

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Año académico 2016/17

DOCTORANDO: GAUTHIER BLASI, LAURA

PROGRAMA DE DOCTORADO: D341 DOCTORADO EN LENGUAS MODERNAS, LITERATURA Y TRADUCCIÓN
DEPARTAMENTO DE: FILOLOGÍA MODERNA
TITULACIÓN DE DOCTOR EN: DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

En el día de hoy 18/09/17, reunido el tribunal de evaluación nombrado por la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado de la Universidad y constituido por los miembros que suscriben la presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral, elaborada bajo la dirección de LANDRY WILFRID MIAMPIKA MOUNDELE.

Sobre el siguiente tema: *COSMOVISIONES E IMAGINARIOS DEL CAOS EN LA OBRA DE GARY VICTOR*

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL⁴ de (no apto, aprobado, notable y sobresaliente): SOBRESALIENTE

Alcalá de Henares, 18 de SEPTIEMBRE de 2017

EL PRESIDENTE



Fdo.: BERNABÉ
BERNÚDEZ

EL SECRETARIO



Fdo.: ANA ISABEL
LABRA

EL VOCAL

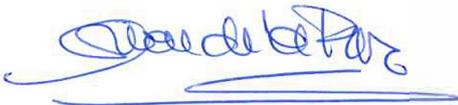


Fdo.: LOURDES CARRIÓN

Con fecha 4 de octubre de 2017 la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- Conceder la Mención de "Cum Laude"
 No conceder la Mención de "Cum Laude"

La Secretaria de la Comisión Delegada



FIRMA DEL ALUMNO,

Fdo.: LAURA GAUTHIER BLASI

⁴ La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad.

INCIDENCIAS / OBSERVACIONES:

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 4 de octubre, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por GAUTHIER BLASI, LAURA, el día 18 de septiembre de 2017, titulada *COSMOVISIONES E IMAGINARIOS DEL CAOS EN LA OBRA DE GARY VICTOR*, para determinar, si a la misma, se le concede la mención "cum laude", arrojando como resultado el voto favorable de todos los miembros del tribunal.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado **resuelve otorgar** a dicha tesis la

MENCIÓN "CUM LAUDE"

Alcalá de Henares, 10 de octubre de 2017
EL PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ESTUDIOS
OFICIALES DE POSGRADO Y DOCTORADO



Juan Ramón Velasco Pérez

Copia por e-mail a:

Doctorando: GAUTHIER BLASI, LAURA

Secretario del Tribunal: ANA ISABEL LABRA CENITAGOYA.

Director de Tesis: LANDRY WILFRID MIAMPIKA MOUNDELE



Universidad
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO
Servicio de Estudios Oficiales de
Posgrado

DILIGENCIA DE DEPÓSITO DE TESIS.

Comprobado que el expediente académico de D./D^a _____
reúne los requisitos exigidos para la presentación de la Tesis, de acuerdo a la normativa vigente, y habiendo
presentado la misma en formato: soporte electrónico impreso en papel, para el depósito de la
misma, en el Servicio de Estudios Oficiales de Posgrado, con el nº de páginas: _____ se procede, con
fecha de hoy a registrar el depósito de la tesis.

Alcalá de Henares a _____ de _____ de 20 _____



Fdo. El Funcionario



**Programa de Doctorado en Lenguas Modernas,
Literatura y Traducción**

**COSMOVISIONES E IMAGINARIOS DEL CAOS EN LA OBRA
DE GARY VICTOR**

Tesis Doctoral presentada por

LAURA GAUTHIER BLASI

2017



**Programa de Doctorado en Lenguas Modernas,
Literatura y Traducción**

**COSMOVISIONES E IMAGINARIOS DEL CAOS EN LA OBRA
DE GARY VICTOR**

Tesis Doctoral presentada por

LAURA GAUTHIER BLASI

Director/a:

DR. Wilfrid-Landry Miampika

Alcalá de Henares, 2017

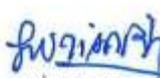


D. Landry-Wilfrid MIAMPIKA MOUNDELE,
PROFESOR DE FILOLOGÍA FRANCESA
DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

HACE CONSTAR

Como Director de la Tesis Doctoral de **Dña. Laura GAUTHIER BLASI**, titulada **"Cosmovisiones e imaginarios del caos en la obra de Gary Victor"**, que este trabajo reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en el Departamento de Filología Moderna de esta Universidad.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmo el presente, en Alcalá de Henares, a diecinueve de abril de dos mil diecisiete.


Fdo. Landry-Wilfrid Miampika Moundele



Jesús García Laborda, Profesor Titular de Universidad y Director del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá,

INFORMA:

Que la Tesis Doctoral realizada por D^a. Laura Gauthier Blasi, titulada "Cosmovisiones e imaginarios del caos en la obra de Gary Victor", dirigida por el Dr. D. Landry-Wilfrid Miampika Moundele reúne los requisitos metodológicos y el rigor científico que deben exigirse a un trabajo de investigación de estas características y que, por tanto, puede ser presentada y defendida públicamente.

Y para que así conste donde convenga a la interesada, se firma el presente informe en la ciudad de Alcalá de Henares, a dieciséis de febrero de dos mil diecisiete.



RESÚMENES

RESUMEN

Este trabajo pretende estudiar la obra de un autor haitiano contemporáneo, Gary Victor, un discípulo de la escuela literaria haitiana del caos llamada la “Spirale”. Por ello, y dado el interés que suscita cada vez más el caos asociado a la literatura, este estudio ha tratado de profundizar en las dimensiones del concepto de caos para comprender mejor su alcance, su atracción y su contribución al pensamiento y a la literatura haitiana.

El caos tanto en ciencias humanas como en ciencias exactas viene a referirse a las zonas o espacios no observados hasta entonces, con leyes desconocidas en las que el azar y la incertidumbre juegan todavía un papel importante y que representa el lado opuesto a todo lo que constituye el orden, la razón y la verdad.

¿En qué medida el caos como desorden oculto puede, entonces, llegar a ordenar un espacio habitable y conformar una cosmovisión para el hombre? Este trabajo se articula alrededor de esta pregunta. Trata en un primer tiempo de profundizar en la dimensión existencial del caos así como en su aporte a la creación de nuevas cosmovisiones y ontologías a partir de nuevos valores como los derivados de sus principios: la impredecibilidad, la complejidad y el movimiento. Estas nuevas concepciones, que entran en choque con los viejos pilares de la civilización occidental (determinismo y causalidad), han suscitado un gran interés en las antiguas colonias a la hora de pensar el giro decolonial y el nuevo sujeto emancipado en busca de su propia historia.

Finalmente, se aplicará el marco teórico al estudio de la obra de Gary Victor y de su particular cosmovisión e imaginarios. A partir de las dinámicas del caos que manan del complejo y violento entramado histórico-social haitiano, su literatura se dota de una función particular: la de descryptar el caos del mundo en busca de una posibilidad para lo humano.

Palabras claves: Literatura francófona, cosmovisiones e imaginarios del caos, postcolonialismo, estudios caribeños, identidad.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'étude des œuvres d'un écrivain haïtien contemporain, Gary Victor, disciple de l'école littéraire du chaos haïtien, la "spirale". Compte tenu de l'intérêt que suscite le concept du chaos associé à la littérature, cette étude tente d'explorer les dimensions du chaos afin de mieux comprendre sa portée, son attrait et sa contribution à la pensée et à la littérature haïtienne.

Le chaos, aussi bien en sciences humaines qu'en sciences exactes, fait référence à des zones, des espaces ou des phénomènes qui n'avaient pas été révélés jusqu'à présent. Ils sont alors régis par des lois inconnues dans lesquels le hasard et l'incertitude jouent un rôle important. Ainsi délimité, il s'oppose alors à l'ordre, la raison et la vérité, piliers de nos cosmovisions.

C'est alors que la question suivante se pose : dans quelle mesure le chaos en tant que désordre pourrait se doter d'un sens à même d'engendrer une cosmovision, et donner lieu à un espace de vie et une ontologie particulière? Ce travail s'articule autour de cette question. Dans un premier temps, il s'agira d'explorer la dimension existentielle du chaos afin de cerner ses possibilités pour de nouvelles cosmovisions, à partir de valeurs dérivées de ses principes: l'imprédictibilité, la complexité et le mouvement. Ces nouveaux concepts, qui entrent en conflit avec les anciens piliers de la civilisation occidentale (déterminisme et causalité), ont suscité un grand intérêt dans les anciennes colonies, et ont alimenté la réflexion décoloniale et la recherche ontologique qui s'y associe.

Finalement, ces premières réflexions seront appliquées à l'étude des œuvres de Gary Victor et plus particulièrement aux cosmovisions et imaginaires du chaos présents dans cette littérature. À partir d'une dynamique du chaos qui provient de la violente et complexe histoire sociale de l'île, sa littérature se dote d'une fonction particulière: décrypter le chaos du monde à la recherche de ce qu'il y reste d'humanité.

Mots-clés: Littératures francophones, cosmovisions et imaginaires du chaos, postcolonialisme, études caribéennes, identité.

AGRADECIMIENTOS

A Lúa, mi pequeña estrella danzarina

Al cabo de la presente investigación doctoral, me gustaría agradecer la realización y finalización de este trabajo a mi director de tesis, Dr. Wilfrid-Landry Miampika, por sus valiosos consejos, su paciencia y su apoyo incondicional durante todos estos años.

Asimismo, me gustaría recordar calurosamente a los que han despertado mi interés por la literatura Centroamericana y Caribeña, los profesores de la Universidad Paracentral de San Vicente en el Salvador, Ldo. Glenn Muñoz, Ldo. Óscar Bonilla (*in memoriam*) y principalmente, Ldo. Luís Mejías, por su compromiso con su mundo, por haberme dado a conocer la literatura de su país, por haberme llevado a sus reuniones, por su amistad y apoyo. También quiero agradecer la Universidad Paracentral de San Vicente por permitirme dar este curso de literatura sin el cual no hubiera podido imaginar una investigación sobre caos y narrativa.

Quiero dar las gracias a los profesores de la Universidad de Alcalá, y principalmente a mis profesoras y colegas del área de francés del departamento de Filologías Modernas, Dra. Ana Labra Cenitagoya, Dra. Esther Laso y León y la profesora Cristina Abril Soubagné, por su inestimable apoyo durante todos estos años, así como a las profesoras Dra. Raquel Lázaro Gutiérrez y Dra. María del Mar Sánchez Ramos por su amistad.

Asimismo, quiero expresar mi gratitud hacia la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès, a Dra. Monique Martínez, Dra. Emmanuelle Garnier, Dra. Agnès Surbézy por haberme acogido en su grupo de investigación LLA-CREATIS y haberme podido beneficiar de sus reflexiones, investigaciones y consejos. Gracias también al conjunto de doctorandos conocidos durante dicha estancia de investigación; todos ellos han contribuido a darle a mis investigaciones una nueva dimensión gracias a sus conversaciones, consejos y un acceso a una información bibliográfica fundamental para las conclusiones de esta tesis. Agradezco también la Universidad de Lorraine por la comunicación presentada durante el encuentro de jóvenes investigadores organizado en 2015 así como todas las personas e instituciones nacionales e internacionales que han facilitado el buen desarrollo de esta tesis doctoral.

Agradezco calurosamente a Gary Victor por su disponibilidad y las respuestas que aportó a mis preguntas sobre sus obras y sus motivos.

Agradezco también de todo corazón a mi familia por su apoyo incondicional en los aspectos afectivos, por los ánimos brindados que me han permitido seguir adelante en los momentos duros. A Fernando, gracias por su paciencia, su comprensión y por haber estado a mi lado durante todo el proceso, a mis padres por sus valiosos consejos que me han acompañado a lo largo de toda mi vida. A Antonio y a mi padre, por sus correcciones, sus comentarios y la lectura del manuscrito. A todos mis amigos.

Finalmente, quiero presentar mi más sincero agradecimiento a los miembros del tribunal de defensa de tesis que me han hecho el honor de estar aquí presente.

ÍNDICE

Resúmenes	4
Agradecimientos	7
Índice	9
INTRODUCCIÓN	17
1. ¿El caos como nueva posibilidad creativa?	18
1.1. La sensibilidad al matiz	18
1.2. De lo opaco del mundo a la rebelión	19
2. Postcolonialismo y decolonialidad	23
2.1. Después del colonialismo	23
2.2. Decolonialidad y necesidad de refundación (pensar otra subjetividad)	25
3. Problemática e hipótesis	28
4. Planteamientos metodológicos	30
5. Comentario crítico de la bibliografía	35
6. Comentarios sobre las traducciones	37
PARTE I: MARCO TEÓRICO	38
CAPÍTULO I: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CAOS	39
1. Cosmovisión y cosmogonía – en busca de un orden estable	39
1.1. La relación orden, desorden y sociedad	39
1.1.1. El mito: activación de la concepción sagrada (cosmos) – profana del mundo (caos)	40
1.1.2. El rito o la memoria de la edad de oro y su reactivación en el presente	46
1.2. Orden y determinismo esencial	52
1.2.1. Del determinismo...	52
1.2.2. ... a las leyes de causalidad mecánicas	55
2. Cuando las ciencias exactas descubren el desorden	58
2.1. Impredecibilidad: extrañeza en el espacio de fase	58
2.2. Turbulencia, ¿primera imagen del caos?	60
2.3. Lorentz y la iteración	62

2.4. Otros dos elementos: la información faltante y la realidad fraccional	63
2.5. Prigogine: del desorden al orden	67
3. Nietzsche: el desorden y el hombre	70
3.1. Cuando el mundo pierde sentido	70
3.2. Una nueva humanidad	72
3.3. Objetividad, conocimiento y nihilismo	74
3.4. El “Si” como afirmación vitalista	76
4. Del desorden al irracionalismo como orden	77
4.1. ¿Tiene sentido el mundo?	77
4.1.1. ¿Qué significa “absurdo”?	79
4.1.2. ... a partir del sinsentido	81
4.2. La filosofía de Camus	84
4.2.1. El deseo de unidad	84
4.2.2. La crueldad y el sufrimiento	86
4.2.3. En busca de la felicidad	87
4.2.4. La rebelión	88
4.2.5. ¿Es posible la libertad?	90
5. El desorden para liberar el individuo (Deleuze y Guattari)	91
5.1. Hacia la liberación del sujeto	91
5.2. Quién fue primero, ¿la sociedad o el individuo?	94
5.2.1. La sociedad engendra inconscientes	94
5.2.2. Hacia la liberación del inconsciente	96
5.2.3. Hacia un “esquizo-análisis”	99
5.3. ¿Qué es el caos?	101
5.3.1. La pluralidad de producciones ontológicas	101
5.3.2. El rizoma	102
CAPÍTULO II: CONSTRUIR EL CARIBE: EN BUSCA DE LAS DINÁMICAS CARIBEÑAS ENTRE CAOS Y ORDEN	109
1. ¿Qué es el Caribe?	109
1.1. El origen: el caos caribeño	111

1.1.1. La “digénesis” de una sociedad “compósita”	112
1.1.2. El Caribe: ¿un espacio o varios espacios?	115
1.2. La esclavitud y la plantación – la máquina primeriza de la máquina caribeña	120
1.3. Entre lo múltiple y la violencia: el espacio del performer	123
1.3.1. Una dinámica de lo efímero: ser de “cierta manera”	123
1.3.2. Una cultura de la actuación	125
1.3.2.1. “Desvío” y “astucia”	125
1.3.2.2. Sacralidad, prácticas rituales y gestión de la violencia	129
1.3.3. Dinamismo, sincretismo y “criollización” como nuevo paradigma de la improvisación	131
1.3.3.1. Ortiz, el contrapunteo y la transculturación	131
1.3.3.2. Hacia un nuevo paradigma: “Criollización” e imprevisibilidad como dinámicas	134
2. Caribe: del caos al orden en el tiempo y el espacio	138
2.1. Paisaje e historia: el lugar y el imaginario	138
2.2. Lugar y resistencia	141
2.2.1. El paisaje como monumento histórico	141
2.2.2. El paisaje metafórico	143
2.3. Hacia un imaginario del caos: ¿visión histórica o visión poética?	145
2.3.1. Las eras imaginarias: el poeta al rescate del mito	145
2.3.2. El escritor como explorador: “una filosofía de la huella”	149
2.3.3. Imagen y espiral: la visión profética del pasado o la historia como eterna performance poética	152
3. Caribe y expresión estética a partir del caos	155
3.1. El real maravilloso	156
3.1.1. Una poética realista entre irracional e imaginación	157
3.1.2. Lo real maravilloso: ¿misticismo o proceso vitalista?	159
3.1.3. Entre belleza y fealdad: sublimación de lo real u oscilación entre dos mundos	161
3.2. El barroco	164
3.2.1. Del carnaval como síntoma al barroco como poética	164
3.2.2. Del barroco a la poética del caos	167

CAPÍTULO III: EL CASO PARTICULAR DE HAITÍ	170
1. Haití: de la primera independencia de 1804 al país que no existe	170
1.1. Historia, construcción y movimientos literarios	170
1.1.1. La independencia	170
1.1.2. Las producciones literarias: entre visión popular y visión de la élite	172
1.1.2.1. Las primeras producciones literarias	172
1.1.2.2. El indigenismo haitiano	176
2. Historia y esquizotimia social en Haití	180
3. Hacia el psicoanálisis del lugar: Haití, Frankétienne y la escuela spiralista	188
3.1. ¿Qué nos ha llevado hasta aquí?	188
3.2. Re-visión de lo real e intento de re-verbalización	190
3.3. Del caos del mundo a la “spirale” como escuela creativa	193
PARTE II: ESTUDIO DE LA OBRA DE GARY VICTOR	197
CAPÍTULO IV: HIBRIDEZ DE GÉNEROS Y PERSONAJES	203
1. Reflexión sobre las novelas multigenéricas	203
1.1. De la novela multigenérica a la heteroglosia para un psicoanálisis del lugar	203
1.2. La novela policiaca	206
1.2.1. El detective Dieuswalwe: un héroe antihéroe	207
1.2.2. La figura del mediador entre orden y desorden	208
1.2.3. Su método: una nueva dinámica para entender el caos o las alteraciones al orden causal	213
1.3. ¿Fantástico o real maravilloso?	216
1.3.1. La relación entre el género policíaco y el género fantástico	216
1.3.2. Aporte de lo fantástico a lo novelesco	218
1.3.3. Los elementos fantásticos en la novela	220
1.3.4. Alteración del espacio-tiempo	225
1.4. Lo absurdo	229
2. Entre ficción y narración	234

