

## La entrevista de Historia Oral y sus representaciones

Y si pides con paciencia y contienes la curiosidad, tal vez te puedan decir lo que afirman saber, aunque su precisión es algo que tienes que determinar por tu cuenta.

(Elizabeth Strout, *Abide with Me*, 2007)

“¿Por qué quieres conocer a Miss Jane?” dijo Mary  
“Enseño historia” le dije, “estoy seguro que la historia de vida puede ayudar para que mis  
estudiantes la entiendan mejor.”

“¿Qué hay aquí que no esté en los libros que ya tiene?” dijo Mary.

“En esos libros Miss Jane no está”, dije yo...

(Ernest J. Gaines, *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, 1971)

### I. Encuentros<sup>1</sup>

Volvamos a la cita de Washington Irving con la cual comienza este libro: Diedrich Knickerbocker y su investigación sobre las familias holandesas tradicionales, a las cuales comparaba con libros antiguos, que ojeaba con el celo de un ratón de biblioteca. Como sabemos, las personas no son libros, no se pueden estudiar como libros, y no se pueden ni siquiera *meter* en los libros. Hay una relación complicada entre las personas, las historias que relatan y los libros que leemos, que estudiamos y que escribimos.

Para reflexionar sobre ello, debemos adentrarnos en un territorio relativamente inexplorado que está en el cruce entre historia, antropología, lingüística y literatura. El nombre de este territorio es *historia oral*, una narración dialógica que tiene por argumento el pasado y que deriva del encuentro entre un sujeto que llamaré *narrador* y otro sujeto que llamaré *historiador*, generalmente mediado por un grabador o un cuaderno de apuntes: el encuentro entre Diedrich Knickerbocker y las familias holandesas, la conversación entre el “curador” del libro de Gaines y Miss Jane Pittman. O bien, el inicio de *Little Big Man*, el clásico *western* de William Penn (1970): el encuentro entre un antropólogo y un veterano de la batalla del Little Big Horn, a los lados de una mesa sobre la cual sobresale un grabador.

*Mr. Crab:* Me llamo Jack Crabb y soy el único sobreviviente blanco de la batalla del Little Big Horn, mejor conocida con el nombre de Última Defensa de Custer.

*Entrevistador:* Ehm, Mr. Crabb, a mí me interesa más el modo de vida de los primitivos que las fanfarronerías sobre Custer.

*Mr. Crabb:* ¿fanfarronerías? ¿Me está diciendo mentiroso?

---

<sup>1</sup> “The Oral History Interview and Its Literary Representations” *RSA. Rivista di studi angloamericani*, X, 12 (2000), 22-55.

*Entrevistador:* No, es solo que yo me intereso en la vida de los indígenas y no en – cómo decirlo- aventuras.

*Mr. Crab:* ¿Y según usted la batalla del Little Big Horn sería una aventura?

*Entrevistador:* El Little Big Horn no es un ejemplo típico de los encuentros entre blancos e indígenas, Mr. Crabb<sup>2</sup>.

Naturalmente, esto es comedia. No todos los antropólogos son así de ridículos y no todos los “informantes” son así de irritables. Sin embargo, los encuentros en campo son a menudo de verdad difíciles y conflictivos: aquello que al investigador le “interesa” escuchar no coincide necesariamente con aquello que el narrador tiene intención de narrar. En este diálogo, por ejemplo, el investigador está interesado en lo “típico”, mientras que el narrador quiere hablar de lo que lo hace “único” –ser el “único” sobreviviente del Little Big Horn.

Por otro lado, Jack Crabb cree que su historia debe ser contada porque es parte de un acontecimiento histórico. Más allá de las diferencias, ambos están en la búsqueda de una relación entre la vida y la experiencia individual, y de un más vasto contexto histórico o cultural. En este terreno compartido, la contextualización de lo único, define la diferencia entre *narrar historias (storytelling)* y *narrar Historia (History-telling)*<sup>3</sup>.

Para entender mejor esta distinción, escuchemos un ejemplo de *storytelling* dentro de una entrevista de historia oral. La narradora, Annie Napier, es una conductora de bus escolar, ejemplada, activista comunitaria y esposa de un minero discapacitado, de Harlan County, Kentucky.

*Napier:* Mira, en aquel tiempo (*back then*) no teníamos TV, no teníamos radio etcétera, y en la noche cuando se hacía oscuro te debías encerrar a causa de las serpientes.

*Portelli:* ¿Hay tantas?

*Napier:* Sí. Aquí tenemos serpientes de cascabel y *copperheads*, pero por la noche cuando regresábamos a casa y encendíamos el fuego en la chimenea, mamá y papá se hacían allí y nos narraban historias de cuando eran pequeños. E historias que sus padres les habían contado de cuando ellos eran pequeños. Y cuando vas a ver, es todo verdad (*it's all fact*). Es desde aquí que ha comenzado todo esto de contar historias (*that's where the storytelling started from*). Y es verdad, era verdad desde el principio.

Annie Napier describe una cultura de *storytelling*, la transmisión oral de los relatos al interior de la familia y de la comunidad, “reunida” —como diría Diedrich Knickerbocker— en sus casas de madera en la cima de la montaña. Pero su descripción llega a ser un acto de *History Telling* o, si queremos, *meta-storytelling*: un relato sobre el relatar. Al menos tres elementos indican este desplazamiento:

---

2 Transcribo y retraduzco directamente del diálogo original. Todas las traducciones del inglés son mías.

3 Para una definición de “history telling” véase mi “Oral History as genre”, en *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art of Dialogue*, Madison, Wisconsin, 1997, 3-23.

- Enmarca los relatos históricamente, colocándolos en el tiempo (*back then*) y reivindicando su confiabilidad referencial (*it's all fact*). De este modo, representa al *storytelling* como una práctica histórica, fundada sobre determinadas condiciones de vida que existían en el pasado.
- Combina las diferentes historias, que se relataban anecdótica y separadamente, en una narración completa y unificada.
- Proyecta los relatos más allá del círculo de su familia y comunidad hablándole a un extraño (¡de tal manera extraño que se espanta cuando oye que hay serpientes!)

La *History-telling*, como la denominada “historia de vida” (*life history*), es una forma narrativa que no existe en estado natural. Como dice el protagonista de *Dessa Rose* de Sherley Anne Williams, “No es que Dorcas se haya puesto allí a contarle a la gente historias de su vida” (146); o, como dice el narrador en la novela de Thomas Berger *Little Big Man* (1964), “sin mi función catalítica estas memorias extraordinarias nunca habrían visto la luz del día.” (p.ix)<sup>4</sup>

Este tipo de relatos es, de hecho, el producto de la intervención de un oyente e “interrogador” especializado, un historiador oral con un proyecto, que da inicio al encuentro y crea el espacio narrativo para un narrador que tiene una historia que contar pero que no la contaría de aquella manera en otro contexto o a otro destinatario. Annie Napier no hablaría así, con estas palabras, si no hubiese ido yo a entrevistarla; y usaría palabras diferentes si fuese entrevistada por otra persona. “Cada entrevista documentada”, escribe C. Vann Woodward, “tiene dos autores: la persona que hace las preguntas y la persona que las responde”; a lo que yo agregaría solo que, una vez encaminado el diálogo, la distinción entre estas dos funciones no es nunca rígida ni absoluta<sup>5</sup>.

