



Hotel Abismo

Sueño de zombis, chanchullo de vampiros

Aurea María Sotomayor

Universidad de Puerto Rico

Parecería que nos hallamos inmersos en una oposición, pero no es así. Los zombis y los vampiros pertenecen al mismo ámbito, al trauma de la reminiscencia y el hambre. Le revenant est en rêverie. El que regresa se halla inmerso en un sueño, en la pesadilla del tiempo, y cruza las fronteras de la muerte para regresar. Los zombis son manejados por una fuerza exterior y tienen la apariencia de cadáveres andantes. Los vampiros se desplazan movidos por una voluntad extraordinaria que trasciende fronteras y tiempos; en la filmografía clásica, los mueve el amor y la sensualidad. Muchos de ellos, creados en el tardío romanticismo del siglo diecinueve, ejemplificados por caracteres como el de J. W. Polidori (Lord Ruthwen), Bram Stoker (Drácula) o mujeres como las de Thèophile Gautier (Clarimunda), Sheridan le Fanu (Carmilla) o Coleridge (Christabel), son aristócratas excéntricos venidos a menos. Lo que me interesa de ellos es la doble lectura que pueden producir. En ciertas épocas, el vampiro representa los antepasados, la tierra, la genealogía, la aristocracia. En otras, devienen el símbolo de la corrupción moral, el libertinaje, la divergencia

sexual, la ambigüedad.¹ El zombi carente de

¹ Se ha hecho una lectura política del vampiro en la Inglaterra racionalista del siglo XVIII. La movilidad económica y política de la época permitió transformar una noticia recibida de Viena sobre unos cuerpos vampirizados en Hungría en una sátira del ministro Sir Robert Walpole alusiva a tiranía, corrupción y tasas excesivas de impuestos por razón de las innovaciones en las finanzas y la banca durante ese período. "...the term blood-sucker (an animal which sucks blood, especially the leech) appeals to the sanguinary principle that wealth and money are a kind of vitality that circulates in the economy like blood in the body,..." (167). **The History of Gothic Fiction**, por Markman Ellis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. El vampiro, desde este punto de vista, prefigura la modernidad como corrupción, moral laxa, perversión sexual y gobierno autocrático. En esa metáfora del egoísmo, la corrupción, la pureza de sangre y el autoritarismo podemos insertar a ese "Vlad" que visita el distrito federal de México en la reciente colección de cuentos de Carlos Fuentes, **Inquieta compañía** (Alfaguara, 2004). Otra versión es la relacionada con las fuentes orales folklóricas y populares del vampiro griego o eslavo, fundido en una genealogía noble. El tirano asesino y el vampiro folklórico, según David Punter, se vinculan en la novela: "Dracula offers a lively metaphor for the hereditary principal of the aristocracy. He embodies the historical involution of aristocratic claims to noble blood, a quality of breeding that can only be located in lineage and history, and not in innovation or creation" (Ellis, 194). Una lectura más estetizante y menos política de Drácula la ofrece Elaine Showalter: "The novel is also about the thrills and terrors of blurred sexual, psychological, and scientific boundaries. Dracula lives in Transylvania, 'on the borders of three states', which we might read as the states of living, dead, and undead, or of masculinity, femininity, and bisexuality." **Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle**. New York: Penguin Books, 1990.

voluntad parece desplazarse sin rumbo y el vampiro confirma quién es por su anhelo de sangre. El primero es inapetente por cuanto no tiene voluntad, el segundo es incesante respecto a la satisfacción de su deseo. El vampiro es un parásito; el zombi no es.

La oposición esclavo-amor parece dominar estas dos figuras de la imaginación gótica. No me refiero al colonizado y al colonizador que abordaría la novela posterior, aunque la fuente del imaginario gótico europeo ya previera marcar sutiles diferencias de clase y raza. El zombi literario nace con las incursiones imperiales en ultramar y es posible extraer de la contraposición entre las figuras vampiro-zombi, elementos raciales, geográficos, políticos y económicos. Por ejemplo, zombis y campesinos sin tierra frente a terratenientes que viajan con su tierra para mantener fuerza y poder. Los últimos desangran todo a su paso en un afán devorador, imperial, mientras que el zombi se desplaza sin voluntad ni punto fijo. Emaciado, ausente y negro es el zombi frente a la sátira dieciochesca del vampiro sagaz, blanco, afirmativo y parásito. Desde que Goethe y Hoffmann soñaran vampiresas, el vampiro regresa situado en el exceso, la decadencia, la incertidumbre. El zombi apenas necesita comer, excepto en las películas más burdas pues, según el rito vuduista, al probar sal o carne adquieren conciencia de quiénes son y se dirigen hacia la tumba.² El

² 'A zombi remains in that misty zone which divides life from death. He moves, eats, hears what is said to him, even speaks, but he has no memory and no knowledge of his condition. The zombi is a beast of burden which his master exploits without mercy, making him work in the fields, weighing him down with labour, whipping him freely and feeding him on meagre, tasteless food. A zombi's life is seen in terms which echo the harsh existence of a slave in the old

vampiro, por el contrario, es un devorador, una especie de depredador. Físicamente, ambos han sido desterrados de la vida; pero caminan sobre la tierra. Los zombis están destinados al trabajo y los vampiros, al placer. Pero ambos son seres de frontera, extraños, nómadas, ex-céntricos.

El trauma de vampiros y zombis parece centrarse en el tiempo, en su pasado. Uno de ellos es amnésico y el otro recuerda demasiado. Uno está muerto y el otro no puede morir. Sólo en las narraciones caribeñas aparece el zombi. Frente al dandysmo, el aristocratismo, el cosmopolitismo y la excentricidad del vampiro, el zombi, sin embargo, se halla atado a una sociedad rural, tiene aspecto campesino, es racialmente diferenciado, mudo, sin inteligencia y eternamente hambriento. En lugar de chupar sangre, desgarrar los cuerpos. Dos películas estrenadas en el 2005 cuentan los avatares de ambas figuras en la posmodernidad. En la película **Land of the Dead** de George A. Romero, hallamos hordas de zombis dirigidas por uno de ellos de aspecto frankensteiniano que intenta hablar, posee cierta inteligencia y se dirige a ciudades fortificadas prohibidas a su paso. Al finalizar la película, el director establece un paralelismo entre el desplazamiento de éstos "en busca de una mejor vida", según sus perseguidores, quienes se identifican con ellos en un afán similar, alejándose de la insania y la desigualdad social prevaleciente en la ciudad. En **La guerra de los mundos**, basada en un texto de H. G. Wells, la imagen del extraterrestre

colony of Santo Domingo." (282) Al probar sal dejan de ser dóciles, son vengativos, asesinan a su amo, destruyen su propiedad y se dirigen a sus tumbas. Alfred Métraux. **Voodoo in Haiti**. New York: Schocken Books, 1972, p. 282.

adquiere visos vampírescos cuando extrae sangre humana mediante una especie de aguja quirúrgica integrada a su cuerpo. En una escena panorámica, puede observarse un extenso prado intensamente rojo: la tierra ha sido fertilizada con la sangre de sus habitantes. Finalmente, los extraterrestres mueren porque su organismo se debilita al contaminarse con lo terrestre. A pesar de la superioridad de su inteligencia, del exterminio planetario planificado por millones de años, la narración señala que mueren por contaminación. Es decir, porque no son terrestres, son extranjeros, y la mordida de un vampiro o de un zombi, si no mata, contamina. Vampiros, zombis y extraterrestres se hallan al margen del orden social, representan una plaga,³ tocarlos es contaminarse. Como señala Georges Bataille, la debilidad de la prohibición crea lo abyecto⁴. Al crearse lo abyecto se constituye el orden social.

El Caribe está constituido por islas donde el espacio de terreno disponible es ciertamente limitado, y así se manifiesta en obras donde adueñarse de la tierra desempeña un papel predominante, tales como **Gobernantes del rocío (1944)**, de Jacques Roumain, **Pluie et vent sur Telumée Miracle** de Simone Schwartz-Bart y **Texaco (1992)**, de Patrick Chamoiseau.⁵ La

tierra en estos textos, se sustrae del empresario invasor, especialmente en **Texaco**, para ponerla en manos de sus habitantes. Las protagonistas se apropian de su terreno volando sobre ellos, ya sea onírica o físicamente en Schwartz-Bart, o relatando su memoria en la crónica de Marie-Sophie Laborieux en la novela de Chamoiseau. En la narrativa de una generación anterior, la de Jacques Roumain, el campesinado y su agricultura de subsistencia como posibilidad económica posterior al sistema de plantación desempeña un papel importante y la independencia personal se logra a partir de la posesión de un predio de terreno cultivable. La tierra, si no se destina a la especulación, necesita quien la cultive. Desde fines de siglo XVIII se registran crónicas e informes relacionados con el vudú y el obeah en las plantaciones de azúcar caribeñas. Muchas de las rebeliones de naturaleza emancipatoria se vinculan a creencias religiosas africanas. La noche de Bois-Caiman, con que se inicia la rebelión de los esclavos en Haití y figuras tales como Mackandal y Bouckman, líderes de tales emancipaciones, son fraguados ficcionalmente en **El reino de este mundo** de Alejo Carpentier a partir de información histórica fidedigna. El tramado histórico y el ficcional se entrelazan de forma tal que el lector obtiene un contexto bastante claro de los inicios de la emancipación negra a partir del texto. Carpentier acopia en su novela muchas

³ “The origins of the vampire were explained as fears of the Plague, thought, since the Middle Ages, to have emanated from the East. Dracula’s principal companions and alternative forms —rats, wolves and bats— were associated with disease.” Fred Botting. **Gothic**. London and New York: Routledge, 1996, p. 146.

⁴ Citado por Julia Kristeva en **Powers of Horror** (tr. Leon S. Roudiez), New York: Columbia University Press, 1982. Se refiere al ensayo “L’abjection et les formes misérables”, en *Essais de sociologie. Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970.

⁵ **Gouverneurs de la Rosée** fue concluida en 1944 en México y publicada póstumamente en 1946. Hay

versión española de Fina Warschauer. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1971. Las novelas de Schwartz-Bart y Chamoiseau fueron publicadas originalmente por Gallimard. **Texaco** (traducción Rose-Myriam Réjouis y Val Vinokurov). New York: Vintage International, 1998, al español de Emma Calatayud. Barcelona: Anagrama, 1994. **The Bridge of Beyond**, de Simone Schwartz-Bart (traducción Barbara Bray). Oxford: Heinemann, 1982.

de las prácticas vuduistas y los medios utilizados por los esclavos para librar sus batallas contra la esclavitud, pero no aborda en ningún momento la figura del zombi. En el pasado, el esclavo era destinado a hacer productiva la plantación y formaba parte de los bienes del propietario. En el imaginario vuduista, el zombi desempeña una labor de esclavo por cuanto carece de voluntad y está al servicio de un bokó, el hechicero que lo convirtió en zombi.

De otro lado, la historiografía inglesa coloca al esclavo en una especie de atmósfera gótica claustrofóbica germana a las historias que ocupaban la imaginación dieciochesca de Radcliffe, Maturin y Walpole. Uno de sus objetivos, según Ellis, es establecer un paralelismo entre lo gótico y la degradación moral: "These accounts are often produced at, or inscribe, moments of cultural and political tension between racially-identified interest groups in the slave colonies, such as rebellion, abolition, emancipation and independence. The zombie, like the cannibal, is an ideologically motivated rhetorical device deployed to demonstrate and establish the moral superiority of civilised colonial authority over the barbarous slaves. This moral superiority –formalised into scientific theories of racial superiority- justified the continued use of military violence and legal process to maintain colonial authority."⁶ Hoy día,

⁶ Ellis, p. 208, y en general el capítulo "Zombies and the occultation of slavery", pp. 205-244. Sobre el tratamiento del tema en Europa añade: "Representations of obeah, on the other hand, were often used in European texts to exemplify the barbarity and savagery of slave society, and as such, to justify the habitual violence of slavery as an institution. The practices of obeah and the figure of the obeah-man or witchdoctor, function as a gothic force in these texts: a source and index of terror." (211)

una parte de la crítica contemporánea sobre el Caribe lee en el zombi una metáfora del antiguo esclavo de la plantación. Del mismo modo, mediante una operación similar relativa a los modos en que se supervisa lo extraño, la imagen del zombi viene a ocupar el imaginario de la época al folklorizar y subestimar el potencial rebelde de tales prácticas. El zombi se convierte en materia típica, color local, brujería, se caricaturiza, se domestica, hasta devenir una persona de brazos caídos. En la imaginación de los historiadores que relatan las rebeliones de esclavos en Haití y Jamaica, por medio de la botánica y el vudú una persona puede retornar al mundo de los vivos, pero su capacidad vital está disminuida por el letargo que producen unos polvos extraídos de raíces, cadáveres y animales. El vudú constituye parte del imaginario religioso haitiano, es reconocido por el Código Penal de Haití y se ha incorporado creativamente en la literatura. Intento analizar la presencia del vudú y del zombi en varios textos caribeños. Recorreremos ese Caribe que rodea las islas de Haití, Jamaica, Cuba y la Guadalupe.

El palo encebado (1975), primera novela de René Depestre, se vale de tres alegorías: la zombificación, el palo encebado y el vampirismo. La zombificación equivale a la destrucción del ser humano y alude al período del régimen duvalierista, por cuanto la novela opera en los años de su gobierno. Su dirigente intenta modernizar el vudú mediante un sistema aplicable a la población, lo que llaman la electrificación, en lugar de zombificación, de almas.⁷ La imagen victimación, la cual juega un

⁷ En el glosario de **El palo encebado** se dice del zombi: "Asimismo la existencia de los zombis de

papel importante en la novela pues el vilificado es Henri Postel, ex-senador alcoholizado a raíz del asesinato de su esposa y la violación de su única hija por el régimen vitalicio de Zoocrate Zacharie.⁸ El castigo impuesto a Postel es dejarlo sobrevivir y neutralizarlo (zombificarlo a través del método de la electrificación de almas), reduciéndolo a administrar una tienda de víveres en un pueblo pequeño. Un día decide renacer y en lugar de huir del país compite en un certamen en el que frecuentemente participan malhechores. El reto consiste en subir un palo encebado. La expectativa general es que fracasará ya que, además de su debilidad física, todos lo consideran un hombre moralmente destruido. La novela se centra en el círculo estrecho de amigos convertido en equipo de apoyo moral y físico de su iniciativa, a saber un maestro, una masajista-femme jardin,⁹ un bokó, una mamaloi, uno de los competidores y un simpatizante marxista. Al Postel llegar a la cumbre del palo dispara contra los representantes del régimen, pero es herido mortalmente ahí mismo por los tonton-macoutes. Sus amigos recogen el cuerpo y logran enterrarlo en un pueblo vecino; aunque posteriormente todos son asesinados cruelmente y sólo sobrevive la “femme-jardin” Zaza Valéry, a través de quien el

Zoocrate Zacharie y de su sistema de zombificación o de electrificación de almas corresponde, en el plano mítico, a los estragos de la neocolonización en Haití." En una novela Virgilio Piñera, **La carne de René**, de 1959, el método de la electrificación es usado irónicamente como una técnica pedagógica de domesticación.

⁸ El juego con la metáfora animalizadora y la evocación irónica de Sócrates junto a Zoocrates es interesante.

⁹ La femme-jardin es una figura frecuente en la narrativa de Depestre, es pecialmente en sus relatos **Alleluia pour une femme jardin**, y representa a una mujer bella potenciadora de su virilidad.

lector se entera de lo ocurrido. Al vencer en el certamen, Henri Postel evoca la figura del héroe en cuanto demuestra que puede reivindicarse personalmente, quizás ejemplificar que es posible detener el proceso de zombificación gubernamentalmente dirigido. Si el dictador invoca la modernidad es porque desea atribuirle un aire contemporáneo a la cosificación humana pues el zombi en sus palabras ha pasado de moda y pertenece a la tradición de los antiguos brujos (evoca al emperador Faustin Soulouque). Según Zacharie, el presente es el de la electrificación de las almas, otorgándole un aire místico a este sueño de la cosificación en medio de la modernidad. Dice el dirigente que no desea que Postel sea un zombi al viejo estilo, sino otra cosa: "que no tenga en modo alguno el aire ausente y la mirada vidriosa característicos de nuestros tradicionales muertos-vivientes. Que sea consciente de su estado hasta el final" (18). Mientras la tradición destina al bokó o al brujo la transformación del hombre en zombi robándole el alma, aquí se moderniza la técnica llamándole electrificación y hace del dictador el bokó principal (Duvalier era etnólogo y manipuló el vudú políticamente). La figura del zombi se ha masificado y elevado a un sistema político de negaciones, vejaciones y sujeciones de la población haitiana que yace aletargada por el método. Lo zombificado viene a ser el pueblo haitiano en virtud del régimen dictatorial que se ha impuesto. En ese Estado, sólo viven los corruptos o ayudantes del dictador, el resto está muerto en vida.

