

## LA TEMPORALIDAD DE SULA

**M<sup>a</sup> Beatriz Hernández**  
*Universidad de La Laguna*

### *Abstract*

This essay discusses temporal structure in Toni Morrison's *Sula*. We try to show how Morrison, through devices such as anticipation, suspense and repetition, provides a unique perspective of reality, one which gives birth to new dimensions out of age-old voices.

La prosa novelesca se ha mostrado transgredida y aun intacta desde que fuera nacida y vestida con los primeros blancos bautismales y los colores de la juventud. Sus primeros pasos se han ido volviendo piruetas y los matices primarios se han tornado reflejos de exuberancia formal. Mucho ha tenido que madurar, realmente. Empieza ahora a concentrar su historia, a destilar en uno solo todos sus colores. En esta novela negra encontramos la fuerza del tiempo, la unión de los espacios olvidados por algunos. El reconocimiento de un universo artístico desde y a través del negro es el primer albergue de esta novelística, que guarda y recoge incesantemente toda la gama cromática de una tradición rica y variada. Quien lee a Toni Morrison sabe que ha ingresado en un espacio aún inédito y, sin embargo, repleto de vida y arte.

La propia autora describe algunos de los rasgos por los que la literatura negra se identifica en algunas de sus obras:

There are things I try to incorporate into my fiction which are directly and deliberately related to what I regard as the major characteristics of Black art, wherever it is. One of which is the ability to be both print and oral literature: to combine those two aspects so that the stories can be read in silence, of course, but one should be able to hear them as well. It should try deliberately to make you stand up and make you feel something profoundly in the same way that a Black preacher requires his congregation to speak <sup>1</sup>.

La oralidad tiene su correlato en un contenido que obtiene originalidad igualmente de un conocimiento desde la tradición negra. Es esta tradición, esta comunión de hábitos y sentimientos, lo que Morrison eleva hasta esquemas míticos:

Morrison's novels must be called mythic not because they contain 'literally read symbolic forms' but because she is concerned with the question 'whence?' rather than 'why?'- a distinction Kerenyi made about myth in an early essay written with Jung. Many of the characters and their ritualistic actions participate in a sacred time, a primordial experience. Morrison reveals ancient, communal forms in a baby's rescue, in the return of a spirit, in a plague of robins, in a blind vision, even in the way a door is opened or the way food is left in a front yard. Her work does not explain the issues of the Afro-American culture so much as it reconnects the culture to its origins, recalling and recreating the deep presence of ancient ritual and wisdom in contemporary life <sup>2</sup>.

*The Bluest Eye* es el primer fruto, y *Sula* el segundo, del que trataremos a continuación, y que sigue guardando la misma redondez y sabor que el primero. Pero como todas las segundas frutas que nos llegan a las manos, se nos reafirma en el paladar y en la memoria.

La propia narración en *Sula* se plantea desde el principio como una leyenda. El comienzo de la obra es un recordatorio de las manifestaciones orales en que un narrador se dirige a su audiencia a viva voz y les habla de una faceta ya desaparecida de su historia. La primera frase nos sitúa ya en un tiempo legendario, inalcanzable e irreconstruible, a superar sólo por la memoria del narrador:

In that place, where they tore the nightshade and the blackberry patches from their roots to make room for the Medallion City Golf Course, there was once a neighbourhood <sup>3</sup>.

El lector tiene conciencia desde entonces de que se va a tratar de la desaparición de una comunidad, pero sigue recibiendo del contador de leyendas todos los elementos necesarios para darle a ésta un aura de idealismo. Idealismo que, sin embargo, se tiñe de amargura a medida que se va avanzando. Al remontarse al origen de esta comunidad, se nos da un tiempo primigenio, no determinado, en que un antiguo esclavo negro es engañado por su anterior dueño en la cesión de unas tierras. Así, el emplazamiento de esta comunidad, si bien no nacido directamente de la esclavitud, sí lo es a partir del engaño blanco hacia los negros; engaño que se reiterará a lo largo de la obra (con las consecuencias de la guerra, la construcción del túnel, o la "fake prosperity" de los últimos tiempos). Contra este engaño blanco el negro reacciona, pero su respuesta resulta mucho más dolorosa para sí mismo (como vemos en el caso de Eva, que para engañar y recibir una pensión, se deja amputar la pierna). Es ésta una tierra prometida: "The bottom of heaven, best land there is." <sup>4</sup> Sobre esta gigantesca y paradisíaca ironía se asienta la historia de la comunidad del