Los sujetos de la entrevista comparten, por tanto, un espacio narrativo y también un espacio físico, y es esto lo que hace posible la entrevista. Pero lo que la hace significativa es que hay aún un espacio entre ellos, ocupado y representado por el grabador o por el cuaderno de apuntes. Una entrevista en campo es en primer lugar una confrontación con la diferencia, con la alteridad. Dice Dennis Tedlock:

El diálogo antropológico crea un mundo, o una comprensión de la *diferencia entre* dos mundos, que existe entre personas que cuando comenzaron su conversación eran indefinidamente lejanas en género y modo. Esta *intermedialidad (betweenness)* del mundo del diálogo es aquella que debemos tener siempre delante de nosotros<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Sherley Anne Williams, *Dessa Rose*, (1986), New York, Berkley Books, 1987, p. 146; Thomas Berger, *Little Big Man*, New York, Dial Press, 1964, p. ix.

<sup>5</sup> C. Vann Woodward, en Charles T. Davis and Henry Louis Gates, Jr., eds., *The Slave's Narrative*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1985, p. 6. Véase también “Hay siempre un límite” en este libro; y “Deep Exchange: Roles and Gazes in Multivocal and Multilateral Interviewing,” en *The Battle of Valle Giulia*, pp. 24-39, 72-78.

<sup>6</sup> Dennis Tedlock, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1983, p. 323.

Tedlock observa que *diálogo* significa *hablar entre, hablar más allá de (speaking across)*, del mismo modo que entrevista significa *mirar entre* —un intercambio de miradas<sup>7</sup>. Se habla siempre de empatía y de confianza entre entrevistado y entrevistador, pero al final aquello que hace significativa a la historia oral es el esfuerzo de conducir un diálogo entre y más allá de la diferencia: es el caso de la entrevista con la señora Julia Cowans, analizada en el tercer capítulo de este libro: su “no confío en ti”, su “habrá siempre un límite” señalan que la propia distancia y la separación son los argumentos de este diálogo entre una mujer americana, negra, proletaria, bautista y un hombre italiano, de clase media, católico/agnóstico. Para hablar *de* los límites que existen entre nosotros, se debe hacer un compromiso para hablar *más allá* de los mismos: con un único gesto, se traza una línea y se la salta, transformando la entrevista en un espacio utópico, un *experimento de igualdad* en el cual dos sujetos, separados por jerarquías sociales y culturales, ponen en el campo la desigualdad y la ajustan temporalmente para hacer del mismo un terreno implícito del intercambio.

No todos los experimentos tienen éxito. A veces la distancia y el conflicto de ambas agendas terminan por reducir al silencio a uno de los dos sujetos. El investigador, como en *Little Big Man*, puede no tener respeto por la agenda del narrador y el narrador puede estar poseído por un impulso narrativo tan idiosincrático que nunca logra captar la escucha del investigador. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta el hecho de que la entrevista es una experiencia de aprendizaje: el investigador puede tener una sarta de títulos y el narrador puede ser un analfabeto, pero es el narrador quien posee el conocimiento de lo que estamos buscando. Tenemos todo por ganar si nos disponemos a escuchar.

En los Apalaches subsiste una arraigada intolerancia y sospecha respecto de los encuentros con visitantes tales como misioneros, agitadores, asistentes sociales, sociólogos y antropólogos. Durante mucho tiempo, los apalachianos fueron tratados como montañeros e ignorantes (*hillbillies*) que debían ser estudiados, instruidos y civilizados. El resentimiento se ha traducido a veces en verdadera violencia.<sup>8</sup> Después de varios años de trabajo en la región, le pregunté a Mildred Shackelford —minera y poeta de Harlan— por qué parecía que yo no tenía ningún problema de este tipo. ¿Qué cosa estaba haciendo bien? Ella me dio dos respuestas: mi distancia geográfica (no venía de Nueva York o de Chicago, los lugares del poder y del prejuicio) y mi ignorancia:

Si vinieras de Gales y trabajaras en minería y vinieras a Harlan County y hablaras con la gente del trabajo en las minas, no tendrían problemas. Es más, buscarían ayudarte. Pero tú no estás buscando influenciar a la gente o algo así. Simplemente estás tratando de recoger un poco de información, de aprender cosas, de hacerte contar historias, y esto a la gente no le da fastidio.<sup>9</sup>

Es decir, los mineros de Gales —donde la seguridad en las minas es más avanzada que en los Estados Unidos— tendrían algo que enseñar, y la gente estaría dispuesta a escuchar; pero

---

<sup>7</sup> Véase mi texto “Research as an Experiment in Equality”, en *The Death of Luigi Trastulli and other Stories*, Albany, N.Y., State University of New York Press, 1991, pp. 29-44.

<sup>8</sup> Véase el documental de Elizabeth Barret, *Stranger with a Camera* (Appalshop, Whitesburg, Ky, 2000); o el texto teatral de Jo Carson, *Preacher with a Horse to Ride* (1993).

<sup>9</sup> Mildred Shackelford, 1950, minera; Entrevistada en New Market, Tennessee, 11.2.1990.

yo solo tengo que aprender, soy yo quien escucha, son ellos los que me enseñan a mí. De hecho Mildred Shackelford y Julia Cowans me hablaron porque yo reconocí que eran ellas las que controlaban el diálogo: la historia oral, como toda forma de trabajo de campo difiere de las ciencias naturales porque es una observación *recíproca* entre sujetos humanos a quienes no les gusta ser *estudiados* u *observados* como si fuesen libros o fenómenos naturales. Los investigadores que saben preguntar con paciencia y contener su curiosidad son a menudo recompensados de manera inesperada.

En Harlan había buscado a William Jint, veterano de Vietnam, porque esperaba que me hablara sobre su experiencia en esa guerra. Sabía, sin embargo, que no le gustaba hablar de esto en presencia de su madre, porque los nervios de ella eran demasiado frágiles. Así, en el curso de la entrevista le pregunté de pasada si él había hecho el servicio militar, me dijo que no, y pasé de largo. Pero él sabía que yo lo sabía, y apreciaba el hecho de que no hubiese insistido; por tanto, más tarde me llevó aparte y, sentados en el auto bajo un dramático temporal, me relató su guerra:

*Portelli:* Pero ¿formaste parte de las acciones, en las que te ha tocado matar a alguien?