La segunda metáfora del árbol, importante en las creencias universales de donde provienen las vuduistas, también sufre un

proceso de modernización. El palo encebado es la representación del Estado y se manipula como un símbolo fálico en el texto. Subir el palo encebado forma parte del rito priápico anual utilizado por el dictador para insuflar vida al país en una competencia realizada en el marco de unos juegos elevados a categoría de carnaval como un entretenimiento de las masas. La novela retrata un estado fascista y criminal en pleno siglo XX que ha institucionalizado un método a través de la ONEDA (Organización Nacional de Electrificación de Almas). Clovis Barbotog, mano derecha del dictador, lo define: "Quien dice ONEDA está diciendo algo tan inmutable como Dios, la Familia, la Raza, el Orden y la Propiedad: la supremacía vital y cósmica de un Estado del tercer mundo que es el único representante de los intereses de la nación, su único hombre de negocios, su único manager; en resumen: ¡el gran banquero de su sangre y su esperanza!" (220)¹⁰ La negritud, movimiento y concepto iniciado por Aimé Césaire como afirmación estética y racial de los negros caribeños, es manipulado políticamente en el discurso del dictador al comienzo de la novela con el propósito de arengar a las gentes en el día en que se abren los juegos que celebran los once años del régimen. Sus connotaciones (lo social se reduce a la raza) las sintetiza la prensa "zoocrática" adepta al dictador, por ejemplo, el periodista Pipionqui quien escribe: "Este palo encebado, para quien conoce la historia de esta isla, simboliza a partir de ahora la Fuerza del Hombre negro, del Cimarrón de ojos rojos, negro

y reluciente como el ébano, pulido por tres siglos de esclavitud, hirsuto, bombón brutal, feo, grasiento y sensual, salvaje y fálico, salido de las horrendas profundidades de la furnia de la iniquidad social" (76). Luego critica la filiación marxista de algunos intelectuales de la época, entre los cuales se ubica René Depestre, Jacques Roumain y J.S.Alexis: "el Palo-negritud esperará al negro desrazado cuyos propósitos y conducta han apestando siempre a insinceridad, hipocresía, marxismo y liberalismo mulatos, continuando así, desvergonzadamente, una tradición plurisecular de mentiras y maniobras antinegras" (76-77). Otro periodista, Casaldiol, de tendencias monárquico-nazis coloca a líderes emancipadores y expresidentes haitianos tales como Vincent Ogé, Pétion, Boyer, Vincent, así como a "sus émulos mulatos de izquierda", entre los cuales menciona a "los anarquizantes" Price Mars, Alexis, Roumain, Depestre, y resume para consumo de los lectores: "¿por qué los negros haitianos no iban a tener sus tontons-macoutes y sus léopards, cuando los mejores blancos de la tierra tienen su Ku Klux Klan? ¿Por qué no la ONEDA, cuando los arios de Europa no vacilaron antes en tener su GESTAPO? El nacional-neozacarismo del presidente Zoocrate es un signo de los tiempos" (78-79), y antepone "la fuerza de electrificación espiritual" al "marxismo evangélico" del "judíomulato Henri Postel". Otro periodista, Jerome Damoc, llama a Postel un Judas Iscariotey dice que esta vez se desmentirá el cuento bíblico: "El Goliath nacionalonedista vencerá al David mulato, apátrida, cosmopolita, camoquin, gran borracho ante el Eterno" (81) Según se desprende del discurso periodístico que apoya el régimen, el

¹⁰ Utilizo la edición de **El palo encebado**. Santo Domingo: Ediciones Taller, 1977. **Mat de cocagne** es la versión en francés, primera edición de 1975, La Habana, Editorial Arte y Literatura.

estado onedozacariano se define fascista, machista, nacionalista y se afirma en dos valores fundamentales: su interpretación de la negritud o poder negro porque representa a la raza superior y el vuduismo como creencia suprema. El certamen en que competirá Postel consiste en escalar uno de los símbolos preciados del vudú, el del árbol, en torno al cual se disputan un discurso panteísta y un discurso negrista-nacionalista relacionado con “los valores de la Negritud totalitaria” (219). El símbolo del árbol en el texto es manipulado por el régimen que explota la creencia popular en el vuduismo así como en el negrismo y la disputa racial haitiana frente a una visión atea políticamente internacionalista influida por el marxismo que intenta deshacerse de dicha creencia. Dice Postel, alter ego de Depestre: "No es precisamente con discursos materialistas con lo que convertiremos a nuestros paganos en patriotas ciudadanos" (89). Y más adelante: "Debemos tomar a los haitianos tal y como son. A nosotros nos toca encontrar un mejor empleo a la violencia que malgastan en trances o en crisis de posesión. Al arrastrarlos a la acción, tendrán la oportunidad de ver en más de una ocasión que su suerte depende de ellos mismos y no de la solidaridad entre los hombres y el reino vegetal". (90) Obviamente, en Zoocrates hay una figuración de François Duvalier, de su profesión como etnólogo “Quizá resulte algo divertido escuchar estas palabras en boca del primer Médico negro, que en las Américas administró penicilina a un paciente; es un poco insólito escuchar estos propósitos en labios de un hombre que ha pasado treinta y cinco años de su vida ejerciendo la medicina, la etnología, el folclor, el

culturalismo, la sociología, el estructuralismo y media docena más de otras austeras disciplinas. Pero no puedo utilizar otro lenguaje pues tengo la misión de infundir en la vida de este pueblo los valores afrozacarianos y las técnicas de la edad atómica.” (110) La novela explica el proyecto de electrificar a los habitantes del país, versión moderna de la vieja imagen del zombi. Para ello el narrador expone cómo el discurso en torno al árbol potencia la imagen del poder viril, su connotación fálica y violenta. El propósito del estado será evitar que Postel llegue a la cumbre, coronada por una cruz gamada y un fusil. De ahí el que se celebren varias ceremonias en torno a este palo para potenciarlo contra Postel.

La tercera gran metáfora de la novela es la sangre, representada por la HAHEMCO (Haitian American Hemo Co.), banco que exporta sangre haitiana a Estados Unidos) y se ocupa de venderla a tres dólares el litro. Una de las formas disponibles para el haitiano ganar dinero era vendiendo su propia sangre; si había contraído tétano, subía su costo a cinco dólares el litro. Vender continuamente la sangre debilita y convierte al hombre en sombra, cadáver. El banco "vampiriza" a los habitantes, los desangra para el capital norteamericano, al exportar sangre: "Esa masacre llevó hasta los locales del banco un río de sangre fresca de todos los grupos inimaginables.(...) La inundación onedozacariana sembró el pánico en la Bolsa Internacional de Sangre. El banco-madre de Dallas le pidió a su filial de Port-au-Prince que cerrara sus puertas durante dos o tres semanas a fin de restablecer el equilibrio en el mercado sanguíneo". (197) Los vínculos existentes entre los Estados Unidos y el gobierno duvalierista se establecen a lo largo de

la novela al aludir al pres. Kennedy, a Lincoln y a Washington, entre otros presidentes de los Estados Unidos. Por ej. el rito vudú llevado a cabo en palacio para potenciar el palo ensebado a favor del dictador contiene tierra extraída clandestinamente del cementerio de Arlington donde fue enterrado Kennedy. La HAHEMCO ficcional tiene su paralelo real en la compañía norteamericana conocida como HAMPCO (Haitian American Meat Packing Co.). El énfasis en la electrificación del país tiene connotaciones reales con la electrificación desarrollada en Haití que aumentó de 21 millones de megavatios en el 1969-70 a 108 en el 1984-85. Desde el punto de vista de las relaciones políticas, se estimuló el vínculo Haití-Estados Unidos para evitar el avance comunista en el Caribe durante la guerra fría y la influencia de Fidel Castro.¹¹ Pascal Joubert es uno de los jóvenes participantes en la competencia a quien el gobierno intenta sobornar. Este ha sido víctima de ese proceso de desangramiento realizado por la HAHEMCO pues su pobreza lo ha obligado a vender su sangre. Un día los léopards lo acosan y agreden provocándole una “transfusión” con un clavo mohoso en su brazo. Poco después, a raíz de la acción de Postel, es invitado a palacio para que participe en el rito de potencialización vuduísta del palo y observa la división interna en las altas esferas de quienes comparten el poder. Joubert, que decide colaborar posteriormente con el protagonista, reflexiona para sí cómo aquéllos trabajan en la destrucción recíproca de la

especieenfrentándose entre ellos de forma caníbal: "Barbatog y Ange-Marie, ¿no son lo mismo, mierda y mierda? Es un problema de ellos si ahora se devoran mutuamente. Son comedores de negro que se entrecomen en torno a una fuente de materias primas. ¿Qué vas a buscar tú, *negre des feuillages*, en ese chanchullo de vampiros?" (198) Con esta interesante frase se define cuán marginalizado se halla el observador de un gobierno vampiresco análogo a la versión dieciochesca del vampiro como dictador, corruptor, opresor. Se produce una pugna patricida entre el dictador y su hija, pugna que opera a nivel de intriga de palacio, uno de cuyos lados representa el extremismo racial noirista de la época fundiendo negritud y vuduisimo en una fórmula autoritaria de tipo fascista al punto que uno de los periodistas extranjeros los llama "piratas de la negritud totalitaria" (133).

La polémica sobre el concepto de negritud ha sido una de las más fecundas del pensamiento caribeño, en la que han participado Césaire (que acuñó el término), Jean Paul Sartre y Léopold Sedar Senghor. A esa polémica original debemos añadirle las figuras autoriales de Jacques Roumain (al fundar **La Revue Indigène** en cuyo primer número se señala que la verdadera poesía puede hallarse en las negras que acunaron la infancia, René Depestre, exiliado más tarde y colaborador en las revistas parisinas **Legitime Defense** (1932) y **L'Étudiant noir** (1934-1936), así como el entonces estudiante de neurología, Jacques Stephen Alexis, exiliado en Francia por razones políticas. De la negritud se pasa al noirismo, y lo que en su origen fue un movimiento de liberación estética se modifica e instrumentaliza como poder político

¹¹ "The Continuities of Duvalierism", de Michel-Rolph Trouillot, en **Haiti: State against Nation (The Origins of Legacy of Duvalierism)**. New York: Monthly Review Press, 1990, y el cap. 7 son pertinentes a la discusión.

fundamentado en la creencia del haitiano en el vudú. Es interesante que son las islas de Martinica, de donde provienen Césaire y Fanon, Haití y Cuba las que más intensamente se expresan sobre el tema racial. En Puerto Rico, las visiones negativas del negro en boca de Antonio S. Pedreira, serán suficientemente comentadas por dos intelectuales, el poeta Luis Palés Matos, para quien la mulata es símbolo del Caribe en **Tuntún de pasa y grifería** y posteriormente, José Luis González, quien incluye a la raza negra en un sustrato de la puertorriqueñidad en **El país de cuatro pisos**. A fines de siglo XIX, José Martí negaría la existencia de las razas, mientras que Fanon se manifestaría en torno a la psicología de las relaciones raciales en **Peau noire, masques blancs** donde niega que la piel sea depositaria de valores específicos. Recordemos que el movimiento de la negritud nace como una respuesta de afirmación racial de contenido eminentemente estético, en contraposición a las opresiones ejercidas por el colonialismo. La negritud es reactiva, en el sentido nietzscheano de la palabra. De ahí la revisión posmoderna y poscolonial del concepto, anunciado ya en el pensamiento fanoniano: “El negro no es. No más que el blanco”.¹² En la lectura de Depestre, lo que se reivindica de la negritud es el valor del ser humano y no su raza.¹³

¹² ¡Escucha blanco! [1952]. Trad. por Ángel Abad. Barcelona: Editorial Nova Terra, 1965, p. 284.

¹³ En “Memoires du géolibertinage” (**Alléluia pour une femme-jardin**), un estudiante en París es zombificado por la civilización europea: “Deja en exil dans mon île lointaine, j’étais maintenant en exil en moi-même, dans mes faits et gestes, dans mes pensées comme dans mes os. On avait fait de moi un faux

El palo ensebado es una metáfora del gobierno duvalierista por razón de la zombificación del pueblo operada por éste.¹⁴ Depestre identifica papadocracia y zombificación, y no es la primera vez. Al criticar el uso de las teorías racialistas en la lectura indigenista de la negritud en la política de corte noirista, Depestre identifica a Duvalier con Hitler: “Duvalier fit du "pouvoir noir" une mythologie qui s'abattit massivement sur la vie haïtienne. Issue d'une prise de conscience concrète de l'opposition coloniales, la négritude avec l'Homo Papadocus se changea en inconscience délirante de la néo-colonization yankee. Elle devint l'opposé d'une recherche passionnée d'identification de l'homme opprimé noir. Elle fonctionna en tant que processus de zombification de 5 millions de nègres. Papadocratie et zombification à outrance nomment le même phénomène d'indigénisation sans frein de l'ancienne violence coloniale”.¹⁵ Todos los discursos políticos de la época, especialmente los de carácter oposicional, se barajan aquí. René Depestre también establece un

Olivier Zombie.” (111) Al finalizar su travesía geo libertina, parece concordar con Camus de que tiene que buscar en sí mismo la acción que lo satisfaga. Esa mirada hacia atrás, según él, le sirve para mirar hacia adelante.

¹⁴ Señala Joan Dayan que la verdadera” etnicidad predicada por Duvalier se fundó en el campesinado negro. “The rehabilitation of vodu as the ‘supreme factor of Haitian unity’ led to his cynical exploitation and control of ‘folk’ culture for political ends. The ‘President for Life’ appeared before his followers as Baron Samedi, the chief Iwa of the cemetery. Duvalier’s rhetoric of redemption merely continued the distortion begun with independence in 1804: the peasants, though recognized, remained voiceless, part of someone else’s history, someone else’s celebration”. **Haiti, History and the Gods**. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 126.

¹⁵ “Homo Papadocus”, es citado por Claude Couffon en **René Depestre**. Paris: Editions Seghers, 1986., pp. 57.

vínculo entre la zombificación y la esclavitud. Señala que las relaciones coloniales visualizan al esclavo negro fuera del ámbito de la esclavitud clásica pero lo sumergen de igual forma en la esclavitud económica. Las variantes políticas de la administración haitiana después de la emancipación confirman esta tendencia. Líderes negros como Dessalines, Christophe, Soulouque, así como muchos mulatos subordinaron a sus compatriotas y los sometieron a otro tipo de esclavitud. La filmografía norteamericana, en su mayoría, consolida esta visión. El esclavo negro de hace siglos es hoy el zombi del celuloide. El ensayo citado de Depestre señala que debido al proceso de reificación a que ha estado sujeto, el negro mercancía resulta en una disolución y anulación de su existencia. Sobre todo es una figura desprovista de psicología propia, esclavizado por el colonizador. De la misma forma, cuando se trata el tema del zombi exóticamente, se fortalece el prejuicio racial, como lo confirman las sucesivas invasiones norteamericanas de Haití al poner en contacto a los norteamericanos con los haitianos.

En “**Un nègre à l’ombre blanche**”¹⁶ de René Depestre, un hombre negro agonizante sufre un cambio de piel y se torna blanco mediante la intervención de un brujo o houngan.¹⁷ El personaje principal, Dieuville

¹⁶ **Alléluia pour une femme jardin.** Originalmente Montréal: Léméac, 1973. Cito de Paris: Gallimard, 1981, pp. 85-97.