Bottom. Porque este vecindario que vive a las faldas del cielo se encuentra, sin embargo, atribulado por cuestiones terrenas, por personajes que ya han regresado de su simbólico viaje y se han traído consigo souvenirs del infierno (Shadrack, Plum, Eva, Sula, Nel). Esta dicotomía cielo-tierra es la primera de otras muchas, y a su vez, una de las claves para el posterior desenvolvimiento de la historia y de su simbolismo.

Después de esta presentación en que la atmósfera y el tiempo son aún ambiguos, en que el relato es legendario, el narrador parece saltar dentro de la bola de cristal del tiempo para dedicarse a esas “earthly things”, a los distintos episodios concretos ocurridos en fechas conocidas y memorables, que hacen del tiempo del relato algo tan variable como el tiempo atmosférico de la novela:

Every life to me has a rhythm, a shape —there are dips and curves as well as straightways. You can't see the contours all at once. Some very small incident that takes place today may be the most important event that happens to you this year, but you don't know that when it happens. You don't know it until much later. I try to reflect this awareness in my work <sup>5</sup>.

Por ello, no sólo se nos repiten sucesos en distintos capítulos y desde múltiples puntos de vista, o se retrasan y adelantan los acontecimientos, sino que encontramos a los personajes reflexionando, soñando, pensando. Los sucesos se encuentran dispersos en el libro a lo largo de once capítulos, encabezados a su vez por una fecha, abarcando así un periodo que va desde 1919 hasta 1965. Si atendemos al interesante artículo de Mary T. Reddy <sup>6</sup>, podemos constatar que las fechas han sido escogidas cuidadosamente por la relación que guardan con sucesos relevantes para la historia de los Estados Unidos y de sus comunidades negras. Estos años, en que aumentó la mortalidad, pueden constituir un símbolo perfecto de las numerosas muertes concretas que se suceden en el Bottom.

Cada capítulo guarda su autonomía y la de los personajes a los que cobija. Sin embargo, al final de casi todos ellos, hay un elemento de unión que sirve de enlace con el siguiente capítulo: “1920” termina con la mención de Sula y Eva en función de Nel y “1921” comienza presentándonos más extensamente a los dos personajes apenas nombrados antes. Asimismo, durante “1921” se habla de la importancia de los hombres en las vidas de Eva y Hannah, y al principio de “1922” se retoma este tema con la imagen de Sula y Nel recibiendo por primera vez los piropos de los hombres del pueblo. De igual forma, al final de “1922” se nos relata el funeral de Chicken Little, con la escena de las madres lamentándose por la muerte de éste y de todos los niños: “[...] the most devastating pain there is: not the pain of childhood but the remembrance of it.” <sup>7</sup> Con el mismo dolor se acerca al principio del siguiente capítulo Hannah a Eva, para preguntarle si ella había querido alguna vez a sus hijos. El elemento que relaciona “1923” con “1927” es la actividad del baile: si Hannah muere quemada, “the flaming dance figure” ante la cual la niña quedará paralizada, en “1927” la primera frase es: “Old people were dancing with little children.” <sup>8</sup> En “1927”, con la escena de la boda de Nel, tan prometedora e infe-

cunda como las expectativas de futuro de construcción del túnel, acaba la primera parte del libro. No obstante, este capítulo no se aleja del siguiente, pues sirve de unión el viaje, de ida o de vuelta, de Sula. La bandada de pájaros que acompaña a Sula como una plaga en su vuelta al pueblo en "1937" se corresponde directamente al anuncio que de ello se nos hacía al final del capítulo anterior: "It would be ten years before they saw each other again, and their meeting would be thick with birds." <sup>9</sup>