*Jint:* Aparte de [...] de la cantidad que maté, he perdido la cuenta.

*Portelli:* ¿Hay alguien que recuerdes más?

*Jint:* Alguien. Pero en general, durante el entrenamiento, no puedes bloquearlo todo, pero puedes bloquear el pensamiento, eliminarlo mientras lo haces. Después de las primeras veces que matas, por decir algo, llega a ser un poco más fácil, no es que llegues al punto de gustarte, pero es más fácil tirar del gatillo, cortar una garganta, o lo que es, de hecho. Y apagas todo. Para mantenerte con vida, comprendes. Haces lo mejor que puedes y lo que te han adiestrado hacer. Así es.

*Portelli:* Supervivencia

*Jint:* Supervivencia. [...]

*Portelli:* Pero ¿es verdad que arrancaban los dientes, las orejas, y pedazos de cuerpos de los enemigos?

*Jint:* Sí.

*Portelli:* ¿Y tú lo hiciste?

*Jint:* Sí. Lo hice. Hay varios episodios en los que capturábamos a los prisioneros...y yo estaba ahí, pero no participé, pero de todos modos los hemos desmenuzados, deshojados...

*Portelli:* Deshojado, ¿cómo?

*Jint:* Se toma el cuchillo, se cortan las bolas, se tiran, una bota sobre las tripas, se ensarta en la boca, se les hace tragar. Se le cortan las orejas, y se les cortan las costillas desde la espina dorsal, se les arranca desde la carne, y ellos estaban vivos, tortura, pesada, ¿comprendes? Esto lo hice. Pero no me gustaba, para nada. No me gusta tampoco ahora. Muchas veces regresaba a casa tenía pesadillas...

## II. *Trascripciones*

Habíamos dicho que es necesario un oyente especializado para poner en marcha el proceso de *History Telling*; es preciso un escritor/escribiente especializado —a menudo es

la misma persona— para completarlo. El papel del investigador como coautor comienza en el campo y continúa en la transformación de la *performance* dialógica oral en un texto escrito: transcripción, redacción, publicación y análisis.

La historia oral es hoy plenamente consciente de los problemas que se ponen en juego en el pasaje de una *performance* oral a un texto escrito. Cada historiador tiene sus propias soluciones, pero todos tienen los mismos problemas: la poética y la política de la historia oral se rigen por el reconocimiento específico de la formación dialógica de la fuente y del texto. La historiografía basada en fuentes orales es una forma de escritura, pero no puede olvidar sus orígenes orales; es un texto, pero no puede olvidarse de haber nacido como *performance*. Por ello, los historiadores orales citan ampliamente las palabras de sus fuentes, y mantienen lo más posible la sintaxis y el estilo; cuando es posible, indican el nombre y el apellido de los narradores, como un modo de reconocerlos en su carácter de autores de sus relatos, responsables de sus palabras, y de incluir su subjetividad, su imaginación, su arte verbal en el tejido mismo de un texto dialógico, en el cual la voz del historiador es solo una voz entre muchas y no necesariamente la más autorizada. La calidad oral, dialógica e imaginativa de estas narraciones no es una impureza de la cual liberarse en la búsqueda de los hechos puros, por el contrario esta es un hecho histórico, aunque de otro tipo.

Por esto, la historia oral trata al relato como referencia tanto como autorreferencia. La cuestión de la fiabilidad referencial de las fuentes orales ha dominado largamente el debate; aquí quisiera solo poner el acento en dos prácticas discursivas que son adyacentes a la historia oral, en tanto ambas se basan en narraciones dialógicas: el psicoanálisis y la novela policíaca.

En *In the Last Analysis*, novela policíaca de Amanda Cross (seudónimo de Carolyn Heilbrun, una importante crítica literaria e historiadora feminista), un personaje —un psicoanalista que habla a una detective aficionada— propone una distinción, tal vez demasiado esquemática, pero de todos modos útil: “la grabación en una cinta de un análisis, por ejemplo, —empezó— estaría privada de significado, o al menos de un significado importante, para una persona no idónea en analizarla... Para el analista, no es importante si algo realmente sucedió o si el evento sea solo una fantasía del paciente. Para el analista, no existe una diferencia esencial. Para el policía, naturalmente, existe toda la diferencia del mundo”<sup>10</sup>. Un crítico literario deconstruccionista podría tal vez reconocerse en el psicoanalista, y un historiador positivista podría identificarse con el policía. Un historiador oral, por otra parte, debe trabajar contemporáneamente sobre ambos planos y, ante todo, en el espacio intermedio.

Por esto, la historia oral difiere de los escritos en campo de las ciencias sociales que buscan atribuirse autoridad haciendo desaparecer la función del investigador en la formación de las fuentes, como si estas hubiesen nacido solas en vez de constituirse en el encuentro dialógico. Esta es una consecuencia tanto de la calidad tendencialmente monológica de los textos escritos como de las convenciones que se refieren al concepto romántico de la unicidad del autor (o del científico), al privilegio de la investigación

---

<sup>10</sup> Amanda Cross, *In the Last Analysis*, (1964), New York, Avon, 1966, 52-3.

archivística en la cual las fuentes preexisten a la investigación y al fetiche de una objetividad que se escenifica, paradójicamente, suprimiendo una parte esencial de los datos. Como escribe Dennis Tedlock: “aquellos que crean documentos sobre la base de discursos grabados tienen una fuerte tendencia a dejarse atravesar por la corriente monológica de la escritura.”<sup>11</sup>

Para llevar a la ciencia humana a un modelo abstracto de las ciencias naturales “en donde no es posible ninguna relación dialógica” (Tedlock), las *performances* dialógicas son de este modo dirigidas a ser una especie de “manuscrito reencontrado” que se pretende existente, como los diarios de Diedrich Knickerbocker o como los documentos de archivo, en la misma inmutable forma antes de ser “recogidos” o “encontrados” y que continuarán repitiendo exactamente las mismas palabras a cualquiera que se encuentre para interrogarlo. Una narración intersubjetiva es representada como objetiva “a modo de testimonio”, fingiendo que fue emitida sin un contexto y sin un interlocutor empírico. Es el caso de las entrevistas que se intercalan en la película *Reds* de Warren Beatty (1981), o como el de las entrevistas sobre la *Shoah* del archivo Fortunoff de Yale: los narradores hablan sobre un fondo totalmente negro y sin un interlocutor visible, como sugiriendo una memoria que existe independientemente del diálogo o, incluso, una memoria que “separa [el narrador] de los otros” al punto de hacer cada diálogo virtualmente imposible<sup>12</sup>.