¹⁷ Algunos autores distinguen entre houngan y bokor, y señalan que el primero es el verdadero sacerdote vudú que opera en las ceremonias y el bokó es el brujo o sacerdote del demonio que practica la magia negra o mala, relacionada con el rito Petro. Véase Metraux. Zora Neale Hurston señala que a veces es difícil distinguir entre uno y otro aún cuando se observe al

Alcindor, se asentó en Cap Rouge después de desempeñarse como caco a raíz de la invasión norteamericana. Decide vivir en un lugar seco y solitario, casi maldito, habitado por “les zobops, les vlanbindingues, les cochons-sans-pois et les autres ‘mauvais esprits’ de la région”. Al cultivar la tierra, todo cambia y los espíritus malignos abandonan la región. Durante casi toda la historia, Dieuville está agonizando, hasta que él mismo solicita la presencia de un hombre que repudia, un asesino famoso y brujo llamado Okil Okilon, quien mientras lo examina calcula cuán buen zombi podría ser su paciente y recomienda que ingiera una semilla llamada *houari*, la cual debe ser administrada eróticamente por una virgen. La mujer modifica la dosis y en lugar de administrársela paulatinamente se la hace tomar completa, lo cual reanima al protagonista, salvándolo de la muerte e insuflándole vigor. El día después del tratamiento, Ti-Dor amanece convertido en un hombre blanco. La descripción enfatiza el horror del pueblo al verlo: “Au lieu du visage douloureusement familier de Papa Ti-Dor, elle vit le masque d’un Blanc sur l’oreiller. Posteriormente, el narrador añade: “un Blanc someillait à la place de Dieuville Alcindor”. Después de descubrir un blanco en la almohada de Alcindor, los científicos inician una serie de experimentos.

Si al comenzar el relato, próximo a su muerte, el protagonista es descrito como un “fantôme blanc”, transformado en blanco es el terror del país. Si nos atenemos a la lógica hiperbólica del cuento, es interpretable

houngan en su práctica durante varios años y otras veces ambos oficios son desempeñados por la misma persona. **Tell my Horse.** New York: J.B. Lippincott Company, 1938, p. 198.

alegóricamente el que la balanza de poder sea alterada en virtud de una semilla haitiana (como los polvos del vudú provocadores de la zombificación). El mundo se poblaría de blancos, y no existirían negros contra quienes pudiera ejercerse el poder. “Dans les grandes capitales du monde, on se demandait quel serait le sort de la suprématie blanche si tous les nègres de la terre décidaient soudain de lancer l’offensive de cet insolite houari de la brousse haïtienne”. Ti-Cindor se convierte en un hombre nuevo, un “homme double”, un doppelgänger”, blanco por fuera y negro por dentro. La historia utiliza una metáfora para referirse a la transformación viabilizada involuntariamente por Okilon: “Un prince s’était endormi pour toujours avec son sexe. Le fourreau pâle qu’Okil Okilon avait coupé sur mesure pour lui le gênait à tous les plis et replis de son corps de zombie.”¹⁸ Posteriormente, Dieuville regresa a su pueblo para descubrir que todavía Mariana lo ama, aunque sea blanco. Al leer esta historia no podemos evitar recordar el conocido libro de Fanon, pues Ti-Cindor es un hombre negro debajo de una piel blanca.

La primera transformación en las narrativas coloniales relacionadas con la esclavitud se sustentan sobre la metáfora zombificadora (de hombre a zombi), por cuanto se inserta en la visión esclavista, fortaleciéndola, a diferencia de lo que ocurre con el personaje del cuento: de negro a blanco. Según Aníbal Quijano, la categoría mental de raza propulsó la inferiorización a partir de rasgos fenotípicos que

¹⁸ “Un príncipe se había dormido para siempre con su sexo. El forro pálido que Okil Okilon había cortado a medida para él cubría todos los pliegues y repliegues de su cuerpo de zombi”. Traducción nuestra.

sólo afectan al código genético y nada añaden a los procesos biológicos del cuerpo, a saber los neurológicos. En el ensayo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” Quijano señala: “En América la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva identidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes.”¹⁹

El cuento subraya el hecho de que la nueva piel es sólo una cobertura. De ahí la alusión a máscara y a forro. Vale destacar que sus amigos no adviertan la máscara y se horrorizan al verlo transformado en un hombre blanco. Tampoco lo registran los científicos.²⁰ A

¹⁹ **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas.** Edgardo Lander (editor). Caracas: UNESCO y Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES-UV), 2000, pp. 281-348.

²⁰ El juego con la percepción visual del color de la piel ha sido tratado magistralmente en la película **Sutura**, donde un par de gemelos, uno blanco y otro negro, intercambian su identidad a raíz de un accidente. El negro sustituye al blanco, y nadie lo nota. Percepción y contrato social también se combinan en una anécdota hecha por Zora Neale Hurston, la cual es precedida por el comentario de que en Jamaica una persona es negra de nacimiento, pero blanca por decreto. Relata ella que un conocido presidente de una universidad norteamericana, fenotípicamente blanco, visita Kingston en 1935 y en un célebre banquete se dirige a los jamaquinos con la

ello debemos añadir que el cuento señala que el forro blanco cubre todos los pliegues de su cuerpo de zombi. Se trata, pues, de un negro convertido en un blanco que es zombi. ¿O será un negro convertido en zombi disfrazado de blanco? Las posibles interpretaciones que permite el cuento son muchas. Cada lectura revelará diferentes posibilidades. Un negro podría transformarse en un zombi, pero no un blanco. La imaginaria popular no produce zombis blancos. Depestre ha modificado en modalidad fantástica la relación vivo-muerto a negro-blanco. Es decir, aplicar poco a poco la dosis produce zombis, pero aplicar la dosis completa produce blancos. En esa transformación, lo blanco equivale a lo muerto. El terror del negro de convertirse en blanco es mayor que convertirse en zombi. Sin embargo, véase el reconocimiento de la amada, para quien él sigue siendo el mismo, no blanco. Pero tampoco es zombi, porque como dice paródicamente un niño en **El palo encebado**, “a un zombi no se le para” (205).

Podríamos destacar tres aspectos principales en la trama: 1) la alusión racial, 2) el poder del vudú, 3) la amenaza inferida por los análisis científicos, que equivale al temor de perder la supremacía blanca (por consecuencia, la ciencia es blanca). La alusión a la zombificación es suficientemente ambigua para inducir al lector a creer en la transformación

frase “nosotros los negros”, lo cual desestabiliza las relaciones entre la burguesía mulata y los negros. Hurston, que es una escritora negra, señala: “So that if a man as white as that called himself a negro, what about them? Consternation struck the banquet like a blight. Of course, there were real white English and American people there too, and I would have loved to have read their minds at that moment.” **Tell my Horse**, p. 19.

fantástica del personaje y los conflictos raciales que ha causado. Una de las diferencias implícitas en el relato es el aura gótica que rodea la anécdota: el lugar donde decide vivir, su miedo al vudú, los houngans y la zombificación. Los lugares comunes de la literatura gótica están todos aquí: el doble, el terror, el espejo. Finalmente, el mayor terror de un hombre negro “consciente de sí mismo” es convertirse en un hombre blanco (con la degradación erótica que ello conlleva en el imaginario de Depestre). Principalmente, se halla la inferencia de que continuar viviendo como un hombre blanco equivale a vivir como un zombi, un muerto en vida. De fantasma blanco se convierte en alguien cubierto por un forro pálido. Este Michael Jackson *avant la lettre* se ha convertido en un fenómeno. Su “retorno” al pueblo tiene todas las características de la última visita que hace un zombi a su casa antes de dirigirse a su sepulcro. A su regreso, se echa tierra encima, todos huyen de él y, paradójicamente, sus amigos no le responden al él interpelarlos. Es en ese pasaje que el narrador indica que Ti-Cindor aprendió rápidamente que las sombras no tienen amigos (“les ombres n'ont pas d'amis”).

¿Quién es Ti-Cindor? ¿Sus amigos lo reconocen como un vivo o como un otro, es decir, un blanco? ¿Nos hallamos ante un subgénero de lo “fantástico racial”? En virtud de la narración, Ti-Cindor se torna ambiguo, marginal, invisible, inexistente o increíble. ¿Será un abyecto o un extraño? El narrador parece destacar la situación desesperada del personaje y menos el aspecto político pertinente al poder. ¿Es el hombre blanco una sombra? ¿O es esta sombra el recuerdo de lo que era un hombre

negro? ¿Por qué razón el título, si una sombra siempre es oscura, siempre es una mancha? Y si la sombra fuera blanca, sería invisible; en la tradición dantesca un cuerpo que no arroja sombra está muerto. ¿Es también este relato una lectura de la diferencia, aunque invertida, de la discriminación? Mientras, considerémoslo un relato sobre zombis, una historia de terror con un toque de comedia.

En **El palo encebado** hay una inestabilidad al interior de una de las oposiciones, el vudú, de forma similar a la del cuento "Un negre avec un ombre blanche": en el interior de una práctica religiosa se empotra una racialización de éste. El cuestionamiento de prácticas religiosas en un contexto político tiende a quebrar las oposiciones binarias, debido a la complejidad de las relaciones y las prácticas. Así en Haití, la manipulación política del vudú tiende a atribuirle a los negros el monopolio de su dirección, excluyendo así a los mulatos. Sin embargo, ello no significa que los últimos no lo practiquen. Cuando Henri Postel cierra su negocio, cuelga un cartel que dice: "Cerrado por dezombificación". Cuando viene a recogerlo el marino canadiense David Ritson, con quien planificó su plan de evasión del país, éste le pregunta: "¿quieres ganarme para tu causa mística? Si al menos te quedaras para limpiar a la Isla de esa tribu de vampiros...? pero por esa mierda del palo encebado!" (45) Y más tarde añade Ritson: "henos aquí en plena magia. Te creí curado del vudú. Ningún espectáculo ha liberado jamás a los esclavos. A lo que contesta Postel que no tiene una concepción mágica de la lucha por la libertad. En el imaginario del marino canadiense se funden el vampiro y el zombi, el

primero como símbolo de corrupción y el segundo, para excluir la posibilidad de que Postel crea en el vudú. Inmerso en la ambigua atmósfera de carnaval generada por los juegos onedozacarianos, un carnaval cruel con una víctima propiciatoria, hay una serie de elementos dialógicos que permiten analizar la valencia del árbol vuduista como falo amor y no como falo-odio. Parecería que más allá del cuestionamiento de una negritud filiada a lo dictatorial se accede a una visión positiva del vudú y de los elementos panteístas del árbol. De ahí que Postel (alter-ego del autor) no lo rechace del todo; el mismo Depestre ha escrito un hermoso poema lírico donde rinde tributo a las deidades vuduistas.²¹

El vudú, leído desde la dictadura es potenciado como poder negro, erótico, religioso, jerárquico. El dictador lucha porque Postel no llegue a la cumbre del árbol, no se apropie del símbolo desde una perspectiva positiva; por eso lo carga negativamente. El palo encebado es un fetiche y tiee relación con los ritos en torno al sacrificio del tambor Assotto, según la monografía de Jacques Roumain. El rito seguido en palacio con el palo guarda similitudes con el tambor, hecho con madera ensangrentada y alrededor del cual se ofrecen sacrificios animales²². Vale recordar la mención que hace Carpentier del estudio de Roumain en "Sobre lo real-maravilloso americano", prefacio a **El reino de este mundo**.²³ El vudú ronda toda esta

²¹ **Un arc –en-ciel**

²² Mettraux según contado por Alexis en pp.184-186 **Voodoo**.

²³ Al distinguir entre los personajes de Lautreamont vis-à-vis el personaje de Mackandal, el líder histórico mandinga, dice Carpentier: "De Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología acompañada de himnos mágicos, conservados por

narrativa inmerso en una gran conflagración de naturaleza política, pero cada autor varía sus énfasis. Zora Neale Hurston, una de las escritoras del Harlem Renaissance, es una de las primeras escritoras que con ánimo etnológico visita Jamaica y Haití, lo cual le valió comentarios despectivos de Alfred Métraux, llamándola supersticiosa. También en el mismo año de 1938 se escribe el tratado histórico de C. L. R. Lewis, **The Black Jacobins, Toussaint l'Ouverture and the San Domingo Revolution**.²⁴ En ambos, el vudú es un tema importante.

Sin embargo, hay una serie de autores que prefieren explotar la vertiente fantástica en un Caribe del horror, como el norteamericano William Seabrook en su novela **The Magic Island** (1929).²⁵ Sin restarle mérito a estas narraciones, el énfasis se presta a una lectura folklórica que busca lo “primitivo” caribeño. ¿Qué hace Alejo Carpentier? **El reino de este mundo** es una reflexión sobre las etapas de la revolución haitiana realizadas a través de Ti-

todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del vodú.” En nota al calce menciona el libro de Jacques Roumain, **Le sacrifice du tambour assoto**. Cito de **El reino de este mundo**, edición de Federico Acevedo. Universidad de Puerto Rico, 1994, p. 7. Recordemos que Carpentier visita Haití en 1943 y allí conoce a Roumain, entre otros intelectuales haitianos. Según Roberto González Echevarría, el viaje a Haití y el realizado posteriormente a la selva venezolana dejan huella profunda en su obra: **La música en Cuba** (1946) y **El reino de este mundo** (1949), así como **Los pasos perdidos** (1953).

²⁴ Existe una segunda edición revisada publicada por Vintage Books en 1989.

²⁵ También la crítica ha explorado la vertiente gótica del zombi. Lisa Paravisi-Gebert ha escrito un ensayo titulado “Colonial and Postcolonial Gothic: the Caribbean”, donde estudia a varios escritores que exploran el tema (Montero, Alexis, de Lisser, Kincaid, Rhys) a la luz de la filmografía norteamericana sobre el zombi y el gótico como subgénero literario. En **Gothic Fiction**. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 227-257.

Noel, un personaje-observador. El envenenamiento, así como la creencia vuduista, las luchas emancipadoras y su impacto en la sociedad esclavista proveen el contexto histórico de la novela. Sobresalen, sin embargo, Mackandal, el gran mandinga envenenador, el colono de la plantación Monsieur Lénormand de Mezy, Henri Christophe como su primer monarca y, fundamental para esta lectura, el vínculo trasatlántico entre Paulina y Solimán.

El papel desempeñado por Paulina Bonaparte en **El reino de este mundo** es breve, pero impactante. Alivia la atmósfera violenta que estremece a Haití a raíz de la masacre de blancos. En la novela, sirve para mediar entre una época colonial (general Leclerc, gobierno de Rochambeau) y otra (gobierno de Dessalines), un lugar (Cuba) y otro (vuelta a Haití). En el VI y VII capítulo de la segunda parte se explica el epígrafe de Madame D’Abrantes al referirse a la mujer que se vería muy bonita vestida de créole. Paulina está casada con el general Leclerc, a quien Napoleón envía a Haití para refrendar la revolución. Su erotismo se aviva con el aire de las islas durante su travesía marítima y su esposo muere al contraer cólera. En la novela, Carpentier registra muy articuladamente el nexo entre lo exótico, lo pedagógico y lo teatral, rasgos todos de la literatura romántica francesa de esa época, al aludir al **Atalá**, de Chateaubriand y a **Pablo y Virginia**, de Bernardino de Saint-Pierre. Me interesa sobre todo el balance que provee otra alusión literaria a inicios del cap. VII, una vez Paulina se traslada a la Tortuga: “Los primeros días se distrajo bañándose en una ensenada arenosa y hojeando las memorias del cirujano Alejandro Oliverio Oexmelín, que tan

bien había conocido los hábitos y fechorías de los corsarios y bucaneros de América, de cuya turbulenta vida en la isla quedaban las ruinas de una fea fortaleza”. (75) El pasaje actúa como prolepsis de una nueva atmósfera, por las alusiones a la ensenada, la fechoría, la turbulencia, la ruina, todo en el contexto pirata, seguido de la transformación racial de Paulina en mulata, la enfermedad en los ojos amarillos de Leclerc y los recuerdos funerarios de Ajaccio. El contraste entre el exotismo romántico y el realismo de unas memorias que posteriormente la mexicana Carmen Boullosa se ha apropiado, nos convierte en lectores sospechosos de un paisaje complejo: el exotismo americano y la masacre canibal, ambas pertenecientes al imaginario europeo sobre las nuevas tierras.