2.1. Los relatos enmarcados	235
2.1.1. ¿Un relato o varios relatos?	236
2.1.2. La llamada al relato: la multiplicación de las historias	237
2.1.3. La construcción en abismo como voluntad de infinito	238
2.2. Las metalepsis	241
2.2.1. Metalepsis autor > personajes (ascendente y antimetalepsis)	241
2.2.2. Universos ficcionales: ¿verdad o simulacro?	243
2.2.2.1. Cruces de planos	243
2.2.2.2. Cuestionar la “realidad”	246
CAPÍTULO V: DE LA REPRESENTACIÓN DEL PODER A LOS TEMAS DEL CAOS EN LA OBRA DE GARY VICTOR	249
1. Disfunción del orden establecido en el universo novelesco (De la imagen mórbida y delirante del poder al síntoma individual y colectivo producido por el mismo)	249
1.1. Teatralización y ostentación	249
1.1.1. Los lugares - El hábitat del poder	249
1.1.2. Escenificación de las figuras del poder: el drama del poder	252
1.1.2.1. Las apariciones del poder: juegos del ver y dejar ver	255
1.1.2.2. La masa unificada y conforme con la representación de lo real propuesto	258
1.2. Los discursos del poder y apropiación de lo real	261
1.2.1. En el presente: silencio y polisemia	261
1.2.1.1. Presencia e invisibilidad	263
1.2.1.2. Silencio y discurso verbal	264
1.2.2. En el pasado: el uso de la historia	270
1.2.2.1. La textualidad de la historia	270
1.2.2.2. Un pasado que no pasa	272
1.2.2.3. Demasiada memoria o abuso del olvido	273
1.2.2.4. Imposibilidad del luto y la obsesión: “la huella”	276
1.3. La temporalidad en la novela – entre tiempo lineal y tiempo espiral	285
2. El orden y el espacio habitable en la novela	290

2.1. ¿En qué espacio?	290
2.1.1. Mirada sociológica de la ciudad: de la ciudad como objeto a la ciudad metafórica	290
2.1.2. El caos urbano	292
2.1.2.1. El clima	292
2.1.2.2. Organización urbana	293
2.1.2.3. Descripción subjetiva y emociones	297
2.1.2.4. Yo y los otros: la mirada extranjera	298
2.1.3. Espacio y valores sociales	301
2.2. Consecuencia de la realidad ordenada sobre lo colectivo	307
2.2.1. Las masas: pérdida de identidad	307
2.2.2. Animalización y zombificación de las masas	311
2.2.3. Monstruosidad	316
2.3. Consecuencia de la realidad ordenada sobre el individuo	322
2.3.1. Relación con la infancia y pérdida del paraíso	322
2.3.1.1. Pérdida del paraíso	322
2.3.1.2. Ruptura moral entre el ser, el deseo de ser y el devenir	325
2.3.2. La supervivencia, sus estrategias y su moral	332
2.3.2.1. Las máscaras y los disfraces	333
2.3.2.2. Ser y parecer	334
2.3.2.3. La máscara y el otro o la relación imposible	337
2.3.2.4. La contra-moral, superyó y esquizotimia	340
2.3.2.5. El desdoblamiento	346
CAPÍTULO VI: DE LA VIOLENCIA A LA BUSQUEDA DE UNA NUEVA FORMA DE HUMANIDAD	355
1. Violencia, represión y alienación	357
1.1. Violencia política y represión	357
1.2. Una población violenta	362
1.2.1. Culpa y castigo	363
1.2.2. Pulsiones de destrucción y repetición	367
1.2.3. La incapacidad de amar(se)	369
1.3. Los mundos espejos: ¿La violencia individual refleja la violencia social o vice-versa?	371

2. La rebelión de los personajes	372
2.1. El inicio de la lucha: de la vida mecánica al despertar	372
2.1.1. Los héroes, hacia el despertar	372
2.1.2. Sísifo y la aceptación del nihilismo	377
2.1.3. De Dionisos a Prometeo	379
2.2. La rebelión de las criaturas contra sus creadores	384
2.2.1. ¿Quién es Dios?	384
2.2.2. La creación y sus criaturas: ¿existe el libre albedrío?	387
2.2.3. Creación contra creatividad y libertad	392
2.2.3.1. De la vida a la poética y de la poética a la expresión de una nueva humanidad	394
2.2.3.2. Esquizofrenia: de la patología social a la creación de algo nuevo	395
2.2.3.3. Rizoma, relación y subjetividad	398
2.3. Recuperar la relación, la alteridad, el amor hacia sí mismo	401
CONCLUSIÓN	404
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	424
1. Gary Victor: fuentes primarias	425
1.1. Narrativas del estudio	425
1.2. Narrativas y relatos complementarios	425
1.3. Artículos y entrevistas	426
2. Gary Victor: fuentes secundarias	427
3. Teorías literarias	428
3.1. Teorías literarias y antropológicas	428
3.2. Teorías literarias y teorías del caos	433
3.3. Teorías literarias y postcoloniales	436
4. Teorías literarias y antropológicas caribeñas y haitianas	439
4.1. Teorías literarias y antropológicas caribeñas	439
4.2. Teorías literarias y antropológicas haitianas	443
5. Narrativas mencionadas en el estudio	446
ANEXO: Entrevista realizada a Gary Victor – el 13 de enero de 2017	447

INTRODUCCIÓN

1. ¿El caos como nueva posibilidad creativa?

Empiezan a ser numerosos los estudios que han acercado la escritura al concepto de caos (Pineda Cachoro, 2000, 2001; Chancé, 2009; Surbézy, 2015; Urién, 2015). ¿Por qué esta atracción hacia el caos? Frankétienne, escritor haitiano y fundador de la “spirale” (la escuela literaria del caos haitiana) explicaba acerca de las ciencias contemporáneas en una entrevista a Touam Bona:

“Parce qu’elles révèlent, à travers leurs théories et leurs expérimentations, la dimension mystique de la spirale, du chaos... Quand je prends le mouvement des particules élémentaires, c’est un mouvement ‘occulte’, imperceptible, à moins de disposer d’un puissant microscope électronique ou d’un cyclotron. Ce domaine ‘occulte’, exploré par la physique quantique, c’est le domaine du chaos. Des avancées scientifiques telles que la géométrie fractale ou la théorie du chaos montrent que le chaos est tout sauf ‘chaotique’. Le chaos est ordonné, c’est la matrice de la lumière, la matrice du monde futur !...”¹ (2004)

¿Por qué le atraigo este ámbito de lo secreto u oculto? ¿Por qué esta atracción por lo que no vemos? ¿Puede ser porque se convierte en una puerta abierta a la imaginación? ¿Incita a la aventura por explorar lo desconocido o imperceptible? ¿Por descubrir nuevas leyes para nuestra realidad? En un primer momento, nos sorprendió el interés de poetas y escritores por unas teorías matemáticas y nos hemos preguntado ¿Por qué puede un poeta sentir atracción por las ciencias? ¿Qué tienen en común la poesía y la física cuántica o, en este caso, la teoría del caos?

1.1. La sensibilidad al matiz

Para indagar en lo que tienen en común, partiremos del concepto de creatividad que Briggs y Peat, ambos matemáticos, definen como la sensibilidad hacia el matiz. Para ellos, este matiz es:

¹ “Porque revelan a través de sus teorías y experimentos, la dimensión mística de la espiral, del caos... Si me centro en las partículas elementales, nos encontramos con un movimiento ‘oculto’, imperceptible, al no ser que se disponga de un potente microscopio electrónico o de un ciclotrón. Este ámbito ‘oculto’, explorado por la física cuántica, es el ámbito del caos. Avances científicos tales como la geometría fractal o las teorías del caos muestran que el caos es todo menos ‘caótico’. El caos es ordenado, es la matriz de la luz, la matriz del mundo por venir.”

“[...] la sutileza de significado, un complejo de sentimiento o una delicadeza de percepción para la cual la mente no tiene palabras ni categorías mentales [...] y como su riqueza no se puede describir mediante las formas normales de pensamiento, ni está contenida en ellos [...] para expresar su experiencia de un matiz, el individuo tiene que crear una forma que lo comunique.” (1990: 206-207)

En primer lugar, la percepción del matiz nos revela la existencia de una nueva realidad que existe más allá de lo aparente e inteligible, asemejada a “lo místico” y “lo oculto” de Frankétienne. Podríamos decir que se trata de una realidad que escapa a la percepción de nuestras estructuras mentales. Percibir el matiz es, por lo tanto, percibir un algo a partir de un imperceptible que apelará a una nueva forma que lo “comunique” (significante) y un nuevo lenguaje que lo “signifique” (significado). La percepción del matiz refleja además la voluntad de aportar nuevas respuestas para el entendimiento del mundo y, para ello, apela a la creatividad y la imaginación. De esta forma lo sugiere Chamoiseau, entrevistado por Yggdre :

“Guerrier de l’imaginaire, c’est quelqu’un qui tente par sa pratique artistique de modifier le tissu mental, l’état d’esprit. L’imaginaire est l’ensemble des valeurs qui conditionnent notre vouloir-être, notre vouloir-faire, notre idéal, notre projection, notre rapport aux autres. C’est un ensemble d’imageries qui dépassent l’image et qui conditionnent très fortement tout ce que nous faisons dans nos rapports sociaux.”² (Yggdre, 2000: 2)

Un primer punto en común que podemos establecer entre el artista y el científico se hallaría en esta relación entre observación de lo real, visión de algo nuevo, y modificación del imaginario.

1.2. De lo opaco del mundo a la rebelión

En *Sobre la imaginación científica*, un grupo de físicos, geómetras, biólogos y metafísicos reflexionaron entorno al papel de la imaginación en el pensamiento científico

² “Guerrero de lo imaginario, es alguien que trata mediante su práctica artística de modificar el tejido mental, el estado de ánimo. El imaginario es el conjunto de los valores que condicionan el querer-ser, el querer-hacer, el ideal, la proyección y la relación con los demás. Es un conjunto de imagerías que condiciona muy fuertemente todo cuanto hagamos en nuestras relaciones sociales.”

y Wagensberg (1990: 9) planteó la siguiente pregunta: “¿Por qué nos empeñamos en hacer ciencia?” Pensamos que para entender mejor dónde pudiera hallarse un paralelismo entre ciencia y poesía podemos fijarnos en la respuesta que Wagensberg brinda acerca de lo que estimula el conocimiento:

“Todo empieza con esa secreta sensación de perplejidad total que asalta nuestro ánimo por lo menos una vez en la vida: ¿Por qué es el mundo justamente de esta manera y no de otra? Podemos imaginar innumerables mundos que podrían ser y no son. Es el que vemos que es. Esta extrañeza se une a otra todavía mayor, la extrañeza de la propia condición. Porque resulta que el mundo real, el único que es de todos los que podrían ser, está poblado de unas curiosas y minúsculas partes que son las que se extrañan: las mentes humanas. La mente humana se precipita inmediatamente en una especie de contradicción que es, creo, la esencia de la investigación y de la imaginación científica. Por un lado, la mente contempla el mundo y se dice: de todos los mundos que puedo imaginar éste no es, ciertamente, el más desordenado. Se percibe armonía y, al menos parcialmente, hay muchas cosas que parecen tener sentido. [...] Pero la verdad es que sabemos muy poco de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Lo que no comprendemos se nos antoja desordenado. He aquí el conflicto que estimula el conocimiento: El mundo se nos antoja inteligible y sin embargo no lo entendemos.” (1990: 10)

Wagensberg subraya el sentimiento de perplejidad que invade el hombre que observa su mundo y no lo entiende. Para Camus, este sentimiento de perplejidad es equivalente al sentimiento del absurdo, el sentimiento del hombre enfrentado al sinsentido del mundo.

“Perpetuamente, el hombre ha buscado el consuelo y el sosiego para sus anhelos en la razón, pero cada vez que ha creído hallarlos, se ha encontrado con que sólo era una ilusión que pronto se desvanecía en la incertidumbre, el escepticismo, la crítica, en el cambio de modelo, en el redescubrimiento del abismo del cosmos y de su propio ser. Se ha topado, en una palabra, con su pensamiento humillado por la opacidad del mundo a nuestras categorías racionales.” (Ramírez Medina, 2001: 68)

“La ilusión” a la que se refiere Ramírez Medina revela la representación del mundo frente a otros muchos posibles que no se han formulado todavía, algo que afirma Wagensberg:

“La ciencia, en particular, podría definirse como el resultado de reconocer el máximo orden oculto en todo aparente desorden. La ciencia no es sino una de las formas posibles de representar el mundo real. Para ello, hacen falta imágenes. No hay inconveniente en admitir que la ciencia es una ficción de la realidad, que hacer ciencia consiste en proponer a la naturaleza una ficción por sí ésta tiene a bien ser compatible con tal ficción. Y para proveernos de imágenes hay que apelar a la imaginación. Es la imaginación científica.” (1990: 10)

Así, la representación del mundo podría asemejarse a una posible ficción que se nos antoja inteligible en un momento determinado y que apela a la creatividad para aportar nuevas imagerías o visiones del mundo cuando las anteriores dejan de proveer respuestas, puesto que el imaginario consiste en el conjunto de los valores que condicionan nuestro “querer-ser, querer-hacer, el ideal, la proyección y la relación con los demás”, según una definición de Chamoiseau en su entrevista con Yggdre (2000: 2).

Wagensberg mencionaba una necesidad intrínseca al hombre de entender su mundo, una necesidad que antecede al fenómeno pero a través del cual, podemos insertar la definición de Chamoiseau acerca de la imaginación del sistema de valores. En esta encrucijada está la relación entre poeta/escritor y científico: entre la necesidad de ser y la de encontrar una justificación al deseo o antojo de renovarse como sujeto. Cada matiz encontrado en la realidad representada equivale a una puerta abierta a la búsqueda de nuevas posibilidades que permitan al hombre experimentar con nuevas formas de subjetividades más acorde a su proyección de sí mismo. Como afirma Moulines:

“[...] imaginar es trascender las apariencias inmediatas, y esta operación puede ser perfectamente irracional tanto en ciencia como en filosofía o en metaciencia.” (1990: 102)

Lo que reúne por lo tanto a poetas y científicos es una postura frente a la realidad y un deseo común: el posicionamiento como descodificadores del matiz les coloca a ambos en el ámbito del caos, pues el matiz es esta porción de realidad oculta hasta entonces y por tanto portadora de desorden e ininteligibilidad. El antojo común les lleva a la “desobediencia del guerrero” frente a la realidad ya encriptada y portadora de un orden e

inteligibilidad revelada pero cuyos límites necesitan renovación y ensanchamiento. Según Mandelbrot:

“Para mí, el aspecto central de la imaginación científica es el caos. La disciplina mata, sencillamente, la imaginación. Lo esencial es justamente cómo moverse entre estos dos extremos. La desobediencia es un elemento fundamental de la imaginación científica.” (1990: 102)

Chamoiseau, en *Écrire en pays dominé* afirma:

“Guerrier, c'est avancer dans l'obscur. Dérouter les zones hautes de l'esprit pour confier l'Écrire aux décisions plus folles, bien plus intelligentes dans le commerce des indicibles. Ramener l'ambigu au réel dans l'ouverture du texte, le complexe de chaque phrase propice à moult éveils. Toucher aux perceptions, choquer, zébrures du rire, surprise, hypnose d'une musique, plongée aux opacités brusques, imagination déferailée, déboudée hors-coutumes sur des zones frontières.”³ (1997: 278)

Para Mandelbrot y Chamoiseau, pero también para los pensadores del absurdo, la rebelión, la desobediencia o el guerrear, son actitudes y puntos de partida para la reflexión sobre el mundo y los sistemas proveídos hasta entonces para su comprensión y en busca de nuevas formas de entender la existencia. De esta forma, se puede intuir desde las perspectivas postcoloniales y decoloniales el aliciente que ofrecieron las teorías del caos para pensar la emancipación del individuo así como nuevas formas de concebir el mundo. A continuación, trataremos de explicar algunos conceptos así como ejes claves del pensamiento postcolonial y decolonial para entender el interés que despertaron las teorías del caos en el área caribeña.

³“Guerrear, es avanzar en la oscuridad. Desconcertar las zonas altas de la mente para encomendar el Escribir a las decisiones más irracionales y mucho más inteligentes en el comercio de lo inefable. Traer de vuelta lo ambiguo a lo real en la apertura del texto, lo complejo de cada frase propicia nuevos despertares. Afectar las percepciones, chocar, risas rayadas, sorpresa, hipnosis de una música, zambullirse en opacidades bruscas, imaginación sin estorbos, desenroscada fuera de costumbre sobre zonas fronterizas.”

2. Postcolonialismo y decolonialidad

2.1. Después del colonialismo

En primer lugar, propondremos unas definiciones de dos conceptos claves: lo post-colonial, con guion, hace referencia al periodo de tiempo que sigue inmediatamente a la colonización o a la independencia de una colonia respecto a la autoridad imperial y al control metropolitano. En cambio, el término de postcolonial (sin guion) se refiere a la actitud frente a lo post-colonial, y es, según Vega (2003: 17), “lo que examina críticamente el hecho imperial y la relación colonial o bien lo que intenta resistir o subvertir activamente la perspectiva colonizadora.” Moura (1999: 5) añade a esta tentativa de delimitación, la idea de un proceso en evolución constante y por tanto cambiante al afirmar que si lo postcolonial designa una serie de prácticas que han ido evolucionando con el tiempo, los estudios postcoloniales se centrarán sobre el estudio de la forma que estas prácticas van adquiriendo así como sobre el estudio de sus desafíos. Para Mignolo (2003), el periodo de la colonización se ha de entender como la continuidad en el nuevo continente de los objetivos de la modernidad y se convierten así en los de la modernidad-colonial. Tras las independencias que coinciden también con las crisis de la modernidad, habla de una contra-modernidad y en relación con las antiguas colonias, de una contra-modernidad colonial. Este término, según Quijano (2014: 285), refuerza la relación de poder que unía Europa y la modernidad con las colonias y los ideales de la modernidad aplicados a asentar su permanencia. Este concepto pone de relieve la relación de poder existente en la racionalidad moderna eurocéntrica (el discurso de la Verdad) que conduce inevitablemente al silenciamiento, a la invisibilidad, la infravaloración o la “subalternidad”, lo que De Sousa Santos (2003: 276) llamó “epistemicidio”. En este sentido, tal como lo afirma Vega:

“[...] la colonización no ha sido únicamente una transferencia de poder, sino que ha exigido una transformación simbólica y cultural y una profunda reordenación epistémica e intelectual.” (2003:17)

Esta afirmación de Vega nos remite directamente a lo que Quijano llamó la colonialidad del poder y a la búsqueda epistémica que implica la decolonialidad para una reflexión ontológica y local. ¿Por qué colonialidad en vez de colonialismo? Para Quijano, este

término destaca las continuidades históricas entre la época colonial y el periodo post-colonial y señala que las relaciones de poder no se limitan al dominio político, económico y jurídico de los centros sobre las periferias sino que poseen también una dimensión epistémica y cultural sin la cual la relación de dominación no hubiera sido tan profunda y anclada:

“La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia social cotidiana y a escala societal.” (Quijano, 2014: 285)

La colonialidad, al integrar aspectos culturales, integra a su vez una lógica y una visión del mundo, la de la modernidad:

“Desde el siglo XVII, en los principales centros hegemónicos de ese patrón mundial de poder –en esa centuria no por acaso Holanda (Descartes, Spinoza) e Inglaterra (Locke, Newton)–, desde ese universo intersubjetivo fue elaborado y formalizado un modo de producir conocimiento que daba cuenta de las necesidades cognitivas del capitalismo: la medición, la cuantificación, la externalización (objetivación) de lo cognoscible respecto del concededor, para el control de las relaciones de las gentes con la naturaleza, y entre aquellas respecto de ésta, en especial de la propiedad de los recursos de producción. Dentro de esa misma orientación fueron, también, ya formalmente naturalizadas las experiencias, identidades y relaciones históricas de la colonialidad y de la distribución geocultural del poder capitalista mundial. Ese modo de conocimiento fue, por su carácter y por su origen eurocéntrico, denominado racional; fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblema de la modernidad.” (Quijano, 2014: 286-287)

Esta modernidad-colonial o eurocentrismo aplicado a las colonias llegó a convertirse, no sólo y exclusivamente en la perspectiva o cosmovisión de los europeos en las colonias y/o detentores de un poder sobre el resto de los colonizados, sino que fue integrado por el conjunto de los educados bajo su hegemonía (Quijano, 2014: 287).