### III. *Fronteras*

¿Qué sucede cuando se busca dar una representación literaria de estos eventos narrativos? Una generación antes del nacimiento de Washington Irving, las narraciones dialógicas basadas en entrevistas eran ya difundidas y populares en los Estados Unidos. El primer siglo de la autobiografía americana, de hecho, se basa casi enteramente en entrevistas transcritas y obras hechas en colaboración: los reportajes de los cautivos raptados por los indígenas, las primeras autobiografías afroamericanas y, más tarde, las primeras historias de vida de los indígenas<sup>13</sup>.

Como sabemos, es a causa de estos orígenes dialógicos que generaciones de historiadores han podido darse el lujo de ignorar los testimonios de los ex esclavos como fuentes históricas: dado que las palabras en las páginas habían sido escritas por una persona diferente al protagonista del relato, esto no podía ser considerado como una verdadera autobiografía, confiable y con autoridad. Los historiadores y los críticos literarios han

---

<sup>11</sup> D. Tedlock, *The Spoken Word*, 288, p. 2.

<sup>12</sup> “Auschwitz está allí, fijo en inmutable, pero envuelto en la piel impenetrable de la memoria que se segrega del “yo presente”, “esta experiencia, puedes convivir con ella —es como un dolor fijo, no se olvida nunca, no te libera nunca, pero aprendes a convivir con ella. Y es esto lo que te separa de los demás”: Lawrence: Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of memory*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p.5, 35.

<sup>13</sup> Constance Rourke, *Roots of American Culture*, New York, Harcourt Brace, 1931; William L. Andrews, *To Tell a Free Story. The First century of Afro-American Autobiography: 1760-1860*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986; Arnold Krupat, *For Those Who Come After. A Study of Native American Autobiography*, Berkeley, University of California Press, 1985.

buscado durante mucho tiempo y en todos los sentidos identificar “la verdadera autoridad autoral”<sup>14</sup> y rescatar la “auténtica” e incontaminada voz del esclavo de la espuria presencia del interlocutor o del escribiente, sin la cual —de todas maneras— aquella “voz” nunca habría llegado hasta nosotros.

No obstante, textos diferentes, generados por diferentes modos de producción, poseen distintos tipos de credibilidad y responden a distintos criterios de juicio. En vez de excluirlos porque no responden al principio de la autor/idad personal y textual única e indivisible —cuestionada ampliamente por la crítica posestructuralista— haríamos mejor en individualizar sus orígenes dialógicos, su *ser entre*, como fundación de una autoridad diferente. Arnold Krupat lee las autobiografías compuestas en colaboración entre narradores nativos americanos y escritores blancos (que fungen como traductores, intérpretes, transcritores, compiladores, curadores) como “esfuerzos conjuntos” para lograr una “original composición bicultural”: “como el resultado no sólo de un cara a cara entre dos individuos, sino como diría Frederic Jameson, un cara a cara entre dos distintas formas sociales y modos de producción... un encuentro colectivo más que un encuentro individual.”<sup>15</sup> Basta con mirar las imágenes que acompañan, por ejemplo, la autobiografía de Yellow Wolf: por un lado un narrador indígena, un oyente/escritor blanco por el otro, y en medio, como el grabador en *Little Big Man*, el intérprete, encarnación de la intermedialidad, de la *betweenness* de la cual habla Tedlock. Esto, afirma Krupat, es “el terreno en donde dos culturas se han encontrado” es decir “el equivalente textual de la frontera”: no en una cena de gala, sino en una *frontera* desigual, signada por la guerra y el genocidio. No es casualidad, señala Krupat, que los narradores de estas historias sean derrotados, como Yellow Wolf o Black Elk, o prisioneros como Black Hawk o Gerónimo.

También las autobiografías de los esclavos son un producto bicultural —el equivalente textual, tal vez, de la *miscegenation*— un encuentro ilícito en donde la “sangre” blanca y negra se mezclan, con el horror de quienes tienen interés en evitar cualquier contacto entre las “razas” y entre sus discursos. Una vez más, no se trata de un encuentro entre iguales: como los indígenas, los narradores negros son esclavos o, como mucho, ciudadanos de segunda clase. Pero, si en verdad la entrevista es un experimento de igualdad, la escena de estos encuentros es aquella en la cual uno de los vencedores escucha al vencido, o en la que alguien perteneciente a la cultura de los propietarios escucha a sujetos que fuera de ese contexto no tendrían derecho ni a hablar ni a ser escuchados.

Si reconocemos la hibridación como multiplicidad y complejidad más que como impureza y contaminación, surgen entonces una serie de cuestiones fascinantes. Cuando el esclavo John Marrant y el reverendo W. Aldridge escriben su libro, ¿es Marrant quien habla *a través* de Aldridge, o es Aldridge quien “se escribe” al lado de Marrant, usándolo como material en su deseo frustrado de escritura —como aquella “elegante... joven señora” que “confía en el papel” el relato de Albert Ukasaw Gronniosaw para su satisfacción privada?<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> James Olney, “‘I Was Born’: Slave Narratives, Their Status as Autobiographies and Literature”, en Davis & Gates, *The Slave’s Narrative*, p. 173, n. 14.

<sup>15</sup> Arnold Krupat, *For Those Who Come After*, 31, 9.

<sup>16</sup> John Marrant, *A Narrative of the Lord’s Wonderful Dealings with John Marrant, a Black...* (1785); James Albert Ukasaw Gronniosaw, *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Gronniosaw, An African Prince* (1770). Cfr. También Andrews, *To Tell a Free Story*, p. 33; y *Libri parlanti*.



¿O son tal vez las dos cosas juntas?, ¿los siervos negros prisioneros y los señores blancos que se utilizan unos a otros, en un intercambio recíproco y por tanto desigual? Y si es así, ¿quién manipula a quién? ¿Hasta qué punto los curadores blancos manipulan las palabras de los narradores esclavos, y hasta qué punto los siervos negros manipulan las expectativas y la credulidad de los oyentes blancos?

Entonces, en vez de buscar una imposible autoridad individual, haríamos mejor en leer estos textos como el terreno en disputa de otro tipo de autenticidad –una autenticidad de diálogo y tensión, de cooperación antagonista que continuamente rearticula las relaciones de poder.

Algunos capítulos de *Louisa Picquet, the Octoroon* (1861) se presentan como una verdadera entrevista, con preguntas y respuestas. Por tanto, tenemos acceso no solo a la historia de la esclava afroamericana, sino también a la imaginación y a las expectativas del hombre blanco que la interroga, como en un complejo juego de espejos cruzados que reflejan los modos en los que ambos se imaginan y se usan entre sí. Como indica el título, la *miscegenation* es el argumento del libro<sup>17</sup>, pero también es la forma: un personaje de descendencia incierta, negra con piel clara, nacida de encuentros sexuales ilícitos, relatando con palabras de incierta descendencia, palabras negras a través de una pluma blanca, generadas en el encuentro interracial sobre el plano personal y textual.