Paulina se entretiene con Solimán, su criado, y lo hace objeto de su manual de tentaciones. El, en cambio, la protege de la enfermedad mediante mejunjes, ungüentos y yerbas, iniciándola en los ritos del vudú hasta que ella zarpa hacia Europa. Después de morir Henri Christophe, Solimán sale también hacia Roma y allí sus cuentos son objeto de atracción para muchos, así como su porte africano resulta digno de atención en las calles, y explotado a modo de divertimento en el teatro. Finalmente, arriva en un estado de embriaguez total al Palacio Borghese de mano de una fámula piamontesa que sirve en palacio, quien lo invita a entrar, y en una de las habitaciones descubre una estatua que ve y luego palpa. Solimán, el masajista de Paulina, la reconoce después de “aquel viaje de las manos”. Al ver que no puede regresarla a la vida, comienza a gritar. “Con voz terrible, como si su pecho se desgarrara, el negro

comenzó a dar llamadas, grandes llamadas, en la vastedad del palacio Borghese. Y tan primitiva se hizo su estampa, tanto golpearon sus talones en el piso, haciendo de la capilla de abajo cuerpo de tambor, que la piamontesa, horrorizada, huyó escaleras abajo, dejando a Solimán de cara a cara con la Venus de Canova.” (123) El recuerdo de Ajaccio y de Córcega en la memoria de Paulina cuando la cercaba la muerte en Haití corresponde a esa escena posterior de Solimán en Roma, cuando vuelve a tocar a Paulina y es entonces él quien evoca a su país.

En esa escena, Solimán adquiere conciencia de quién es, y lo invade una fiebre en la que invoca a Papá Legba, señor de los caminos en la creencia vudú. Lo recuerda porque desea regresar a Haití. Hasta el médico de Napoleón es llamado para curarlo, pero Solimán se hallaba de espaldas implorando regresar. Interesa la descripción: "Le quedaba una insoportable sensación de pesadilla en las manos. Le parecía que hubiera caído en trance sobre el yeso de una sepultura, como ocurría a ciertos inspirados de allá, a la vez temidos y reverenciados por los campesinos, porque se entendían mejor que nadie con los Amos de Cementerios." (123-4) Ni el saber homeopático del Dr. Antonmarchi ni el té de María Luisa directo del Cabo le ayudó a borrar la imagen del Baron Samedi y de Papa Legba para ayudarlo a morir bien. En dicho pasaje Carpentier ha invertido el proceso de los muertos en vida. Solimán, el esclavo ejemplar, ha sido el servidor o el zombi de Paulina por todos estos años, hasta que la toca, recobra conciencia de sí y ansía regresar a su tumba. Así como el rey Christophe muere arrepentido de haber abandonado el vudú,

Solimán muere arrepentido de hallarse lejos de Haití. Carpentier no explota el tema vudú desde un punto de vista exotista. No hay zombis aquí; por el contrario hay líderes revolucionarios, no hay languidez ni personajes mudos, sino brazos alzados, vitalidad y un rastro letal de envenenamientos sediciosos. El contraste entre estos esclavos de voluntad emancipatoria y un zombi, es decir, un fugitivo sin derrotero, es abismal. Carpentier no se refiere a las fantasías de la ausencia de voluntad, sino a las fantasías del deseo, en una relación interracial que casi equivale a un hechizo vudú. En esta relación interracial, el amor ocupa el espacio de la servidumbre y el masajista se convierte en el esclavo perfecto, al estilo de otra fuente literaria que según menciona Carpentier es una novela lacrimosa de Joseph Lavalée, **Un negro como hay pocos blancos**, y que ya anuncia la figura de Solimán, y la estampa de éste a los pies de la cama de su ama: "Solimán no se separaba ya de Paulina, durmiendo en su alcoba sobre una alfombra encarnada". (77) No somos caníbales, a pesar del **Calibán** de Fernández Retamar, pero Solimán ama y cree en Paulina Bonaparte así como los negros confiaban en Mackandal; ella es su "real-maravilloso".

Según Monsieur Blanchelande, el vudú es la fuente de la rebelión, pues recuerda lo que una vez le dijo Moreau de Saint Méry sobre "las prácticas salvajes de los hechiceros de las montañas" y la ofidiolatría: "Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que él lo

sospechara. ¿pero acaso una persona culta podía haberse preocupado por las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente?... (63) El comentario de Blanchelande es evidencia del desprecio y la distancia existente entre colonos y negros. La cultura occidental impidió el reconocimiento de las creencias del otro como prácticas válidas conducentes a la emancipación, pero es ilógico pensar que esa misma cultura occidental desconozca la fuerza de cualquier fe. Como alega Carpentier en su prólogo, lo "real maravilloso" se sostiene en la fe. Así como Solimán cree que el vudú salvará a Paulina, así mismo cree en Paulina, a quien adora como a Damballah. El sentimiento experimentado por los creyentes vuduistas es el mismo que profesan los creyentes del hombre-lobo, citados en el mismo prólogo al Carpentier aludir al **Persiles y Segismunda** de Cervantes. Lo maravilloso surge de la realidad misma. Carpentier teje una teoría de lo real maravilloso y el realismo, concretada en la documentación histórica de su novela. Sin embargo, la pregunta es por qué llamar americano a Mackandal y a lo maravilloso, si la fe también es europea? Por vía del bronceamiento, en la figura de Paulina tenemos una protomulata. Ella es isleña, ella es exuberante, ella es erótica y ella es creyente: "...aquellos ensalmos, lo de hincar clavos en cruz en el tronco de un limonero, revolvían en ella un fondo de vieja sangre corsa, más cercano de la viviente cosmogonía del negro que de las mentiras del Directorio, en cuyo descreimiento había cobrado conciencia de existir. Ahora se arrepentía de haberse burlado tan a menudo de las cosas santas por seguir las modas del día. La agonía de Leclerc, acreciendo su miedo, la hizo

avanzar más aún hacia el mundo de poderes que Solimán invocaba en sus conjuros, en verdadero amo de la isla, único defensor posible contra el azote de la otra orilla, único doctor probable ante la inutilidad de los recetarios”. (76) El Vudú le sirve a Carpentier de otra forma, como una de las manifestaciones de lo americano. Interesante que recurriera a la fe como afirmación americanista fundida a las corrientes mundonovistas que atravesaban América Latina y su búsqueda de una identidad que tardíamente se transformará en la realidad mágica de García Márquez, un exit esencialista a una teoría estética en la cual Carpentier mismo no creía, sino como ironía y transición a su verdadero demonio: el carnaval.

En los años cincuenta, Jacques Stephen Alexis cultiva un realismo maravilloso que revela una visión lírico-mágica del paisaje enmarcado en un realismo social. Regis Antoine ha dicho de su visión epifánica del paisaje haitiano, así como de su “barroco sublimado” lo siguiente: “Et la pensée vitaliste, païenne d’Alexis, recueille les héritages indo-américain aussi bien que vaudou, pour animer l’écriture au présent de ‘l’île-fée”, ainsi que sa préfiguration: le sujet phénoménologique aide à fonder la première assise d’un rêve national.”²⁶ Comenta

²⁶ **Rayonnants écrivains de la Caraïbe**. Paris: Maisonneuve & Larose, 1998, p. 47. Alexis nace en 1922 y crece en Port-au-Prince, es descendiente de Dessalines por línea materna, cursa estudios de medicina y viaja a París para estudiar neurología. Allí permanece una década y se hace neurocirujano; además se vincula a intelectuales comunistas y del movimiento de la negritud, entre ellos Aimé Césaire, Aragon, Senghor. Antes en Haití su profesor ha sido Jacques Roumain y es amigo de Depestre. A su regreso a Haití en 1955 combina una intensa acción política con su obra literaria, a saber, **Compère General Soleil** (1955), **Les arbres musiciens** (1957), **L’espace d’un cillement** (1959), **Romancero aux étoiles**, 1960. En el 1961 desembarca por el norte de

Jorge Rufinelli que Alexis es el autor de un “Manifiesto del realismo maravilloso “donde intenta hacer confluír la preocupación social y la recreación sensual, hedonística, del ambiente físico”.²⁷ Al comentar el propósito alexista de aunar realismo maravilloso y realismo social, aclara Rufinelli que su “noción utilitarista de la literatura no se conjuga en pedestres testimonios de un arte forzosamente propagandístico y artificial. Por el contrario, como artista quiere resolver el problema delicadamente y sin la rudeza de su profesión de fe.”²⁸

La visión “científica” de Alexis lo lleva a crear una fábula en la que cuestiona el vudú a través de un personaje femenino. “La crónica de un falso amor”, insertada entre las otras fábulas que componen el libro **Romancero de las estrellas** es el “fluir de conciencia” de una joven mujer enamorada que recuerda escenas de su juventud, lamenta hallarse en un “hinterland” del que no puede salir y describe su estado como uno a la espera. Al finalizar el cuento emerge de la pesadilla en que se hallaba inmersa y revela su

Haití clandestinamente, es apresado, torturado y asesinado por las fuerzas duvalieristas. (Cf. Además, de Antoine, la noticia biográfica por Gérard-Pierre Charles y el prólogo de José Alcántara Almanzar a **En un abrir y cerrar de ojos**. Santo Domingo: Ediciones Taller, 1984.)

²⁷ Cita al mismo Alexis: “Hacer realismo significa, para los artistas haitianos, ponerse a hablar la misma lengua que su pueblo. El realismo maravilloso de los haitianos es, pues, parte integrante del realismo social [...]. Pretende poner de relieve el tesoro de cuentos, leyendas, toda la simbólica musical, coreográfica, plástica, todas las formas del arte popular haitiano para ayudar a la nación a resolver los problemas y a cumplir las tareas que están ante ella”.

²⁸ En el prefacio a **El romancero de las estrellas**, de Jacques Stephen Alexis. Santo Domingo: Ediciones Taller, traducción de Idea Vilarino y prefacio de Jorge Rufinelli, p. 9. Vale destacar que la primera edición al español y las traducciones de Alexis se hacen a través de intelectuales vinculados con la editorial Arca en Montevideo.

secreto: fue una zombi. Dicha revelación explica el estilo del texto, entre barroco y surrealista, por razón de las descripciones detalladas de las alucinaciones. Cada uno de los relatos de **El romancero de la estrellas**, extraídos del folklore caribeño en una oscilación entre el viejo decir (personaje del Viejo Viento Caribe) y el nuevo (emitido por su sobrino-nieto), entre la tradición costeña y la de tierra adentro en competencia amigable, es precedido por un breve diálogo entre el viento Caribe y su aprendiz, subrayando la renovación del folklore oral en estilo y temas. En la introducción que precede al cuento en discusión, el joven vagabundo dice descreer de la existencia del zombi, advirtiéndole a su audiencia esa trapería mediante una interrogación retórica. "Tú que lo sabes todo. Viejo Caribe, ¿existen verdaderamente hechiceros o lobizones que estarían en posesión de los medios para hacer pasar por muerta a una persona viva, para volverla a la vida y disponer de ella a su antojo?... ¿Y por qué actuarían así esos malhechores?... De todas maneras, voy a decirte la CRONICA DE UN FALSO AMOR." (68) En la introducción, el narrador se adhiere a la tradición de un manuscrito encontrado (papeles amarillentos hallados en una casa vieja) donde una "zombi" cuenta en primera persona su historia. Sin embargo, precisa que se trata de "historias fantásticas" que no resisten un "análisis serio". Alexis objetiva realísticamente el fenómeno de la zombificación al aclarar que son dementes, amnésicos, cretinos; sólo la "gente simple" o ignorante los considera zombis.²⁹

²⁹ La tesis de Mettraux en **Voodoo** es similar, de ahí su crítica a la posición supersticiosa de Zora Neale Hurston. Recordemos que Alexis es un neurólogo, y se opuso al duvalierismo que exacerbó y explotó

La "zombie" sufre el delirio de la espera, entre el presente y el pasado, en un "hinterland equívoco, incoloro, en donde vegeto, donde mi cabeza se pudre entre dos comarcas" (69). La protagonista ocupa ese espacio fuera de las oposiciones, que se reducen al Reino de los vivos en la izquierda y el Imperio de los Muertos en la derecha; el Príncipe de la Aurora vs. el Barón negro. Marca el elemento temporal, el reloj sobre la mesa y los diez años de espera de la primera noche de amor que la llevará al día y la sacará del limbo, de ese espacio liminar. El sol en el hinterland difiere del suyo, también los pájaros. El "esposo" que ella espera la liberará de "ese país del vértigo donde, tal vez me he vuelto loca". (70) Después de esa aserción tajante que pone en entredicho la credibilidad de su relato, comienza su búsqueda de identidad. Quizás las monjas sean sapos y ella también, quien a raíz del Ave María, recuerda su nombre. El tic-tac, los cantos, las oraciones, todo se centra en lo auditivo. El hinterland es celda, carmelito, capilla. La disciplina religiosa, así como los espacios conventuales medievales subrayan el miedo que domina al bajar el sol: "Esta hora siempre me da miedo. Los últimos fantasmas se abisman en las fauces góticas del pórtico; el incienso y las sonoridades gregorianas del O Salutaris Hostia" suben de pronto. Enseguida voy a respirar el perfume de Oriente del 'Tantum Ergo', el almizcle amargo y los gemidos de gato enamorado del "Stabat Mater", las vocalizaciones

políticamente la creencia de los sectores populares en el vudú. El noirismo duvalierista se enfrenta con el marxismo internacionalista propugnado en el momento por Roumain, Depestre y Alexis. Incluso, en el imaginario político de la oposición, Duvalier era el gran hounacán.

suaves del 'Magnificat'. Después el silencio surgirá de los incesantes disparos negros de los murciélagos. El silencio, el ultra-grito de los mamíferos volantes, el silencio, el peor enemigo del Carmelo." (71-72) La atmósfera es gótica por la alusión a una arquitectura de los espacios cerrados, lo medieval, el terror a la oscuridad, la espera angustiada de la noche, la lengua latina, los murciélagos.

Port-au-Prince aparece cuando evoca la noche, puesto que el relato oscila binariamente entre las secuencias matutinas (presente) y las nocturnas (pasado). De día se halla en un convento europeo, de noche regresa a Port-au-Prince en brazos de la pesadilla. El sueño es evadido porque resucita el trauma. Lo aleja golpeando la cuchara de plata contra su anillo de casada. El relato de esta señorita acomodada haitiana comienza al filo de sus 16 años en un baile donde manifiesta una sensualidad excesiva lindante con la infracción moral y la prohibición. Allí mismo la narración destaca sus características físicas: "Mi boca será una buganvilla sobre la cera morena de mi piel. Un mohín acidulado picotea mis comisuras, mis narinas son felices como libélulas. Las azaleas negras de mis ojos le sonrían a su imagen. Dieciséis pétalos tiene la rosa roja abierta entre mis cabellos sombríos." (73) A la mención del Año Nuevo ve el Hospital de dementes. El Hospital, el barrio, la ciudad y la ausencia de su padre esa noche sugieren un cuadro de horror: "El sombrío Hospital alza su mole verde nocturno. Por la ventana, el barrio de Turgeau es un mosaico barroco de cuadros luminosos y oscuros, de círculos de árboles y de ángulos de calles. Port-au-Prince se precipita hacia el mar,

puntuada de reberveros pálidos, de tambores epilépticos y de música de mosquitos en celo." (74). La geometría citadina, el barroco cromático, el abismo que representa una ciudad en una pendiente así como un sombrío hospital de dementes destacan nuevamente un oído maniático que escucha mosquitos en celo y tambores epilépticos. Ambas imágenes auditivas connotan el erotismo que atraviesa la narración y anuncian el secuestro y la esclavitud sexual de que será víctima.

