

## **Mama Day desplaza a Próspero y asume el mando. Desconstrucción y subversión del texto shakespeariano**

García González, María Luisa

De entre las numerosas reescrituras que de la obra de Shakespeare se han hecho, *Mama Day* destaca como una original reelaboración de *The Tempest* que desconstruye y subvierte el canon británico de la cultura, la clase y, sobre todo, la raza blanca mediante la intertextualidad y las múltiples conexiones con la obra de Shakespeare. El bardo se convierte en el contrapunto de una tradición emergente: la de las escritoras contemporáneas de color. La negra Miranda contesta ahora a la voz de autoridad indiscutiblemente blanca y patriarcal de Próspero. La reconfiguración del personaje femenino constituye una estrategia subversiva absolutamente innovadora porque de ser una figura marginal pasa a ocupar el centro, desplazando a Próspero en un sistema matriarcal en el que detenta un poder que guarda interesantes concomitancias con el del exiliado duque de Milán.

Among the many rewritings of Shakespeare's work, *Mama Day* stands out as an original reelaboration of *The Tempest* which deconstructs and subverts the British canon of culture, class and, above all, race, by means of intertextuality and the many connections with Shakespeare's work. The bard becomes the counterpoint of an emerging tradition: that of today's black women writers. Now black Miranda answers back to Próspero's unquestionably white and patriarchal authoritative voice. The reconfiguration of the female character establishes a subversive strategy which is absolutely innovating because from being a marginal figure becomes the centre, shifting Próspero in a matriarchal system in which she has a power with interesting concomitances with that of the exiled duke of Milan.

**Palabras clave:** *Shakespeare, reescrituras, poscolonial, tradición afroamericana. Subversión, intertextualidad, The Tempest.*

**Key words:** *Shakespeare, rewritings, poscolonial, Afroamerican tradition, subversión, intertextuality, The Tempest.*

De las cinco obras “africanas” de Shakespeare<sup>1</sup> —llamadas así por la aparición en ellas de personajes que provienen de ese continente—, las reescrituras de *The Tempest*, sobre todo las que privilegian la figura de Miranda, son, por lo general, de autoría femenina. Entre las mujeres que han elaborado revisiones de la obra de Shakespeare, Gloria Naylor pertenece a ese grupo de escritoras afroamericanas que, como Maya Angelou y Toni Morrison, han interpretado, adaptado, o se han apropiado<sup>2</sup> de personajes “africanos” de Shakespeare para sus propias obras (Andreas, 1999: 103-105). La contribución de Naylor reside principalmente en dar la prerrogativa a los personajes femeninos y, en el caso de la reescritura de *The Tempest*, su estrategia subversiva es crear una mujer de color equivalente a Prospero, dejando de lado la figura de Caliban.

Aunque en sus dos primeras novelas, *The Women of Brewster Place* y *Linden Hills*, ya aparecían relaciones con Shakespeare y se hacían referencias explícitas a alguna de sus obras como *The Taming of the Shrew*, y *Macbeth*, en la tercera, *Mama Day* (1988), la influencia de *The Tempest* resulta más evidente.

*Mama Day* no sólo es una original reelaboración de *The Tempest* sino que la intertextualidad y las múltiples conexiones con la obra de Shakespeare son utilizadas para subvertir el canon británico del refinamiento, la cultura, la clase y, sobre todo, la raza blanca. La negra Miranda contesta ahora a la voz de autoridad indiscutiblemente blanca y patriarcal de Prospero. La reconfiguración del personaje femenino constituye una estrategia subversiva absolutamente innovadora porque de ser una figura marginal pasa a ocupar el centro, desplazando a Prospero en un sistema matriarcal en el que detenta un poder que guarda interesantes concomitancias con el del exiliado duque de Milán y sus menos interesantes diferencias.

*The Tempest*, con sus referencias frecuentes a África y a los africanos y su tratamiento de la esclavitud, ha provocado —y sigue provocando— un gran número de respuestas desde todos los sectores. Ahora bien, a la hora de plantear los interrogantes más íntimos que el texto de Shakespeare suscita en torno a la figura de ese poderoso mago occidental, patriarcal y blanco en el centro de un imperio, debemos acudir a las escritoras afroamericanas y ver de qué forma desconstruyen el texto shakespeariano y lo subvierten. En *Rewriting Shakespeare*, Peter Erickson sugiere que ese continuo recurrir a Shakespeare como punto de referencia por parte tanto de escritores como de escritoras afroamericanos tiene su razón de ser en el hecho de que, como epítome de la tradición literaria canónica occidental, el bardo se convierte en el contrapunto de una tradición emergente: la de las escritoras contemporáneas de color (1991: 126). La presencia de Shakespeare les permite a éstas explorar la relación existente entre las dos tradiciones, que no sólo son distintas, sino intrínsecamente opuestas: la una omite a la mujer de color, la otra reivindica su figura.