El reverendo Mattison pretende escandalizar a los lectores con los horrores morales y sexuales de la esclavitud, pero a su vez está obsesionado con el cuerpo de la esclava y continúa haciéndole preguntas intrusivas, *voyeuristas*, sobre sexualidad y violencia. Por su parte, Louisa Picquet ejecuta un hábil juego de revelación y sustracción, obediencia y enmascaramiento. Relata su historia con el fin de recaudar el dinero necesario para comprar la libertad de su madre: en cierto sentido, se pone en venta como texto, así como había sido esposada y puesta en venta como cuerpo. Pero ella es quien dirige el juego: revela lo suficiente para mantener la atención de su oyente empírico y de los lectores implícitos, pero también relata una historia de devoción filial que Mattison, en la ansiosa búsqueda de detalles escabrosos, ni siquiera reconoce. Y defiende lo que puede de su propia intimidad con lo que Mattison paternalistamente llama “una cierta desconfianza servil.”<sup>18</sup>

Sin embargo, al considerar las limitaciones y las obsesiones del reverendo Mattison, sería bueno recordar que es él quien se expone a nuestra mirada crítica, dejándonos entrever partes del diálogo con Louisa Picquet (en todo caso se ha interesado lo suficiente en ella como para escucharla). Por el contrario, en la mayor parte de las *slave narratives* se suprime cualquier vestigio del diálogo, separando las palabras del esclavo de las del curador como para protegerse a sí mismo de un contacto contaminante: por un lado, aparece la narración del esclavo como monólogo en primera persona; por otro lado, figura

---

Scritture afroatlantiche 1760-1833, a cargo del Progetto Equiano dell'Università di Roma “La Sapienza”, Torino, Paravia Scriptorium, 1999.

<sup>17</sup> Un *octoroon* es una persona que tiene una octava parte de “sangre” negra –es decir, un tatarabuelo negro y siete antepasados blancos- y es considerada legalmente negra.

<sup>18</sup> Rev. H. Mattison, A. M., *Louisa Picquet, the Octoroon. A Tale of Southern Slave Life* (1861) en *Collected Black Women's Narratives*, ed. Anton G. Barthelemy, New York, Oxford University Press, 1961, cap. 1.

una narración enmarcada que certifica la existencia del narrador, la verdad del relato y la fidelidad de la transcripción.

El propósito declarado de esta separación es el de reforzar el efecto de autenticidad factual de las narraciones negras o indígenas, minimizando la interferencia visible del curador. Pero la separación del relato del marco narrativo suprime también el contacto entre la alteridad (claramente desigual) con la colaboración interracial desde donde se originó el texto.

Ahora bien, el choque con la alteridad era una apremiante preocupación para una América que todavía estaba en la búsqueda de su propia definición. No es casual que los años posteriores a 1830 coincidan con “la edad de oro” de las *slave narratives* abolicionistas, con el desarrollo del humor de frontera y con los orígenes de la “autobiografía” indígena: en el lapso de tres años se publican tres textos fundantes, como la autobiografía de Black Hawk (1833), la *slave narrative* abolicionista de Charles Ball (1836) y *Georgia Scenes* de Augustus B. Longstreet (1835). Estos tres géneros implican encuentros con la alteridad; así como, en los tres, la alteridad tiene la forma de una oralidad incorporada en el espacio de la escritura, pero segregada y recluida en un espacio discursivo separado. También la forma típica del relato cómico de frontera es la del marco narrativo: un inicio y eventualmente una conclusión planteada por un narrador culto e instruido, que introduce y envuelve el relato dialectal de un pionero o de un *backwoodsman*. El caballero y el pionero, como el curador blanco y el narrador indígena o negro, están dentro de las mismas portadas, pero hablan uno *después del otro*, casi nunca el uno *al otro*. En el relato que da el título a *Georgia Scenes*, las únicas palabras que el escritor le dirige al *frontiersman* son “Come back, you brute”, “¡vuelve aquí, animal!”<sup>19</sup>

En el humor de frontera, sin embargo, el narrador culto del marco introductorio no busca limpiar el lenguaje del *backwoodsman* para asimilarlo a los modelos de la escritura respetable, sino que acentúa la diferencia dialectal en el acto mismo de reconocerla: afirmando que si en la naciente democracia no es posible silenciar al hombre común, se puede al menos cercar su palabra y mantener el derecho de definirla y dominarla.<sup>20</sup> No es nunca el escritor quien busca al narrador dialectal, pero es siempre este último quien invade ruidosamente el espacio de la escritura: en lugar de un narrador prisionero, tenemos un oyente prisionero, una *captive audience* puesta en una esquina y reducida al silencio por un narrador incontrolable. “Simon Wheeler me arrinconó y me bloqueó con la silla, después se sentó y soltó el monótono relato que sigue.”<sup>21</sup>

Sin embargo, es la presencia de este oyente involuntario lo que permite a los narradores relatar. Y serán estos oyentes reluctantes quienes escriban el relato y quienes nos permitan leerlo. A medida que se haga el esfuerzo por exorcizarlo, el diálogo seguirá siendo la base de la historia.

---

<sup>19</sup> Augustus B. Longstreet, *Georgia Scenes* (1835), Gloucester, Mass., Peter Smith, 1970, p. 3.

<sup>20</sup> Véase mi documento *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, manifesto libri, 1994, p. 189-92.

<sup>21</sup> Mark Twain, “The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County”

#### IV. Representaciones

Pasemos ahora a examinar algunos textos literarios contemporáneos que utilizan la entrevista como procedimiento estructurante. La mayor parte de estos textos se ubican en el margen del canon literario, en una tradición literaria como la americana, que está atravesada por parejas interracial e interculturales (Natty Bumppo y Chingachgook, Ishmael y Queequeg, Huckleberry Finn y Jim, Ike McCaslin y Sam Fathers)<sup>22</sup>. En realidad, el contacto se ha a la vez evocado y exorcizado: Natty Bumppo fue criado por los indígenas Delaware, y *por esto* insiste obsesivamente en decir que él es “un hombre blanco sin ninguna mezcla.” También Jack Crabb en *Little Big Man*, otra historia de convivencia de un blanco entre los indígenas, comienza diciendo: “yo soy un hombre blanco y nunca lo he olvidado, pero crecí con los Cheyenne hasta cuando tuve diez años.”<sup>23</sup>