A continuación, abordaremos el concepto de decolonialidad para tratar de captar cuales

fueron en un primer momento los desafíos de la reflexión postcolonial, así como los caminos que ésta abrió para una configuración del pensamiento y la búsqueda ontológica que se le vincula.

2.2. Decolonialidad y necesidad de refundación (pensar otra subjetividad)

La colonialidad del poder implica una continuidad en las relaciones hegemónicas incluso después de las independencias y en éstas destacan dos grandes procesos: la descolonización iniciada en el siglo XIX y un proceso de decolonialidad, a partir de comienzos del siglo XXI:

“La primera descolonización (iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas y seguida en el XX por las colonias inglesas y francesas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonización —a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad— tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas. Como resultado, el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una decolonialidad que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX. (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 17)

La descolonización supone, por tanto, un primer proceso de reapropiación de sí; ensayistas como Fanon por ejemplo, denunciaba en *Peau Noire, Masques Blancs* (2007) los procesos de alienación del sistema de representación de sí del hombre negro, un proceso denominado “de inferiorización” o de “negación de identidad”. Price-Mars, en Haití, entiende a través de su obra *Ainsi parla l'oncle* (2009), tal y como lo afirma Saint Eloy (2009: 259) “recuadrar los valores africanos considerados durante mucho tiempo como taras ancestrales y redefinir el hombre negro y su pasado de esclavo”. Estas cuestiones encuentran un punto de anclaje con el movimiento de la negritud, o indigenismo que busca estimular una toma de consciencia del hombre negro, de su enajenación, tal como la define Despestre en *Buenos días y adiós a la negritud*:

“Así, la negritud, en su mejor acepción, fue la operación cultural por la que los intelectuales de África y de las dos Américas tomaron conciencia de la validez, y de la

originalidad de las culturas negroafricanas, del valor estético de la raza negra y de la capacidad respectiva de su pueblo para ejercer su derecho a la iniciativa histórica que la colonización había suprimido completamente.” (1985: 32)

A finales de los años 80, Said (2000, 1997, 1995), Spivak (2010), Bhabba (1990), influenciados por filósofos como Deleuze (1988, 1989) o Foucault (1992, 1972), reflexionan sobre el hecho colonial y tratan de desmontar el canon occidental. Tal hecho permite intuir, en la crítica, una necesidad de creación de nuevos paradigmas que permitían la integración de nuevos sistemas de representación y de organizaciones sociales, en base a una historia “otra”: la de los pueblos colonizados. Bhabba por ejemplo habla de la aparición de un “Tercer espacio” a través de su concepto de hibridación, definidos por Guerrero-Strachan como:

“La hibridación es en el fondo una traducción cultural [...]. Lo fundamental de la traducción, [...] implica un acto creativo en el que lo dado, lo que se ha tomado de la otra cultura se vuelve a configurar en un espacio nuevo [...]. La hibridación, es decir la traducción cultural, el reconocimiento de la diferencia cultural, abre entonces un espacio nuevo, el de los intersticios, el Tercer Espacio de la enunciación, en palabras de Bhabha. Ahora bien, dicho espacio se caracteriza por romper las reglas del discurso dominante. Romper con la linealidad de la tradición occidental implica la emergencia de un nuevo tipo de discurso, que influye - y es influido- por las condiciones de enunciación del Tercer espacio. Ahí, se pueden leer todos los signos de la cultura de manera novedosa, interpretar, apropiarse de ellos o conferirles una nueva historia. Conceptos como identidad, cultura, civilización o arte, entran en un proceso de reconfiguración y de nueva formación que descompone las seguridades anteriores para abrirse a nuevas posibilidades emergentes, y que no por casualidad provienen de los márgenes.” (2008: 25)

En palabra de Mignolo la reflexión sobre la descolonización, al implicar un profundo reordenamiento de sistemas de representación y pensamiento, implica la aparición de un “paradigma otro” que define de esta manera:

“Llamo ‘paradigma otro’ a la diversidad (y diversalidad) de formas críticas de pensamiento analítico y de proyectos de futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad.” (2003: 20)

La búsqueda de nuevos paradigmas deja entrever una búsqueda subyacente y esencial, la de las cuestiones identitarias. Junto a estos debates, otros conceptos como el de la identidad se revisitan, y para Hall entran en conflicto dos concepciones de la formación de las identidades:

“Cette seconde conception de l’identité nous est bien moins familière et beaucoup plus dérangement. Si l’identité ne procède pas d’une ligne droite ininterrompue, d’une origine fixe, comment pouvons-nous comprendre sa formation ? Nous pourrions considérer que les identités caribéennes noires sont ‘encadrées’ par deux axes ou vecteurs opérant simultanément : le vecteur de similarité et de continuité, et le vecteur de différences et de ruptures. Les identités caribéennes ont toujours été pensées en termes de relation dialogique entre ces deux axes. Le premier nous ancre dans le passé, nous inscrit dans une certaine continuité. Le second nous rappelle que ce que nous partageons est précisément l’expérience d’une discontinuité profonde : les peuples soumis à l’esclavage, à la déportation, à la colonisation, à l’immigration venaient principalement d’Afrique [...]” (2008: 315)

Hall plantea una paradoja profunda entre continuidad y discontinuidad y revela una necesidad de buscar nuevas formas de pensar la identidad porque ¿cómo imaginar una identidad, a partir de las experiencias del desarraigo (África), de la esclavitud y de la asimilación? Es decir, a partir de lo que niega la construcción de la identidad según visiones esencialistas, que consisten en, según Hall (2008: 270), un sujeto estable y central que se desarrolla sin alteración entre un principio y un fin y que “conformaría un yo colectivo disimulado en varios otros yo impuestos, superficiales y artificiales y que comparten los que tienen una historia o ancestros comunes, que puede estabilizar, fijar y garantizar una unicidad incambiada o una pertenencia cultural a pesar de todas las pequeñas diferencias”. Pensamos que este es el motivo por el que los pensadores del Caribe, en su búsqueda de nuevas dinámicas para un nuevo paradigma se han interesado por las lógicas del caos. Un caos que podría imaginarse como opuesto a la razón occidental, “quizás el más inquisitivo y abarcador que ha dado hasta ahora el pensamiento de la postmodernidad” según Benítez Rojo (1998: 17), que rompe con la idea de orden, de linealidad y de unicidad. Pues, en *La isla que se repite*, define la Caribeñidad (1998: 25) como un modo de ser de “cierta manera” tras ahondar en lo local y originario del Caribe, en su “fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia, su provisionalidad”

(1998: 15). ¿En qué medida puede el concepto de caos aportar respuestas para la decolonialidad y la búsqueda ontológica? Para Benítez Rojo (1998: 17) existe una relación entre el caos y la producción de figuras tan complejas e intensas como “la que capta el ojo humano al mirar un estremecido colibrí bebiendo de una flor”.

3. Problemática e hipótesis

Las teorías del caos revelan entonces una dicotomía entre dos dinámicas creadoras de realidad: la lógica del orden y la del desorden. Balandier, antropólogo y sociólogo explica que las sociedades van pensando su creación a partir de un caos inicial que requiere un orden. El origen del mundo tal y como queda relatado en los mitos cosmogónicos a partir de este caos inicial sobre el cual se construye un mundo ordenado capaz de facilitar y posibilitar la acción de los hombres en él, revela entonces una lógica intrínseca al hombre en su forma de ver, definir, imaginar y luchar en el mundo:

“Lo que me importa, en este texto, es la lógica que actúa para dar al mundo una unidad, un orden, un sentido primordial; es captar cómo la creación pensada a partir de un caos inicial impone sin cesar el doble juego de las fuerzas del orden y desorden, y las figuras mediante las cuáles aquellas actúan.” (Balandier, 1999: 19)

La construcción y percepción de sí se hará en base a una lógica de lo ordenado constituido en cosmovisión y *hábitus*⁴ que llevan a y determinan la acción del hombre. Lo desordenado, el desorden, se carga de connotaciones negativas y representa espacios no

⁴ Bourdieu define como: “systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement ‘régliées’ et ‘régulières’ sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrés sans être le produit de l'action organisée d'un chef d'orchestre” (Bourdieu; 1980: 88).

[“sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente y sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.” (Bourdieu; 1991:92).]

Hemos escogido adrede el concepto bourdieano de *hábitus* porque se refiere a un elemento estructurante profundo que contribuye desde el origen a la formación de las identidades y de las cosmovisiones.

controlados por el hombre, donde reinan otras leyes poco o nada propicias para la habitabilidad.

“Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el ‘Mundo’ (con mayor precisión: ‘nuestro mundo’), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de ‘otro mundo’, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de ‘extranjeros’ (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas).” (Eliade, 1981: 20)

El caos es un concepto amplio que tanto en ciencias humanas como en ciencias exactas viene a referirse a las zonas o espacios no observados hasta entonces, con leyes desconocidas en las que el azar y la incertidumbre juegan todavía un papel importante, lo que Frankétienne denominaba el ámbito de lo oculto explorado por la física cuántica: el ámbito del caos. En ambos casos, representa el lado opuesto a todo lo que constituye el orden, la razón y la verdad para el paradigma de la modernidad y la modernidad-colonial, y las preguntas en nuestro trabajo parten de esta problemática:

¿En qué medida el caos como desorden oculto puede llegar a ordenar un espacio habitable y conformar una cosmovisión para el hombre?

A partir de esta pregunta principal, hemos formulado las siguientes hipótesis y líneas de investigación, en relación con la perspectiva de la decolonialidad:

- ¿En qué medida este nuevo orden con sus nuevas leyes podrá aportar respuestas válidas para el desafío de la decolonialidad?
- ¿En qué medida ayuda a la búsqueda de una nueva ontología para los pueblos colonizados? Si efectivamente constituye una visión del mundo particular, ¿podría la escritura ser capaz de dar cuenta de ella?
- ¿Existe una escritura del caos capaz de profundizar en este ámbito de lo oculto y arrojar nuevas respuestas sobre la subjetividad emancipada de la colonialidad?

- ¿Puede hacerlo la narrativa de Gary Victor?

4. Planteamientos metodológicos

Para contestar a estas preguntas, estudiaremos la obra de un autor haitiano, Gary Victor, en cinco de sus novelas anteriores al seísmo del 12 de enero del 2010: *À l'angle des rues parallèles* (2003), *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin* (2004), *Le diable dans un thé à la citronnelle* (2005), *Les cloches de la Brésilienne* (2006) y *Banal Oubli* (2008)⁵. Estas cinco novelas son las que permitirán profundizar en un estudio de una escritura del caos, integrándose el autor en el movimiento “spiraliste”, la escuela literaria del caos haitiano. En esta elección, hay que tener en cuenta el hecho de que muchas de sus obras no se encontraban editadas en Francia, como *Un octobre d'Élyaniz* (1992). Otras, como *Soro* (2011), se correspondían con un estilo cercano a la “Lodyans”, un estilo propio de Haïti (Ndiaye, 2010: 39-59): historias cortas, satíricas o subversivas, que parten de un acontecimiento actual dado como verdadero e implica al lector o público puesto que tradicionalmente, viene de la oralidad; estas obras habrían merecido otro tipo de estudio, desde otro enfoque. Hemos apartado también sus obras posteriores al seísmo del 12 de enero del 2010. En obras como *Maudite éducation* (2012), *L'escalier de mes désillusions* (2014), *Collier de débris* (2013), *Le sang et la mer II* (2016) en las que se puede presenciar una desesperación aún mayor o un dolor latente de heridas gran abiertas: hemos pensado que era mejor dejar que los afectados las nombren antes de hablar de ellas desde nuestra “alteridad”.

Gary Victor es un discípulo de la escuela “spiraliste” (Chancé, 2005: 64), la escuela del caos fundada por Frankétienne, René Philoctète et Jean-Claude Figiolé en los años 60 y es actualmente el escritor más leído en Haití (Vitiello, 2009: 303). Ese es el motivo por el que nos hemos centrado en su obra ya que al ser el más leído, creemos que su escritura logra conectar con el fundamento profundo, colectivo y afectivo de su cultura, lo que Glissant llama “el argumento de la consciencia” (2012: 225), o lo que Lezama Lima llama el imaginario o “la era imaginaria” (1981: 21). Por tanto, puede ser una escritura

⁵A partir de ahora *À l'angle des rues parallèles* (ALDRP), *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin* (JSQDVSPDMJ), *Le diable dans un thé à la citronnelle* (LDDUTALC), *Les cloches de la Brésilienne* (LCB) y *Banal Oubli* (BO).

capaz de ahondar en lo propio y lo local haitiano y en lo subjetivo colectivo. Sin embargo, las menciones al caos, el retrato del desorden histórico-social y un vuelco formal en las obras junto a una definición de la dinámica existencial del desorden como la de la cara invertida del orden y de lo que propicia las condiciones de habitabilidad del espacio para el hombre, permiten intuir un “algo” más allá de la paradoja que sugieren.

A propósito de la literatura haitiana, Marty, en *Haiti en littérature* decía:

“Pendant des générations, les Haïtiens ont été forcés d’être soit Européens, soit Africains, puisque le contexte mondial dominateur exigeait, pour une reconnaissance de valeur, qu’on appartienne à l’un ou à l’autre camp. Ce qui explique que, pendant longtemps, face à ces contraintes extérieures, les Haïtiens ont eu du mal à savoir qui ils étaient, à le reconnaître, à l’accepter, à le formuler. Or, la littérature haïtienne est l’histoire de cette quête progressive d’identité, de libération de soi, de prise de conscience de soi. C’est l’histoire de l’alternance ‘soumission-révolte-opposition’ à l’égard des puissances étrangères et de leur désir constant d’assujettir les minorités ethniques. Et en cela, cette histoire rejoint celle de la lutte menée par tous les peuples du monde contre la nation qui veut leur imposer son contrôle.”⁶ (2000: 9)

La literatura haitiana, tal como lo constata Marty, trata de relatar y revelar la identidad haitiana y Gary Victor afirma al respecto: “Je ne suis pas historien; mais je suis, comme tout écrivain, acteur et observateur d’un lieu déterminé⁷ (Goude, 2008)”. El papel del escritor será por lo tanto el de revelar, mediante su escritura y la búsqueda que conlleva, la particular lógica del lugar mediante la exploración y la búsqueda de un orden oculto en esta alteración del orden causal y caída en el caos. Pues tal como lo decía Chancé, acerca de la escritura del caos:

“Comment l’écriture est-elle travaillée par cette quête qui est un effort titanesque pour

⁶ “Durante generaciones, se ha obligado a los haitianos a considerarse o Europeos o Americanos ya que así exigía el contexto mundial dominante que se perteneciera o a uno u otro bando. Lo que explica que, durante mucho tiempo, frente a estas obligaciones externas, a los haitianos les ha costado saber quiénes eran, reconocerlo, aceptarlo y verbalizarlo. Sin embargo, la literatura haitiana es la historia de esta progresiva búsqueda de identidad, de liberación de sí, de toma de consciencia de sí. Es la historia de la alternancia ‘sumisión-revolta-oposición’ hacia las potencias extranjeras y su deseo constante de dominar las minorías étnicas. En esto, la historia se une a la de la lucha llevada a cabo por todos los pueblos del mundo en contra de la nación que quiere imponerles su control.”

⁷ “Nos soy historiador, pero como todo escritor, soy observador de un lugar determinado.”

soulever un pan d'absurdité, pour faire revivre 'le cadavre des mots' et du monde, selon une expression de Sony Labou Tansi?"⁸ (2009: 9)

La literatura de Gary Victor se intuye por lo tanto como altamente humanista y más allá de los aspectos formales sobre los cuales se han centrado hasta entonces los estudios sobre literatura del caos, nuestra intención es profundizar en su imaginario del caos, en busca de una filosofía existencial y una concepción del hombre a partir de este imaginario también local.

Por este motivo, hemos dividido este trabajo en dos partes, siendo fundamental para nuestras hipótesis antes mencionadas una revisión amplia del término de caos, desde aspectos antropológicos, sociológicos, filosóficos, físicos, históricos. ¿Qué se entiende por caos? La primera respuesta es la de las ciencias exactas, la teoría del caos, pero más allá, lo que ha revelado es un cambio en el modo de ver lo real, a partir de las lógicas del orden y del desorden que articulan nuestra concepción del mundo desde los tiempos fundacionales y que se puede evidenciar desde los propios relatos cosmogónicos. Entender esta lógica obrante en nuestras concepciones del mundo es lo que nos incitó a comenzar nuestro trabajo a partir de los estudios de Balandier y de Eliade; la elaboración de nuestro real configurado a partir de los conceptos míticos de caos y de cosmos transforma estos mismos conceptos en dinámicas existenciales que se encuentran reflejadas en las concepciones deterministas del mundo, el racionalismo, las leyes de causalidad. La sección 1 de nuestro primer capítulo trata por lo tanto de reflejar y explicitar la dinámica del orden como paradigma existencial.