Con *Mama Day* (1988) Gloria Naylor ha elaborado una de las re-escrituras más creativas de la obra de Shakespeare que, a la vez que la incorporan a las narraciones populares más conocidas de la tradición americana de raíces africanas, revisan la ideología patriarcal y racista que pudiera encontrarse en la base de la obra de Shakespeare, y la justificación del colonialismo que se ha llevado a cabo a partir de ella. Su objetivo es el de subvertir el canon, cuestionando en primer lugar la legitimación del poder y la autoridad ejercidos por Prospero, y su perpetuación mediante la controlada rebeldía de sus esclavos y el control insistente de la sexualidad de Miranda, moneda de cambio que le asegura la continuidad dinástica en Milán.

Como escritora de color, el desafío que tiene que afrontar es doblemente problemático, “how to negotiate a relationship to an Anglo-European language and tradition that doubly defines them as absence and lack —as black and as women” (Traub, 1993: 151). Naylor usa al bardo para textualizar la división existente entre la consolidada tradición literaria del hombre blanco y la de la mujer de color, prácticamente inexistente, así como entre la cultura “superior” blanca y el día a día de la experiencia de color. En este sentido, cobra especial importancia la labor de Naylor como revisionista de la obra de Shakespeare desde el

punto de vista feminista y de color, lo que Alice Walker llama “womaniista”<sup>3</sup>. En su reconstrucción de la obra de Shakespeare, Naylor comienza por desconstruir las pretensiones ideológicas de la crítica tradicional en cuanto a la construcción eurocéntrica de la “otredad” como justificación de la explotación y de la esclavitud y, sobre todo, va a hacer una inversión de géneros, para subvertir el sistema patriarcal imperialista que conformaba la estructura de poder en *The Tempest*.

*Mama Day* sitúa la acción en una paradisíaca isla llamada Willow Spring, unida a la costa tan sólo por un puente que se desmorona cada vez que lo azota un ciclón. La isla está habitada por antiguos esclavos, descendientes de Sapphira Wade, una mujer de color amante del dueño original de la isla, Bascombe Wade, a quien ésta convenció para que dejara la isla a sus descendientes afroamericanos y luego mató, antes de desaparecer en una ráfaga de fuego. Muy significativamente, no encontramos un Prospero en esta isla sino una anciana casi centenaria llamada Miranda, a la que todos llaman Mama Day. “A conjure woman”, Miranda es una hechicera benigna que cuenta con poderes mágicos, sabe de remedios naturales y puede dirigir la dirección de la tormenta con su bastón, que actúa como varita mágica. Miranda quiere legar sus conocimientos y la memoria de la isla a su sobrina-nieta, Ophelia, una niña de piel tan clara al nacer que se le da el nombre de Cocoa, “to put color on her somewhere,” (40)<sup>4</sup> y una mujer tan audaz y emprendedora como sus temibles antecesoras. Cocoa, que ahora vive en Nueva York, se ha casado con George, un inteligente ingeniero de color, que, huérfano de una prostituta y criado en un orfanato en Nueva York, se ha hecho a sí mismo. Cuando George acompaña a Cocoa en una fatídica visita a Willow Springs, los dos mundos tan diferentes que conforman la ciudad y la isla, con las realidades culturales que representan, entran en conflicto. Los habitantes de la isla, una pequeña comunidad negra, no se rigen por las leyes del continente americano —su pequeña isla ni siquiera aparece en los mapas— y no tienen problemas de racismo. La ciudad es multiracial, racista y gobernada por estrictos códigos de ambición y supervivencia. En una isla donde la práctica del vudú no es nada nuevo, Cocoa cae bajo la maldición de Ruby, la bruja rival de Miranda y George sólo puede salvarla mediante su renuncia a la razón y a la confianza en sí mismo —las dos bases de su éxito en la vida— y su sometimiento a la ancestral sabiduría popular de la que Mama Day es máxima representante y a quien él considera una anciana

demente. Incapaz de renunciar a las leyes de la lógica, de la razón y del conocimiento empírico, George es “sacrificado” al final para salvar a Cocoa. Tras la tempestad provocada por la Sapphira de la leyenda, George, que padece del corazón, sufre un infarto. Tras su muerte, Cocoa parece preparada para aceptar las responsabilidades que mujeres como Sapphira y Miranda han asumido voluntariamente durante generaciones en esa isla.