Ralph Fielding Snell, la voz narradora en la novela *Little Big Man*, es muy diferente del obtuso antropólogo que toma su lugar en la película: está dotado de mayor capacidad empática y es “un hombre de letras,” un profesional de la escritura, en vez de un antropólogo. Así como los personajes que vivieron entre los indígenas (Jack Crabb, Natty Bumppo) tienen siempre la necesidad de reafirmar su diferencia de los nativos, del mismo modo los autores que escriben en contacto con la oralidad sienten la necesidad de reafirmar su distancia de la oralidad de sus fuentes. De aquí la ambigüedad con la que el hombre de letras Snell da cuenta de su relación con el narrador oral Crabb: por un lado, si no fuese por Crabb no habría nada que escribir; por el otro, debe distanciarse del contacto contaminador con un hombre de frontera “ignorante,” “mal hablado,” “cínico...basto, desconsiderado y sin escrúpulos”<sup>24</sup>. Jack Crabb se crió con los indígenas, pero sigue siendo un hombre blanco; Ralph Fielding Snell recoge un relato oral, pero sigue siendo un “hombre de letras.” En el cuerpo del texto, habla uno a la vez: como Natty Bumppo y Jack Crabb, *Little Big Man* es realmente un *libro sin mezclas*.

En *The Autobiography of Miss Jane Pittman* de Ernest Gaines encontramos la misma separación entre el relato autobiográfico de Miss Jane Pittman, una mujer anciana que recuerda la esclavitud, y un marco narrativo en donde un “curador” sin nombre relata cómo recogió su historia. Sin embargo, como en muchas de las denominadas *neo-slave narratives*<sup>25</sup> —novelas contemporáneas sobre la memoria de la esclavitud (*Jubilee* de Margaret Walker, 1966; *The Chaneysville Incident* de David Bradley, 1981; *Dessa Rose* de Sherley Anne Williams, 1986)- la relación entre marco narrativo y relato es diferente: no se trata de un encuentro con la alteridad, sino de una exploración sobre las raíces y sobre la identidad del curador, que también es afroamericano. El “curador/personaje” pretende “contaminar” los libros de historia con la voz de Miss Pittman, y a través de ella afirmar la presencia de sus antepasados, que han sido ignorados hasta ahora.

---

<sup>22</sup> Respectivamente, en la serie de los *Leatherstocking Tales* de James Fenimore Cooper, *Moby Dick* de Herman Melville, *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain, “The Bear” de William Faulkner.

<sup>23</sup> Th. Berger, *Little Big Man*, p. 1.

<sup>24</sup> Th. Berger, *Little Big Man*, p. xxi, 439.

<sup>25</sup> Bernard Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1967; Annalucia Accardo, *Il racconto della schiavitù negli Stati Uniti d’America*, Roma, Bulzoni, 1996.

El autor Ernest Gaines, sin embargo, continúa la convención de situar las voces de forma separada: el “curador” puede tener la autoridad de corregir los libros de historia solo si se presenta como un historiador profesional. Por lo tanto, transforma el relato de Miss Pittman en un monólogo, sacando no solo su propia voz, sino también la de otros narradores colaterales. Miss Pittman es la única que habla en el cuerpo del libro, pero no es la única que habla en la entrevista: “a pesar de que he usado la voz de Miss Pitman en todo el relato” explica el “curador”, “en algún momento han sido otras personas las que han llevado a cabo la historia en su nombre” cuando ella estaba demasiado cansada o cuando necesitaba de otros testimonios que corroboraran su relato. Un texto puede tener un solo autor; una autobiografía, un solo narrador, y en tributo a esta convención, las otras voces desaparecen del texto.<sup>26</sup>

A causa de esta segregación y supresión de voces, muchas cosas se han perdido. No sabemos si el relato de Jane Pittman tuvo algún efecto sobre el curador, o si relatando su historia la misma Miss Pittman cambió de alguna manera. ¿Aprendieron algo? ¿Salieron cambiados de este encuentro? Las culturas orales y populares –al igual que otras disciplinas tales como la historia oral, el folklora y la antropología- reconocen que los relatos son ellos mismos eventos, y que por lo tanto relatar una historia o escucharla, o incluso crear una en conjunto, no puede no tener consecuencias transformativas sobre el mundo “real” o sobre las personas involucradas y sus culturas. En *Miss Pittman* o en *Little Big Man* no sucede nada similar: las historias son relatadas, y después narradores y oyentes son exactamente los mismos de antes, salvo por alguna información de más en los segundos. De hecho, para mayor comodidad, ambos narradores mueren poco después de la entrevista, como si su utilidad se hubiese agotado en el momento en que sus voces son convertidas en texto –y de este modo dejan a los oyentes como únicos custodios del relato. Si Miss Jane o Jack Crabb estuviesen todavía vivos (como por fortuna es el caso de la mayor parte de los entrevistados en las investigaciones de historia oral) podrían querer cambiar el relato, relatar otra historia o controvertir el uso que hacen de ella los “curadores” y “los hombres de letras”. Pero un texto debe ser definitivo, y nada lo hace más definitivo que la muerte de la fuente.

Para encontrar una representación de la entrevista como experiencia vivida más que como una simple ocasión para la creación de un texto monológico, debemos apartarnos aún más del centro del canon literario e ir en búsqueda de una novela regional apalachiana como *Oral History* de Lee Smith (1983), o una historia gótica de horror como *Interview with the Vampire* de Anne Rice (1973). En ambos casos, el título sugiere que el tema no es tanto el contenido de la historia oral como su proceso: son historias de alteridad, pero también son historias de la confrontación con la alteridad y de su fracaso.

---

<sup>26</sup> Este enfoque multivocal se encuentra frecuentemente en las narraciones indígenas. La costumbre era que otras personas ayudaran a los narradores a relatar su propia historia, verificándola e integrándola con más detalles e información. Sin embargo, esta multivocalidad desaparece en su representación escrita: basta pensar en *Black Elk Speaks* (New York, W. Morrow, 1932), escrito por John G. Neihardt como si solo estuviera hablando el protagonista y no otros co-narradores de soporte... El único libro que hace un buen uso de esta modalidad de *storytelling* multivocal es la autobiografía de Yellow Wolf escrita por Lucullus Virgil McWhorter (*Yellow Wolf: His Own Story*, 1940, Caldwell, Idaho, The Caxton Printers, 1991), en el que las contribuciones de los narradores colaterales son reconocidas y valoradas.

En *Oral History*, Jennifer busca a sus casi olvidados familiares en los montes Apalaches para escribir una tesina de historia para la universidad. Pero la distancia generacional, así como la distancia entre cultura urbana y cultura rural, resultan en última instancia insuperables. Tal vez la historia que Jennifer cruza es demasiado personal, no lo suficientemente “histórica” como para poder ser escuchada y dirigida objetivamente. De este modo, leemos la historia a través de los recuerdos de distintos personajes, pero Jennifer no es capaz de recoger esos relatos y no se da cuenta siquiera de su existencia.