El último suceso de "1937" la infidelidad de Jude a Nel, reaparece en "1939" y si este capítulo termina a su vez con la escena de Sula reviviendo el acto sexual, el siguiente comienza con el recuerdo del mismo hecho entre Sula y Jude por parte de Nel. La muerte de Sula ocupa el final de "1940" y se describe como un viaje a través de túneles de su cuerpo en posición fetal: "She might draw her legs up to her chest, close her eyes, put her thumb in her mouth and float over down the tunnel, just missing the dark walls, down, down until she met a rain scent and would know the water was near..." <sup>10</sup>. Ya que la muerte de Sula determina la de la comunidad, ambas tienen características comunes: la presencia del túnel, el agua... Por tanto, la primera frase de 1941, cuando aún no esperamos la muerte comunitaria, es: "The death of Sula Peace was the best news folks up in the Bottom had since the promise of work at the tunnel." <sup>11</sup>. Y es su muerte la que introduce en la conciencia del lector la idea de la decadencia de una primera edad de la comunidad, que pronto acabaría. Como el propio clima augura: "Medallion turned silver." <sup>12</sup>. Los habitantes, ignorantes aún de su futuro, "wondering all the while if the world were coming to an end."

Veinticuatro años después de la catástrofe, a comienzos de 1965, es Nel la que saca a relucir el elemento de unión con el final de "1941": "The young people had a look about them that everybody said was new but which reminded her of the de-weys, whom nobody had ever found." <sup>13</sup> Es mediante esta comparación entre los hermanos desaparecidos en el hundimiento del túnel veinticuatro años antes y los jóvenes de 1965, como Nel vuelve a ponerse en contacto con los seres de aquella época, y en último término y de forma más directa, con Eva, Shadrack y Sula.

Sin embargo, todavía en 1965 no se ha llegado al presente desde el que habla el narrador al principio de la obra; se trata aún de un tiempo pasado para el relator. Al final del capítulo sexto, "1927", en un segundo plano y desde su condición de recién casada, Nel veía a Sula alejarse en el horizonte para lo que sería una larga ausencia, un viaje en busca de sí misma. Como decíamos antes, ahí terminaba la primera parte del libro. Ahora, en "1965", undécimo capítulo, Nel tiene su último y definitivo encuentro con Sula; pero antes hay una imagen que nos recuerda en cierto modo a aquella despedida de "1927". Si primero era Sula la que se perdía a la vista, lentamente, la figura femenina que se aleja ahora es la de Nel, contemplada por Shadrack: "Further along the road Shadrack passed her by (...) he looked at the woman hurrying along the road with the sunset in her face." <sup>14</sup> No obstante, no sabemos si Nel, como Sula, emprenderá un viaje.

Toni Morrison, que hasta ahora nos había dado una imagen refractaria de todos los sucesos y estructuras, no ha querido completar la segunda parte del libro con un duodécimo capítulo. Este continuaría la historia de Nel; relataría su regene-

ración o hundimiento, y en último término, nos llevaría al verdadero tiempo presente desde el que se narra. Sin embargo, el narrador nos abandona en un suspense total. Tras la revelación final, que hace de Sula un ser aún más grande, imperecedero, y por tanto, de la soledad y el tiempo perdido, elementos aun más difíciles de soportar, al lector no le queda otra opción que la de sumirse en la inmensa pena de Nel. Es así, mediante esta incapacidad de seguir adelante, cómo el relato se vuelve tragedia, y la figura de Sula, el verdadero punto fijo, exclusivo y embrujador para el recuerdo y la conciencia del lector.