En *Mama Day* Naylor conjura la utopía que Gonzalo quería para sí en *The Tempest*. Willow Springs es una isla encantada, un lugar mágico que invita a la asociación con esa otra “enchanted” isla solitaria y apartada de Shakespeare, habitada por ese otro mago que es Prospero, y donde los dramas de reconciliación y redención están orquestados de forma ambivalente. Frente a la representación de la isla como un mundo perdido para los nativos —recordemos que le ha sido usurpada a Caliban en *The Tempest*— aquí pertenece por pleno derecho a la comunidad negra descendiente de antiguos esclavos. La isla de Naylor no existe legalmente, “Willow Springs ain't in no state (4)”, es propiedad de sus habitantes afroamericanos: “So who it belong to? It belongs to us —clear and simple....and we wasn't even Americans when we got it —was slaves.” (5). En *The Tempest*, Caliban había reclamado la isla para sí en vano, “This island's mine, by Sycorax my mother, / Which thou tak'st from me” (1.2.334)<sup>5</sup>. Ahora estos nativos la poseen “thanks to the conjuring of Sapphira Wade,” una reencarnación de la madre de Caliban, aquí rehabilitada y reconvertida en la “great, great, great, grand, Mother” (218). Sapphira tiene claras concomitancias con la Sycorax de *The Tempest*, según la descripción que de ella hace Prospero, basada en la bruja Medea de las *Metamorfosis* de Ovidio. En *Mama Day* se nos describe a Sapphira como:

A true conjure woman. [...] She could walk through a lightning storm without being touched; grab a bolt of lightning in the palm of her hand; use the heat of lightning to start the kindling going under her medicine pot. [...] She turned the moon into salve, the stars into a swaddling cloth, and healed the wounds of every creature walking up on two or down on four (3).

La novela de Naylor invierte el argumento de *The Tempest*, creando una sociedad matriarcal en la que la mujer teje la urdimbre de la supervivencia, y los nativos tienen el control total de una isla mítica, encantada, que se sitúa muy cerca de las Bermudas. Prospero está completamente desplazado por el personaje de una anciana Miranda, hechicera y de color, que nada tiene que ver con la joven e inexperta hija del mago de *The Tempest* y sí tiene mucho en común con Sycorax, como vemos. Como han hecho otras escritoras contemporáneas, señala Hidalgo, Naylor convierte a la bruja, uno de los productos más siniestros de la misoginia patriarcal, en la hechicera benigna, una maga benévola que, al contrario de Prospero, no necesita de los servicios de esclavos para llevar a cabo sus planes, sino que es ella misma descendiente de una esclava que logró la libertad para los habitantes de la isla (1997: 190).

En una novela circular, llena de referencias cruzadas entre sus personajes y en la que abundan las situaciones paralelas, las repeticiones y las premoniciones, los nombres de los personajes juegan un papel importante. Naylor es consciente del poder mágico inherente al lenguaje de los nombres y de cómo éstos —repletos de alusiones y significados— pueden fijar identidades. En un mundo en el que los nombres bíblicos tienen un poder significativo, los de Miranda y Ophelia constituyen una genealogía shakesperiana alternativa. Miranda, la hija joven y bella, silenciosa y silenciada, de Prospero, aquí es una anciana —mucho más de lo que lo era el mago de *The Tempest* al final de la obra— de color y es ella quien tiene el mando. Su edad y experiencia no sólo contrastan con la juventud e inocencia de la de Shakespeare, sino que también le sirven para aventajar al padre. Mientras que la de *The Tempest* no tiene a ninguna mujer a su alrededor, “I do not know / One of my sex; no woman’s face remember” (3.1.49-50) la de Naylor es la matriarca de una familia y de una comunidad entera de mujeres; Mama Day, el nombre que le han dado por su profesión de partera, implica el acto maternal de creación. Ya no dependemos, como lectores, del punto de vista parcial, autoritario y despótico de Prospero, sino que vamos a oír una voz de mujer a la que estamos muy poco acostumbrados, la de Miranda.

Pero la estrategia subversiva de Naylor no se detiene aquí. Esta protagonista anciana y de color, que desplaza a Prospero en el control