Jennifer ha llevado consigo las herramientas de investigación, un cuaderno de notas y el grabador, pero también los estereotipos y la arrogancia de la academia. Mira a sus parientes como “gente (*folk*), colorida, interesante” que vive “en la pintoresca casa ancestral”, y le interesa más tratar de verificar fehacientemente la existencia de un fantasma en una casa abandonada que escuchar los relatos que explican por qué el fantasma existe y qué significa. Sin embargo, su sola presencia pone en movimiento las memorias de quienes la rodean: no la reconocen como oyente y no le relatan nada; sin embargo evocan el pasado en un mosaico de silenciosos monólogos interiores. Cuando le dicen “no regreses aquí con esa cosa” (el grabador), Jennifer se va deshecha en lágrimas; pero al final retoma, y explica todo con la ayuda de los estereotipos que había traído tras de sí desde el inicio: “son gentes realmente muy primitivas, una especie de tribu ligada a la tierra, groseros y con instintos animales. Todo lo contrario de la imagen de lo pastoral”<sup>27</sup>. No volverá nunca.

También en *Interview with the Vampire* se comienza con las herramientas del oficio: “¿pero cuántas cintas tienes?”, pregunta el vampiro: “¿suficientes para la historia de una vida?”. Al inicio, el “chico” sin nombre que conduce la entrevista busca comportarse de manera profesional, hace preguntas puntuales, no acepta la visión propia del entrevistado (“me interesa mucho saber por qué usted cree esto, porque...”). Muy pronto, sin embargo, el narrador toma el control del espacio narrativo: “No”, dijo el vampiro, bruscamente. “No podemos empezar así. ¿Estás listo para grabar?” Como Simon Wheeler en la historia de Mark Twain, el vampiro Lestat tiene una historia que contar, y el chico con su grabador le sirve no solo como *captive audience* sino como intermediario con el mundo: “No quiero perder esta ocasión. Para mí es más importante de lo que tú puedes comprender ahora.”

Anne Rice, sin embargo, conoce bien el recíproco juego de seducción que rige la entrevista, y agrega un nuevo giro a la figura de la *captive audience*. En lugar de borrar la presencia del entrevistador y dejar simplemente el espacio al monólogo del protagonista, nos lleva a través del proceso en el cual el entrevistador es gradualmente sumergido en el mundo del entrevistado (invirtiendo el ocasional sentido de culpa del investigador como “vampiro”). A medida que el chico es “casi hipnotizado”, los reflejos bajan, se vuelve “congelado” y “agazapado” en posición casi prenatal y, aunque se acuerda de voltear fatigosamente el casete, es finalmente reducido al silencio.<sup>28</sup> Por último, cuando el flujo de la voz del vampiro se detiene, se sacude de su torpeza y pide: “¡convírteme en un vampiro, entonces!”. La cinta sigue corriendo, pero la entrevista ha terminado: el investigador se ha transformado en el objeto de su investigación.

---

<sup>27</sup> Lee Smith, *Oral History. A Novel*, New York, Ballantine, pp. 6, 8, 291.

<sup>28</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire* (1976), New York, Ballantine, 1977, pp. 95, 127, 149.

La figura del narrador prisionero vuelve en su forma tradicional en los últimos dos textos que quiero examinar. *The Confessions of Nat Turner* de William Styron está construida sobre la base de una entrevista auténtica: el relato hecho en la cárcel por Nat Turner, líder de una insurrección de esclavos en Southampton, Virginia, en 1831, recogido por T.R. Gray y publicado como “Confesiones” de Nat Turner. Styron comienza con el encuentro entre los dos, pero invierte los papeles: el punto de vista es el de Nat que observa a Gray, y “trascibe” a su transcriptor al punto que la escritura de Gray parece casi prisionera de la voz autorizada del esclavo encarcelado.

Aquí no se trata de un proyecto narrativo compartido: el encuentro es representado y vivido como un conflicto, a lo sumo como una negociación entre adversarios. Incluso las palabras están en disputa: cuando Nat dice que tiene la intención de “confesar,” Gray piensa que quiere confesar sus culpas, mientras que Nat entiende la palabra en sentido bíblico: “confiesa, que todos los pueblos sepan. Confiesa, que tus acciones sean conocidas por todos los hombres”. Será él quien se sirva de Gray porque, transcribiendo su mensaje, lo transmitirá al mundo entero. Pero cuando Gray le relee la propia transcripción de sus palabras, Nat se siente como “vaciado de toda la energía”: su voz se ha transformado en un texto ajeno, y el Nat que el mundo conocerá será el reconstruido por Gray.

Y de hecho, los últimos capítulos del libro de Styron —violentamente atacados por toda la crítica afroamericana— se basan propiamente en el escrito de Gray. Leyéndole su transcripción, Gray hace dos preguntas a Nat: por qué no fue capaz de matar a su amo, y por qué la única persona que mató fue una joven blanca. Styron parte desde aquí para imaginar un Nat Turner ambivalente respecto de un amo no del todo malo, y su atracción por una mujer blanca. El texto de Styron es, entonces, la continuación y la culminación del texto en donde Gray fija su versión de la voz de Nat.

Una de las escritoras afroamericanas que reaccionaron críticamente a *The Confessions of Nat Turner* fue Sherley Anne Williams, autora a su vez de una *neo-slave narrative*, *Dessa Rose*, que es también una respuesta implícita al libro de Styron.

En primer lugar, Sherley Anne Williams invierte la relación entre el marco narrativo y el texto. El prólogo y el epílogo, de hecho, no están escritos por un curador o por un historiador, pero son la transcripción del flujo de conciencia de la heroína esclava, Dessa Rose. La situación narrativa está claramente inspirada en la obra de Styron: Dessa Rose, líder de una rebelión de esclavos, es interrogada/entrevistada en la cárcel por un escritor, Adam Nehemiah, quien está desarrollando un libro sobre la prevención y el control de las revueltas de los esclavos.