Dos técnicas que demuestran la maestría de Toni Morrison, sobre todo en el aspecto temporal que tratamos de analizar en mayor detalle, son la anticipación y el suspense. Gracias a estas técnicas, el lector se va internando en un mundo lleno de claves, de realidades cifradas que se irán desvelando a medida que se repitan o que los personajes mediten. De esta forma, el narrador vuelve a adoptar una de las cualidades del relator de literatura oral: la de ser conocedor del futuro y ofrecer generosamente, para asegurar la atención de su audiencia, presagios sobre lo que acontecerá. Se dota con ello al relato de una atmósfera de incertidumbre mágica, tal y como la que encontramos en las siguientes anticipaciones: “The deweys remained a mystery not only during all their lives in Medallion but after as well”<sup>15</sup>, o el presagio de la muerte de Plum en el vaso de agua teñido de sangre, o bien la escena en que Sula contempla desde el árbol el horizonte al que más tarde se habrá de retirar. En el camino de vuelta del cementerio, tras el entierro de Chicken Little, las dos niñas regresan “wondering what happened to butterflies in the winter”<sup>16</sup>, y esta misma idea de las mariposas asociadas a los momentos de muerte reaparece tras el abandono de Sula por Ajax: “where were the butterflies”<sup>17</sup>. De igual forma, enlazando dos de las escenas culminantes de cada una de las partes del libro, tenemos la palabra “always”, que Shadrack dedica a Sula tras la muerte de Chicken Little. Ni Sula ni el lector conocen el impulso que llevara al loco a pronunciarla. Ambos comparten un mismo desasosiego y curiosidad. Pero después se verá cumplir algún tipo de augurio, cuando la muerte vaya trasladando paulatinamente a Sula hasta un estado de permanencia apacible en que “always” cobra todo su sentido. Y por último, nos encontramos con la interpretación que de aquella primera escena hace Shadrack, incluyéndose aquí, por fin, el sentido original, de consuelo, que este vocablo contenía, porque “when he looked at her face he had seen also the skull beneath”<sup>18</sup>.

En cuanto al cataclismo final, se nos anuncia claramente en la escena del entierro de Sula, en que la canción que la comunidad entona a su bruja, le servirá de epitafio a la hora de su propio abatimiento en el túnel: “quite unaware of the bleak promise of their song”<sup>19</sup>. La canción, “Shall we gather at the river”, servirá al lector de pista inequívoca sobre cuál será su fin. Otras veces, la anticipación nos vendrá reflejada en la propia superstición de los personajes, capaces de detectar malos presagios en los cambios meteorológicos, en las plagas de aves, en los sueños o en los comportamientos extraños. Revelador de esta actitud es el capítulo “1923”,

en que se nos relata la muerte de Hannah a partir de la interpretación que de los distintos signos se haría posteriormente.

Si la anticipación actúa con su inherente carácter clarividente, como adelanto inequívoco del porvenir, acercando de ese modo las acciones presentes a las futuras, el suspense actúa en sentido opuesto. Hace del presente un tiempo desmesurado por la espera a que nos somete, o por el cercenamiento repentino de la acción. Se trata, generalmente, de acontecimientos sobre los que el narrador no nos ha alarado, y que tampoco encuentran la proyección esperada hacia el futuro. Como ya habíamos visto ocurrir al final del libro, los sucesos reciben su verdadera fuerza de choque por la pasmosa simplicidad con que se expresan, por un acabado aparentemente sencillo. Así, en momentos que reconocemos como cruciales, el suspense rompe bruscamente.

Ejemplos de este procedimiento se encuentran en el anuncio de la llegada del marido de Eva a la casa, tras haberla abandonado años atrás: "When Eva got the word he was on his way she made some lemonade." <sup>20</sup> Esta es la respuesta al suspense creado, sirviendo a su vez de anticipación del sentimiento que hacia Boy Boy tendría Eva en el futuro: "It hit like a sledge hammer, and it was then that she knew what to feel. A liquid trail of hate flooded her chest." <sup>21</sup> En otro momento, después de darnos los síntomas que padece Plum, y crearnos unas expectativas, se nos aclara la situación con una simple frase reveladora: "It was Hannah who found the bent spoon black from steady cooking." <sup>22</sup> . Del mismo modo, es representativa de esta técnica la suspensión final del episodio del ahogamiento inesperado de Chicken: "They expected him to come back, laughing. Both girls stared at the water." <sup>23</sup> Esta imagen de las niñas contemplando inútilmente la superficie del agua es ya, de por sí, lo suficientemente elocuente; ni siquiera necesita un elemento de cierre. La propia experiencia de espera del lector ante el fin del párrafo es paralela a la de las niñas intentando leer en el agua.