La joven mulata alude a sus primas como "tres grandes jirafas cuarteronas con cabezas de escobillón". Rechaza sin piedad a su nodriza y el texto multiplica las alusiones que develan prejuicio racial y de clase. Después de engullir unas ostras tiene la primera alucinación. Vomita y llegan pájaros negros a picar sobre ella. Las imágenes surrealistas retardan y tornan ambigua la acción porque "comienza un baile de sombras y de albúminas" (75) que continúa en la secuencia cuarta. En una de las secuencias en presente señala que la hermana Eglantina nunca sabrá la historia ni el secreto de ella y que los humanos exceden el espacio que se les da y se liberan inventándose y evadiéndose de la historia en que quiere confinárselos. "La memoria es un aparecido del que uno no se puede deshacer". (77) Esa memoria (que entrega a sus lectores en el manuscrito) se le impone cuando llega la pesadilla, el escándalo social que crea durante el baile con el desconocido con quien baila de forma deshonesto y demasiado sensual a quien. posteriormente cita en su casa. La figura del padre entra cuando se enfurece. "Nunca vi a mi padre con esa cara...Tiembra...Aúlla..." (80) El padre trata de disuadirla que el que ella quiere es

imposible sugiriendo incesto e ilegitimidad. El padre la golpea en la cabeza: "Mi padre aulla y me persigue frenético..." Mi padre está loco...Me desmayo!...Siente que las bestias de pezuñas y apocalípticas la rodean" (82) Inmediatamente, la protagonista se deshace en sangre, en una suerte de disolución: "¡Mi carne es arrancada y vuela en jirones! Soy una fuente surgente, un géiser de angustias y de terror, un scherzo de dolores, de contracciones y de descuartizamientos". Cae destrozada entre "las patas mandíbulas". "Sólo soy un monigote epiléptico, un saltimbanqui lúgubre, una muñeca reventada, sin fuerza y, sin embargo, una eterna langosta!" (82) El cuento halla su balance en ese vaivén entre la sensualidad apocalíptica del espacio haitiano y la fúnebre evasión del sosiego ultramarino donde cae la nieve. Pero el énfasis recae en la mujer reducida a monigote, muy parecida a la Antoinette de **Wide Sargasso Sea**, que discutiremos. Esa disolución de lo femenino por efecto del maltrato ejercido por figuras masculinas es central al texto.

También Marie demuestra prejuicio de clase: "En efecto, hay que mostrarse implacable con todos esos arribistas, y esos plebeyos que tratan de insinuarse entre nosotros, ¡la élite! (87) Señala el complot del padre contra ella y emite otro comentario racial, esta vez respecto a Lucien Damaze, seleccionado por su padre: "Este joven, se dice, vuelve de Alemania, donde estuvo estudiando. No es, parece, de un color de piel muy oscuro, cosa que sería un crimen casi imperdonable, pero es de extracción dudosa y no puede invocar ningún parentesco. Sin embargo, es muy rico, según dicen... (87) Describe la vestimenta y los rasgos del prometido, destaca el

color verde y las polainas grises: "pómulos un poco altos, nariz casi recta, viva y pura como un velero", "Fino bigote deja ver los labios delgados, nerviosos," No hubiera podido contenerme si, ya casada, hubiera encontrado a este mulato casi moreno...Si no fuese el hombre más hermoso que pudiera existir, tal vez me hubiera parecido un poco oscuro para mi gusto. ¿Y acaso no soy yo lo bastante clara para los dos? Me mira...¡lo amo! (88) Finalmente, visitan las verdes plantaciones de las que es dueño el padre adoptivo del prometido Damaze: "mi padre consideró que estábamos obligados a visitar a este viejo tío, un malcriado, según dicen, siempre vestido de mono azul, de sandalias de cuero crudo y que ni siquiera sabe expresarse en francés". (89) El comentario racial y social es acompañado del lingüístico. Son aspectos negativos la obesidad, el color verde predominante, así como la descripción de la casa:

Aquí está la gran casa de altos encaramada sobre el declive, inquietante casa rodeada de emparrados de rudos follajes manchados... Aquí están los árboles diabólicos, los manzanillos locos, y toda la flora misteriosa que surge alrededor de este viejo espeso y gordo de cabellos rojos y crespos que nos acoge, sentado en medio de esas espesuras... Este negro de cabello rojizo, este gorila de piel de ladrillo y de sonrisa ambigua me mira con sus ojos rojos e inquietos que danzan como moscones que se agitaran en sus órbitas, cubiletes de carne floja y arrugada... Sus miradas tejen una selva de lianas enmarañadas alrededor mío, miradas pegajosas que se deslizan de mi frente a mi nuca, sobre mi cuello, mis hombros, y luego resbalan por mi cuerpo como una cascada de hormigas de dardos lúbricos. Sus miradas tejen a mi alrededor verdaderas redes que me

aprisionan y me clavan al suelo. Me arranco a esa impresión que ensucia e hipnotiza y hago un esfuerzo por aproximarme a ese gordo Sileno... El se levanta y, tendiendo las manos, toma mi cabeza y pega su boca-ventosa a mi cuello... Sus ojos se inmovilizan y luego desaparecen entre los párpados plegados. (89)

El dueño es la selva de su casa, su mirada es una liana que la apresa e hipnotiza, su boca es una ventosa vampiresca,³⁰ los adjetivos atribuidos a la casa se extienden a su dueño: gran (gorila), inquietante (sonrisa ambigua), la flora ruda, diabólica, loca y manchada corresponde a la mirada-liana pegajosa, lúbrica, que ensucia. Sileno es la imagen de lo abyecto, presente en la narración desde que Marie vomita por primera vez, pierde conciencia y, sin embargo, se le aproxima para morir. Podríamos preguntarnos por qué Marie se acerca a aquello que rechaza sabiendo que su destrucción definitiva proviene de ahí.

María es un caso histórico relatado en el libro de Metraux y el de Hurston, el caso más notable y conocido de zombificación.³¹ El cuento

³⁰ Que rememora el cuento "El vampiro" de Horacio Quiroga, antes mencionado y con ello la violencia doméstica.

³¹ Alude a Marie M, quien según el relator ecogio por Zora Neale Hurston, era una bella hija de una familia prominente a quien dan por muerta en octubre de 1909 y es enterrada. Al pasar cinco años unas antiguas amigas la ven en una casa, se investiga, se cree que el padre de Marie, así como un tío y un padrino están implicados. Al abrirse el sepulcro descubren que el esqueleto era muy grande y no se halla la ropa con que fue enterrada. Se explica que fue vista viva porque había muerto el houngan que la zombificó y que por intervención de un sacerdote, se recomendó la liberación de todas sus zombies. Las niñas la ven justo cuando consideraban qué hacer al respecto. Posteriormente es enviada a Francia y recluida en un convento. (En **Tell my Horse**, pp. 204-205). Metraux habla de una chica comprometida ya a quien requiere un houngan que ella rechaza. Al poco tiempo, la joven

explica indirectamente la causa de su estado. El Sileno le regaló un ramo de flores que sustituye sus lirios de novia. Son "flores rizadas, preciosas, lechosas" que al ella aspirar le provocan un mareo, se desploma, alucina. Aúlla nuevamente y parece vomitar. Escucha decir que está muerta pero no puede negarlo porque está inmóvil. En la secuencia correspondiente al convento se advierte el estado alucinado al observar que las hermanas tienen los dedos azules, ella deshoja campanillas, se deja acariciar por la luna y ni llora ni ríe. Frente a la tumba, el novio besa su cadáver, pero no resucita. Queda viva en el ataúd y, según su recuerdo, la boca es azufre y albúmina. Más tarde describe cuando la desentierran, le ponen una cuchara en la boca y escucha tambores. " ¡Estoy de pie! Grito...m e pegan, me azotan, me golpean, me empujan...Camino...Camino a través del cementerio, ciudad liliputiense que se aleja...Ahora veo las luces de Port-au-Prince, abierta como una flor de sueño...¡Aúlló! Me azotan!...El tambor ronca entre los gritos de mis carceleros y los silbidos de los látigos" (95). Descubre que el gordo es un baká y las comidas de ella no tienen sal. Un chivo la mira, una serpiente reptar. "El homúnculo velludo y rojizo se arrodilla a veces ante mí como ante una madona y eructa plegarias en un lenguaje de

enferma y muere en Jacmel. Al enterrarla tuvieron que doblar el cuello para que cupiera en el ataúd y, además, durante el velorio un cigarrillo cae sobre sus pies causando una quemadura. Semanas después la ven acompañada del houngan. Metraux termina su narración añadiendo: "...during the anti-superstition campaign the houngan repented and set his zombies free, the girl appeared and went back home, where she lived for a long time though without ever recovering her sanity. All those who knew her remember her bent neck and the scar of a burn which she bore on one of her feet". (pp. 284-5)

sonoridades espantosas... Estoy consagrada a algún dios de Muerte, a algún Belcebú sádico". (95) Reconoce que es zombi. En la última secuencia recuerda despertar junto al cadáver del viejo. Es transportada al otro lado del océano en un convento. Afirma que ya no es zombi, pero sigue esperando a su amor. El relato termina con ella evocando a Lucien Damaze y las puertas de la vida, "la curva de la luz". El cuento se ocupa de aclarar que el zombi no muere, sino que da la apariencia de muerte. Años después de morir Alexis, las investigaciones botánicas realizadas por varios médicos descubrieron los químicos psicoactivos o venenos hallados en la flora y fauna tropical llamada tetradoxinas, una "homeopatía perversa", según algunos, que suprime los signos vitales, tienen efectos devastadores sobre la psique y disminuye la conciencia.³² La sal actúa como una suerte de antídoto.

La protagonista es objeto de un wanga o envenenamiento por aspiración: las flores que le ofrece el bokó. En el vudú, wanga son polvos envenenados, y remite a las luchas emancipatorias de la época colonial, cuando bajo la facha del envenenamiento Mackandal asesinaba blancos. Otra modalidad son los objetos arreglados por un brujo que al tocarse hacen daño. La poseída por la sensualidad es suprimida por el padre represor, quien la coloca en el camino del bokó, otro tipo de padre. Su zombificación es el castigo del padre (el biológico y el brujo pues a los hounganes y bokós se les llama papá). Su deseo de ser poseída por el amante se desvía hacia la esclavitud, sexual al principio, como insinúa la imagen del

houngan. Posteriormente, su falta de movilidad la convierte en una esclava presa en el marco de la religión europea (convento), pero la restricción espacial no le impide regresar en la memoria hacia al lugar de su amado. Recordar ese pasado, marcado en las secuencias binarias del relato, la remite a la vida: al erotismo, a la sociedad haitiana, a la esclavitud doméstica, a la violencia del padre, a la tiranía del bokó.

Al remitirnos al estudio de Michel de Certeau sobre la palabra de la posesada³³ podríamos ubicar a Marie entre los posesos, en cuanto algo sigue hablando en ella pese a la zombificación. Si el lenguaje de la posesada es el "de otro que habla en mí", podríamos decir que Alexis se permite "liberarla" dentro de su zombificación para que pudiese decir, la esclavitud, el racismo, la opresión política y religiosa representada por el vudú y también por aquel que lo contempla, autorialmente hablando. En ese sentido, sería una loca muy lúcida, aunque no dejaría de ser una "posesada". Como posesada, se puede permitir un lenguaje que apunta a (los cánones estéticos) la libertad sexual que Alexis, en su propia fantasía erótica masculina, le otorga a su palabra.³⁴ Son estos los segmentos más poéticos y hermosos de su escritura. En virtud de ese discurso, ella expone la existencia de dos saberes que podrían "sanarla": el médico-psiquiátrico (Alexis lo era) y el mágico-religioso, siempre aunado al político en el discurso narrativo haitiano. No obstante, su verdadero liberador, que es el amor, será también el

³² Ellis, pp. 206-208.

³³ **El escritura de la historia.** [1978]. Michel de Certeau. México: Universidad Iberoamericana, 1985

³⁴ Dentro de la narrativa haitiana que conozco, sólo Marie Chauvet ha liberalizado eróticamente el lenguaje narrativo.

obstáculo para acceder a otros discursos, condenándola a la espera, al regreso al pasado bajo la modalidad de la nostalgia.

Al comparar este cuento de Alexis con “La muerta enamorada”, de Teófilo Gautier, produce varias coincidencias. Son ambos cuentos fantásticos, por cuanto irrumpen en ellos otro orden de cosas, aunque uno pertenece al romanticismo vampiresco y el otro a su metamorfosis zombificadora. La gran diferencia estriba en que el narrador de Gautier habla desde su regeneración y en Alexis se expresa desde la incertidumbre de quién es. El sacerdote se ha recuperado, ha salido de las fauces del mal, se ha reivindicado dentro del discurso teológico del bien que lo acoge después de aniquilar a la vampiresa. El cuento de Alexis no deja de emitirse desde la voz de una mujer que no acierta a identificar su estado psíquico. Es ella quien permanece en un hinterland. Su relato es una larga cita, en el sentido que le adjudica de Certeau (267-268). La cita es la porción de credibilidad del que dispone el antropólogo, y es también su mayor riesgo por las fracturas o hendiduras que tiene. ¿Por qué la mujer nunca es rescatada? ¿Por qué recuerda, si no le es dable recordar? ¿Por qué la destierra a Europa? ¿Son acaso hints de Alexis para aludir a la modernización de la metáfora de la zombificación a desarrollar posteriormente Depestre?³⁵

³⁵ En la lectura de Lizabeth Paravisini-Gebert, el deseo sexual es un componente fundamental de la historia, “hinting at, although rarely addressing, the urge to transcend or subvert race and class barriers as one of the elements of the sorcerer’s lust. The various accounts of Marie emphasize the girl’s whiteness or light skin against the sorcerer’s darkness; her wealth and position against his lack of social standing; and herbuoyant, love-filled, wholesome desire against his

Es decir, su discurso es un acto de magia, es una aparición fantástica, pues los zombis no hablan, no recuerdan, no desean, no adquieren conciencia de sí; constituye sobre todo los segmentos más poéticos, libres, surrealistas de la escritura de este texto. Es decir, los “riesgos” así como los aciertos del relato se hallan en la parte en que la zombi se abisma en su pesadilla, en las sensaciones de su erotismo, en la extrañeza que produce su estado letárgico posteriormente. Recordemos además que Alexis utiliza el lugar común literario del “manuscrito encontrado para narrar este cuento. Al comentar el uso de la palabra del loco, del poseso o del nativo en el discurso psiquiátrico, el demonológico y el etnológico, De Certeau llama la atención a la disimetría existente entre el “narrador” (el sistema) y el hablante. La credibilidad no es la del hablante, sino la del sistema que lo utiliza para acreditarse como saber. Sin embargo, la inserción de la cita, del loco, etc. viene a desestabilizar el discurso. “La cita es para el discurso la amenaza y la expectación de un lapsus. La alteridad dominada (poseida) por el discurso guarda, latente, el poder de convertirse en una aparición fantástica, más aún, en un posesor.³⁶ A ello debemos añadirle que ella escribe la larga cita que es ese

sinister, debasing lust. This racial tension, this fear of miscegenation and interracial desire, has been an element of the Gothic since the earliest days of the genre. In a colonial setting, in an environment where racial differences have had profound social, political, and economic repercussions, they acquire greater meaning and significance, becoming yet another element through which the Gothic enters into the critique of colonialism. “Colonial and Postcolonial Gothic”, p. 241. En **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Ed Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press, 2002, pp. 229-257.

³⁶ P. 268 ss.

manuscrito encontrado; su "oralidad" la recompone ella misma. Ser zombi es un estado que "pasó". Sin embargo, no pasó, en cuanto su desesperación la remite al pasado, al proceso, a la oposición del padre y a su sueño perdido. Por eso, esa remisión del pasado desubicada y destemporalizada en el espacio higiénico de ultramar la coloca a la espera, otra modalidad de la pasividad, digamos, de la zombificación.

