópolis colonial, y para dedicarse nada menos que a la enfermería, aun cuando, comparado con la vida en Antigua, este proyecto signifique para la protagonista una relativa liberación?⁷

⁶ En el original: “Her ancestors had been the masters, while ours had been the slaves. She had such a lot to be ashamed of, and by being with us every day she was always being reminded. We could look everybody in the eye, for our ancestors had done nothing wrong except just sit there, defenseless. Of course sometimes, what with our teachers and our books, it was hard for us to tell on which side we really now belong –with the masters or the slaves– for it was all history, it was all in the past, and everybody behaved differently now; all of us celebrated Queen Victoria’s birthday, even though she had been dead a long time”.

⁷ La decisión, en efecto, es leída por la propia Annie como un avance respecto de la vida patriarcal en Antigua, esta significativamente comparada con la “esclavitud” de Blancanieves en la casa de los siete enanitos: “I did not want to go to England, I did not want to become a nurse, but I would have chosen going off to live in a cavern and keeping house for seven unruly men rather than go on with my life as it stood” (130).



La novela de Kincaid tampoco lega un modelo afirmativo a seguir, sino apenas transmite sutilmente el sentimiento ambiguo, doloroso, de desarrollarse como mujer negra en la aún colonial isla antillana de Antigua. En inglés esta es nombrada como la tierra materna, *Motherland*, y siguiendo las múltiples asociaciones metafóricas que suscita el relato, sabemos que Annie, a su madre, llega incluso a desearle la muerte. A punto de zarpar el barco a Inglaterra, esta le recuerda: “No importa qué hagas o donde vayas, siempre seré tu madre y esta será siempre tu casa” (*Annie John* 147). “¡Es extraño, el amor al país! Lo llevamos dentro como la sangre, como los órganos” (Condé 91) reflexionará Tituba con una sensibilidad femenina semejante, a pesar de los desgarros y tan lejos como Annie de las afirmaciones nacionalistas. Aun vaciada de su sustancia como la nave de la extraña imagen final de *Annie John*,⁸ Antigua/la madre, siempre la acompañará.

Bibliografía

Aiello, Francisco “Moi, Tituba de Maryse Condé: reescribir la literatura de los hombres”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 23. 28 (2014): 11-29.

Condé, Maryse. *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*. La Habana: Casa de las Américas, 2010. Traducción de Mauricio Wacquez, prólogo de Inés María Martiatu Terry. Colección de literatura latinoamericana y caribeña, 168.

_____. "Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer", *Yale French Studies* 83. 2 (2000) [1993]: 121-35.

Glissant, Édouard. *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Paris: Gallimard, 2009.

Kincaid, Jamaica. *A Small Place*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988.

⁸ La novela concluye con las siguientes palabras de Annie en su camarote: “I could hear the small waves lap-lapping around the ship. They made an unexpected sound, as if a vessel filled with liquid had been placed on its side and now was slowly emptying out” (148).



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

----- . Annie John, London: Vintage, 1997 [1983].

Nunes, Ruan. “You’ll suffer a lot, but you will survive”: Maryse Condé’s *I, Tituba, Black Witch of Salem* as a Bildungsroman”, *Palimpsesto*, Dossiê 15. 22 (2016): 242-258.

Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires: Prometeo, 2013.

Stein, Mark. *Black British Literature. Novels of Transformation*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2004.

Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 2015 [1978].