Esto mismo nos permitirá profundizar en los alcances de las dinámicas del desorden para una configuración de lo humano. Para ello, centrarnos sobre las ciencias exactas tiene como objetivo entender cómo los científicos han descubierto un orden posible a partir del desorden, propiciando la configuración del caos como paradigma gracias a la aparición de nuevos valores como la complejidad y la impredecibilidad. A partir de allí, detallar las filosofías de Nietzsche, de los irracionalistas y de los postmodernos, nos permitirá, por un lado, proponer ejemplos de concepciones del mundo y del hombre así como de las

⁸ “¿Cómo la escritura está moldeada por esta búsqueda que representa un esfuerzo titánico para devolverle el sentido a un tramo absurdo, para revivir 'el cadáver de las palabras' y del mundo, según la expresión de Sony Labou Tansi?"

condiciones de su liberación a partir del paradigma del desorden y sus dinámicas: azar, movimiento, devenir y finitud. Este primer capítulo, se plantea como un punto de partida que nos permitirá aplicar al amplio, abstracto y plural concepto de caos un rumbo existencialista así como entender las lógicas con las que Occidente configuró su cosmovisión y gestionó la habitabilidad de su territorio. Asimismo, acercarnos a entender los fundamentos de Occidente y con ello, de la modernidad-colonial, nos permitirá indagar acerca de las búsquedas ontológicas a partir de las dinámicas del desorden en las antiguas colonias, no tanto por el orden invertido (y contrario a Occidente) que supone sino más bien como posibilidades de liberación, emancipación y autodefinición. En el segundo capítulo, nos centraremos por lo tanto en el estudio de los teóricos y escritores caribeños que se apoyaron en las dinámicas existenciales del caos para una reflexión acerca del sentido de su propia historia ligada a la exploración de su ontología particular y, finalmente, la creación literaria que las sustenta. El tercer capítulo de esta primera parte se centrará en el caso particular de Haití, donde todo lo estudiado anteriormente nos permitirá identificar y reconocer las particulares manifestaciones de las dinámicas del caos que manan del complejo y violento entramado histórico-social y cómo la literatura (la “spirale” de Frankétienne) se dota de una función particular: la de desencriptar el caos del mundo en busca de una posibilidad para lo humano.

Este estudio que nos permitirá aprehender el concepto de caos desde sus dimensiones existenciales nos permitirá profundizar en el imaginario del caos particular de las obras de Gary Victor, y asimismo, aportar un primer trabajo exclusivo y de tales dimensiones sobre el autor. Este es el motivo por el que, utilizando el caos como hilo conductor, vamos a ofrecer un estudio de su obra, en un primer tiempo, desde la pluralidad de géneros (el género policiaco, el fantástico, el absurdo) considerados a partir de sus dimensiones discursivo-sociales y de las praxis populares que se asocian a ellas para adentrarnos en el imaginario del caos haitiano. La polifonía “social” que se deslinda de estos aspectos estratifica la escena narrativa hasta fragmentarla lo que revelará un real ensanchado por las distintas dinámicas que se dan y alteran un orden planteado como causal. Esta sección partió de un interrogante al leer a Gary Victor por primera vez: sus obras parecen inconexas entre ellas, dos novelas policiacas, personajes incomunicados en escenarios fantásticos en los que estatuas empiezan a hablar, fantasmas reaparecen, personajes se desdoblan y saltan de un escenario a otro, y con una proliferación de relatos y de planos ficcionales. ¿Qué revela este aspecto heteróclito, sin lógica aparente? ¿Cómo encontrar

una cierta unidad, un modo de descodificar la narrativa de Gary Victor? ¿En qué medida la fragmentación presenciada participa, fortalece y/o traduce un imaginario del caos?

A raíz de estas primeras reflexiones que nos sirven de inmersión en la obra de Gary Victor, exploraremos los temas y los motivos del caos partiendo de una definición que aporta el autor sobre la literatura:

“L’exercice d’écriture est pour moi une exploration de soi et je crois justement que la fonction même de mes personnages, c’est la quête: [...]. Comme toute construction de soi est toujours du domaine du passé, on remonte forcément à l’enfance et cette quête est également métaphorique car toute exploration de soi est aussi une exploration du lieu. [...] La société haïtienne est complexe parce que ce sont les vainqueurs qui ont justement écrit l’histoire et les vaincus n’ont pas vraiment eu l’occasion de la modifier. Or l’histoire écrite par les vainqueurs vous fait perdre tous vos repères. [...] Le personnage de l’écrivain, dans *Banal Oubli* veut écrire sa propre histoire mais en même temps, il y a le poids de ce qu’il ne veut pas voir, sa mémoire biffe les moments douloureux et ne garde que les moments magiques. Il y a un décalage entre la réalité et l’enfance, entre l’histoire décrite et l’histoire telle qu’elle est. [...] Mais cette quête psychanalytique de lui-même est aussi une psychanalyse du lieu et le texte une métaphore de l’histoire d’Haïti: si nous sommes la République glorieuse qui s’est levés contre l’esclavage, comment se fait-il que nous en soyons-là? Il y a forcément quelque chose qui a été caché et l’écriture par pour ainsi dire en quête de ces non-dits.”⁹ (Carré, 2008)

Para Gary Victor, la escritura consiste en una búsqueda ontológica (individual y colectiva) mediante la exploración del lugar, revelando entre una y otra una fuerte relación de causa y efecto. Propondremos por lo tanto un análisis (Capítulo V y Capítulo VI) de sus obras a partir de esta fuerte unión entre construcción de sí y construcción del lugar para ver

⁹ “La escritura es para mi una exploración de sí y de hecho, creo que la función misma de mis personajes es la búsqueda: [...]. Como cualquier construcción de sí pertenece al pasado, se remonta hasta la infancia y esta búsqueda es también metafórica porque toda exploración de sí es una exploración del lugar. [...] La sociedad haitiana es compleja porque son precisamente los vencedores los que han escrito la historia y los vencidos no han tenido la ocasión de modificarla. Sin embargo, la historia escrita por los vencedores borra todas las referencias. [...] El personaje del escritor, en *Banal Oubli*, quiere escribir su propia historia pero, al mismo tiempo, está el peso de todo lo que no quiere ver, su memoria borra los momentos dolorosos y sólo se queda con los mágicos. Hay un desfase entre la realidad y la infancia, entre la historia descrita y la historia tal y cómo ocurrió. [...] Pero esta búsqueda psicoanalítica de sí es también un psicoanálisis del lugar y el texto una metáfora de la historia de Haití: si somos esta República gloriosa que se sublevó en contra de la esclavitud, ¿cómo puede ser que estemos aquí? Tiene obligatoriamente que haber algo que fue escondido y la escritura parte, para así decirlo, en busca de lo ocultado.”

cómo trasciende las particulares manifestaciones de las dinámicas del caos (que manan del complejo y violento entramado histórico-social) en una fuerza vital y existencial que conduce al humanismo, según Mabanckou (2013: 9).

5. Comentario crítico de la bibliografía

La búsqueda bibliográfica, no ha sido fácil y nos hemos encontrado con una bibliografía bastante escasa, dispar y muy heterogénea sobre nuestro tema.

- En cuanto a las fuentes primarias, es decir, el conjunto de la obra de Gary Victor, no ha sido fácil acceder a ella. La única editorial francesa que publica sus obras es Vent d'Ailleurs que publicó 8 de sus 22 novelas. Las demás siendo de editoriales haitianas no publicadas en Europa o canadienses (de la editorial Mémoire d'encrier, principalmente). Aun así, Gary Victor se ha dado a conocer progresivamente estos siete últimos años, como lo corrobora la tímida edición de sus libros en pequeñas editoriales como es la editorial Bukante, en Barcelona que publicó en 2004 *El diablo hechizado por un perfume de limoncillo* la versión en español de *Le diable dans un thé à la citronnelle*, traducido por Mireia Porta y Arnau.

Aún así, siendo poco conocido, los estudios específicos y exclusivos sobre el escritor o sus obras son muy escasos. Empezamos esta investigación con tres entrevistas como “Banal Oubli”, en la revista independiente *Le matricule des anges* realizada por Goude, las otras dos en *Africultures*: “Gary Victor, personnages en quête d’auteur” de Carré y “‘Écrire’ Haïti...Frankétienne, Lyonnel Trouillot, Gary Victor ...perdus dans l’utopie” de Touam Bona. A lo largo de este trabajo, logramos apoyarnos en ensayos y novelas cortas del autor publicados en obras colectivas como *Dernières nouvelles du colonialisme* (2006), *Nouvelles d’Haïti* (2007), *Une journée haïtienne*(2007), *Haïti noir* (2012), *Pour une littérature monde* (2013), *Bonjour Voisine* (2013) y ... *Des maux et des rues* (2014), lo que nos ha ayudado a familiarizarnos con el autor, su visión de la escritura y su visión del mundo / de su mundo.

- En cuanto a las fuentes secundarias, si bien han ido aumentando a lo largo de los últimos años, siguen siendo escasos los estudios sobre el autor y a día de hoy, no existen obras publicadas exclusivamente sobre Gary Victor. Sin embargo, hemos podido apoyarnos en artículos como “Gary Victor : la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux” de Jobnel Pierre o “Lorsque la folie seule fait taire le silence : pour le développement, *Le livre d’Emma* et *À l’angle des rues parallèles*” de Hanétha Vété-Congolo o “Un pacte avec le diable : l’écrivain haïtien et la malédiction du pouvoir dans le roman de Gary Victor, *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin*” de Marie-José N’Zengou-Tayo en la obra editada por Nadève Ménard *Écrits d’Haïti – Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine*. Estos artículos nos han resultado fundamental porque nos han brindado una información de primera mano sobre Gary Victor, así como un enfoque de estudio particular y específico sobre la narrativa del autor. Asimismo, esta misma obra nos permitió acercarnos a la literatura haitiana actual puesto que el propósito de la editora era dar a conocer la literatura haitianas a través de la mirada de críticos haitianos. Sin embargo, la falta de recursos nos ha obligado a apoyarnos a la par en dos tesinas realizadas ambas en la Universidad de Montréal y dirigidas por Christiane Ndiaye: *La représentation de la violence chez trois auteurs haïtiens* de Audrey Caissy-Lavoie y *Discours sociaux et aliénation dans deux romans de Gary Victor* de Marie-Andrée Lambert.

- El resto de la bibliografía, los puntos 3 y 4, comprende toda la teoría que nos ha permitido desarrollar nuestro trabajo alrededor de la reflexión sobre un imaginario y una literatura del caos. Por ese motivo, el punto 3 titulado “Teorías literarias” pretende, desde un enfoque general, vincular la teoría literaria con la antropología, las teorías del caos y las teorías postcoloniales, en busca, precisamente de una respuesta a “la posibilidad existencial” que conlleva un estudio sobre el caos aplicado a la literatura. Más adelante, nuestro punto 4 se centrará específicamente sobre la cuestión de las teorías literarias y antropológicas caribeñas y haitianas. Para resaltar la dimensión humana de nuestra investigación sobre el caos hemos utilizado el término “antropológico” desde su acepción más fundamental, a saber, el estudio de la realidad humana¹⁰.

¹⁰Real Academia Española. (2014). Antropología. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=2yUcTx3>

6. Comentarios sobre las traducciones

Este presente trabajo se centra sobre una literatura francófona y nos hemos apoyado en teóricos franceses y francófonos para elaborar nuestras investigaciones, lo que ha planteado el problema de las traducciones para asegurar la comprensión y la coherencia de nuestro trabajo, añadiendo que son pocos los estudios en España sobre literatura haitiana. Este fue precisamente el motivo por el que hemos optado por utilizar los ensayos teóricos traducidos al español, siempre que ha sido posible, como por ejemplo, las obras de Balandier (1999, 1994), Deleuze y Guattari (2002, 1985, 1992a), Glissant (2016) y Girard (2005). Este es el motivo por el que hemos citado las obras traducidas y para las que no tenían traducciones al español así como las obras de Gary Victor, hemos optado por ofrecer una traducción propia con el fin de facilitar la comprensión y el seguimiento de nuestro trabajo. En cuanto a los conceptos en francés, hemos optado por utilizar directamente la traducción al español de los que se utilizan frecuentemente. En cuanto a los conceptos poco utilizados en español, como los de Édouard Glissant, hemos optado por nombrarlos en francés junto con su traducción al español en un primer tiempo, para luego utilizar únicamente la traducción en español. En cuanto a la escuela literaria del caos haitiana, la “spirale”, hemos optado por dejarla en francés, sin traducir.

PARTE I: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CAOS

1. Cosmovisión y cosmogonía: en busca de un orden estable

1.1. La relación orden, desorden y sociedad

¿Cuáles son las lógicas puestas en obras para darle al mundo, una unidad, un orden, un sentido primordial? Y ¿Dónde se origina esta necesidad de definir un orden?

En esta parte, abordaremos brevemente la cuestión de las diferentes cosmovisiones elaboradas a partir de las cosmogonías diversas. Con ello nos aproximaremos a una primera acepción del concepto de caos, porque de acuerdo con Balandier, pensamos que los relatos de la creación del universo y del mundo han activado un imaginario- o estructuras mentales a partir de los conceptos griegos de “χάος” o caos y “Κόσμος” o cosmos.

“Lo que me importa, en este texto, es la lógica que actúa para dar al mundo una unidad, un orden, un sentido primordial; es captar cómo la creación pensada a partir de un caos inicial impone sin cesar el doble juego de las fuerzas del orden y desorden, y las figuras mediante las cuáles aquellas actúan.” (Balandier, 1999: 19)

A partir del estudio de varios relatos mítico de sociedades tradicionales, Balandier afirma que existe una lógica basada en la dicotomía orden-desorden, iniciada desde los propios relatos de la creación del mundo. Varias sociedades y culturas imaginan su creación a partir de un caos inicial que requiere de un orden. El origen del mundo tal y como queda relatado en los mitos cosmogónicos a partir de este caos inicial, sobre el cual se construye un mundo ordenado capaz de facilitar y posibilitar la acción de los hombres en él, revela una lógica intrínseca al hombre en su forma de ver, definir, imaginar y luchar en el mundo. El pensamiento mítico aporta respuestas donde el pensamiento científico plantea preguntas y como subraya Balandier (1999: 18), no se trata de explicaciones que se sitúan en un mismo registro, ni en un mismo plano de inteligibilidad. Sin embargo, donde el relato o discurso científico puede ser revisitado y corregido, el relato mítico es de por sí perenne, se inscribe en una tradición y echa raíces. Y donde el pensamiento científico se

somete a las verificaciones y discusiones críticas, el relato mítico “se impone por su autoridad”.

1.1.1. El mito: activación de la concepción sagrada (cosmos) y profana del mundo (caos)

Martín García y Reniu i Vilamala (1998: 110), al estudiar las cosmogonías de los mitos griegos, se proponían delimitar las dimensiones simbólicas de Caos, deidad primordial de las teogonías hesiodohoméricas. En dichos relatos, Caos es el primer Dios tras el cual surgieron Gea (la Tierra), Tártaro, (el Infierno) y Eros (el deseo que trae la vida). Llevando a cabo un trabajo de rastreo de todas las menciones a Caos, los mencionados autores apuntan que los términos utilizados y asimilados a Caos son “oscuridad, tenebroso, tinieblas” en contraposición al “retorno de la luz por obra de Zeus”, pues Caos es una sustancia oscura y ventosa en su origen, a partir de la cual se producirá una hendidura que dividirá la masa informe, entre cielo y tierra (1998: 115). Tras esta hendidura o apertura que posibilita la separación de los demás elementos a partir de su masa informe, nos permite ver que este relato de la Creación no cuenta una génesis a partir de la nada, sino que la cuenta a partir de una masa informe, un Caos original, a partir de lo cual se re-organizarán los elementos.

Para un nuevo sentido del concepto de Caos, podemos acercarnos a la Génesis, en la Biblia (Génesis 1 – Creación del mundo y de los seres vivos, el hombre y la mujer):

“En el principio creó Dios los cielos y la tierra.

La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas.”¹¹

En este fragmento, nos encontramos de nuevo con la idea de una organización de elementos. Dios crea los cielos y la tierra y a partir de ambos elementos, organizará los demás: la luz, los días, las noches, el firmamento. Tenemos una mención al caos, no como deidad que permanece tras la creación sino como estado posterior a la creación y anterior

¹¹ Génesis I. Recuperado de http://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_sp.html

a la organización. ¿Qué se ha de entender por Caos en este sentido? El fragmento sigue con la organización (Génesis I): Dios separa, aparta en categorías:

“Hizo Dios el firmamento; y apartó las aguas del firmamento, de las aguas de por encima del firmamento [...]. Acumúlense las Aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto y dejase ver lo seco. Además de apartar, categorizar, nombra: y llamó Dios a la luz día y a la oscuridad la llamó noche [...] y llamó Dios al firmamento cielos. [...] y llamó Dios a lo seco Tierra y al conjunto de las aguas, mares.”¹²

En este sentido, Caos parece conllevar una noción de “sin-sentido” (ausencia de nombre) cercano al concepto de confusión (indiferenciación entre los elementos) y oscuridad (que podría remitir, desde otra dimensión simbólica, al conocimiento). Este deslizamiento del término nos acerca por lo tanto al objetivo de Balandier a través de su estudio de los mitos:

“Captar cómo la creación pensada a partir de un caos inicial impone sin cesar el doble juego de las fuerzas del orden y el desorden [...]” (1999: 19)

El mito, por lo tanto, trabaja para una aprehensión y una apropiación mental del tiempo y del espacio puesto que trata de lo que está al comienzo. Asimismo, remite a una temporalidad, la de un tiempo fundador, durante el cual se crea un orden. Eliade delimita la dimensión mítica como la del relato de un acontecimiento que remite a un tiempo primordial, en la que las hazañas de seres sobrenaturales (o que adquieren dicha dimensión) revelan la existencia de “una realidad”:

“Es pues, siempre el relato de una creación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser.” (1991: 7)

De este modo, la temporalidad, al remitir a la creación, los inicios, la cosmogonía, adquiere una dimensión sagrada:

“los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad, [...] describen las

¹² Génesis I. Recuperado de http://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_sp.html

diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el Mundo y la que lo hace tal como es hoy día. Más aún, el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales (sagrados).” (Eliade, 1991:7)

Para Cassirer (in Balandier, 1999: 19), el mito es un saber colectivo original que permite estructurar y dar sentido al universo sensible. Balandier (1999: 20) añade que lo que resulta de una operación mítica es un lugar, una regla y un instrumento que permite fundar un orden, siempre a partir de la mención de un Caos que apela a una organización.