¿Cómo se convierte María, la mulata acomodada, prejuiciada y elitista en zombi? ¿Qué representa esa aparición primitiva que evoca lo selvático, así como lo maligno y el horror? ¿Hablamos de fantástico, (mecanismo literario) o de terror (estado de la psiquis)? ¿Es irónico Alexis al tocar los consabidos lugares de la otredad? ¿Es irónico al describir los prejuicios que la misma mulata siente hacia su raza?³⁷ ¿Expone la lucha racial entre negros y mulatos? ¿También representa el cuento de Alexis la visión imperial? ¿O sirve a una visión negativa del mulato? Alexis no es noirista, sino indigenista, es marxista. ¿Acaso describe las opresiones del sistema patriarcal y una sencilla historia de amor o, en cambio, es ella lo abyecto? La que regresa de la muerte queda a la espera de su prometido de otro tiempo. ¿No son acaso todos los siguientes entes que regresan, el fantasma, el zombie, el amnésico, Evita, el neonacionalismo, el *muselman*³⁸? El "tiempo

³⁷ ¿Por qué convertir a una mulata engreída en una figura de la victimación? Esta zombi rompe los esquemas tradicionales de lo folklórico porque pertenece a la alta burguesía de su país. Vale recalcar, porque su propio discurso lo hace, las crudas diferencias raciales que ella misma tiende entre mulatos, negros más y menos claros.

³⁸ Giorgio Agamben. **Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive.** Tr. por Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999.

pasado", acomodado como nostalgia o trauma no le permite regresar del todo. Padecen de una memoria putrefacta.³⁹ ¿Representan, tanto el revenant como el extranjero, a la abyección? Esa putrefacción entre dos comarcas con que comienza el relato, así como el hinterland equívoco en el que padece podrían ser claves relacionadas con el tema de la otredad y con la imposibilidad de hallar un sitio definido donde colocarnos para contestar precisamente las preguntas que anteceden. "Crónica de un falso amor", por lo de realismo y maravilla que contiene, podría leerse en clave posmoderna, realzando su ambigüedad, incluso estilística, entre surrealista y barroca, su ironía racial o las clases acomodadas y, sobre todo, por lo que rechaza, la figura de lo abyecto tanto podría ser Marie (es una zombi) como el padre o el bokor. Esa figura de lo rechazado según definida por Julia Kristeva en **Powers of Horror** es igualmente compleja en la novela de Jean Rhys, **Wide Sargasso Sea**. ¿Cuál de los tres es lo abyecto, Antoinette, su esposo o Christophine?

El hombre de nombre desconocido⁴⁰ cuya perspectiva domina la segunda parte de **Wide Sargasso Sea**, contrae matrimonio con la heredera de un colono blanco y una criolla demente ya fenecida. Se llama Antoinette y pasan su luna de miel en Granbois, un paraje

³⁹ Me refiero a la distinción benjaminiana y su elaboración por Derrida. Esa memoria putrefacta es la causa de la locura del demente de **El padre mío** y del resentimiento en **The Autobiography of my Mother**, de Jamaica Kincaid. Al respecto, véase mi libro **Femina Faber: letras, música, ley**. San Juan: Ediciones Callejón, 2004.

⁴⁰ Jean Rhys suprime el nombre del esposo de Antoinette en la novela. En una carta señala: "I carefully haven't named the man at all", **Wide Sargasso Sea**, Jean Rhys. (ed. Judith L. Raiskin). New York: Norton Critical Edition, p. 38.

isleño en Dominica dominado por la belleza absoluta. “Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger. Her pleading expression annoys me. I have not bought her, or so she thinks. I looked down at the coarse mane of the horse...Dear Father. The thirty thousand pounds have been paid to me without question or condition. No provision made for her (that must be seen to). I have a modest competence now. I will never be a disgrace to you or to my dear brother the son you love. No begging letters, no means requests. None of the furtive shabby manoeuvres of a younger son. I have sold my soul or you have sold it, and after all is it such a bad bargain? The girl is thought to be beautiful, she is beautiful. And yet...”. (47) Antoinette es “irreal y como un sueño” (48); el esposo confiesa sentir poca ternura hacia ella, porque “she was a stranger to me, a stranger who did not think or feel as I did.” (55)

Mi lectura se atiene a ese pasaje del cual destaco: 1) la identificación entre la desposada y el paisaje, 2) la descripción del paisaje como una belleza excesiva (el intensificador “too much”), 3) el matrimonio como un contrato para complacer al padre, la ambigüedad al respecto de quién compra, 4) la reivindicación económica de este hijo menor, 5) la insinuación del pacto demoníaco con el padre o el hijo, 6) el carácter de extranjería de la mujer, un objeto, rara, indefinible hasta el silencio en el discurso del narrador, 7) la metonimia de signo racial “crin del caballo=esposa”. Se resume en una oración: La relación contractual hombre-

mujer (tierra) se estatuye a partir de un pacto con el demonio, el padre del contrayente. Dos metáforas: padre=demonio y mujer=tierra. Continuamos: “Then I passed an orchid with long sprays of golden-brown flowers. One of them touched my cheek, and I remembered picking some for her one day.’They are like you,’ I told her. Now I stopped, broke a spray off and trampled it into the mud. This brought me to my senses”. (59) La identificación de ella con el paisaje se individualiza en la orquídea que él cercena, uno de cuyos ramajes entierra en el lodo, acción condicionante dada la relación de causalidad implícita en las frases consecutivas, que le permite al protagonista volver a ser él mismo, recuperarse. El hombre es un extranjero, pero en virtud del matrimonio la despoja a ella de sus tierras. Ahora es ella la extranjera, la cucaracha, o “coakroach” en la distinción que establecen los ex-esclavos⁴¹ entre los antiguos dueños de las plantaciones que han venido a menos y los nuevos dueños. El esposo, ha adquirido las tierras por 30,000 libras y a su esposa (dato proveniente de la novela en la que se inspira Rhys, **Jane Eyre**, de Charlotte Bronte). La novela termina cuando él insiste en cambiar su nombre de Antoinette a Bertha, decide odiarla y es trasplantada a Inglaterra donde se convierte en el fantasma de la mansión del esposo.

La segunda parte donde domina la perspectiva del esposo es interrumpida súbitamente por el discurso de Antoinette. Entre la voz de él y la de ella se inserta un texto que

⁴¹ Ya ha cesado la esclavitud en Jamaica (Spanish Town, Mount Calvary Convent) cuando se desarrolla la novela en el 1839.

provee la transición y atañe a una definición de qué es un zombi y cómo se crea. La información se halla en un libro ficticio llamado **The Glittering Coronet of Isles**, que explica el “obeah”: “A zombi is a dead person who seems to be alive or a living person who is dead. A zombi can also be the spirit of a place, usually malignant but sometimes to be propitiated with sacrifices or offerings of flowers and fruit”. (64) Mientras Antoinette alucina de amor, él se halla envenenado por el prejuicio. Rhys le otorga la palabra a Antoinette para que la escuchemos antes de verla deformada en la novela de Bronte. Según Antoinette, es él quien desea convertirla en zombi. Cuando él le llama Bertha, ella responde “Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name. I know, that’s obeah too”. (88) El es el bokor de Antoinette, él es el “black devil kissing her mouth” que la transforma amparado en la ley. Su zombificación es resultado del engaño y el desprecio, mediado antes por un documento que anula la participación legal de ella en los bienes. Sobre todo, es producto del odio que siente el marido hacia ella, evidenciado al observarla despedirse de Baptiste quien, según su sospecha, fue su amante: “She had mounted and he went over to her. When she stretched her hand out he took it and still holding it spoke to her very earnestly. I did not hear what he said but I thought she would cry then. No, the doll’s smile came back —nailed to her face. Even if she had wept like Magdalene it would have made no difference. I was exhausted. All the mad conflicting emotions had gone and left me wearied and empty. Sane.” (103)

La muñeca sin voz, la marioneta sin calor de ojos en blanco y movimientos automáticos se convierte en fantasma, lo necesitado por él para curarse. Al odiar el exceso que no entiende asesina a la mujer (la Marionette) y él ingresa en la zona intocable de la higiene que desemboca en pasión destructiva. Es el precio a pagar para sentirse “sano”, dueño de sí mismo. Podríamos preguntar por qué Antoinette lo permite esto. Quizás, el personaje no puede ocupar un espacio puro como pretende ocuparlo el marido, al recordar una canción de una ex esclava: “It was a song about a white coakroach. That’s me. That’s what they call us who were here before their own people in Africa sold them... And I have heard English women call us white niggers. So between you I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all”. (61) Lo que impide a Antoinette asumir lo que desea procede del delirio de su propia madre.⁴² Ese sueño se interrumpe cuando despierta en Inglaterra, consciente de la falsedad de éste. Al cabo de esta travesía, el lector percibe que durante la novela ella ha estado dormida contándonos y conduciéndonos a su estado actual en la mansión de espinas.

Wide Sargasso Sea atribuye el poder zombificador a un europeo.⁴³ A lo largo del texto

⁴² El esposo de la madre, Mason, era muy inglés y su madre “so without a doubt not English, but no white nigger either. Not my mother. Never had been. Never could be. Yes, she would have died, if she had not met him”. (21)

⁴³ En la novela de Herbert George De Lisser, **The White Witch of Rosehall**, una joven heredera residente en Jamaica y criada en Haití es vinculada al mal porque practica vudú, inciada en éste por una gran mamaloa. En esta novela que se desarrolla durante la rebelión esclavista en Jamaica, el poder

la autora juega con los preconcepciones del lector respecto a los lugares comunes del vudú y la zombificación. Los nativos mismos le llaman “foolishness” y evitan abordar el tema. Incluso, cuando el marido le pregunta a Christophine, la nodriza martiniqueña de Antoinette, qué le ha hecho, ésta responde que le dio amor y una pócima que surtió un efecto inesperado, por Antoinette ser creole. Esta metáfora de la zombificación se elabora paralelamente al temor que infunde en el extranjero una naturaleza desbordante y un prejuicio racial innegable: “Sombre people in a sombre place”. (40)⁴⁴ El bosque, los árboles, los testigos presenciales que apenas ríen, son ese “dark forest” que custodia un secreto terrible, ciertamente amenazante para el advenedizo que no lo puede desentrañar.⁴⁵ La

femenino proviene de su manipulación del vudú y de su posición social y racial. “She remembered how the Baroness--- had talked to her about spirits that wandered about the earth and the air, the spirits who inhabited and animated everything, and how human beings, by determination and practice, and especially by belief and faith, could acquire power over those spirits.” (135) Sin embargo, la protagonista le achaca a los creyentes una imaginación degradada por creer en embrujos, relacionándolo con lo racial: la novela desea confirmar la visión del vudú y la brujería en el Caribe como primitivos, así como la degradación moral de los practicantes. Así como la Marie de Alexis reconoce que fue zombi al morir el bokor, en **Wide Sargasso Sea** Antoinette despierta de un sueño piromaniaco justo antes de incendiar la mansión. Las oscilaciones entre el sueño y la realidad en ambas narraciones, la presencia paterna y el maltrato son alusivas a la subordinación y esclavitud femeninas, comunes en estas narraciones. ¿Conocía Rhys el relato de Alexis publicado en París en el 60 y la novela de De Lisser publicada en Londres en los 40?

⁴⁴ “I was tired of these people. I disliked their laughter and their tears, their flattery and envy, conceit and deceit. And I hated the place”, p. 103.

⁴⁵ Le llama “My Lunatic. My mad girl”. The black snake forest. “Don’t you know that this is a

posesión atraviesa ese espacio que se cierra a la comprensión porque el colono no está allí para entregarse, similar a lo que ocurre en el interior de su relación marital. La desesperación de Antoinette proviene del medio, del desamor del cónyuge a quien le afecta el exceso, que posteriormente interpreta como ficción o mentira.⁴⁶ El libro sobre vudú que él lee, así como una carta mentirosa del supuesto hermano de Antoinette, son discursos de transición que marcan dónde termina y comienza la voz narrativa del futuro dueño de Thornfield Hall. ¿Constituyen estos textos escritos la fuente de la verdad? ¿Por qué colocarlos en esos espacios privilegiados de esa segunda parte? La verdad no es deparable a un buscón. ¿Podría un buscón aspirar honestamente a ella? Nadie puede extraerle una verdad a un espacio que sólo quiere poseer. Por eso él concluye que el Caribe es falso y lo rechaza no sin antes destruirlo a través de su encarnación, Antoinette. “I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her, For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it” (103)

Christophine es una forajida que ha criado a Antoinette. Es ella quien media entre el

dangerous place? And that the dark forest always wins? Always”, p. 99.

⁴⁶ Y más adelante. I was certain that everything I had imagined to be truth was false. False. Only the magic and the dream are true —all the rest’s a lie. Let it go. Here is the secret. Here.” (100-101)

discurso enloquecido de un marido maltratante y una criolla enamorada a quien quiere como a su hija. Christophine destruye el lugar de lo típico, de la presunta “obeah-woman” de la novela, pues es la depositaria de una razonabilidad extraordinaria que le ha provisto su edad y experiencia. A la forajida de Martinica, la ley no la afecta; es ella quien impone el castigo físico sobre un hombre que sin haberlo siempre ha estado ciego espiritual y afectivamente. Christophine revela ser una mujer emancipada del orden patriarcal (la ley y el hombre). Es ella quien le dice al esposo de Antoinette la verdad: “She don’t come to your house in this place England they tell me about, she don’t come to your beautiful house to beg you to marry with her. No, it’s you come all along way to her house—it’s you beg her to marry.” (95) Esa lógica perfecta de Christophine, acompañada de su conocimiento de “otras cosas”, la convierte en el personaje más definido, pero también el más secreto de la novela, epistemológicamente desentrañable para Antoinette misma. El que ha vendido su alma al diablo a partir del contrato matrimonial, odia sobre todo a Christophine por ser “la nativa”. Al llegar el esposo contrae fiebre, su visión de la isla es una especie de alucinación; su mirada despreciativa, sospechosa, prejuiciada, se formula desde los ojos imperiales.⁴⁷ Habría que enfatizar que Rhys hace todo un comentario al describir el prejuicio de este hombre sobre Jamaica y sus habitantes. ¿Habla el imperio a través de

Rochester, como insinúa Spivak en un ensayo⁴⁸ o es su caracterización una crítica del imperio?

“And yet”...el silencio que acomete al narrador cuando trata de describir a Antoinette prelude su ceguera; aquéllo que no puede ver ni comprender es lo que él mata. Así a su esposa, así el abandono de la isla, ambos lugares demasiado intensos. Antoinette pertenece a la progenie de una “belle dame sans merci” (Keats), si nos atenemos a sus ojos salvajes y su extraordinaria belleza.⁴⁹ En Inglaterra aluden a ella como el fantasma. Ella incendia la mansión, como los esclavos incendiaron la mansión de ella. Pero ella es creole y la magnitud de esa “diferencia” entre ella y los otros la da su conversación con Christophine, así como el efecto de un brebaje que resulta excesivo, por demás, y se atenúa con alcohol. Al final, cuando quema la casa, primero sueña la escena del incendio de la suya en Colibrí, y de aquella cotorra quemada, que ahora es ella misma. Antes del incendio de Thornfield Hall, hay una bellísima retrospectiva onírica de su juventud. “I don’t know how long I sat. Then I turned round and saw the sky. It was red and all my life was in it. ... I heard the parrot call as he did when he saw a stranger. *Qui est là? Qui est là?* And the man who hated me was calling too Bertha! Bertha! The wind caught my hair and it streamed out like wings.” (112) El hombre que la odia es su zombificador e insiste en no reconocerla, por

⁴⁷ Pensamos en la categoría de Mary Louise Pratt en su **Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation**. New York: Routledge, 1992.

⁴⁸ “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”. **Critical Inquiry**, Vol 12:1 (1985): 243-262

⁴⁹ El la describe: and it was like a dream in the large unfurnished room with the candles flickering and this red-eyed wild-haired stranger who was my wife shouting obscenities at me”.

lo cual ella decide actuar y, al despertar, se ilumina “along the dark passage”. Ha despertado de ese largo sueño de amor y también del otro en que probablemente la ha sumido la pócima de Christophine quien señala: “I succeed. But I get frightened that she sleep too much, too long. She is not beké like you, but she is beké, and not like us either.” Antes de incendiar la casa, Antoinette evoca la figura de su nodriza con el pañuelo amarrado al estilo martiniqueño y la intensidad de los colores del cielo y los mangos y los hibiscos rojos y rosados. El contraste surge de esa escena que recuerda, empotrada en su sueño: “...but now I see everything still, fixed for ever like the colours in a stained-glass window. Only the clouds move. It was wrapped in a leaf, what she had given me, and I felt it cool and smooth against my skin.” (71). De la novela política a la romántica, el zombi asume diversas caras. En esta novela, la zombificación entraña al imperio, también del amor.