del poder, tiene un doble nombre: Miranda –indicativo de su interacción con Shakespeare– y Mama Day, por el que todos la conocen, la gran madre, la matriarca, la partera. En él, Naylor aúna las dos tradiciones mencionadas más arriba: la canónica occidental y la de las escritoras contemporáneas de color, y marca la división existente entre la tradición literaria del varón blanco y la de la mujer de color, entre la cultura “superior” blanca y el día a día de la experiencia de color. De este modo, el texto de Naylor se inscribe dentro de la más pura corriente “womanista”, en la acuñación de Alice Walker. Como Andreas dice “Naylor may give Mama Day the name of Shakespeare’s ingénue, Miranda, to signify that the daughter of Prospero is now in control of the text” (1999: 112). Efectivamente, Miranda es quien ahora controla el texto y se nos ofrece como contrapartida femenina de Prospero. Su descendencia directa de Sapphira Wade, una mujer convertida en leyenda, y el hecho de ser la hija de un séptimo hijo de un séptimo hijo, la convierten en “a true conjure woman”, la matriarca por excelencia de la isla. Como a Prospero, a su antecesora Sapphira se le atribuyen poderes sobrenaturales, “She could walk through a lightning storm without being touched; grab a bolt of lightning in the palm of her hand; she turned the moon into salve, the stars into a swaddling cloth” y curativos “healed the wounds of every creature” (*Mama Day*, 3); unos poderes que ha heredado Miranda/Mama Day. “Folks say I can do things most can’t do” (87) es la sencilla explicación de quien es capaz de invocar terribles tormentas que convierten tanto a los habitantes de Willow Springs como a sus visitantes en naufragos en la isla.

El don de Miranda, sin embargo, no es algo que ella haya buscado. Al contrario de Prospero, Miranda no quiere el papel de dios de su pequeño universo para sí, y se pregunta, “But who asked her for it? Who made her God?” (262). Como Prospero, Mama Day reconoce su magia “I can do more things with these hands than most folks dream of” (294). Puede dar vida y hacer crecer a los elementos de la naturaleza pero, al contrario que Prospero “she ain’t never [...] tried to get *over* nature” (262).

Como en el caso del doble nombre de Miranda, en el de Ophelia/Cocoa, el segundo subvierte las expectativas shakesperianas, enlazándolo con la tradición de las escrituras femeninas de color —recordemos que el nombre de Cocoa es para “darle un poco de

color”— que privilegian los rasgos físicos afroamericanos. Sin embargo, el nombre de Ophelia lleva consigo una historia de traiciones masculinas y venganzas femeninas. A Cocoa le han dado el nombre de Ophelia en recuerdo de una bisabuela que murió ahogada, en una deliberada invocación a la Ophelia de *Hamlet*; de forma significativa, sólo George, el personaje más shakesperiano de la novela prefiere llamarla por el nombre de Ophelia.

La muerte en el agua, especialmente la de las mujeres, es recurrente a lo largo de esta novela, y acecha constantemente a Ophelia/Cocoa. Sin embargo, su doble nombre le permite la posibilidad de escape y, si en *Hamlet* la ahogada es Ophelia, en *Mama Day* es George quien, en una inversión de géneros característica de Naylor, metafóricamente, se ahoga.

Por su parte, en el caso de Miranda / Mama Day, la posibilidad se refiere a la liberación del control paterno. Como afirma Erickson, “if the former [Miranda] suggests the tie to Shakespeare, the latter [Mama Day] breaks it by indicating the possibility of escape from Shakespearean entrapment in the subservient daughter role.” (1991: 141) En la medida en que el deseo de Miranda está manipulado por su padre —su matrimonio con Ferdinand forma parte del gran proyecto de Prospero de recuperar el poder político utilizando a su hija como moneda de cambio— y en la medida en que la locura suicida de Ophelia en *Hamlet* surge de la indiferencia del texto en cuanto a la representación de las mujeres como sujetos con su propia autonomía, ambas herencias textuales pueden ser reivindicadas por las mujeres sólo con una profunda ambivalencia y, desde luego, los personajes de Naylor no pueden ni reconstituir ni re-imaginar los destinos de la Miranda y de la Ophelia shakesperianas.

Ophelia, a la que no se le da una voz propia en el universo masculino de *Hamlet*, y cuyo triste destino es el de acabar ahogada, es en *Mama Day* la destinataria de la sabiduría femenina familiar y la que pone punto final a la novela.

Además de los juegos intertextuales con los nombres, con referencias directas a la obra de Shakespeare y a cuentos pertenecientes a la tradición europea, en *Mama Day* las asociaciones acuáticas y las me-



táforas marinas lo impregnan todo<sup>6</sup>; siguiendo la estructura shakespeariana, la ausencia de las madres es también notable. En *The Tempest*, nada sabemos de la madre de Miranda, excepto lo que Prospero le cuenta a su hija, “Thy mother was a piece of virtue, and / she said thou wast my daughter” (1.2.55-56) y Sycorax está muerta desde el comienzo de la obra. En la novela de Naylor, la madre de George, una prostituta adolescente, ha muerto ahogada, como la de Ophelia quien, abandonada por su marido, enloquece y se suicida arrojándose al mar.