Los ejemplos citados así como las definiciones del mito nos ayudan a entender cómo el mito explica la fundación de un orden. Profundizaremos ahora en el aspecto sagrado del mito para entender en qué medida se da este juego sin fin de las fuerzas de orden y de desorden y cómo logró dicho juego estructurar nuestro imaginario. A raíz de la pregunta ¿Qué se entiende por sagrado? Se confrontarán los dos elementos, sagrado y profano, a partir de los cuales se activan los capitales semánticos y simbólicos de orden-desorden.

El mito cosmogónico es un relato acerca del origen del mundo y de cómo fue creado. Responde al por qué, al cómo, así como a su fin; en definitiva, aporta una explicación superracional que carga la existencia humana de una dimensión sagrada, extraída del mundo sensible (percedero, mortal y fisiológico) y por tanto, cargada de sentido. Las preguntas acerca de la muerte del hombre y en consecuencia, de la necesidad de crear una realidad percibida como segura, delimitada y finita hacen que estos esquemas de representación se reflejen a través de la constitución del mito cosmogónico. La necesidad intrínseca al hombre de entender su propia existencia activa las claves de una visión del mundo que propicia la habitabilidad de un espacio que acogerá la organización social del ser humano. Al ser las sociedades pequeños microcosmos que buscan dentro de sus límites un modo de supervivencia y convivencia, los mitos cosmogónicos explican la creación del Mundo desde la delimitación de su propio centro: ellos mismos.

“Nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Para vivir en el Mundo, hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la heterogeneidad del espacio profano.” (Eliade, 1981: 16)

Desde los propios hombres que quieren explicarse dándose una estructura y una consistencia, la búsqueda de un punto, o centro, alrededor del cual estructurarse es primordial. Sin embargo, y como afirma Eliade, la existencia de estos puntos fijos que permiten al hombre religioso dotar su mundo de sentido, organiza su espacio a partir de la exclusión de todos los demás. El espacio habitable se opone por lo tanto al resto del mundo y se construye presentando rupturas, límites y fronteras.

“Digamos acto seguido que la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una fundación del mundo. No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo. Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el punto fijo, el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante.” (1981: 15)

A raíz de ello, podemos decir en primer lugar, que lo sagrado equivaldría por tanto a esta porción de *locus* al cual se le ha dado un sentido existencial. Para el hombre de las sociedades tradicionales, la sacralidad revela un modo de ser y de posicionarse en su cosmos. Por ello, subrayaba Eliade que (1981: 33), cuando se le transmite al hombre la historia de la formación del mundo, a través del mito, asume en primer lugar sus consecuencias o esta herencia transformada en *hábitus* y conducta de un ser social así como la misión de trabajar la permanencia de un cosmos/ orden creado para él por un ser u operación superior y sobrenatural del cual es el depositario y responsable. En segundo lugar, revela el paradigma de un modo singular y cuasi intrínseco al hombre de concebir el mundo o su mundo ordenado según una dicotomía orden/desorden o caos, pues tal como ejemplificamos, los mitos cosmogónicos narran la formación del mundo a partir de un caos.

“Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el ‘Mundo’ (con mayor precisión: ‘nuestro mundo’), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de ‘otro mundo’, un espacio extraño,

caótico, poblado de larvas, de demonios, de ‘extranjeros’ (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas).” (Eliade, 1981: 20)

La mayoría de los mitos cosmogónicos explican la creación del mundo a partir de una no-sustancia, un caos a partir del cual se crea el universo, el mundo, la tierra, el mar y el cielo, la naturaleza y el hombre, con una primera creación que, al presentar fallos, es destruida por el propio creador. Lo sustituye una nueva creación a partir de un segundo caos, asemejado por Eliade a la carga semántica de lo profano, es decir, una ausencia de consistencia, sustancia y sobre todo sentido. Sobre estas ruinas se reelabora la creación de un nuevo mundo, el válido, el nuevo punto fijo cargado de sacralidad que representará una edad de oro. De esta manera, el mundo queda configurado sobre un espacio sacralizado que hace posible su habitabilidad (con su creencia y las conductas a ella vinculada), a partir de este punto fijo (la edad de oro) que, además de delimitar el espacio, establece una temporalidad originaria.

“Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente. [...] Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por ‘los nuestros’), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del ‘Caos’.” (Eliade, 1981: 21)

A través del mito de la creación, se intuye cómo el imaginario y lo simbólico perpetúan el juego entre estas fuerzas, siendo el objetivo fundamental, dotar el punto fijo de sentido, lo que se logrará estableciendo una división cargada muy simbólicamente de manera que se marque una frontera entre él y el espacio no domado.

“Esta apropiación mental del espacio diferencia una naturaleza todavía salvaje, sitio de las fuerzas y las potencias más diversas, de los lugares acondicionados donde el hombre domina más el juego porque estos son el resultado de su obra.” (Balandier, 1999:93)

El objetivo principal es crear un *locus*, es decir, una percepción determinada de dicho lugar a partir de la activación de lo sacro, siguiendo la lógica de Anderson (2006: 23) cuando este define la comunidad como un espacio limitado gracias a la activación de un imaginario común. Como afirma Balandier (1999:93), la dialéctica del espacio se basa en la oposición de lo ordinario y lo extraordinario, lo normal o lo anormal o monstruoso, en

definitiva, “el espacio humanizado y los otros donde el hombre se encuentra en peligro, en manos de lo desconocido”.

Este imaginario o estructuras mentales referentes al ordenamiento del espacio puede verse reflejado en la literatura medieval y en la cultura popular (Balandier, 1999: 93), donde a ciertos lugares como el bosque, el campo, la noche, se les atribuye significados negativos. El bosque se transforma en un territorio peligroso, un *locus horribilis*, donde los animales pueden metamorfosearse, los leñadores tienen relaciones con espíritus de los bosques y los héroes, en fin, se enfrentan a monstruos con cara humana o animal. Son lugares donde existen licántropos que encarnan el miedo a lo antropofágico, cuando de noche, estos hombres transformándose en lobos, se alimentan de los hombres del espacio sagrado.

En estos relatos, la frontera queda muy marcada entre el *locus* habitado, el pueblo, y su periferia. Se trata esta última de un lugar poco propicio, amenazante y antropofágico. Realmente, estos relatos muestran la relación que existe entre los dos espacios marcados por una fuerte oposición. Está el espacio central y vigilado que representa el espacio ordenado, habitado por el pueblo (Balandier, 1999: 94): “es el que se sitúa bajo la égida de una ley y de un poder”. Y está el espacio caótico, “designado por la extensión forestal y acuática, es el lugar de la vida animal, el refugio de monstruos y de hombres desterrados cuya identidad inquieta, el lugar de las energías inquietantes y misteriosas.” Más allá de la literatura, podemos encontrar estas mismas representaciones, convertidas en estructuras mentales, en la definición que da Anderson de la nación, desde un punto de vista antropológico:

“Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. [...] La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ella [...] tiene fronteras finitas aunque elásticas más allá de las cuales existen otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad. [Soberanas] porque las naciones sueñan con ser libres [...]. La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado Soberano. Por último, se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto pueden

prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal.” (2006: 23-25)

A partir de esta definición, vemos como el juego sacro/profano ha logrado conformar una verdadera estructura mental basada en la doble lógica del orden/desorden. A raíz de ello, se destaca sobre todo cómo los capitales simbólicos de lo sacro/profano han marcado la trayectoria y el sentido “de una cultura, una forma social y el poder correlativo” (Balandier, 1999: 46). El orden asociado a una idea de armonía y equilibrio al excluir la contingencia, ha activado el principio de lo “uno” o “unidad” como paradigma de la organización social.

1.1.2. El rito o la memoria de la edad de oro y su reactivación en el presente

Cómo antes dijimos, el desorden en la creación del cosmos siempre es algo latente como lo confirma la existencia de los mitos del fin de los tiempos (apocalipsis, por ejemplo), es decir, la amenaza de lo profano. De esta manera, el espacio imaginado y sacralizado como habitable aparece acompañado de una concepción del tiempo: una línea recta en la que se ha creado un punto de origen y un punto de fin. Entre estos dos puntos, existe la idea de que la energía del cosmos es agotable, que el tiempo puede desintegrarse hasta provocar el fin del porvenir, generando por tanto la activación de la lucha entre las fuerzas del orden y el desorden o lo sagrado y lo profano. Anteriormente, se ha mencionado que el hombre religioso de la sociedad tradicional, conocedor del origen de lo sagrado a través del mito, asume sus consecuencias pero también y sobre todo la misión de mantener el orden sacro que se le ha legado. Para contrarrestar la acción de un tiempo destructor, dos factores entran en juego: el deber de la memoria y el recuerdo y la reactualización, en el presente, del drama fundacional. ¿Cómo se hace posible esa función de garante del orden sacro? Para Eliade, el hombre religioso asume una existencia “trans-humana trascendente”.

“El hombre religioso asume una humanidad que tiene un modelo trans-humano trascendente. Sólo se reconoce verdaderamente hombre en la medida en que imita a los dioses, a los Héroes civilizadores o a los antepasados míticos.” (1981: 77)

El mundo creado por los dioses, tal como lo vimos anteriormente, plantea un determinado modo de ser a partir de hazañas, acciones, belleza y violencia. De estas acciones se desprenden conductas a asumir, actitudes, creencias y conocimientos en este espacio habitable que son una perpetuación de lo divino, mediante la *imitatio dei*. A través de ella, se asume la misión en el mundo terreno-profano de mantener la sacralidad del legado original. Dicho proceso pasa inexorablemente por el recuerdo del mito del comienzo y a mayor escala, por la responsabilidad del deber de la memoria. De esta manera la práctica ritual es una operación simbólica que permite, a través de su juego con los símbolos asociados al comienzo, reactualizar el mito.

“Por la repetición del acto cosmológico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, in illo tempore en que se produjo la fundación del mundo. Así quedan aseguradas la realidad y la duración de una construcción, no sólo por la transformación del espacio profano en un espacio trascendente [‘el centro’], sino también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico.” (Eliade, 2001:17)

El objetivo de la práctica ritual es precisamente la de lograr una reactualización en el presente de lo que fundó la actual condición humana. La práctica ritual se basa por tanto en la repetición simbólica de lo que ocurrió en el tiempo original o fundacional: de esta forma, el sacrificio de un cerdo permite recordar cómo el ser sobrenatural del comienzo mató al animal monstruoso que imposibilitaba la armonía en la existencia humana. Otro ejemplo puede ser un sacrificio animal que recuerde la muerte del fundador. Nos parece particularmente relevante destacar la eficacia del mito basado sobre este juego de reactualización mediante repetición del hecho fundacional por dos motivos. En primer lugar, permite entender cómo, mediante la repetición simbólica del acto original, se reactiva la memoria acerca de la fundación de un orden, y sobre todo, se revive el drama del comienzo mediante el simulacro del rito y el capital simbólico de pertenencia al legado que conlleva. En segundo lugar, la reactualización del mito permite reactivar la experiencia de lo sagrado en el presente.

“Por todas partes el calendario de las fiestas constituye un retorno periódico de las mismas situaciones primordiales, y por consiguiente, la reactualización del Tiempo sagrado. Para el hombre religioso, la reactualización de los mismos acontecimientos míticos constituye su mayor esperanza: en cada reactualización reencuentra la oportunidad de transfigurar

su existencia y hacerla semejante al modelo divino. En una palabra: para el hombre religioso de las sociedades primitivas y arcaicas la eterna repetición de gestos ejemplares y el eterno reencuentro con el mismo Tiempo mítico del origen, santificado por los dioses, no implica en absoluto una visión pesimista de la vida; antes bien, gracias a dicho ‘eterno retorno’ a las fuentes de lo sagrado y de lo real, le parece que se salva la existencia humana de la nada y de la muerte.” (Eliade, 1981: 83)

Así es como se asegura la continuidad del tiempo mítico en el presente. El rito reactualiza el sentido, la fundación de lo real en los tiempos del comienzo. Y permite contrarrestar, mediante la comunión con lo sagrado y el simulacro del drama fundacional, la pérdida de sentido que ocasiona el olvido y la acción de desgaste del tiempo. Permite también reconectar al hombre religioso inmerso en la temporalidad de lo ordinario y profano, con las misiones de la temporalidad sagrada.

“Como el espacio, el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas; existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo, hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede ‘pasar’ sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado.” (Eliade, 1981: 41)

Así, el rito permite reactivar la carga de sacralidad de la vida ordinaria, es decir, de la vida profana en la que transcurre la vida humana. Reavivar lo sacro permite volver a cargar de realidad y con ello, de sentido, la existencia humana. Y con el sentido, esta vida humana vuelve a asumir la misión y la responsabilidad que los dioses o seres sobrenaturales infundieron a este espacio que habilitaron para la vida humana. Sin embargo, existe otra manera de volver a conectar con la sacralidad del tiempo: mediante la experiencia con la figura invertida del orden sacro.

“En una sociedad de la tradición se define ella misma en función del equilibrio, la conformidad, la estabilidad relativa, que se ve como un mundo al derecho, el desorden llega a ser una dinámica negativa que engendra un mundo al revés.” (Balandier, 1999: 112)

Para Balandier, las sociedades otorgan un espacio al desorden. Al no poder eliminarlo, tienen que domesticarlo y convertirlo en factor de orden. En cualquier caso, el riesgo de eliminar el desorden, podría conducir a las sociedades a eliminar el movimiento y estancarse.

“[...] porque cada sociedad, según su modalidad, define los límites que ella impone a lo que no es la conformidad, al espacio que concede a la libertad modificadora y al cambio, y porque ella no termina jamás de fijar límites, de reavivar las prohibiciones, de producir códigos. El debate orden/desorden es constante en toda sociedad [...]” (Balandier, 1999: 122)

Cada sociedad define los límites que impone a lo que no considera de conformidad, del espacio que confiere a la libertad modificadora, y nunca deja de levantar prohibiciones y producir códigos para mantener la cohesión del grupo y la relativa armonía entre cada uno de sus componentes; Sin embargo, el espacio social, al igual que todo ser, es un lugar de fuerzas, de procesos, de continuos cambios que necesitan ser expresados y que pueden retar la propia idea de cohesión social. Anderson se refería a la creación de una conducta imaginada que mantiene a la sociedad unificada y Balandier se refiere a una pulsión imaginada de libertad como exutorio o vía de escape de la norma y conducta social. Dicha pulsión puede verse reflejada a través del juego y de la risa, es decir, a través de la activación del capital simbólico de lo burlesco, y, mediante la literatura o la fiesta, permite que se expresen las conductas evocadoras de crisis que el orden social suele reprimir en tiempos ordinarios y que puede necesitar para tomar conciencia de nuevos asuntos que resolver.

De esta manera, en algunos relatos europeos y de sociedades tradicionales, los héroes pueden aparecer con conductas excesivas y desmedidas que sobrepasan las normas, tal y como ocurre con *Gargantua* de Rabelais, y cuyas acciones que generan catástrofes y destrucciones o desordenes múltiples no logran ser reprimidas ni contenidas por el orden social. De hecho, varias literaturas del mundo ponen en escenas personajes desmedidos que mediante la burla, la astucia, la agresión y la rebelión permiten simbolizar una anticultura que los convierte en figuras de referencia para la gente del pueblo sometida a las reglas de conducta de una sociedad aristocrática.

La manera de lograr tal exutorio imaginado se hace mediante la imaginación de un mundo al revés (la cara del desorden o del universo profano), donde quedan invertidas las posiciones sociales, los roles y los valores sobre los cuales se basan las sociedades, como la injusticia y la violencia. El objetivo es dejar ver un cosmos sin pies ni cabeza como un laboratorio experimental en el que las cosas y los seres vivos entretejen relaciones absurdas y sin sentido o insensatas, para dar paso a ver nuevos órdenes o nuevas concepciones del mundo.

“De ello resulta la evocación de un mundo al revés, de un universo del cual se ha adueñado el desorden, Los elementos se encuentran confundidos en él (el mar y la tierra, el mar y el cielo, la tierra y el cielo), las cosas y los seres animados están desterrados y colocados en situaciones imposibles, la naturaleza no produce lo que normalmente se espera de ella, los animales tienen los empleos de los hombres, como sucede en las fábulas, y éstos se comportan de una manera aberrante o excesiva. El lenguaje mismo se desordena a veces al punto de ser reducido a un galimatías.” (Balandier, 1999: 116)

Además de la literatura, la escenificación de un mundo al revés puede verse a través de ciertos rituales iniciáticos, como los del paso de la niñez a la edad adulta en algunas sociedades africanas. En ellas, los jóvenes escenifican la fuerza de la juventud durante un ritual en el que queda permitido la violencia y, por ejemplo, la exhibición del falo. En estas fiestas rituales, se otorga un espacio a la vivencia de la locura, del exceso y de las prohibiciones. Podemos recurrir también al ritual del carnaval que, como lo menciona Da Matta, (in Balandier 1999: 121) escenifica la estructura social pero transformándola por su inversión, transfigurándola mediante el imaginario. Hablando de los ritos de la creación, el carnaval simula la experiencia de la creación en el presente: estamos de nuevo ante la parodia, o bien de un tiempo ordinario, o bien del tiempo actual.