Toda esta parte de la novela se basa en la tensión entre la voz femenina negra de Dessa y la escritura masculina blanca y patronal, que escribe *sobre* ella tanto con la pluma como con el látigo que le signa el cuerpo y con la marca que le graba la letra R en las partes íntimas.<sup>29</sup> También aquí la entrevista es un proceso de transformación. Nehemiah busca informaciones específicas, pero a Dessa le interesa relatar su propia historia, sobre todo a sí

---

<sup>29</sup> Sherley Anne Williams, *Dessa Rose*.

misma, para reconstruir el sentido de su pasado.<sup>30</sup> Como las preguntas del reverendo Mattison a Louisa Picquet, también las de Nehemiah a Dessa revelan una incapacidad de reconocer la agencia y la subjetividad de la esclava. Gradualmente, sin embargo, Nehemiah se convence de estar conquistando un poco su confianza; en realidad, está ocurriendo lo contrario, son las defensas de Nehemiah las que se debilitan, él es poco a poco capturado en la telaraña del discurso de ella. Dessa se esconde detrás de silencios, evasivas y una expresión “vacía”, y las aprovecha para ser ella quien lo estudia a él y le arrebató información. Por otra parte, Dessa está a su vez intrigada por el proceso de la entrevista (“¿pero tú escribes lo que digo yo? Y ¿Por qué?”) Y por sus propias palabras cuando Nehemiah las relee (“¿realmente he dicho esto?”)<sup>31</sup>. Finalmente llega a ver en los encuentros con Nehemiah al menos una interrupción de la monotonía de la cárcel y además un espacio narrativo del cual puede aprovecharse. Cuando, después de semanas de silencio, comienza a hablar, es sorprendida por el sonido de su propia voz: “presa de su propia corriente, se escuchó y siguió.” El fracaso del diálogo interpersonal da lugar a un monólogo tan intenso que Nehemiah, -como el chico en *Interview with the Vampire*-, es capturado y seducido: “su voz prevalece sobre la mía.”<sup>32</sup> Y al fin, cuando quiere hacerla desnudar para leer en la marca de su cuerpo su identidad, busca reapropiarse de ella en nombre de la escritura: “La conozco...la he puesto en mi libro.”

Todo esto, sin embargo, no esconde una curiosa aporía. La primera sección de la novela comienza con la que parece ser la voz de Dessa pero en realidad es la transcripción de Nehemiah: “sin embargo, recordaba la escena muy vívidamente, mientras reconstruía el relato de la negra descifrando los apuntes que había anotado de prisa, y lo reconstruía en su diario como si lo recordara palabra por palabra.” La sintaxis, el léxico, la fonética de Dessa, son esencialmente un *Black English* filtrado por el oído y la memoria de un observador blanco. Williams nos hace creer que Nehemiah es capaz de representar de manera precisa e indistinguible la voz de ella –cosa obviamente inverosímil, a menos que le atribuyamos a él una capacidad de memoria total, una altísima competencia filológica y, sobre todo, un apasionado deseo de respetar no solo lo que Dessa dice sino también cómo lo dice.

Y en todo caso: ¿Cómo hace para saber que el nombre del compañero de Dessa se escribe Kain y no Cain, o Cane? Existe una sola persona que conoce la ortografía exacta de este nombre: no Nehemiah, que lo escucha solo oralmente; no Dessa, que no escribe; solo el narrador omnisciente y, a través de esta figura, la autora. ¿Quién es, entonces, el responsable de estas palabras? ¿Dessa, que las ha dicho? ¿Nehemiah, que las transcribe? ¿El narrador omnisciente que está detrás de Nehemiah y describe la escena, y resume el resto del relato de Dessa? ¿O Sherley Anne Williams, que los imagina a todos?

De hecho, Nehemiah, el narrador omnisciente y la autora tienen una cosa en común: escriben. En la tensión entre la voz de Dessa y la escritura de Nehemiah, Sherley Anne Williams se encuentra del mismo lado de Nehemiah. Finalmente, es ella quien la pone “en su libro.”

---

<sup>30</sup> Annalucia Accardo, *Il racconto della schiavitù*, p. 153.

<sup>31</sup> Sherley Anne Williams, *Dessa Rose*, p. 40.

<sup>32</sup> Sherley Anne Williams, *Dessa Rose*, p. 51, 55, 3.1

Después de una sección central relatada en tercera persona por un narrador omnisciente, la contradicción resurge en la tercera sección y en el epílogo, narrado por Dessa a un oyente adulto que ella llama “hijo mío” y “querido.” No es la primera vez que relata a sus propios descendientes; pero esta vez es diferente. Como los padres de Annie Napier habían relatado episodios y anécdotas, dependiendo de la ocasión y de los requisitos; esta vez, como en la entrevista de Annie Napier conmigo, cuenta toda su vida, en orden cronológico, a un oyente que la transcribe. En otras palabras, pasa del *storytelling* al *history-telling*.

Esta conclusión, sin embargo, es ideológicamente inaceptable para la autora. En el prefacio, Williams escribe que la escritura a menudo ha “traicionado” a los afroamericanos, y no hace nada para prepararnos para otro tipo de escritura, para un transcriptor que no sea un traidor. Pero si el destino de Dessa es el de terminar de todos modos en un libro, es la escritura la que triunfa sobre la voz. Williams busca liberarse de esta contradicción, afirmando en las últimas líneas del libro que en realidad este ha sido escrito desde la primera línea por la misma Dessa Rose:

*Es por eso que lo escribí, porque lo repito a este hijo. No olvidaré nunca cuando Nemi trataba de leerme, sabiendo que me había puesto en sus manos. Esto, al menos, los hijos lo han escuchado directamente de nuestros labios.*<sup>33</sup>

Por lo tanto Dessa Rose escribe, como Huckleberry Finn. Pero que Huck escribe lo sabemos desde la primera página; que Dessa escriba lo venimos a saber en la última línea, y no nos convence. Las partes relatadas en primera persona son indiscutiblemente una representación escrita, incluso fonética, de una *performance* oral; y nadie escribe así, mucho menos una persona que creció en una cultura oral. La fidelidad en el sonido de las palabras es la obligación de los investigadores y estudiosos que referencian las palabras de otros; pero los escritores populares no tratan de reproducir su propia oralidad, sino de crear su propia escritura. Cuanto más un texto se presenta como hablado, más se trata de una representación literaria o literada de lo hablado. Solo una escritora como Alice Walker en *The Color Purple* puede imaginarse que la semianalfabeta Celie escriba “Ah” en vez de “I”.

El libro se presenta como una lucha entre la voz de Dessa y la escritura patronal del látigo y la pluma. Pero más allá de esta oposición está el hiato entre la “mujer de letras” Sherley Anne Williams y su personaje. Williams se encuentra del mismo lado de Nehemiah, y no puede tolerar ni la cercanía con su enemigo ancestral, ni la distancia con su antepasado ideal. La diferencia entre Dessa y Nehemiah, como la que existe entre Jennifer y sus antepasados vivos de los Apalaches, es insuperable; pero la distancia entre Sherley Anne Williams y Dessa, como la que existe entre el chico y el vampiro, es insoportable. O Williams se convierte en Dessa y escribe en la voz de Dessa, o Dessa se convierte en Williams y habla en las letras de Sherley Anne. La única manera de evitar que Dessa sea puesta en el libro de otra persona es pretender que el libro sea suyo.

---

<sup>33</sup> Sherley Anne Williams, *Dessa Rose*, 260, la cursiva en el texto es mía.