*Mama Day* no sólo guarda una profunda relación intertextual con *The Tempest*, sino que contiene numerosas referencias a *Hamlet*, *The Taming of the Shrew*, *Romeo and Juliet* y *King Lear* que amplían y refuerzan el uso que Naylor hace de la primera. Las alusiones a Shakespeare están diseminadas por todo el texto; George define su relación con Cocoa como “star-crossed” (129), y utiliza las palabras de Prospero “the stuff of dreams” (258) para describir los acontecimientos mágicos en Willow Springs. Cocoa y George tienen su primera cita una tarde en la que “[George] had left King Lear naked and wandering on a stormy heath” (59), introduciendo con estas palabras una referencia premonitrice de la tormenta, tanto meteorológica como emocional, que tendrá lugar más tarde en Willow Springs. La obra es, además, utilizada como pretexto para esa primera lectura conjunta (106), y en ese diálogo, implicado aunque no hablado, entre George y Cocoa, se hace una referencia textual a otra obra de Shakespeare, a la que se toma para, junto con *King Lear*, definir su relación, “Along with *The Taming of the Shrew*, this had to be Shakespeare’s most sexist treatment of women—but far be it from me to contradict anything you had to say” (106). En cuanto al tratamiento que de las mujeres hace Shakespeare, según Traub, Naylor apunta hacia los debates feministas sobre la (im)posibilidad de un “Shakespeare feminista” (1993: 158). Antes de que George le introduzca en la lectura de Shakespeare, éste representaba para Cocoa un símbolo de “intelectualidad” que excluye su presencia como mujer de color. Irónicamente, una vez “iniciada”, su respuesta a Shakespeare marca el momento en que Naylor subvierte con mayor éxito la presencia autoritaria del bardo: cuando George le pide a Cocoa otra cita, después de haber pasado una primera y decepcionante tarde juntos, ésta exclama, “SURELY, HE JESTS,” expresión de *Romeo and Juliet* (2.2.1). La expresión, reflexiona Cocoa,

had to be something from my high school Shakespeare [...]. Just proves that Shakespeare didn't have a bit of soul - I don't care if he did write about Othello, Cleopatra, and some slave on a Caribbean island. If he had been in touch with our culture, he would have written somewhere, 'Nigger, are you out of your mind?' Because that's what I really meant to think. (64).

De la misma forma en que George toma de *King Lear* la figura del hijo bastardo, con quien se identifica por sus circunstancias personales, Cocoa reescribe el significado de Othello, de Cleopatra y de Caliban. El moro, la reina y el esclavo; los tres están unidos, en su mente por el color de la piel. La joven transforma la forma en que generalmente se les ha visto —aislados, anómalos y, en el caso de Caliban, periférico— a través de la lectura que hace de estos textos, creando una comunidad de color de los personajes shakesperianos, de acuerdo con la labor que mencionaba al comienzo de este capítulo sobre la interpretación, apropiación y adaptación de los personajes “africanos” de *The Tempest* por parte de los y las revisionistas afroamericanos.

*King Lear* —obra que se vuelve a mencionar en repetidas ocasiones (pp. 101, 103-4-5-6)— es de especial importancia para George, un huérfano hecho a sí mismo, que se identifica con Edmund, el hijo ilegítimo de Gloucester, “I'd gone through *Lear* uncountable times. It had a special poignancy for me, reading about the rage of a bastard son, my own father having disappeared long before I was born”. Incluso aprovecha un verso de *Lear* para mencionar su dolencia cardíaca, “I can identify with this line: ‘None but the fool who labors to outjest his heart-struck injuries [3.1.17-18 ].’ I have an injured heart” (106). Chantal Zabus observa que George también se identifica con Caliban “whose mother was a whore” y con Hamlet “and that's why I don't like being called the son of a bitch” (Zabus, 2002: 172). De igual modo, cuando Cocoa le pregunta a George sobre su pasado, éste decide, “I wasn't going to let you manipulate me into opening up my guts before I was ready” (129). En *Hamlet* leemos “You would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass” (3.2.366-68). Para prevenir a Ophelia contra el príncipe, Laertes utiliza la metáfora “the canker galls the infants of the spring” (1.3.39), es decir, “el gusano roe a las hijas de la primavera”, a Ophelia

en *Mama Day*, en el momento crítico de su enfermedad, se la están comiendo, literalmente, los gusanos (287).

Dentro de su complejidad, podríamos pensar en George como un nuevo Ferdinand –en la versión shakespereana, estaba destinado a continuar el patriarcado de Prospero de regreso a Milán– pero este texto, reivindicativo del matriarcado, no necesita ni de uno ni de otro. La figura de Caliban tampoco aparece y la muerte de George añade una dimensión trágica a la novela, ausente en *The Tempest*, aunque el desenlace procure una cierta reconciliación de elementos, en las figuras de Miranda y Cocoa, que retienen la esperanza en un “brave new world”, desposeído ahora de la ironía contenida en la exclamación de la Miranda de *The Tempest*. La réplica de Prospero, “Tis new to thee,” (5.1.186) no tiene lugar en esta isla poscolonial; la muerte no priva del derecho a maravillarse que tienen aquellos que ven en cada generación venidera un “brave new world”.