“Tan pronto el acento recae sobre su función social: libera las tensiones, relaciona los procesos de oposición y de integración, expresa lo social y se presenta como una especie de lenguaje. Tan pronto el acento es de carácter psicológico o psicoanalítico: El Carnaval libera las pulsiones que la sociedad controla fuertemente en los tiempos ordinarios, de lo cual deriva el lugar que en él ocupa el cuerpo, el sexo y a menudo la violencia; tiene un efecto catártico; establece una relación diferente con el otro y brinda la posibilidad de jugar con otro —el personaje encarnado persona- introducido en el interior de sí.” (1999: 121-122)

Esta lógica del mundo basado en los juegos de fuerza entre orden y desorden con una preponderancia del orden desembocará sobre todo un sistema filosófico de representaciones e ideas, como señala Balandier. La modernidad, como paradigma existencial, tuvo su caldo de cultivo durante todo el periodo medieval, como consecuencia de la fragmentación del Imperio Romano y de la hegemonía de la Iglesia a lo largo de los siglos XI a XIII, donde predominaban las concepciones teológicas según las cuales por encima de lo humano y de lo natural, existía la idea de Dios. Esta cosmovisión determina la idea de lo “uno”, negando de esta manera la multiplicidad y afirmando la idea de una verdad consumada y acabada que revela la existencia de este único Dios, totalidad absoluta. El origen del ser provenía de Dios (del ser completo) y el conocimiento era la manera de acercarse a Dios, lo que permitía la sensación de elevarse hacia lo divino. A lo largo de estos siglos, Occidente se erige como “mito orgánico”¹³, con su conjunto de significaciones, como una red de significantes que genera pertenencia dando cuenta de un origen (Mairet, 2008: 367). Con el descubrimiento de América y la Reforma, el modelo teológico es reemplazado por el de la modernidad donde la idea de Dios se desplazará hacia la idea del “sujeto trascendental”. A principios del siglo XIV, en una universidad de influencia aristotélica en Padoue, Giovanni Dondi inventa el “Astrarium” (Balandier, 1999: 45). Se trata de un instrumento con siete caras que presenta un cuadrante de la Luna, del Sol, y de los planetas entonces conocidos, Venus, Mercurio, Saturno, Júpiter y Marte, construido para informar acerca del estado del Cielo, traduciendo mecánicamente la geometría celeste. Tratándose de una física determinista, los cálculos de la trayectoria de los cuerpos celestes se elaboraban en base a condiciones iniciales que permitirán definir dicha trayectoria. La filosofía determinista dentro de la cual se enmarca el “Astrarium”, elabora un sistema de entendimiento que considera que todos los fenómenos y acontecimientos del universo se rigen por leyes naturales de carácter causal, las cuales, encadenadas en formas rigurosas, excluyen cualquier idea de libertad. Este reloj, según Balandier (1999: 45), al reproducir lo que pasa en los cielos según leyes regidas por una

¹³ Mairet, en *Historia de las ideologías* (2008:233), explica que, en su origen, Occidente es una palabra que tan solo designa un punto en el horizonte en donde el sol se pone. ¿Cómo cobra fuerza y se convierte en mito? Mairet explica: “¿Qué es el horizonte? Es la división entre cielo y tierra, arriba el cielo, abajo, la tierra. Es la división del mundo, el ordenamiento vertical del todo. Sólo así Occidente se hace comprensible, es decir, real. [...] En esa inmensa división, los hombres de aquí no son los mismos que los hombres de allá, tampoco la tierra es la misma: fertilidad aquí, aridez allá. Tampoco el espíritu es el mismo: revelación aquí, ignorancia del Dios verdadero allá. Al desarrollarse, el mito orgánico ganará a los propios elementos, es decir, los dominará. [...] Tal es, pues, el mito, en su propio mito del orden y la separación horizontal del mundo. Si lo llamamos ‘orgánico’ es porque alimenta una historia que de él extrae su fuerza; [...] sin él, el Oeste no sería más que sí mismo: un espacio geográfico.”

concepción matematizable de la naturaleza, y con eficacia porque puede dar cuenta con precisión de la posición de los planetas, pone en marcha la lógica del orden/desorden como capitales simbólicos: produce una imagen mecánica del mundo y que excluye el azar y la influencia de lo aleatorio en el mundo de los hombres.

Producir una visión del mundo totalmente mecánica, con leyes inmutables que permiten explicar sus mutaciones como una sucesión de causalidades y por tanto, anticipar dichos efectos excluyendo como posibles perturbaciones el azar o la contingencia, da la seguridad de un mundo cuya relación entre pasado, presente y futuro queda totalmente enlazada en una trayectoria controlada y anticipada.

El reloj de Dondi, al poner en marcha el capital simbólico que recuerda la supremacía del orden sobre el desorden, inicia por lo tanto una nueva consciencia, la de una totalidad futura a construir con la razón o logos como herramienta fundamental. El sujeto moderno de Occidente sostendrá dos ilusiones, la del conocimiento total del mundo y la del conocimiento absoluto y transparente de la propia consciencia.

1.2. Orden y determinismo esencial

1.2.1. Del determinismo...

A consecuencia de esta lógica del orden mecánico del mundo, con sus leyes inmutables que permiten explicar sus fenómenos como una sucesión de causalidades, el siglo XVII es el que logra afianzar una visión del mundo según el siguiente razonamiento: si todas las cosas del mundo tienen su lugar y su razón, tal como afirma Rábade Romeo (2006: 63) “son logos que hay que revelar y ello reclama la exigencia de un logo revelador, que es el logos del hombre. Pero este logos para constituirse en revelador de los demás logos, tiene que empezar por hacerse transparente a sí mismo y descubrir su propia legalidad.” Según la visión cartesiana, puesto que los fines de la creación del mundo son inaccesibles por el hombre y solo conocidos por Dios, entender el mundo y la naturaleza sólo puede alcanzarse considerando en la naturaleza sus causas mecánicas y racionales. Este logos supone una nueva configuración del sujeto y según Rábade Romeo, supone “volverse al Yo” para descubrir las leyes del mundo.

“El yo va a asumir, en cierta medida, el lugar de Dios legislador. Sin duda que sólo en cierta medida, porque el Dios legislador imponía leyes, mientras que el yo legislador solo las descubre.” (2006: 63)

Esta visión inicia una nueva configuración del Yo o nueva subjetividad y un fin para la existencia: la verdad como meta. Vuelta al sujeto y verdad como meta exigen un nuevo posicionamiento del hombre hacia su mundo porque, según esta visión cartesiana, aprender no será tanto recibir algo de fuera y exterior al Yo, sino “desplegar algo desde dentro del pensamiento mismo”. Pero como este saber no puede partir de la intuición, ni dejar de ser objetivo, el primer imperativo consistirá en ordenar el pensamiento para “conducir con orden los pensamientos”. El sujeto deberá por lo tanto optar por un proceder metódico, un *verus ordo experimentae*, o “orden verdadero de la experiencia” que permite pasar “de la *experientia ordinata*” a una experiencia ordenada y dirigida por la razón. Pero, retomando una pregunta de Rábade Romeo (2006: 102) ¿qué imperativos impone el orden a todo saber digno del calificativo de científico?

En su *Discurso del método*, Descartes subrayaba la importancia de seguir un método para la filosofía configurado sobre el modelo de rigor matemático. En otras palabras, ajustar el análisis y desarrollo de cualquier problema al procedimiento con que el matemático plantea los problemas de la cantidad y la medida, tratando de reducirlos a sus elementos simples. El proceder científico exige un orden. A estos puntos clave del método de Descartes, se añade uno nuevo: el método ha de hacerse por la razón desde la razón. Con ello, se inicia la modernidad centrada en la racionalización de los saberes.

“La razón regulante y autorreguladora se convierte en el camino de todo planteamiento metodológico de la modernidad, camino que pasa por Espinosa, por Leibniz, por Kant (2006: 150).” (Rábade Romeo, 2006: 149)

Así, la posición del hombre frente a su mundo como descubridor de sus causas se ha de hacer trazando una línea bien definida y que distinga entre sus pasiones, pertenecientes al cuerpo, y su razón, perteneciente a su intelecto. El sujeto cartesiano se planta frente a su mundo, orillando las pasiones que impiden una visión clara de los motivos que empuja a actuar y pertenecen a instintos inferiores. En cambio, y desde la razón, el hombre sólo

actúa siguiendo los motivos que explican de forma natural su voluntad. Con Descartes y su racionalismo, se inician a su vez las cosmovisiones deterministas del hombre.

“Le déterminisme veut que l'acte soit le résultat de ses antécédents, qu'ils soient rattachés à certaines conditions d'après des lois invariables, contenus entre des termes fixes.”¹⁴ (Noël, 1905:6)

Con Descartes, la búsqueda de un orden racional se configura con un Dios presente, todavía por encima y que “possède la spontanéité parfaite dans sa souveraine liberté, et sans doute aussi, il a ses fins pour lesquelles il a fait le monde, mais elles sont bien trop au-dessus de nous pour que nous puissions raisonnablement chercher à les connaître. Il n'y aura donc à considérer dans la nature que les causes mécaniques.”¹⁵ (Noël, 1905: 10)

Más tarde se afianza la idea del determinismo, con Espinosa y su concepción del “ser abstracto”. El ser abstracto, directamente vinculado al concepto de sustancia, se relaciona con la idea de esencia al afirmar que “l'être est, il ne saurait être que lui-même; s'il était autre chose, il ne serait pas”¹⁶. Desde esta perspectiva, no puede haber por lo tanto ningún tipo de contingencia al hecho de ser:

“Si un mode de l'être devait changer, l'être avec lequel il s'identifie changerait également. Mais en changeant, il cesserait d'être identique à lui-même: son essence serait détruite et avec elle son existence impliquée dans l'essence.”¹⁷ (1905: 13)

Con Espinosa, la idea de Dios sigue presente dentro del pensamiento racional por el que nada es que no tenga que ser tal y como es. Cada cosa y cada una de sus manifestaciones es una consecuencia lógica e inevitable de la esencia divina que no puede descubrirse por la vía del análisis. Pero sí puede explicarse desde la perspectiva de la causalidad en el

¹⁴ “El determinismo quiere que el acto sea el resultado de sus antecesores, que dependa de ciertas condiciones a partir de leyes invariables, contenidas entre términos fijos.”

¹⁵ “[...] posee la espontaneidad perfecta en su soberana libertad, y sin duda, posee sus fines por los cuales hizo el mundo, pero están demasiado por encima de nosotros para que podamos conocerlos con la razón. Solo habrá que considerar en la naturaleza, las causas mecánicas.”

¹⁶ “La esencia del ser es ser lo que es. Si fuera otra cosa, dejaría de ser.”

¹⁷ “Si un modo del ser tenía que cambiar, el ser con el que se identifica cambiaría igualmente. Pero al cambiar, dejaría de ser el reflejo de sí mismo: su esencia se destruiría y con ella la existencia involucrada en su esencia.”

sentido en el que:

“La causalité n'est pas une action effective produisant une réalité nouvelle, mais une simple détermination logique de l'être par lui-même.”¹⁸ (1905: 14)

Con Espinosa, se asienta una visión esencialmente determinista del mundo: a través de la idea de la determinación lógica del ser por sí mismo, no pueden haber cambios posibles. El conocimiento sensible “place dans le temps ce qui n'est point du temps”¹⁹ (1905: 14) pero la razón nos revela “l'aspect éternel des choses, et sous cet aspect s'évanouit, aussi bien que le hasard, la fantaisie, la liberté”²⁰ (1905: 14).

“Étant donnée une cause déterminée, l'effet s'ensuit nécessairement; et inversement, si aucune cause déterminée n'est donnée, il est impossible qu'un effet suive.”²¹ (Espinosa in Léon: 1905: 14)

1.2.2. ... a las leyes de causalidad mecánicas

Es con Hobbes que se formularán los primeros principios de la ley de causa a efecto: el determinismo convertido en ley de la naturaleza. Este autor considera sobre un mismo plano tanto los movimientos del cuerpo como los hechos de la vida sensible de la consciencia. Según Noël (1905 :17), “il esquisse une psychologie toute mécanique; il croit découvrir dans la sensation, dans le plaisir sensible, dans l'intérêt de la conservation, les éléments derniers, comme les unités psychiques, dont les combinaisons peuvent engendrer toute la vie consciente”²². Es decir, para Hobbes, entre estos dos estados sucesivos, se establece una relación de pura causalidad mecánica. De esta forma, considera Hobbes que en la experiencia humana, tanto los actos como las decisiones humanas sólo son una consecución pasiva de las sensaciones que las engendra. El método

¹⁸ “La causalidad no es una acción efectiva que produce una nueva realidad sino una sencilla determinación lógica del ser por él mismo.”

¹⁹ “[...] coloca dentro del tiempo lo que no es tiempo [...]”

²⁰ “[...] la apariencia eterna de las cosas y con ella, se desvanece tanto como el azar, la fantasía y la libertad.”

²¹ “Dada una causa determinada, le sigue necesariamente un efecto. Por el contrario, si no se da ninguna causa determinada, es imposible que le siga un efecto.”

²² “Esboza una psicología absolutamente mecánica; cree descubrir en la sensación, en el placer sensible, en el interés de la conservación, los últimos elementos, como unidades psíquicas, cuyas combinaciones pueden originar toda la vida consciente.”

de Hobbes se iba a convertir, concretándose y dejando de lado ciertas consideraciones filosóficas, en el método de las ciencias naturales. Con Newton, este método será aplicado al ámbito de la mecánica tras dar con una fórmula segura y exacta:

“Il faut rechercher dans les phénomènes, par des méthodes inductives les éléments qui réellement les constituent, les lois qui les régissent, les enchaînements qui s'y rencontrent.”²³ (1905: 17-18)

Y fue en 1687 que presentó en su libro *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, la ley de gravitación universal. Esta ley estudiaba la interacción gravitatoria entre distintos cuerpos a partir del cálculo diferencial lo que permitía calcular el movimiento y prever su trayectoria (Prigogine, 1988: 20). Una de las propiedades básicas de esta física mecanicista es su carácter reversible y determinista. A partir de unas condiciones iniciales dadas, se puede predecir con exactitud la trayectoria. Además, la dirección del tiempo no desempeña papel alguno. Predicción y retro-predicción son idénticas. Se trata de un sistema dinámico donde no parece existir lugar para el azar ni la irreversibilidad. Como consecuencia, el universo aparece como un vasto autómatas.

Con todo ello, se planteaba un nuevo sistema de explicación del mundo: este se simplificaba y se volvía entendible mediante cálculo con ecuaciones y variables. La noción de tiempo se hacía palpable, medible y predecible porque se hacía posible fechar eclipses, el paso de cometas, el movimiento de las mareas, la propagación del calor, del sonido, de la luz, calculando las relaciones de causas y efectos de los movimientos de los cuerpos interactuando entre ellos.

A modo de síntesis y aunque nuestro estudio no sea exhaustivo, hemos querido, a grandes líneas, analizar una serie de cosmovisiones que den preponderancia a la idea de orden.

“[...] porque cada sociedad, según su modalidad, define los límites que ella impone a lo que no es la conformidad, al espacio que concede a la libertad modificadora y al cambio, y porque ella no termina jamás de fijar límites, de reavivar las prohibiciones, de producir códigos. El debate orden/desorden es constante en toda sociedad; es inseparable de su

²³ “Hay que buscar en los fenómenos y mediante métodos inductivos, los elementos que los constituyen realmente, las leyes que los regulan y las cadenas que logran darse.”

existencia misma como de la de todo ser: lugar de fuerzas, de procesos, de cambios continuamente en marcha.” (Balandier, 1999: 122)

Esta preponderancia del orden que configura una estructura mental (el imaginario del orden) asume que el mundo se ve sometido a una ley racional: el universo es una vasta deducción en el que nada está allí por azar, todo lo que hay en él es necesario y puede ser explicado, puesto que el universo es perfectamente lógico, determinado, causal y reversible.

En este universo, en el que, según Laplace (in Salcedo: 2010: 103) “deberíamos considerar el presente estado del universo como el efecto de su estado anterior y la causa del que seguirá”, no queda lugar para el cambio y sobre todo, queda restringido un cierto concepto de libertad basado en la idea del libre-albedrío. Según Kant:

“Puede concederse, pues, que si tuviésemos la posibilidad de penetrar en la manera de pensar de un hombre, con la profundidad suficiente para que cada uno de sus móviles, incluso el más ínfimo, nos fuera conocido, al igual que todas las circunstancias exteriores que actúan sobre él, nos sería posible calcular su conducta futura con tanta certeza como si se tratara de un eclipse de luna o sol.” (in Salcedo, 2010: 101)

Tal concepto presupone, y de acuerdo con Salcedo, que le es negada al ser, al hombre, la responsabilidad de sus acciones, al tratarse del resultado de procesos mecánicos en los que no se producen elecciones entre alternativas.

“[...], la imagen que conlleva el mecanicismo, y en general cualquier otra forma de determinismo configura un individuo al cual no le es posible controlar su hacer; hasta las más insignificantes de sus reacciones ya estarían decididas de antemano; lo único que le queda es seguir al pie de la letra lo ya establecido sin tener la más mínima posibilidad de realizar variación alguna a este proyecto de vida y sin serle conocido, la mayoría de las veces, lo que está ejecutando.” (Salcedo, 2010: 105)

Volveremos más adelante sobre el tema de la libertad y del libre albedrío pero antes citaremos a Freud y su concepción determinista del psicoanálisis, planteamiento de suma

importancia para el estudio de las obras de Gary Victor:

“El psicoanálisis se distingue por una creencia particularmente rigurosa en el determinismo de la vida anímica.” (Freud, 1982: 33)

Esta concepción del cosmos, que parece ligar el orden al determinismo, supone un modelo insatisfactorio desde otros puntos de vista. Una sociedad que “no termina jamás de fijar límites, de reavivar las prohibiciones, de producir códigos” (Balandier, 1999: 122), acaba por poner de relieve una serie de paradojas que un modelo que trata de reducir un hecho a una equivalencia más fundamental no puede explicar. Es entonces cuando algo nuevo necesita producirse. Según la visión de Balandier, es necesario introducir algo de caos para que pueda existir un margen a la libertad modificadora. Y Stengers (in Prigogine, 1988: 68) se hace los siguientes planteamientos que retan la concepción determinista: “¿Cómo explicar el mundo en el que explotan super-novas, nacen y mueren partículas elementales como si fuera un mundo estático, estable e inmutable?” Para ello, hace falta un nuevo imaginario, lo suficientemente flexible como para tener en cuenta lo contingente e impredecible.

2. Cuando las ciencias exactas descubren el desorden

2.1. Impredecibilidad: extrañeza en el espacio de fase

En 1889, el rey Oscar de Suecia organizó un concurso planteando resolver el problema del comportamiento de 3 planetas. La pregunta subyacente era, por tanto, ¿Es el sistema solar un sistema estable? Al realizar los cálculos, Poincaré se dio cuenta de que no podía resolverlo utilizando las ecuaciones de Newton porque al añadir un tercer planeta, el comportamiento de los cuerpos en movimiento ya no era lineal y la noción clásica de trayectoria perdía su sentido. Para llegar a la solución del problema, Poincaré tuvo que utilizar la geometría y crear un nuevo concepto: el espacio de fase (y la topología). Con ello se entraba en el dominio de lo probabilístico (Prigogine, 1988: 35).

Lo interesante aquí es esta intrusión en la geometría de nuevas formas creadas a partir de la imprevisibilidad de sistemas o el descubrimiento de sistemas dinámicos no lineales. A

partir de este punto, trataremos de entender cómo pudo el estudio de lo que se iba a llamar más adelante “caos” crear un nuevo modo de observar la realidad, una nueva imaginación creativa y permitir la reinención de nuevos tipos de subjetividades a partir de todo lo que el concepto de caos/desorden iba a acumular de carga semántica relacionada con la renovación y la libertad. Mencionaremos algunos conceptos y figuras que han permitido nutrir este nuevo imaginario.