Dany Laferrière, un autor haitiano-quebequés radicado en Montréal que se describe irónicamente como un escritor japonés, pero no folklórico ni negro ni caribeño ni poscolonial⁵⁰ señala que el vudú se acerca peligrosamente al folclorismo y que al él incorporarlo, lo hace con el conocimiento que ya posee de éste, pero no investiga para escribir sobre él. Al referirse a una novela suya señala que: “Je voulais dessiner la carte de la sensibilité spirituelle d'un jeune

⁵⁰ **J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier.** Editions la passe du vent et Dany Laferrière. Quebec: Lanctôt éditeur, 2000., p. 85. Laferrière es también autor de **L'Odeur du café (1991)**, **Pays sans Chapeau (1997)**, **Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer (1999)**, **Le Cri des oiseaux fous (2000)**, **La chair du maître (2000)**, entre otras.

homme imbibé depuis sa naissance de vaudou, de catholicisme et de protestantisme. J'imagine à peine ce qu'un Jacques Stephen Alexis, avec son immense talent, aurait fait avec un sujet comme **Pays sans chapeau**. Un homme rentre chez lui après vingt ans et constate que ses compatriotes n'arrivent plus à distinguer le rêve de la réalité (il a l'impression que les gens sont morts mais qu'ils ne le savent pas encore). Alexis aurait fait alterner de brillants morceaux de bravoure sur le vaudou avec des tranches de vie sanglantes.”⁵¹ Laferrière trata de pensar su novela al estilo de Alexis e inmediatamente piensa un relato que evoca el horror de la zombificación en una prosa surrealista y barroca.

La novela de Laferrière, por el contrario, aporta una mirada fresca al tema del zombi, por cuanto no se anega en el folclorismo. Un texto casi minimalista se organiza binariamente : país real y país onírico.⁵² El diálogo entre unos pocos personajes y la voz de un narrador en primera persona, un escritor haitiano radicado en Montreal que decide viajar a su país para visitar a su madre, quien le advierte cuidarse de ciertas personas que caminan por la calle y aparentan estar vivas. La novela accede a describir totalidades políticas, casi patéticas, por la descripción que del país hace la madre. “On a peur de ne pas exister. C'est de ça qu'on a peur” (101). Esta villa es un gran cementerio, dice la madre; no confíes en nadie. No hay buenos ni malos, solamente muertos (103). En una de sus visitas, el protagonista conoce al padrino de su tía, Lucrece, un “passeur”, quien le ofrece ir y

⁵¹ **J'écris comme je vis**, p. 172.

⁵² **Pays réel/pays rêvé** se titula una colección de poesía de Edouard Glissant

venir al país de los muertos. De esta forma entra en el Pays sans chapeau el cual, concluye, es como el de los vivos. Al finalizar el texto se confunden en una sola secuencia el país de los sueños y el real en una entrevista que le hacen a un pintor, quien señala que no necesita soñar el país real porque el que pinta es el del sueño. Es Damballah, disfrazado de J. B. Romain, quien tienta al escritor a relatar ese libro que leemos. Se trata del viaje al otro lado guiado por uno que está entre medio, un “passeur” “sans que l’esprit ne soit aucunement atteint” (160); el escritor es su reportero. “Traverse le voile des apparences. Vivre un temps dans le vraie de vraie”, piensa él antes de emprender el viaje.

En la novela se advierte el propósito de abolir polaridades y la figura del zombi, que son todos, una dolorosa generalidad, se incorpora a la normalidad sin amago fantástico; el realismo del texto impide incluso su posible inclusión en el sub-género gótico. El “muerto” es parte de la cotidianidad, pues como dice el protagonista cuando se halla al otro lado, “Je suis maintenant dans le monde réel, et je ne vois aucune différence avec le monde rêvé”. (262)

El afán genealógico de un forajido de “Operación Carlota” en Angola, un hombre de “sangre mezcladas”, el cadáver en torno al cual se crea el personaje enigmático que todos cuestionan, todo eso lo es Francis Sánchez en **Traversée de la mangrove** (1989)⁵³, de Maryse Condé. Se refugia en Guadalupe para contestarse unas preguntas, para expiar de alguna forma el crimen de sus antecesores y para escribir un libro; está lleno de culpa, amargado, arrepentido,

⁵³ **Crossing the Mangrove**. Tr. por Richard Philcox. New York: Anchor Book, 1995.

se siente maldito. A nivel de la forma, su historia se presenta fragmentariamente, invadida por grandes paréntesis, matizada, imaginada, alterada por las voces de quienes lo rodean, contradictoria. En fin, ni la historia de Francis, cuyo cadáver aparece desangrado en el lodo, se elucida ni la *historia* que él desea contar se escribe; se enreda en el manglar, donde conoce a varias mujeres que lo aman. ¿Por qué no se cruza el mangle, por qué esa renuncia a la posibilidad de contar (encontrar la genealogía, descifrar el enigma de quién es) o de escribir? ¿Qué une a Francis y a Xantippe, ese personaje que lo persigue y que al clavarle los ojos sin hablarle obliga a Francis a inclinar la mirada? Xantippe⁵⁴ hace el inventario lírico-mitológico de la flora y la fauna señalando que la isla es el producto de su eyaculación. Después de asesinada su familia deambula por la tierra observando sus transformaciones bajo el efecto de la modernización, se oculta bajo las enredaderas y el arroyo y nombra el sitio Rivière au Sel. Es el sitio donde se cometió un crimen hace un tiempo indeterminado y Francis se siente culpable de ello al ser mirado por Xantippe, pero para éste el tiempo de la venganza pasó. La sombra de Xantippe atraviesa la novela, todos le temen y huyen de él, le llaman zombi. Xantippe es el “go-between”, el que camina entre las cosas, el nombrador, el poseedor de la visión adánica, el relator de la historia de la isla y su

⁵⁴ Dice de Xantippe el personaje de un niño: “At one point I missed my footing and rolled in the moss. I leaned against a tree trunk to catch my breath and then I saw Xantippe standing a few steps away watching me. My blood froze in my veins as it does every time I see this *soucouyant*, p. 74. Según una cita al calce, un *soucouyant* es un espíritu que ataca y bebe la sangre de los humanos.

transformación, es la memoria del crimen colonizador. Xantippe contempla a Francis como si fuese el verdugo de su familia. La historia de Xantippe es la historia que Maryse Condé decide no contar.

La figura de Xantippe parece ser la antípoda de Francis; si él es la víctima, el otro parece ser el victimario, pero ambos rechazan el papel. Aunque Xantippe es temido por todos, al igual que Francis, Xantippe genera un sentimiento que puede asociarse con lo ominoso. Si Xantippe es el “go between” (98) y deambula sin cesar, a Francis lo hallan en medio del camino siempre y su casa está perdida dentro del bosque. Xantippe y Francis están unidos por su extrañeza, pero para Francis éste representa el *unheimlich* freudiano. Xantippe es el verdadero extraño que todos llevan dentro y no desean reconocer. Todos son extranjeros en esta novela con relación a todos, pero en el binomio Xantippe-Francis se consolidan sus dos miedos: el extranjero y el zombi, el intruso y lo sobrenatural. Eso que reprime el pueblo es lo que los persigue; Francis y Xantippe están allí para recordarles su propia extranjería, al otro que está en ellos⁵⁵ como señala Julia Kristeva (17), el miedo a enfrentarse con ellos mismos, con su propia represión. Esta es la razón por la que la figura evocada de Francis en cada una de las voces genere una decisión de vida que los transformará. El manglar de Condé es el mar de los sargazos de Rhys. Aguas estancadas, unas; lianas que se enredan en las otras, ambas imposibles de atravesar. Antoinette no cruzó el mar y tampoco

Marie. Todos se hallan en ese hinterland, en un espacio liminar que los hunde por un espacio breve, para tornarse lúcidos a la vuelta.

Conclusiones: La abyección en el tramado caribeño del zombi

Planteamos la abyección en los términos propuestos por Kristeva en **Powers of Horror**. La persona que rechaza, es decir, el *de-ject*: 1) no se ha desarrollado totalmente, sufre una crisis narcisista y desea suprimir lo que lo fascina y atrae, que es lo que teme y rechaza. Su acción no es ejercida por un ego sino por un *de-ject*, alguien que está en el límite, un fronterizo que habita en el umbral de su personalidad y solo actúa sobre un objeto perturbador. Esa ambigüedad o perturbación es fuente de juego, desvío, placer o *jouissance*, aunque repleta de miedo. 2) Es decir, el *de-ject* no reconoce al Otro como Otro, sino como objeto, 3) En su proceso, algo del propio cuerpo se expela: el vómito, la fiebre. El rechazo hace que el *de-ject* se expela a sí mismo. 4) Siempre es un fugitivo o uno(a) que está a punto de fugarse.

La lógica del *de-ject* no es la negatividad, sino la exclusión, porque su ego se ha separado. Al comparar al psicótico y al neurótico con el *d-eject*, no aplica aquí la lógica de la negatividad, sino de la exclusión porque los contenidos de lo inconsciente no se expelen activamente y, por tanto, no posibilitan distinguir entre sujeto y objeto. El acto de rechazo es una sublimación, colocar fuera lo que se rechaza es reconocer que está adentro, el otro en el yo.⁵⁶ En

⁵⁵ **Strangers to Ourselves**. Julia Kristeva. New York: Columbia University Press, 1991.

⁵⁶ “Yet, facing the ab-ject and more specifically phobia and the splitting of the ego, one might ask if

los textos analizados vale destacar ese amplio margen (recordemos que son fronterizos) de ambigüedad en que se mueven, vinculado con la diferencia racial construida por vía del prejuicio, inmersos como están ellos mismos en esa o análoga diferenciación. De ahí la complejidad a la crítica de 1) la negritud y el vudú en Depestre y Laferrière, 2) la “justicia” del sistema sucesoral dentro del patriarcado mismo del cual es objeto Rochester, además de Antoinette, 3) el discrimen racial ejercido por la misma comunidad en Condé⁵⁷ y Depestre). El orden mismo ya está trastocado y genera incertidumbres, traslajos, mimetismos, inestabilidad, confusión. Indica Kristeva: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. To each ego its object, to each superego its abject. Se trata de un sufrimiento que el “yo” asume de forma devastadora y sublime por cuanto se inmola al padre. Kristeva juega con la frase *verse-au-père* y *père-version*. Ofrendarlo al padre, en acto de remisión es su perversión, al imaginar que es ese

those articulations of negativity germane to the unconscious (inherited by Freud from philosophy and psychology) have not become inoperative. The ‘unconscious’ contents remain here excluded but in a strange fashion: not radically enough to allow for a secure differentiation between subject and object, and yet clearly enough for a defensive position to be established —one that implies a refusal but also a sublimating elaboration. As if the fundamental opposition were between I and other or, in more archaic fashion, between Inside and Outside. As if such an opposition subsumed the one between Conscious and Unconscious, elaborated on the basis of neuroses.” (7)

⁵⁷ En Condé, Francis es lo abyecto para los que allí viven, porque “he is sinister and shady”.

el deseo del padre.⁵⁸ Para el *de-ject* el objeto es: “Not me, not that. But not nothing either. A ‘something’ that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.” (2)

Señala Kristeva que la abyección es una crisis narcisista. Nace de demasiada rigidez de parte del otro que se confunde con el Uno y la Ley. Si una prohibición bloquea el deseo o no lo colma, se empañan las aguas de Narciso. Y Narciso es Rochester, pero también Antoinette, Marie, Postel y Francis. Esa represión secundaria proveniente de afuera da paso a la lógica de lo simbólico, al uso de argumentos y pruebas. Rochester es el hijo menor enviado al Caribe, que desea demostrarle al padre que puede.⁵⁹ Es un rechazado por su familia. No es un ego, sino que trata de imitar un superego: “Perhaps a father, existing but unsettled” (6). Esto impide que en él se produzca el problema edipal, se trata de un Narciso cuyas aguas están enfangadas. Su deseo es su rechazo, el Caribe=Antoinette. Toda la naturaleza es excesiva y falsa para él. No la puede definir, es ambigua, no puede poseerla, la

⁵⁸ **Powers of Horror**- Julia Kristeva. New York: Columbia University Press, 1982, Tr. Leon S. Roudiez), p. 4

⁵⁹ Spivak sostiene una tesis opuesta sobre la novela de Rhys. Vincula al padre y señala que aquí hay una crisis edipal a diferencia de la de Antoinette, que es narcisista. Véase “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”. **Critical Inquiry** 12 (otoño 1985): 243-261 y una posición más afin a mi lectura en “Two Native Voices in Wide Sargasso Sea, de Benita Parry, en la edición Norton de la novela, pp. 247-250. Véase, además, Sandra Drake, “Race and Caribbean Culture as Thematics of Liberation” en **Wide Sargasso Sea**”, pp. 193-206.

lleva consigo. En ella colapsa el significado, es el secreto indefinido. No hay otro, sino una zona de ambigüedad. Antes de que las cosas sean para él, las expulsa. Pierde a su objeto, Antoinette, antes de tenerlo. Aquello que no concluye, que no se asienta, que siempre emerge a la superficie es la *jouissance*, el placer que se teme: la ambigüedad del palo encebado (a adorarse como ceiba y a destruirse como símbolo de la dictadura), el enigma Caribe=Antoinette, la fobia racial, la fascinación genealógica. Todos son movimientos retro-activos, remitentes al pasado. Por ejemplo, si el negro, epitomizado en el baká, es desdeñado por Marie, ¿por qué lo mantiene vivo en su pesadilla después de haber sido zombi? Si Sánchez reniega de su genealogía, ¿por qué viajar a Guadalupe e invocar la culpa de su padre y la suya propia en Angola? Así mismo, ¿por qué Postel tiene que morir y sufrir la humillación para asesinar simbólicamente al dictador, cuando dispone de otras opciones reales?

Personajes como Antoinette, Marie, Postel, Francis, son tráfugas de su propio deseo, sea este político (en Postel y Francis) o racial (en Antoinette y Marie). En ello consiste su fragilidad. Todos ellos manifiestan un envenenamiento del espíritu, la fiebre de Rochester, el wanga en Marie, el rito vudú en Postel, la semilla en Ti-Dor, la culpa en Francis. Esa fragilidad que tratan de expulsar puede sintetizarse en las oposiciones que generan su trauma: En **Wide Sargasso Sea**, está fuera y le atrae: Rochester respecto a Caribe; en “Crónica de un falso amor” está dentro y le teme –Marie respecto al bokó; en **El Palo encebado**, está fuera y lo rechaza- Postel respecto al dictador; y

en **Traversée de la Mangrove**, es su doble o su pasado y lo persigue- Francis y Xantippe. Esa fragilidad que se traduce como conflicto necesita una acción que la remede. Sólo su acción (auto-aniquilación, incendio, escritura, subversión) los reconcilia consigo mismos en una aleación del placer con el dolor y del interior con el exterior. Lo abyecto los persigue, están encadenados. Son precisamente estos personajes los que juegan tanto el papel de lo abyecto u objetos de rechazo, abyecto de la comunidad, del poder dictatorial o del narrador (Alexis) y son *de-jects* por la posición autoritaria que ocupan en el texto pues si no son portavoces de las ideas autorísticas, son su huella. Tienen, ciertamente, poder. Como figuras liminares o fronterizas son también el objeto rechazado. “The abject is the violence of mourning for an ‘object’ that has always already been lost”. “Abjection is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance”. (15)

Estos *de-jects* son nómadas, seres temerosos y se mantienen encadenados a, fugados en, jugando con su deseo abyecto. “One does not know it, one does not desire it, one joys in it (*on en jouit*). Violently and painfully. A passion”. (9) Se trata de fugitivos por otra razón que se produce en el interior mismo de los textos. Fugitivos son Rochester, Postel, Marie, Francis. ¿Qué ocurre con Antoinette, Solimán y Xantippe? Son excepciones, la primera por ocupar un espacio intermedio y doble⁶⁰ y los dos últimos por desempeñar sólo el papel de *ab-jects* al que lo destinan los narradores Carpentier y

⁶⁰ Evocamos aquí el concepto de Bhabha en **The location of culture**.