La muerte viene precedida por una gran tempestad, “Yes, it was high high, way way, and deep deep. This was gonna be a big big storm” (227); a su término, George tiene la percepción de que “[he] was marooned on an island in the middle of the twentieth century” (256). En la descripción de la tempestad los movimientos de ésta corren paralelos con la travesía del “Middle Passage” que llevó a tantos africanos, convertidos en esclavos, al Nuevo Mundo. El lenguaje se hace líquido.

It starts on the shores of Africa, a simple breeze among the palms and cassavas, before it’s carried off, tied up with thousands like it, on a strong wave heading due west. A world of water, heaving and rolling, weeks of water, and all them breezes die but one. *I cried unto God with my voice, even unto God with my voice.* Restless and disturbed, no land in front of it, no land in back, it draws up the ocean vapor and rains fall like tears. Constant rains. [...] A roar goes up and it starts to spin: moving counterclockwise against the march of time, it rips through the sugar canes in Jamaica, stripping juices from their heart, [...] Over the broken sugar cane fields –hot rains fall. But it’s spinning wider, spinning higher, groaning as it bounces off the curve of the earth to head due north. (249-250)

Chantal Zabus incluso implica un paralelismo entre la descripción que hace Naylor de los elementos de la naturaleza, arrastrados por la tormenta, con los esclavos, fuertemente maniatados en los barcos, en su largo viaje hacia el oeste, en el que “the slave was, like the storm, ‘tied up with thousands like [him/her]’ starting on the shores of Africa and ‘heading due West’” (Zabus, 2002: 172). La voz narrativa entremezcla los sucesos con pasajes de la Biblia, cánticos y rezos cristianos,

*The waters saw thee, O God, the waters saw thee; they were afraid. The depths also were troubled. The clouds poured out water. The skies sent out a sound. Thine arrows also went abroad. The voice of thy thunder was in the heaven. The lightnings lightened the world. The earth trembled and shook. [...] —Thy way is in the sea, and thy path in the great waters, and thy footsteps are not known—* while prayers go up in Willow Springs to be spared from what could only be the workings of Woman. (250-251)

para concluir aludiendo a “the workings of Woman” privilegiando la leyenda de los isleños sobre Sapphira: la tempestad ha sido el último gran conjuro de la “greatest conjure woman on earth” (110).

*Mama Day* es una gran celebración de la mujer de color. La narrativa oral y la memoria mítica de la isla no solo son medios de revisión sino también de celebración. No se trata aquí tanto de denunciar la opresión a la que la mujer nativa se ha visto sometida, cuanto de celebrar el triunfo de la herencia cultural de su pueblo que recibe y transmite. La novela, de carácter multivocal y polifónico, habla con muchas voces, como corresponde a lo que Gates (1988: 181) llama “speakerly text” y Storhoff (1995: 1) “talking book” dentro de la más pura tradición oral. Naylor amplía la perspectiva de la obra al introducir múltiples voces que establecen un diálogo opuesto a la voz dominante de Prospero en la obra de Shakespeare. En *The Tempest* es Prospero quien da voz a los demás personajes, controla la situación, y orquesta reconciliaciones. Naylor desplaza esa voz única con su polifonía, trenzando tres narrativas, la de George y la de Cocoa, que conversan —sobre su relación amorosa, sus conflictos y proyectos— a través de narrativas independientes en primera persona, en una rítmica alternancia de voces, y una voz narrativa en tercera persona, la voz colectiva de Willow Springs

que, usando el plural “we” se dirige al lector presentando a Sapphira Wade, origen de la leyenda familiar, en primer lugar y contándonos la historia de Mama Day y de la isla.

En su texto, Naylor nos dice que la historia no tiene por qué ser unívoca, sino que necesariamente está compuesta por visiones parciales, siempre existe ese otro lado que hay que tener en cuenta y por eso utiliza la alternancia de voces narrativas, que van dialogando para ofrecer esa otra versión:

And each time I go back over what happened, there's some new development, some forgotten corner that puts you in a slightly different light. [...] But when I see you again, our versions will be different still. [...] Because, what really happened to us, George? You see, that's what I mean —*there are just too many sides to the whole story*". (310-11; la cursiva es mía)

Del mismo modo, la voz narrativa nos advierte que la leyenda tiene distintas versiones, “There are two ways anybody can go when they come to certain roads in life ...— just two ways” (295) pero, en definitiva, “It ain't about right or wrong, truth or lies; it's about a slave woman who brought a whole new meaning to both them words” (3).