Como padre de la topología, Poincaré había creado el espacio de fase, es decir, un mapa que Briggs y Peat (1990: 27) definen como “imágenes imaginativas que permiten concentrarnos en aspectos de la realidad que de lo contrario se perderían entre los detalles. Un buen mapa nos permite apreciar algunos rasgos de una realidad que de otro modo pasaríamos por alto, y explorar dicha realidad de un modo que sin el mapa resultaría imposible.” Por ello, un mapa de espacio de fase permite explorar la realidad de un sistema físico dinámico, es decir, que muestra cambios de estados. De esta manera, se puede hacer una representación de la dinámica, de los modos en que se mueve y transforma el sistema. El espacio de fase es por tanto el espacio imaginario en el cual el sistema se va moviendo y queda compuesto por tantas dimensiones (o variables) como resulten necesarias para el estudio de su trayectoria o movimiento. De esta forma, se produce un juego entre la imaginación y lo científico: la representación de un movimiento en un sistema de fase permite descubrir, tal y como lo sugieren Briggs y Peat (1990: 27), “los curiosos laterales de una realidad hasta ahora oculta”. Por otro lado, permite también imaginar mundos multidimensionales y manejarlos para estudiar el movimiento en múltiples fases (El espacio de fase de un cohete lanzado en el espacio puede diseñarse para tener tres dimensiones espaciales y tres dimensiones correspondientes a cada dirección de velocidad. Para el estudio de este sistema dinámico, se necesitará un espacio hexadimensional que permitirá la exploración de todas las implicaciones o dimensiones del vasto espacio de fases que tiene a su disposición). Este espacio de fase es el espacio en el que se mueve, por lo tanto, un sistema que presenta conductas caóticas o desordenadas. Es en este espacio imaginado que se pudo ver y representar cómo de un sistema a priori ordenado podía surgir una conducta caótica. ¿Qué hace que un sistema que realice movimientos rígidos o repetitivos pueda exhibir, llegado a un punto crítico, una conducta radicalmente nueva? Surge entonces la noción de atractor. Para Briggs y Peat (1990: 31), el atractor representa “un poderoso concepto que abarca los mundos-espejo del orden al caos. Un atractor es una región del espacio de fases que ejerce una

atracción ‘magnética’ sobre un sistema, y parece arrastrar el sistema hacia sí.” ¿Cómo funcionan? de acuerdo a la forma de la evolución de sus trayectorias o movimientos, los atractores pueden ser clasificados como de ciclo límite, de punto fijo, toro o extraño. Por ejemplo, un péndulo se mueve de una manera regular y actúa periódicamente, es decir que siempre regresa a su condición inicial. En ausencia de fricción y resistencia del aire, el péndulo puede seguir oscilando para siempre. Por otro lado, debido a la previsibilidad de su movimiento, Briggs y Peat dicen que “al estar limitado a oscilar de un lado al otro en una sola dirección, tiene un grado de libertad cuando el cohete que puede desplazarse en todas las direcciones del espacio, tiene tres grados de libertad”. Ahora bien, al poder repetirse el movimiento del péndulo una y otra vez, ciclo tras ciclo, al trazar en un mapa de espacio de fase el movimiento de un péndulo se obtiene una órbita cerrada. Al dar al péndulo un empujón más fuerte o simplemente, representando dicho movimiento teniendo en cuenta la fricción del aire que le hará perder velocidad o pararse (deterioro de una órbita) y su punto inicial inmóvil considerado atractor de punto fijo puesto que el objeto siempre tenderá a volver hacia él), se obtiene una espiral a partir de dicho punto. Al estudiar el movimiento de dos o más cuerpos en interacción, cómo dos péndulos moviéndose a la vez, lo que era antes un atractor de ciclo límite simple se hace más complejo. Al interactuar entre ellos, sus movimientos se entrelazan y hacen aumentar su espacio de fase. La forma geométrica correspondiente a dichos movimiento se llamaría Toro (1990: 35). Estas figuras circulares, cerradas o toroidales permiten reflejar el movimiento de una naturaleza hasta ahora regular, controlable y concebida a partir de figuras geométricas sencillas. Estas nuevas figuras permiten entender cómo y porqué se empezó a considerar la naturaleza como altamente creadora por su complejidad. Las formas dejadas por el movimiento en su espacio de fase pueden corresponderse con una primera fase hacia una renovación del imaginario puesto que cambió, en un cierto sentido el modo de mirar la naturaleza. En vez de observar lo que reunía de armonioso, equilibrado y regular, se empezó a observar lo que justamente no se correspondía con estas visiones.

2.2. Turbulencia, ¿primera imagen del caos?

El hombre, por lo tanto, cambia su postura o punto de observación y en vez de observar el flujo general y constante de un río, empezará a observar el detalle, el punto preciso y particular en el que el agua cambiará de velocidad, aumentará su flujo y su

débito. ¿Qué hace que el flujo tranquilo del agua de un río cambie bruscamente y surja la turbulencia? Al chocar contra una roca, pueden aparecer pequeños remolinos que surgen de forma regular sin presentar menor perturbación. Pero con fuertes lluvias y al aumentar la velocidad del río, estos vórtices pueden descomponerse en regiones locales de agua arremolinada y agitada. Si esta agitación persiste o aumenta más la velocidad del agua, la región que está detrás de la roca parece haber perdido todo orden, y predomina una verdadera turbulencia. La turbulencia consiste en una gran zona donde el movimiento acontece con gran margen de libertad porque nace a medida que los movimientos se vuelven más complejos (Briggs y Peat, 1990: 45). Leonardo, al observar el movimiento de un río, había advertido que las turbulencias surgen cuando, al aumentar la velocidad del fluido, aparecen remolinos dentro de remolinos o vórtices dentro de vórtices cada vez más pequeños. Sucede que el movimiento se descompone en movimientos cada vez más pequeños.

“El proceso que lleva a la turbulencia parece involucrar incesantes divisiones y subdivisiones o bifurcaciones en escalas cada vez más pequeñas. ¿Dónde terminan estas bifurcaciones? ¿Su número tiene límite? Un fluido está compuesto, en última instancia, de moléculas. ¿Es posible que la verdadera turbulencia persista aun hasta el nivel molecular?” (1990: 45)

Lo que nos interesa aquí son sobre todo los dos conceptos claves del desorden: turbulencia y bifurcaciones. David Ruelle, al analizar el movimiento de un fluido, se percató de que la primera oscilación (alteración), llegada a su punto crítico, saltaba o bifurcaba hacia un punto atractor de ciclo límite para luego bifurcar nuevamente hacia un atractor toro. En cuanto a la tercera fase hacia el desorden, en vez de pasar de una superficie toroidal bidimensional hacia una superficie tridimensional, observó que el Toro se descomponía e ingresaba en un espacio fraccional.

“Dicho de otro modo, la superficie del toro atractor queda atrapada entre las dimensiones de un plano (bidimensional) y de un sólido (tridimensional).” (1990:47)

El nombre puesto a esta figura de un movimiento complejo es el de “atractor extraño”, la representación, en el espacio de fase, de este movimiento turbulento, caótico y fraccional. Sin embargo, lo que demuestra el atractor extraño al dibujar un movimiento a priori

impredecible, es que existe un orden dentro de lo caótico: hay turbulencia porque cuando aumenta la velocidad, todos los componentes entran en movimiento y todos se revelan interconectados, cada uno de ellos dependiendo de los demás y retroalimentándose. Por ello, Briggs y Peat preguntan (1990: 47): “¿La desintegración del orden en turbulencia – ese atractor extraño - es un signo de la infinita y profunda interconexión del sistema, o, en rigor, de su carácter integral?”

2.3. Lorentz y la iteración

La respuesta puede hallarse en el concepto de iteración, es decir, en la repetición de los procesos.

“Todo es generado por la iteración, desde la estabilidad hasta el azar y el tiempo.”
(1990: 66)

En 1960, investigando las soluciones a ecuaciones no-lineales matemáticas acerca de la atmósfera terrestre gracias a la ayuda de un ordenador, Lorentz descubrió que la iteración en los sistemas generaba caos. Para revisar los resultados de un pronóstico meteorológico, introdujo nuevamente las variables acerca de temperatura, presión del aire y dirección de los vientos pero, redondeando la cifra a tres decimales en vez de las seis que había utilizado en la operación anterior. El pronóstico obtenido a raíz de esta segunda prueba difería completamente del primer resultado: eran dos pronósticos radicalmente diferentes que se habían producido, magnificados por la no linealidad y el proceso iterativo involucrado en la resolución de las ecuaciones.

Lorentz descubrió por lo tanto que los sistemas dinámicos no lineales complejos son tan sensibles que un cambio mínimo en las condiciones iniciales puede afectarles. Debido a esta dependencia sensible a las condiciones iniciales, resulta imposible realizar un pronóstico meteorológico a largo plazo. Siguiendo a Lorenz, los matemáticos Crutchfield, Doyne Farmer, Normon, Parckard y Shaw explicaron que un jugador de billar experimentado no podía prever por mucho tiempo la trayectoria de su bola de billar golpeando las demás bolas. La explicación era que las ecuaciones que rigen las trayectorias de las bolas de billar tienen una linealidad iterativa, de modo que el

movimiento del sistema definido por la ecuación es infinitamente sensible al movimiento cambiante de todo lo demás, y citaron como ejemplo: la presión del aire, la temperatura, la servilleta de la mesa, el tono muscular del jugador, la fuga de neutrinos desde una super-nova que está a millones de años-luz de distancia, la gravedad de un electrón. Porque lo que además revela la iteración de ecuaciones no-lineales, es su extrema sensibilidad a la interconexión de todas las variables de la ecuación.

Este descubrimiento reveló la visión de un mundo interconectado. Es decir, que el mundo ya no se podía pensar aislando una parte para representar el todo (el todo como la suma de las partes), y apareció siendo, de esta manera holista y dinámico en lugar de reductivamente determinista. Al trazar las trayectorias complejas de sus ecuaciones no-lineales, Lorentz descubrió que su atractor reunía dos características a priori contradictorias: a consecuencia de la conducta aperiódica (nunca se repiten ninguna variable) se trazaba una trayectoria que nunca se cruzaba. Sin embargo, el sistema no se extendía de forma aleatoria y siempre tendía hacia una misma área de atracción.

2.4. Otros dos elementos: la información faltante y la realidad fraccional

En cuanto a la información faltante, lo que sugieren Brigg y Peat (1990: 72) es que la vasta sensibilidad (en la iteración) sugiere otro enfoque de la totalidad y en vez de pensar el todo como la suma de las partes, pensarlo como aquello que “aflora bajo el disfraz del caos cada vez que los científicos intentan separar y medir sistemas dinámicos como si estuvieran compuestos por partes.” Explican que el redondeo o lo que también se puede denominar como la “información faltante” esconde el todo que queda implícito sin nunca llegar a revelarse. El atractor es la forma creada en el espacio de fase por “la información faltante”, o forma de la incertidumbre. O, formulado a modo de pregunta, “¿Son los atractores formas a través de las cuales se manifiesta el infinitamente complejo orden de la totalidad?” Esta “información faltante” que hace saltar la imaginación es lo que delinea la imprevisibilidad del sistema a través de la iteración. Puesto que la parte es el todo, la acción de cualquier parte del todo puede generar caos o cambio transformador en el todo incipiente. Algunos cosmólogos opinan que si las condiciones iniciales durante el big bang hubieran variado tan solo de un cuanto de energía, el universo sería muy diferente, el cuanto hubiera arrastrado el todo hacia otro lugar. De esta manera, se ve que

la forma de las cosas depende de lo más diminuto. En ese sentido, es todo un mundo de creencias que pudo a la vez verse afectado por el rumbo de la ciencia. En 1930, Kurt Gödel demostró que algunos sistemas lógicos como el álgebra o la aritmética podían contener enunciados verdaderos pero que no se podían derivar de un conjunto fijo de axiomas. Al basarse sobre la paradoja del cretense “todos los cretenses son mentirosos” logró demostrar que “este enunciado es indemostrable”. Su “teorema de la incompletitud” otra vez demostraba que la información faltante, el todo indemostrable, estaba presente en cualquier tipo de lógica. Por otro lado, la física cuántica que parte del micromundo, considera a éste indeterminado, estadístico e inexacto. Si todas las teorías del caos provienen de la física clásica y siguen un patrón a partir de lo impredecible, la física cuántica, a partir de sus principios de incertidumbres, de la complementariedad y la dualidad onda-partícula ha ahondado mucho más en lo indeterminado. Existe una totalidad ininterrumpida a estos niveles de partícula que no se puede observar (a estos niveles microscópicos), ni separar en partes o eventos (Brigg y Peat, 1990: 75). Estos niveles de totalidad, al no poder ser observados, simplemente intuitos, hacen de la naturaleza cuántica un universo absolutamente indeterminado (interrupción de la iteración, de las leyes de causas y efectos). ¿El mundo, tal y cómo lo percibimos hoy en día, puede ser el resultado de esta información faltante?

En cuanto a la realidad fractal: La palabra “fractal” viene del latín *fractus* que significa irregular. Por extensión, fractal remite a una realidad fraccional, fragmentada. Mandelbrot llamó así a un cierto tipo de geometría que trataba de acercarse a las formas de la naturaleza.

“¿Por qué a menudo se describe la geometría como algo ‘frío’ y ‘seco’? Una de las razones es su incapacidad de describir la forma de una nube, una montaña, una costa o un árbol. Ni las nubes son esféricas, ni las montañas cónicas, ni las costas circulares, ni la corteza es suave, ni tampoco el rayo es rectilíneo.” (1997: 15)

Una reflexión que choca contra las concepciones de Galileo cuando este afirmaba que:

“La filosofía está escrita en ese grandísimo libro [de la naturaleza] que continuamente está abierto a los ojos (me refiero al universo), pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, y conocer los caracteres en los que está escrito. Este libro

está escrito en lengua matemática, y los caracteres son triángulos, círculos, y otras figuras geométricas, sin las cuales es imposible entender ni una palabra; sin ellos es como girar vanamente en un oscuro laberinto." (1981: 63)

¿Cómo se creó esta nueva geometría? Ya investigando el mercado bursátil, Mandelbrot se había dado cuenta de que las recesiones imitaban las fluctuaciones mensuales y diarias del mercado. De esta manera, se revelaba que el mercado era autosimilar desde su escala menor hasta su escala mayor. La autosimilitud de Mandelbrot alude por lo tanto a una repetición de detalles en escalas descendientes que se van repitiendo una y otra vez. Aplicada a la naturaleza, los fractales permiten acceder a una variedad de formas y figuras que era imposible imaginar desde los preceptos de la geometría euclidiana, tal como la forma de los árboles, las líneas costeras, las montañas, las galaxias, las nubes, los ríos, los patrones meteorológicos, los cerebros...etc. De esta manera, al igual que en física se había dado un lugar al desorden, en la geometría podían empezar a dibujarse las irregularidades de la naturaleza. Por ello, Mandelbrot sintió la necesidad de salirse de los preceptos hasta ahora conocidos. Una historia interesante que nos enseña acerca de la maleabilidad de la realidad es un trabajo que rescató de Peano quién, en 1890, descubrió “una curva que llena el espacio” (1990: 92).

La curva de Peano era una curva que se torcía con tal complejidad que terminaba llenando el plano del papel donde se la dibujaba. Lo que revelaba esta curva era que se reunían características unidimensionales y bidimensionales. Sin embargo, y porque para los matemáticos de la época, suponían un capricho del pensamiento abstracto matemático, no fueron rescatadas. Mandelbrot, un siglo más tarde, trató de explicarlas. Porque, tal y como lo sugieren Briggs y Peat (1990: 93), “las curvas monstruosas no eran ajenas a la geometría del mundo, sino todo lo contrario. En ellas residía el secreto del modo de medir la irregularidad del mundo real. El secreto de los fractales.”

En la curva de Peano se ve cómo un proceso de iteración genera formas similares a una escala cada vez más pequeña. Y ¿Qué ocurre con las demás formas de la naturaleza, con las líneas costeras por ejemplo? Si se coge un hilo que se extiende a lo largo de toda una costa, medir el hilo permitiría obtener una primera medida de la longitud costera. Para obtener una medición más precisa, se puede trabajar escogiendo intervalos de 100, 50 o 10 metros. Gracias, a estos intervalos, los cálculos de la longitud serán más precisos,

aparecerán más detalles. El hilo se curvará de manera más compleja para que esto ocurra. Reduciendo los intervalos, el hilo se curva cada vez más para abrazar cada irregularidad de cada rincón. Pero, ¿qué ocurre si se reduce la escala o el intervalo incluyendo todos los detalles desde las rocas, al polvo y las moléculas? Lo que revela la medición de Mandelbrot es que una línea de costa es infinita, que todas, son infinitas (1990: 94).

La imagen de lo infinito dentro de un espacio finito es la imagen geométrica del atractor extraño, el movimiento del caos. Además, lo que nos revela la concepción fractal del mundo es que la realidad y sus leyes se sitúan en los intersticios de las dimensiones conocidas de manera convencional. Se pueden retomar varios ejemplos para explicarlo: damos por sabido que el espacio es tridimensional, que una pared, una hoja de papel, son bidimensionales, una línea, curva o borde es unidimensional, que un punto o un conjunto de puntos tienen una dimensión cero. Estas son las dimensiones con las que contemplamos y nos acercamos a la realidad: 0, 1, 2, 3. Briggs y Peat nos preguntan ¿Cuál es la dimensión de un ovillo? Desde lejos, luce como un punto y por lo tanto, tiene una dimensión cero. Si nos acercamos a él, aparece como objeto y recupera su dimensión tridimensional. Pero al acercarnos mucho más, apreciamos un hilo curvados sobre sí mismo. Al ser el ovillo compuesto por un hilo, es decir, una línea curva, este aparece por tanto como unidimensional. Al acercarse más todavía, se aprecia el grosor del hilo y por lo tanto, vuelve a ser tridimensional. Desde más cerca todavía, dejamos de ver el hilo para apreciar las hilachas finas que se tuercen unas alrededor de otras y volvemos por lo tanto a una dimensión 1. ¿Cómo es nuestra realidad por lo tanto? ¿La suma de todas estas dimensiones? ¿Un número que se situaría en los intersticios de todas estas dimensiones? Según cálculos, la línea costera de Gran Bretaña tiene una dimensión fractal de 1,26, y las líneas fractales curvas suelen tener dimensiones fraccionales tales como 1.2618, 1.1291, 1.3652...etc. ¿Cómo re-imaginar nuestro mundo a partir de estos descubrimientos?