Condé, respectivamente. Unos ocupan posiciones coloniales evidentes (Rochester) o son la autoridad del texto (narración omnisciente en Postel, alter ego de Depestre, Marie es la narradora en primera persona, Sancher es un escritor). Son *de-jects* (rechazantes) y *abjects* (rechazados) a la vez. Rochester y Marie, de su padre, Postel, del dictador, Sánchez y Ti-Dor, por la comunidad. El autor juega con su bilocalización en el texto, tornando más complejos sus objetos de rechazo al asumir su perspectiva. Todas contienen alusión al zombi, como metáfora política de contenido fascista (Duvalier), o un comentario sobre el patriarcado (Antoinette, Marie). Si el Caribe es horrendo para el europeo, ¿por qué Rochester la lleva consigo? Xantippe, el zombi de Condé es tan vagabundo como el escritor, ninguno se asienta. Esa ambivalencia se refleja como fuga, de la piel (Depestre, Antoinette), de la religión (Solimán), del espacio que habita (Marie, Solimán, Antoinette), de la sensatez o la norma (Marie). Es una fuga que, en el caso de **Pays sans chapeau** (es un regreso para poder fugarse mejor) se asienta sobre la fuga misma habitando ambos ámbitos, el del sueño y el real- conlleva en tres de los textos un efecto estético, una realidad otra o diferente.

¿Qué quieren los zombis? Distingamos entre los personajes como significantes y el lugar de la enunciación. Ese lugar de la enunciación es el panóptico, el sitio desde donde se escribe. Aquí los personajes principales dan una medida del narrador, de quién los habla, de su significado. Por eso Marie habla en primera persona y también Rochester y Antoinette en su momento. También el lenguaje (hay unos actos

de habla implícitos en los textos) o el discurso, con excepción de la novela de Depestre, omite decir plenamente cuál es su miedo. En Alexis, se escabulle tras el delirio surrealista de Marie, en Condé, la fragmentación de las voces oculta la verdad, en Rochester la carta enviada al padre es imaginaria o queda incompleta. El peligro de la interpretación es el riesgo que entraña leer, es adjudicarle un sentido, dar-se sentido, nos lanza a nosotros mismos. Mi acto de lectura me estatuye y se estatuye desde fuera, no puedo evitar-lo. En **El palo encebado**, el otro (el dictador o Duvalier) es un ente homogeneizado, es demasiado símbolo, la escritura no produce el efecto de lo real. Es la única novela política de todas y la zombificación esclarece el lugar de la enunciación hasta el punto de tornar abstractos a los dos personajes principales: el dictador vs. Postel. Es el único texto que genera un antagonista evidente. El “ente dictador” no es un personaje, aunque esté basado en la realidad, es una idea; lo único real es la circunstancia. De ahí que la potencialización del signo vudú sea lo que ocupa un lugar equívoco y ambivalente en el texto, su complejidad lo potencia para la ficción. Leer **El palo encebado**, a pesar de la crítica a “el mito narcisista de la negritud”⁶¹, es viajar por una polaridad que no le da aire al texto, en término de sus ambigüedades.

En el caso de “Un negre à l’ombre blanche”, también de Depestre, la comunidad no lo reconoce como ente vivo, es una persona desaparecida que regresa. En este caso, la

⁶¹ “Interrogating Identity. Frantz Fanon and the postcolonial prerogative”, **The location of culture**. Routledge: London and New York, 1994, p. 40.

comunidad contempla la invisibilidad⁶², así como el colonialista mira lo diferente. Lo que genera la trama de este cuento es la angustia de imponérsele otra piel y regresar a su pueblo como un desaparecido. Ti-dor ocupa una posición imposible desde el punto de vista humano. Regresa de la muerte para observar la otra versión, el otro lado de la moneda (como la mujer que regresa convertida en hombre en el *Orlando*, de Virginia Woolf), para observar el horror que produce regresar diferente. Su problema es re-conocer los lugares antiguos como los mismos tornado él en signo inverso, sabiendo de antemano cómo se mira desde allí. Laferrière es el conciliador de dos opuestos, sueño y realidad. En su discurso se identifica el sueño estético con la realidad. Escribo con mi imaginación, dice, aunque di un viaje por la “realidad” del mundo de los zombis. Quien es el otro en el caso de Condé? La figura que mejor prueba esto es la de Xantippe. Es un deambulante que vigila al escritor porque conoce su pasado. Xantippe conoce el origen de la isla y sospecha de Francis, pero todos le temen en esta no comunidad donde uno sospecha del otro. Casi podríamos decir que la comunidad se constituye en torno a su temor a Xantippe. El zombi de la comunidad es Xantippe, es su extraño, en el sentido de Kristeva, aquel en el cual no pueden o temen reconocerse. Xantippe es el alter-ego de Francis, también él le teme, y Condé ha creado una novela donde es absolutamente incierto (incluso innecesario, impertinente) saber la verdad. Pero aquí la verdad es saber quién es Sancher y quién lo mató. Xantippe sabe quién es Sancher, quizás lo mató. También Xantippe es

según ellos un zombi, temido; quizás por eso, podría elevarse a la categoría de chivo expiatorio si no hubiera muerto Francis. El único vínculo de la comunidad en sus monólogos es que su chivo expiatorio, su temor, es Xantippe. Rochester convirtió a Antoinette en zombi, así como los lectores de Condé, pensamos mal del zombi, dirigidos por la mano de la autora. Lo que expone Condé es mostrar cómo los lectores nos convertimos en Rochester, en zombificadores, en suma, el poder que tiene la mirada, la evaluación supervisora con que se configura un extraño cuando arriva a un sitio. Ese poder lo ejerce Rochester porque es un colonialista adquisidor (compra a Antoinette al contraer matrimonio), Marie en cuanto es la hija de un padre acomodado y mulato, Francis porque tiene la posibilidad de ejercer la palabra (su novela), el dictador porque somete física y moralmente a Postel y la comunidad con relación a Ti-dor. Uno de los planteamientos de estos textos, vistos en su generalidad, es la exposición de la escisión del personaje central, a saber, Antoinette, Marie, Ti-Dor, Solimán. Quienes son éstos sino los que ocupan el lugar de la posición intermedia, dos lugares a la vez, zombi.

En síntesis, se trata de narrativas que pasan por el conflicto racial que emerge de la contienda poscolonial donde las interrogantes identitarias relativas al significante “piel” saltan a la vista y luego desembocan, por razón de las represiones diversas a que está sujeto (raza, clase) en el espectro, en lo que regresa de otra forma (Derrida). El fantasma nos coloca en lo fantástico por vía de las formas del discurso, sus significados. Mas que zombis, son espectros. Pero necesitan pasar por la raza para articularse

⁶² *Ibid.*

como abyectos y llegar al extraño. Entonces, regresan cuando lo desean y se imponen sobre el discurso. Si lo fantástico, como lo conceptualiza Todorov, es la ambigüedad o incerteza del presente creado narrativamente en términos de la duda creada en el lector—quien vive en medio del límite entre su concepto de lo real y lo irreal—, este estar en el medio o en la incertidumbre, también halla lugar en el in-between de la raza o la hibridez. Lo fantástico como forma emparenta con lo abyecto y el subalterno como significado. Si lo subalterno produce “una estrategia de la ambivalencia” o un entre medio donde como señala Bhabha “la sombra del otro cae sobre el yo”, en estas narraciones poscoloniales relacionadas con el zombi, esa ambivalencia se significa bajo la forma de lo fantástico.

¿Esa formación redonda en una conciliación? Si en el personaje de Solimán se desencadena la visión del negro estereotípico o el fetiche sexual que recorre “el amplio espectro entre el sirviente hasta Satán”⁶³, en Alexis lo fantástico arriva después de una prolongada elaboración narrativa y se produce mediante una rotunda negación después de su vacilación (oscilación) entre pasado y presente, razón y sin razón. Al concluir el relato, decir “Fui una zombi” ayuda al lector a reintegrarse con la normalidad, con el realismo al que no puede acceder la narración. Sobre todo, produce una normalización en medio de una incertidumbre porque desencadena la pregunta que nunca contesta el texto ni la protagonista se contesta a

sí misma, es decir, ¿quién soy? A ella la conocemos por sus nostalgias, sus evocaciones y sus alucinaciones, aspectos centrales del texto. Ahora que no es, ¿quién es? Ahora el texto dicta su *a-venir*, aquél en que está sumida desde un principio, su única certeza demasiado permanente, el amor (el amor es más abstracto que real en este cuento), por el cual permanece en la nostalgia de esperar. En el caso de Antoinette, su acto de afirmación da la mano al proyecto de la novelista de darle voz, destruir el fetiche o el estereotipo que crea **Jane Eyre** en torno a la mulata colonial. Eso no impide colocarla en un acto extremo desde el punto de vista de las normas sociales: su acción piromaniaca, su suicidio, su venganza, está atado al reconocimiento, el recuerdo de quien es en virtud de la acción que ella tenía que hacer. Ella es como la cotorra quemada que en el momento de su muerte enuncia una verdad imposible de decir desde la conciencia de sí misma. Repetir como aquella ave “Qui est-là?” es reconocer a Rochester y acto seguido se abre paso a la luz que ella misma se procura. Si bien Rhys ha confirmado querer reivindicar a Antoinette en esta novela, darle una faz humana que no tiene en **Jane Eyre**, a su pesar, Rhys crea en el colonialista un personaje más complejo que Antoinette. Rochester no contempla a Antoinette. En su relación con éste, al *de-ject* que es Antoinette se le niega la posibilidad de ser mirada. ¿Por qué Rochester la mira pero no la ve? No tan sólo es invisible porque es diferente, sino que lo es demasiado; hay una imposibilidad en el sujeto que mira, no puede comprender, es excesivo. La mirada escópica de Rochester no puede ver el amor de Antoinette. El sujeto que se

⁶³ Homi K. Bhabha, “The Other Question. Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism”. **The location of Culture**. pp. 64-84.

interroga más activamente a sí mismo y no puede contestarse quién es sino a fuerza de dolor es Rochester, por eso sus cartas al padre son promesas y no actos, comenzadas pero no enviadas, fragmentos; así también su mirada del otro se père-vierte. Este colonialista es complejo y tiene problemas con su yo; es un rechazado, pero Antoinette lo ama, a ese que le niega visibilidad, a quien la piensa excesiva porque no la puede aprehender (comprender, poseer, enclaustrar). Ella le exige reconocimiento, pero ella misma es ambigua y él todavía no es. Ambos ocupan un espacio liminar. Su conflicto es que ambos actúan “como si”.

El zombi como abyección confirma la teoría del objeto, del esclavo. Lo abyecto se concretiza literariamente como limpieza social, en un regreso a la normalidad social. También en estos textos se concilian las expectativas del abyecto. Antoinette se suicida, Marie queda esperando, la comunidad de Ti-dor lo expulsa, Postel y todo su equipo es exterminado, Francis ha sido asesinado. Sociológicamente hablando, se trata del proceso de limpieza social del detritus porque la abyección es un proceso social que se inscribe en el orden simbólico. Regresamos a Georges Bataille cuando dice que al crearse lo abyecto se constituye el orden social. Es esa limpieza generada por el orden, el sistema o el poder quien le adjudica al zombi ausencia de voluntad, falta de derrotero, ser huella de la esclavitud. En el caso particular que comentamos, se ha creado una progenie en el seno de una narrativa caribeña donde habitan zombis muy particulares. Hay zombis y hay zombis: los generados por mecanismos de estereotipación que colocan al marginado (negro,

mujer, loco, pobre, rebelde) en las antípodas de lo bueno o de lo malo, y estos otros. De estos otros surge la posibilidad de dar paso al extraño, al fantasma o al *muselman*. Son los más complejos, fuente de otras reflexiones que no caben aquí. Son más que zombis.

Bibliografía citada:

- Alexis, Jacques-Stephen. **El romancero de las estrellas** (Tr. de Idea Vilarino y prefacio de Jorge Rufinelli). Santo Domingo: Ediciones Taller, 1960.
- Agamben, Giorgio. **Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive** (Tr. por Daniel Heller-Roazen). New York: Zone Books, 1999.
- Antoine, Régis. **Rayonnants écrivains de la Caraïbe**. Paris: Maisonneuve & Larose, 1998.
- Bataille, Georges. “L’abjection et les formes miserables. Essais de Sociologie, **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1970.
- Bhabha, Homi K. **The location of culture**. Routledge: London and New York, 1994, p. 40.
- Botting, Fred. **Gothic**. London and New York: Routledge, 1996.
- Carpentier, Alejo. **El reino de este mundo** (ed. Federico Acevedo). Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Chamoiseau, Patrick. **Texaco**. New York: Vintage International, 1998. [1992] **Texaco** (tr Rose-Myriam Réjouis y Val Vinokurov). New York: Vintage International, 1998.
- Chauvet, Marie. **Amour, colère et folie**. Paris: Gallimard, 1968.
- Couffon, Claude. **René Depestre**. Paris: Editions Seghers, 1986.
- Dayan, Joan. **Haiti. History and the Gods**. Berkeley: University of California Press, 1998.
- De Certeau, Michel. **La escritura de la historia**. Traducción de Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1985.
- Depestre, René. **Alléluia por une femme-jardin**. Paris: Gallimard, 1981, [1973]
- Depestre, René. **El palo ensebado**. Santo Domingo: Ediciones Taller, 1977 [1975].
- Depestre, René. **A Rainbow for the Christian**

- West.** (Traducción e introducción por Joan Dayan). Amherst: University of Massachusetts Press, 1977.
- Drake, Sandra. "Race and Caribbean Culture as Thematics of Liberation en **Wide Sargasso Sea**". **Wide Sargasso Sea** (ed. Judith L. Raiskin). New York: Norton Critical Edition, 1999, pp.193-206.
- Ellis, Markham. **The History of Gothic Fiction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Fanon, Franz. **¡Escucha blanco!** (tr. de Angel Abad). Barcelona: Editorial Nova Terra, 1965.
- Fuentes, Carlos. **Inquieta compañía**. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- González Echevarría, Roberto. **Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1977.
- Houston, Zora Neale. **Tell my Horse**. New York: J. B. Lippincott Company, 1938.
- Kristeva, Julia. **Powers of Horror** (tr. Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, Julia. **Strangers to Ourselves**. (tr. Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1991.
- Laferrère, Dany. **J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier**. Editions la passe du vent et Dany Laferrère. Quebec: Lanctot editeur, 2000.
- Laferrère, Dany. **Pays sans chapeau**. Paris: Le Serpent à plumes, 2001.
- Metraux, Alfred. **Voodoo in Haiti**. New York: Schocken Books, 1972.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. "Colonial and Postcolonial Gothic". **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press, 2002.
- Perry, Benita. "Two Native Voices in Wide Sargasso Sea". **Wide Sargasso Sea** (ed. Judith L. Raiskin). New York: Norton Critical Edition, 1999, pp.247-250.
- Pratt, Mary-Louise. **Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation**. London and New York: Routledge, 1992.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas**. Edgardo Lander (editor). Caracas: UNESCO y Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES-UV), 2000, pp. 281-348.
- Rhys, Jean. **Wide Sargasso Sea**. **Wide Sargasso Sea**, Jean Rhys. (ed. Judith L. Raiskin). New York: Norton Critical Edition, 1999.
- Roumain, Jacques. **Gobernantes del rocío**. Versión española de Fina Warschauer. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1971.
- Schwartz-Bart, Simone. **The Bridge of Beyond**, de Simone Schwartz-Bart (tr. Barbara Bray). Oxford: Heinemann, 1982 [1972].
- Showalter, Elaine. **Sexual Anarchy, Gender and Culture at the fin-de siècle**. New York: Penguin Books, 1970.
- Sotomayor, Aurea María. **Femina Faber: letras, música, ley**. San Juan: Ediciones Callejón, 2004.
- Spivak, Gayatri Chackravorty. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". **Critical Inquiry** 12 (otoño 1985): 243-261.
- Trouillot, Michel-Rolph. **Haiti against Nation (The Origins of Duvalierism)**. New York: Monthly Review Press, 1990.