Como historiadora cultural, Naylor está interesada en los mecanismos mediante los que la memoria se transforma al paso del tiempo. Así, la verdad objetiva de la historia familiar no solo se soslaya sino que aparece, además, como algo mucho menos importante que los mitos en los que elegimos creer. No sabemos qué es real o hasta qué punto lo es y qué es recreación de una imaginación romántica bajo el impulso de inventar una leyenda familiar apasionante. El uso que las escritoras afro-americanas hacen del mito es otra forma de ruptura del discurso dominante. Así como la narrativa oral rompe con la representación de la historia, al revisarla, la creación del mito subraya la inevitable reelaboración de la tradición. Con las sucesivas mezclas y los cambios que se producen al pasar del tiempo la narrativa de Naylor se asemeja al “story-telling” o narración oral. Como vínculo de unión con los antepasados, la narración oral se convierte en un medio significativo de revisar la historiografía tradicional, porque confiere a la palabra hablada autoridad, la

de la memoria histórica; en otras palabras, rompe la historia discursiva del poder. Como otros escritores de color que sitúan la oralidad en primer término, Naylor escribe una novela para ser oída. Repetidamente se nos pide que escuchemos: “Listen. Really listen this time...” (10), y Cocoa explica “as soon as I put the moss in my shoes, I could hear them...” (223); es decir, tan pronto como nos adentramos en el mundo de Willow Springs y de Miranda, empezamos a oír; pero primero hay que dejarse llevar por ese mundo, dejarse absorber por el mito; el lector debe salir de su mundo para adentrarse en este otro y seguir sus leyes.

Naylor conmina al lector, “Think about it: ain’t nobody really talking to you. We’re sitting here in Willow Springs, and you’re God-knows-where. [...] Listen. Really listen this time: the only voice is your own” (10). La pregunta que se hace a sí misma, “Was there no one telling my story?” en su entrevista con Morrison, (“A Conversation”, 1985: 589), expresa una preocupación constante en su quehacer literario: la de hacer oír su propia voz, la de establecer una autoridad narrativa (Storhoff, 1995).

En *Linden Hills*, novela anterior de Naylor, Willie, un poeta en ciernes, le preguntaba a un amigo, “Why black folks ain’t produced a Shakespeare?”. En *The Women of Brewster Place* (1983), escrito cinco años antes que la anterior, el pequeño Sammy le hacía una pregunta similar a su madre, “Mama, Shakespeare’s black?”. La respuesta de la madre era “Not yet,” (1983: 127). Sin embargo, es un hecho irrefutable —y aplicable además a otras escritoras poscoloniales que están trabajando en los mismos términos— que Naylor “does indeed play the ‘black Shakespeare,’” (Andreas, 1999: 110). Naylor cuenta su historia y establece su propia voz narrativa mediante el desafío, la inversión y la subversión de un texto canónico como es *The Tempest*, desmontando las evidentes pretensiones coloniales de la obra. En *Mama Day*, Naylor claramente se abre paso por el paradigma racista y colonial de *The Tempest*. En el ensayo de Traub, ésta habla del espacio cultural entre ese “Surely, he jests” shakesperiano y el “Nigger, are you out of your mind?” que vemos en *Mama Day*, y constituye un espacio fecundo de nueva expresión cultural, basado en unas tensiones y un diálogo interculturales (1993: 158). En mi opinión, quizá sea el espacio destinado a ser ocupado por estas escritoras afroamericanas y afrocaribeñas que están surgiendo en los últimos años en el panorama literario.

## NOTAS

- <sup>1</sup> *The Merchant of Venice, Titus Andronicus, Othello: The Moor of Venice, Antony and Cleopatra* y *The Tempest* (Andreas, 1999: 103)
- <sup>2</sup> En *Shakespeare's Caliban* (1991) Vaughan & Vaughan son los primeros en hablar de interpretación, apropiación y adaptación, en cuanto a las revisiones que se han hecho de la figura de Caliban en particular y de *The Tempest* en general. En “El texto shakesperiano como crítica cultural” (2004) Pilar Hidalgo hace la misma distinción entre uso —como adaptación— y reescritura —como apropiación.
- <sup>3</sup> El término “womanist” acuñado por Alice Walker en su ensayo *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983) está íntimamente relacionado con la tradición oral de las gentes de color y por eso no conlleva la carga de negatividad que “feminista” —asociado con mujeres blancas de clase media— lleva implícita para esas comunidades. Desde su creación, “womanist” y “womanism”, que en castellano podríamos traducir por “mujerista” y “mujerismo”, ha ganado una popularidad creciente y se usa como sinónimo de “black feminist criticism”, la crítica feminista de color.
- <sup>4</sup> *Mama Day*, 1988. Todas las referencias a la novela pertenecen a esta edición.
- <sup>5</sup> *The Tempest*. Stephen Orgel (ed.) Oxford: O.U.P. 1987. Todas las referencias a la obra pertenecen a esta edición y aparecen en el texto entre paréntesis.
- <sup>6</sup> Por ejemplo, los síntomas de la enfermedad de Cocoa se describen en términos acuáticos “everything kept swimming in front of me”, “think of walking on water”, “the floorboards were wavering up and down” (25)