La repetición ha sido, tradicionalmente, uno de los componentes formales esenciales de la literatura oral, ya que ha servido de soporte condicionante de nuestras estructuras mentales. Sin memoria, como muy bien saben los relatores, no se puede conocer ni reconocer. Ya Toni Morrison apelaba a la memoria, con el uso de la anticipación. Sin embargo, es mediante la repetición, como logra captar por entero el significado de los conceptos, el conocimiento de la realidad que trabaja. Esta repetición se hace evidente en diversas manifestaciones, sobre todo en el dualismo que impregna gran cantidad de los componentes de la obra. Tanto las más ligeras estructuras sintácticas y semánticas, como los más amplios conceptos simbólicos, encuentran aquí su reflejo particular.

A este respecto, si nos referimos a la disposición de los capítulos, encontramos una casi completa fidelidad entre la primera parte del libro, en la que con demora aparece Sula, para no desaparecer hasta el final del capítulo sexto, y la segunda parte, que, simétricamente, nos devuelve a Sula desde el comienzo del capítulo séptimo, desapareciendo paulatinamente en los últimos. Siguiendo la misma pauta, la figura de Shadrack destaca al comienzo y al final de la obra, mientras que Nel tendrá una presencia casi constante a lo largo de la historia. La obra parece así parti-

da al centro, colocadas sus mitades una enfrente de la otra, con la única excepción de aquel duodécimo capítulo inexistente.

De igual forma, encontramos al propio narrador, en su faceta de anticipador visionario, reflejado en la gigantesca figura de Eva. Esta mujer, a modo de narrador omnisciente, de matrona conservadora de la tradición más ancestral, es capaz de interpretar los sueños y los augurios; incluso de saber lo ocurrido, sin haber estado presente en el momento de los hechos: "What's the difference. You was there. You watched, didn't you? Me, I never would have watched."<sup>24</sup> En esta contestación a Nel, queda patente el poder visionario de Eva, su superposición al tiempo. Otro de los poderes que Eva comparte con el narrador es el de poder dirigir, en cierto modo, la vida de sus descendientes. Se nos dice que, aun en su silla de ruedas, aparentaba mucha mayor altura de la que tenía en realidad. Además, junto al narrador, es el único ser que llega a matar a propósito, y a sufrir por ello; el único que se adueña de sus hijos para salvarlos.

Antes de apartarnos de este personaje, podemos comentar algunas otras dualidades que le conciernen. Así, por ejemplo, si Eva se deja atrapar la pierna por el tren, para cobrar el seguro, será su nieta Sula la que repita una acción igualmente sorprendente, al cortarse la punta del dedo para amedrentar a los niños irlandeses que pensaban atacarla: "Holding the knife in her right hand, she pulled the slate towards her and pressed her left forefinger down hard on its edge. Her aim was determined but inaccurate. She slashed off only the tip of her finger."<sup>25</sup> La muleta que sucede a la pierna amputada cuenta con su propio contrapunto en las manos destrozadas de Shadrack, ya que ambos elementos comparten una misteriosa cualidad vegetal que los dota de vida propia. Así, de las manos de Shadrack se nos dice: "Slowly he directed one hand towards the cup and, just as he was about to spread his fingers, they began to grow in higgledy-piggledy fashion like Jack's beanstalk all over the tray and the bed."<sup>26</sup> De nuevo acudiendo a la tradición, antes incluso de conocer el porqué de la muleta de Eva, la abuela cuenta a los niños las cualidades y el origen de la nueva pierna: "Or how she had a corn on her toe and it just grew and grew until her whole foot was a corn and then it travelled on up her leg and wouldn't stop growing until she put a red rag at the top but by that time it was already at her knee."<sup>27</sup> Encontramos de nuevo dualidad en el vacío de sentimiento que tanto Eva como Nel sufren, tras ser abandonadas por sus respectivos maridos. Otro ejemplo se encontraría en los diálogos: al que Eva mantiene con Hannah le corresponde un segundo, con el mismo fin acusatorio, entre Sula y Eva, ya que en ambos sale a relucir la inminente culpabilidad de Eva en la muerte de Plum. A su vez, estos dos se verán reflejados, como una sola entidad, en el último diálogo entre Eva y Nel. En él, es Eva la que acusa de otra muerte.