## OBRAS CITADAS

- Anderson, L. 1990. *Plotting Change. Contemporary Women's Fiction*. London: Arnold Ed.
- Andreas, J.R. 1999. "Signifyin' on *The Tempest* in Gloria Naylor's *Mama Day*" en C. Desmet y R. Sawyer, ed. *Shakespeare and Appropriation*. London y New York: Routledge. 103-118.
- Christian, B. 1985. *Black Feminist Criticism. Perspectives on Black Women Writers*. Berkeley: University of California.
- Diedrich, M., Gates, H., Pedersen, C. eds. 1999. *Black Imagination and the Middle Passage*. New York y Oxford: Oxford University Press.
- Eagleton, M. 1996. *Feminist Literary Theory. A Reader*. New York: Blackwell Publishers.
- Erickson, P. 1991. "Shakespeare's Changing Status in the Novels of Gloria Naylor". *Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves*. Berkeley: University of California Press. 124-145
- Foucault, M. 1981. *The History of Sexuality. An introduction*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Gubar, S. 1998. "What Ails Feminist Criticism?" *Critical Enquiry*. Summer 1998. Vol. 24. n° 4. 1-8. [www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/v24/Gubar1.html](http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/v24/Gubar1.html).
- Hidalgo, P. 1997. *Shakespeare Posmoderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- 2004 "El texto Shakesperiano como crítica cultural: de *Brave New World* a "Mrs. Caliban", en Estudios de la UNED, eds. Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y re-escrituras de su obra. Madrid: Uned
- Hooks, B. 1981. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston, MA: South End Press.
- Kermode, F. 1954. *The Tempest*. Arden Edition. London: Methuen & Co. Ltd.
- Lee, V. 1996. *Granny Midwives & Black Women Writers. Double-Dutched Readings*. New York y Londres: Routledge.
- Leininger, L. J. 1983: "The Miranda Trap: Sexism and Racism in Shakespeare's *The Tempest*". En C.Lenz, G. Greene y C. Neely eds. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana &



- Chicago: U. of Illinois. 285-294.
- Morrison, T. 1989: "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28, Winter 1989: 1-34.
- Naylor, G. 1980. *The Women of Brewster Place*. Harmondsworth: Penguin  
----- 1988. *Mama Day*. New York: Vintage.
- Naylor, G. & Morrison, T. 1985. "A Conversation" *Southern Review* 21. 567-93.
- Novy, M. ed. 1993: *Cross-Cultural Performances. Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*. Urbana y Chicago: U. of Illinois Press.  
-----1999. *Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*. New York: St. Martin's Press.
- Orgel, S. 1998. *The Tempest*, de William Shakespeare. Ed. Stephen Orgel. Oxford: Oxford University Press.
- Storhoff, G. 1995 "'The only voice is your own': Gloria Naylor's revision of *The Tempest*". *African American Review*. Spring /1995. 29:1. 35-45.
- Traub, V. 1993. "Rainbows of Darkness: Deconstructing Shakespeare in the Work of Gloria Naylor and Zora Neale Hurston". En M. Novy eds. *Cross-Cultural Performances. Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*. Urbana & Chicago: U. of Illinois Press. 150-164.
- Vaughan, A. & Vaughan, V. 1991. *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.  
-----1998. *Critical Essays on Shakespeare's The Tempest*. New York: G. K. Hall.
- Walker, A. 2000 (1994): *The Complete Stories*. London: The Women's Press Classic.
- Zabus, C. 1994. "Prospero's Progeny Curses Back: Postcolonial, Postmodern and Postpatriarchal Rewritings of *The Tempest*." En D'Haen, T. y Bertens, H. eds. *Liminal Postmodernisms. The Postmodern, the (Post-) Colonial and the (Post-) Feminist. Postmodern Studies* 8. Amsterdam-Atlanta: Rodopi. 115-138.  
-----2002: *Tempests After Shakespeare*. New York: Palgrave McMillan.