Pero no es necesario acudir a la identidad entre dos diálogos, pues la dualidad se puede constatar en relaciones tan sencillas como las que mantienen dos escenas, en las que se describen los efectos de la risa. En la primera, es Chicken Little, subido al árbol por primera vez, el que ríe: "His shrieks of frightened joy startled the

birds and the fat grasshoppers”<sup>28</sup>. En la segunda, es la risa de las dos mujeres la que genera el mismo estupor en las demás criaturas: “Her rapid soprano and Sula’s dark sleepy chuckle made a duet that frightened the cat and made the children run in from the back yard, puzzled at first by the wild free sounds, then delighted to see their mother stumbling merrily towards the bathroom (...)”<sup>29</sup>. Comprobamos en estos dos ejemplos que la intensidad de la risa se mide por el efecto que esta reacción espontánea tiene sobre los demás seres.

Seguimos encontrando la doble imagen en infinidad de modelos. El que destaca de forma más sobresaliente es el de las figuras de Shadrack y Sula, que guardan enormes similitudes. Mientras que, como afirma Naana Banyiwá-Horne, “Sula embodies unconventional womanhood; Nel epitomizes conventionality”<sup>30</sup>, es decir, la relación entre ellas es de complementariedad, la que existe entre Sula y Shadrack no nace de la oposición sino de la repetición de esquemas. Ambos se convertirán en personajes marginados, aunque no por ello marginales: tanto Sula como Shadrack ejercen gran influencia sobre el comportamiento y el destino final del vecindario, el cual los reconoce como seres de cualidades extraordinarias.

Otra muy importante serie de duplicaciones es la relacionada con la muerte. Es inevitable que relacionemos sucesos tan similares como los últimos momentos de vida de los dos hermanos Plum y Hannah, a manos del fuego. Del mismo modo, hace su aparición en dos ocasiones, antes de la muerte de Hannah y de Sula, el sueño premonitorio.

Pero no acaban aquí las dobles imágenes. El caso más completo de repetición de esquemas es el del proceso que acompaña las muertes de Chicken Little y de Sula. Recordemos antes, que de las dos causas que se aducían para explicar el comportamiento de Sula, una de ellas era la fuerte impresión que la muerte del niño le había causado de pequeña: “As willing to feel pain as to give pain, to feel pleasure as to give pleasure, hers was an experimental life —ever since her mother’s remarks sent her flying up those stairs, ever since her one major feeling of responsibility had been exorcised on the bank of a river with a close place in the middle. The first experience taught her there was no other that you could count on; the second that there was no self to count on either.”<sup>31</sup>. Teniendo esto en cuenta, vemos la muerte de Sula como mimética de la de Little Chicken, pues su cuerpo empieza a encogerse hasta adoptar una posición cada vez más infantil, incluso fetal, y recorrer túneles que la llevan hasta un estado acuoso y permanente. Esta experiencia podría muy bien compararse a la caída del niño al fondo del río. Un rasgo al que aludiremos más adelante, y que en este caso también se cumple, es el de la transitoriedad e intrascendencia que se le da al momento de morir. No se plantea como una eternidad terrorífica, sino como un simple tránsito unido, generalmente, a un momento supremo de alegría o tranquilidad. Tanto en el caso de Chicken como en el de Sula, este momento de alegría previo o siguiente a la muerte, ha de compartirse con el ser más cercano a los personajes. Chicken, antes de caer al agua, recuerda que ha de contar a su hermano que ha trepado al árbol: “Chicken was still elated. ‘I was up there, wasn’t it? Wasn’t it? I’m a tell my brovver’”<sup>32</sup>. Y Sula, aún consciente tras



esta experiencia, sólo piensa en comunicársela a Nel: "Sula felt her face smiling. 'Well, I'll be damned', she thought, 'it didn't even hurt. Wait'll I tell Nel.'" <sup>33</sup> Pero incluso, después de muertos, se corresponden estos personajes, ya que en ambos casos pasará tiempo hasta que los cuerpos sean recogidos por alguien. Ese alguien será, en última instancia, el hombre blanco. Quizás fuera ésta la única forma de dañar a los habitantes de Medallion sin hacerse daño a sí mismos.

Toni Morrison logra desacralizar y aligerar el momento de la muerte, como hemos visto. Consigue así, alterar de nuevo nuestra concepción del tiempo, pues la historia no llega a terminar con la muerte; sigue fluyendo por debajo, o precipitándose desde los árboles. Las muertes más violentas, las que llevan más tiempo en consumarse, no se nos muestran de una forma dolorosa y sanguinolenta. Así, es Eva la que descubre que su hija está ardiendo, y la figura de la madre imposibilitada, intentando cubrir a su hija, será mucho más agónica que la de la propia Hannah. Porque ésta última, lo que se nos dice es: "The flames from the yard fire were licking the blue cotton dress, making her dance (...) the flaming, dancing, figure (...) her senses lost, went flying out of the yard gesturing and bobbing like a sprung jack-in-the-box." <sup>34</sup> En esa primera aproximación, la figura ardiente pierde parte de su fuerza trágica, ya que la referencia a la danza resta espanto a la imagen. En cuanto a la muerte de Plum, ni siquiera la contemplamos; tampoco lo oímos. La impotencia y el desespero no se encuentran en el muchacho, sino en Hannah: "Plum! Plum! He's burning, Mama! We can't even open the door! Mama!" <sup>35</sup> Momentos antes, se nos decía que Plum "lay in snug delight." En la descripción del cuerpo del soldado muerto, impulsado por una onda expansiva, los momentos más atroces quedan de nuevo acoplados a los más bellos y serenos: "But stubbornly, taking no direction from the brain, the body of the headless soldier ran on, with energy and grace, ignoring altogether the drip and slide of brain tissue down its back." <sup>36</sup> El más rotundo ejemplo de la relación entre muerte y alegría, es el de la realización del Día Nacional del Suicidio. Los habitantes, en medio de gran júbilo, y tras la muerte de su símbolo más temido, intentan derribar el segundo símbolo de unión al hombre blanco: el túnel. Paradójicamente, es la muerte de la supuesta bruja la que activa en la comunidad ese desenfreno. Parece operarse una catarsis enorme a partir del desbordamiento de la ira y del afán de destrucción de estas personas, que desencadena el derrumbamiento real del túnel. Es la propia energía de destrucción, la emoción creciente de la venganza, la que produce la muerte de los habitantes del Bottom. Este momento de caída de los muros, anegamiento del túnel y hundimiento de la gente, es, sin embargo, sólo una prolongación de los instantes anteriores. La muerte sólo parece ser el retumbar de los primeros gritos dentro del túnel.

Así pues, hemos visto como todas las muertes han sido precedidas o acompañadas por instantes de alegría o serenidad, por sueños o risas. En realidad, las muertes más trágicas son las que no llegan a ocurrir. Nos referimos, en concreto, a la anunciada muerte del pequeño Plum. De pocos meses y debilitado, es incapaz de mejorar de su enfermedad. El desespero de su madre es tal que, inconsciente, deci-

de matarlo: "She managed to soothe him, but when he took up the cry again late that night, she resolved to end his misery once and for all."<sup>37</sup> Se nos anuncia así el fin que tendrá el mismo niño, años más tarde. En un momento de dolor y de locura, Eva se interna con su hijo en brazos en un campo nevado. Sin embargo, todo este suspense queda aliviado de forma simple e inesperada, como el vientre del niño. Sólo entonces recobra Eva la cordura y se pregunta el porqué de su apartamiento: "And now that it was over, Eva squatted there wondering why she had come all the way out there to free his stools, and what was she doing down on her haunches with her beloved baby boy warmed by her body in the almost total darkness, her shins and teeth freezing, her nostrils assailed."<sup>38</sup> Esta escena de madre e hijo embargados por el dolor, si bien supone una amenaza que no se llega a consumir, está llena de elementos trágicos.

Como hemos venido constatando, y para concluir, podemos decir que el virtuoso uso que de las estructuras temporales hace Toni Morrison no sólo se limita a la exactitud formal. El proyecto sobre el que se asientan los planos concretos de realización temporal ha sido modelado con esmero. Por eso los contenidos cobran nuevo vigor a cada paso. Son reanalizados, completados y echados a andar a lo largo de espaciosas perspectivas:

I always know the story when I'm working on a book. That's not difficult. Anybody can think up a story. But trying to breathe life into characters, allow them space, make them people I care about is hard. I only have twenty-six letters of the alphabet; I don't have color or music. I must use my craft to make the reader see the color and hear the sounds.<sup>39</sup>

Hemos analizado aquí algunas de las técnicas de construcción del relato que alimentan el arte de Toni Morrison. Se trata de savia que fluye desde las raíces más profundas. En *Sula*, concretamente, la edificación del tiempo va creciendo o menguando, yendo y regresando a las oquedades dejadas, de forma que al final, como una enredadera, todo queda denso y cubierto.

## Notas

<sup>1</sup> MORRISON, Toni: "Rootedness: The Ancestor as Foundation", *Black Women Writers*, Pluto Press Ltd., London, 1985, p. 341.

<sup>2</sup> WARNER, Anne: "New Myths and Ancient Properties: The Fiction of Toni Morrison", *The Hollins Critics*, vol. xxv, n° 3, Virginia, 1988, p. 2.

<sup>3</sup> MORRISON, Toni: *Sula*, NAL Penguin Inc., New York, 1982, p. 11. Todas las citas correspondientes a esta obra serán, a partir de ahora, anotadas solamente con el número de página.

<sup>4</sup> p. 13.

<sup>5</sup> TATE, Claudia, ed.: *Black Women Writers at Work*, Oldcastle Books Ltd., Herts, 1983, p. 124.

<sup>6</sup> REDDY, Maureen, T.: "The Triple Plot and Center of *Sula*", *Black American Literature Forum*, vol. 22, n° 1, Indiana State University, Indiana, 1988.

<sup>7</sup> p. 64.

<sup>8</sup> p. 75.

<sup>9</sup> p. 80.

<sup>10</sup> p. 133.

<sup>11</sup> p. 134.

<sup>12</sup> p. 135.

<sup>13</sup> p. 145.

<sup>14</sup> p. 154.

<sup>15</sup> p. 42.

<sup>16</sup> p. 64.

<sup>17</sup> p. 120.

<sup>18</sup> p. 139.

<sup>19</sup> p. 134.

<sup>20</sup> p. 38.

<sup>21</sup> p. 39.

<sup>22</sup> p. 47.

<sup>23</sup> p. 60.

<sup>24</sup> p. 149.

<sup>25</sup> p. 54.

<sup>26</sup> p. 15.

<sup>27</sup> p. 34.

<sup>28</sup> p. 60.

<sup>29</sup> p. 90.

<sup>30</sup> BANYIWA-HORNE, Naana: "The Scary Face of the Self: An Analisis of the Character of *Sula* in Toni Morrison's *Sula*", *Sage*, vol. II, n° 1, 1985, p. 29.

<sup>31</sup> p. 107.

<sup>32</sup> p. 60.

<sup>33</sup> p. 130.

<sup>34</sup> p. 72.

<sup>35</sup> p. 49.

<sup>36</sup> p. 15.

<sup>37</sup> p. 37.

<sup>38</sup> p. 37.

<sup>39</sup> TATE, Claudia: op. cit., p. 120.