La geometría fractal arroja nuevos interrogantes sobre nuestro espacio, la realidad y la representación de sus formas. El referente de la hoja de un árbol podría ser la de un combo. El tronco de un árbol la de un rectángulo, una montaña, un triángulo. La geometría fractal abre las puertas de un nuevo imaginario para aprehender la belleza, no en las formas idealizadas de la naturaleza, sino en las llamadas ‘irregularidades’ (1990: 156). Para Prigogine, este modo de mirar la naturaleza no supone una limitación sino un

reconocimiento de posibilidades creativas. Por ejemplo, al hablar acerca de las ideas de progreso, él y Stengers (1988: 157) señalan que la mayoría de las definiciones de progreso dan “una tranquilizadora representación de la naturaleza como una calculadora todopoderosa y racional, y de una historia coherente caracterizada por el progreso global.” Sin embargo, este nuevo mirar de lo real, a partir de sus irregularidades, incoherencias y posibilidades de acontecimientos no previstos, permite restaurar el carácter abierto de la historia, del devenir de las cosas, de los propios hombres: “La nueva mirada sobre lo real es la aceptación de su fundamental incertidumbre.”

2.5. Prigogine: del desorden al orden

Llegados a este punto donde la naturaleza nos aparece como irregular y por lo tanto compleja, el tiempo empieza a ocupar un lugar preponderante en la ciencia. Para la concepción clásica, el tiempo guarda una simetría perfecta entre pasado y futuro (el péndulo), es decir, que se puede calcular la posición y trayectoria de cualquier objeto móvil hacia atrás o hacia delante, o, en definitiva, hacia el pasado o hacia el futuro. En cambio, para la ciencia nueva, la complejidad produce tantas causas, tantas variables, que es imposible seguir la línea de un tiempo simbolizado por la flecha. Al romperse la cadena de la causalidad lineal, aparece la noción de irreversibilidad y, con ella, la de los cambios de estados.

La termodinámica plantea un problema acerca de los procesos irreversibles; ¿En qué condiciones pueden aparecer estructuras, desarrollarse, ser destruidas? Prigogine parte de la conclusión de que no puede darse el equilibrio en sistemas en los que se producen intercambios de energía y de materia con el medio porque dichos sistemas dan continuamente procesos disipativos que producen entropía. Estos procesos o sistemas no son por lo tanto estables: a pesar de que la termodinámica es previsible hasta un cierto punto y termina llevando el sistema a un estadio estacionario, no obstante, a partir de cierta distancia del equilibrio, de cierta intensidad de los procesos disipativos, ya no se puede garantizar la estabilidad de este estado estacionario. Llegados a un cierto punto, Prigogine menciona “un umbral”, una distancia crítica respecto al equilibrio, a partir del cual el sistema se hace inestable, y donde una fluctuación puede aumentar. Cuando esto

ocurre, nos encontramos con un nuevo orden a partir del desorden:

“Hemos denominado orden por fluctuación al orden generado por el estado de no equilibrio. Efectivamente, cuando en vez de desaparecer, una fluctuación aumenta dentro de un sistema, más allá del umbral crítico de estabilidad, el sistema experimenta una transformación profunda, adopta un modo de funcionamiento completamente distinto, estructurado en el tiempo y en el espacio, funcionalmente organizado.” (1988: 88-89)

Surge entonces lo que llama “una estructura disipativa”, es decir, un proceso de auto-organización. Por ello, el tiempo reintegra la ciencia porque se nutre de una nueva dimensión: la de su irreversibilidad y la ruptura de la sucesión lineal del tiempo en flecha. En cuanto a los sistemas, éstos se van alejando de sus condiciones iniciales (olvido de las condiciones iniciales) para ir creando algo distinto, una nueva sustancia. Nos alejamos, entonces, irremediablemente de esta visión espinosista de la esencia intangible de cada cosa y vamos percibiendo una concepción rizomática de los sistemas donde energías o pensamientos en contacto pueden crear nuevos elementos o sentidos hasta llegar a un nuevo punto de no-equilibrio que permitirá, nuevamente e infinitamente, la producción de nuevos sentidos, cambios de estado o de forma. Con Prigogine, se va dibujando una nueva estructura, modelo de la auto-organización a partir de la inestabilidad o desorden.

Para concluir, aludiremos a la visión del científico por parte de Prigogine:

“La conclusión más general que podemos extraer de estos estudios es la que, [...], más allá del umbral de inestabilidad la norma es la auto-organización, la aparición espontánea de una actividad diferenciada en el tiempo y en el espacio. Las formas de esta organización disipativa son muy diversas. Ciertos sistemas se hacen espontáneamente inhomogéneo en el espacio, otros adquieren un ritmo temporal periódico, cual auténticos relojes químicos, algunos asocian estructuras espaciales y temporales, finalmente, otros adquieren auténticas fronteras naturales, dimensiones determinadas [...].” (1998: 91)

Se trata de una enumeración no exhaustiva del resultado de estos procesos disipativos donde prevalece la impredecibilidad del devenir de cada sistema cuando olvidan y dejan de ser determinados por sus condiciones iniciales. Lo que queremos resaltar a partir de ello, es el carácter experimental de la realidad a partir de dichos sistemas que revelan al

fin y al cabo la creatividad de la ciencia y de la naturaleza. Es el carácter abierto del devenir de cada sistema que el científico espera y, con los cuales juega y experimenta:

“He tratado de destacar que, en nuestro tiempo, nos hallamos muy lejos de la visión monolítica de la física clásica. Ante nosotros se abre un universo del que apenas comenzamos a entrever las estructuras. Descubrimos un mundo fascinante, tan sorprendente y nuevo como el de la exploración de la infancia. Einstein insistió sobre la creatividad del espíritu humano, llegando a escribir: "Todo nuestro pensamiento posee la naturaleza de un juego libre con los conceptos.” (1988: 82)

Con esta mención, Prigogine se acerca a la visión freudiana (Freud, 1975b) de las fases de descubrimiento del niño a través del lenguaje. Un niño que aprende a hablar carece de las estructuras mentales y codificadas de la herramienta creadora de realidad. Por lo tanto, juega con los sonidos, los significados y crea conceptos nuevos, sonoridades nuevas, etc. La adquisición de su marco referencial dependerá de las correcciones del adulto. Sin embargo, este juego liberado de sujeciones podría ser, a la par, el punto caótico de “grasping existencial” de Guattari (1999), a raíz de lo cual, podría ser creada una nueva estructura mental o imaginario. Prigogine, al hacer este paralelismo entre los descubrimientos de la ciencia a modo de juego lúdico, con lo real, insinúa las posibilidades de dicha realidad, a la par, libera la ciencia de sus sujeciones ordenadas, euclidianas, regulares, mecánicas y predecibles. He aquí reactivado el doble juego basado sobre las lógicas del orden/desorden de Balandier, pero esta vez, con el desorden o caos prevaleciendo.

Efectivamente, el caos como concepto ha adquirido estos sentidos de complejidad, irregularidad, impredecibilidad y autoorganización. A la par, se va cargando de una nueva carga semántica, capaz de activar la creatividad, la novedad. A partir del caos, cargado de estos nuevos sentidos, se puede vislumbrar la posibilidad de un nuevo real, nuevas estructuras mentales con nuevas subjetividades capaces de generarlo y vivirlo.

En los siguientes capítulos, iremos en busca de estas nuevas realidades imaginadas a partir del caos que permitan pensar nuevas subjetividades. Este estudio conllevará la búsqueda de una nueva forma de libertad o liberación del hombre.

3. Nietzsche: el desorden y el hombre

Partiremos de una cita de Nietzsche: “Los pensadores para quienes todos los astros se mueven de forma cíclica, no son los más profundos; aquel que mira dentro de sí, como en el interior de un inmenso universo, y lleva vías lácteas en él sabe también que irregulares son todas las vías lácteas, que los transportan al fondo del caos y del laberinto de la existencia” (2012). Con esta sentencia, Nietzsche abre la vía a una nueva concepción del hombre en su mundo.

3.1. Cuando el mundo pierde sentido

Para Romero Cuevas (2001: 125), Nietzsche plantea el problema de la cuestión de lo real como de “la falta de lo real” o del “vaciamiento del sentido del mundo” a partir de dos problemáticas. La primera se plantea desde la conceptualización de lo real propia de la ciencia. La segunda se planteará a partir de la constatación de “la muerte de Dios” en la cultura occidental.

La primera problemática retoma la tesis acerca de la objetividad constituida como una ciencia y configurada a través del ejercicio de cálculo. Lo que verdaderamente reprocha Nietzsche a la ciencia es su concepción cuantificable del mundo considerado como mecánico y más allá, que la ciencia haya establecido su perspectiva de lo real (un real cuantificable y mecánico) como la única perspectiva posible.

“Desde la perspectiva de Nietzsche, lo cósmico, las regularidades, las identidades, todo lo abarcable bajo la categoría de lo cuantificable, es proyectado por el ser humano. La constitución de la experiencia y de la objetividad por la ciencia se sustenta en esta proyección de sentido que es funcional, desde un punto de vista estrictamente práctico, al desarrollo y crecimiento de la especie.” (2001: 126)

Lo que verdaderamente plantea un problema aquí para Nietzsche son las limitaciones de sentido que propone la ciencia, en formas de objetividades pero, sin embargo, demasiado limitantes considerando las posibilidades de sentidos consustanciales al ser humano más amplias y más ricas. O en otras palabras, lo real u objetivo planteado por una ciencia

mecanicista presenta un mundo como una realidad cuantificable y útil para acoger la permanencia de lo humano considerado como especie.

La segunda problemática acerca de la cuestión de lo real se ha de entender a partir de “la muerte de Dios” o, según Espinosa y Cabrera (2008), “derribando a martillazos los ídolos del laberinto de la modernidad”. En realidad, Nietzsche da cuenta de las limitaciones de toda una filosofía de la existencia desde la remota Grecia con Sócrates hasta el fortalecimiento de la perspectiva judeo-cristiana y su crisis, tematizado por Nietzsche como “la muerte de Dios”, hecho definitorio y culminante de la época moderna. Tal y como lo comenta Ricardo Espinosa, derribar a Dios significa dar muerte a la idea de lo “uno”, de lo “mismo” y de la “verdad” puesto que fue a través de Dios que se erigieron los ideales occidentales y la tradición filosófica occidental: “una filosofía enferma, una filosofía idealista, buscona de verdad y sentido”. Para Romero Cuevas (2001: 127), la muerte de Dios conduce a una puesta en crisis de la interpretación moral del mundo que conduce necesariamente al nihilismo, en tanto que crisis general del sentido y los valores. Y como lo preguntan Espinosa y Cabrera:

“¿Qué puede hacer sin dios el hombre europeo? Ese “Yo” enfermo y debilitado queda ahora en la desolación más escabrosa. Ya no hay la escapatoria de la vida celestial, el hombre ha quedado huérfano. La existencia personal se ha desencadenado y queda totalmente sola. ¿De qué le servirá la culpa si dios no está para regalarle a cambio una muerte segura, un más allá del sí mismo sufriente que sólo la venida de dios podría salvar de su absoluta destrucción?” (2008)

La crisis que deriva de la muerte de Dios encamina la cultura y/o el significado o sentido hacia el nihilismo absoluto. Y revela a su vez dos aspectos.

En primer lugar, la moral occidental carece de sentido existencial puesto que la interpretación cristiano-moral de lo real es una interpretación que devalúa lo inmanente a favor de un trascendente que fija el sentido y los valores de un mundo ideal y único verdadero. Si muere lo trascendente, se derrumban los valores que daban sentido a la vida y el hombre no está preparado para aprehender lo inmanente, es decir, su existencia, su vida o su propia felicidad. Se siente sólo, con miedo a morir y a su vez a vivir.

“Pero durante el período más largo de la humanidad no hubo cosa más terrible que sentirse aislado. Estar solo, sentir de una manera aislada, ni obedecer ni dominar, significar un individuo, no era entonces un placer, sino un castigo; se sentía condenado a ser un individuo.” (Nietzsche, 2012)

Si el nihilismo revela una crisis, una enfermedad moral y es el reflejo de una cultura enferma, también es necesario y representa esta nada a partir de la cuál puede resurgir una nueva filosofía o un nuevo filósofo.

Y en segundo lugar, esta crisis que deriva de la muerte de Dios, también revela la existencia de una nueva humanidad. Para Nietzsche, esta constatación supone una fase de superación para la generación de un nuevo tipo de humanidad.

3.2. Una nueva humanidad

Como lo afirma Romero Cuevas (2001: 129) y según Nietzsche, el hombre no es capaz de vivir en una realidad vivenciada en su pleno sinsentido. El hombre necesita sentido. La creación de una nueva filosofía supondrá por lo tanto “la tarea no de buscar el sentido en las cosas, sino introducirlo”. Se trata de dotar por lo tanto, lo inmanente de sentido, de rehabilitar lo subjetivo y de reavivar lo múltiple. Según Espinosa y Cabrera (2008), acercarse a Nietzsche es pensar lo que es el hombre desde el cuerpo y la multiplicidad. Significa también pensarlo desde un horizonte otro, puesto que desde el de la Modernidad, “los hombres son esencialmente entendidos desde un carácter no danzarín: las cosas desde leyes, el hombre desde deberes.” De hecho, Romero Cuevas afirma:

“El sentido y el valor de lo real se constituyen a partir de interpretaciones realizadas desde una determinada perspectiva que proyecta en tales interpretaciones las condiciones de su crecimiento y desarrollo.” (2001:131)

Desde una postura perspectivista, Nietzsche pone la cuestión del sentido en el centro de la elaboración de una nueva filosofía que buscará mediante su proyección, dotarse y a su vez dotar el valor de lo real de un carácter puramente inmanente.

Para Nietzsche, el sentido es el depositario de un cúmulo de intereses que dota la vida de una perspectiva, de un horizonte, de un fin. El carácter perspectivístico de la vida tematiza ese poder constituyente de mundo que ésta posee, un mundo configurado a partir de proyecciones ficticias según las necesidades de la vida.

“La perspectividad del mundo llega tan a fondo como alcanza hoy nuestra ‘comprensión’ del mundo [...] el número es una forma perspectivista: igual que el tiempo y el espacio [...], sujeto-objeto, activo-pasivo, causa-efecto, medio-fin siempre son solamente formas perspectivistas.” (2001: 131)

El carácter perspectivístico de la vida valida como real, proyecciones e interpretaciones, es decir, ficciones, apariencias, falsedades. Y a la vez se valida como una perspectiva común a un conjunto de individuos porque va vinculado al fin que consiste en la conservación de la especie y/o cultura. La propuesta de Nietzsche, en busca del sentido que necesita el hombre para su supervivencia o felicidad consiste en considerar como fin común, no la conservación de la especie, sino su superación.

De esta manera, Nietzsche hace estallar la perspectiva de la totalidad de la especie cómo la única válida. Nietzsche, al reorientar el fin hacia esta superación de la especie, sitúa el centro de fuerza en el seno mismo del individuo, pues cada individuo generará su particular interpretación de lo real tomando como criterios sus propias condiciones de conservación y crecimiento. Tal y cómo lo apunta Romero Cuevas:

“El perspectivismo en este sentido radicalizado apunta a la posibilidad de un sinnúmero de interpretaciones posibles de lo real”. (2001: 131)

Esto es por qué Espinosa y Cabrera hablan de una filosofía de lo múltiple en Nietzsche, y afirman:

“La concepción de lo múltiple es puesta en Nietzsche en contra de los ideales de la cultura occidental y atenta con el máspreciado ‘don’ de la metafísica: el sentido.” (2008)

Y Romero Cuevas habla de una concepción “pluralista” del individuo en Nietzsche. Más allá de esta concepción pluralista del individuo, menciona también que, dado que cada

individuo “posee una determinada constitución psicofísica diferencial” (2001: 131), cada individuo posee una perspectiva definida, distinguible de la de los demás. Además de poseer cada individuo su perspectiva diferencial, actúa según dicha perspectiva particular que opera como un centro de poder que construye desde sí, “la totalidad del resto del mundo” (2001: 131).

Estamos por lo tanto ante una concepción de la individualidad considerada desde la más absoluta diversidad. Y en palabra del propio Nietzsche, este perspectivismo aplicado al sentido revela la naturaleza compleja (por plural, múltiple o diversa) de la vida y de lo humano.

3.3. Objetividad, conocimiento y nihilismo

Este perspectivismo llama, asimismo, a una reordenación del concepto de objetividad. En un mundo que no puede ser observado por ningún observador neutral, el conocimiento sólo puede ser interpretación. Puede por lo tanto haber varias interpretaciones diferenciables de un mismo hecho. Nietzsche, de esta manera, atenta contra los preceptos de la razón ilustrada al considerar que el conocimiento sólo es una interpretación y que la interpretación siempre queda fuertemente influenciada o condicionada por los “afectos” de las perspectivas individuales.

Esta forma de individualidad ejerce como un centro de poder. A la vez que rehabilita al cuerpo y lo vuelve central en la adquisición de un conocimiento. Es desde el hombre, su posición, su yo psíquico y físico que se proyecta un sentido en base a sus intereses particulares –y por tanto afectivos- para la consecución de su crecimiento y desarrollo (la voluntad de poder).

¿Cómo entender lo real objetivo según Nietzsche? Volvemos a la noción de pluralidad, diversidad y pluralidad cuando afirma que:

“Existe únicamente un ver perspectivista, únicamente un ‘conocer perspectivista’; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para

ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro ‘concepto’ de ella, tanto más completa será nuestra ‘objetividad’.” (Nietzsche, 2011a)

Sin embargo, es duro, es difícil, es doloroso prescindir de un mundo que lo fija todo, que lo establece todo, que fija las verdaderas y las referencias de lo real, por otro que hace estallar en mil pedazos la idea de lo Uno. Para ello, es necesario concebir la idea de un ser humano capaz de afrontar un mundo sin Verdad, o verdades desnudas, que sea capaz de aceptar la realidad “tal como ella es”: el superhombre. Sería un hombre capaz de concebir “lo real tal como es, en su pura no-significatividad, y se sostendría en esa percepción de lo real como sinsentido” (Romero Cuevas, 2001: 139)

Volviendo un poco hacia atrás en nuestro análisis, Romero Cueva plantea una pregunta (2001: 55) ¿En qué consiste este conocimiento? Y Nietzsche pregunta ¿Qué sabe el hombre de sí mismo?

“[La naturaleza] Ella ha tirado la llave, y ¡ay de la funesta curiosidad que pudieses mirar hacia fuera a través de una hendidura del cuarto de la conciencia y vislumbrarse entonces que el hombre descansa sobre la crueldad, la codicia, la insaciabilidad, el asesinato, en la indiferencia de su ignorancia y, por así decirlo, pendiente en sus sueños del lomo de un tigre!” (Nietzsche, 1996: 19-20)

La idea que trasparece es que la naturaleza del hombre, presuntamente estable y racional o racionalizada, se asienta frágilmente sobre un fondo de irracionalidad esencial y peligrosa para su existencia. Esto es lo que tiene el trasfondo del nihilismo y su avance:

“La ascensión del nihilismo se impone por todas partes; su paso es inexorable y violento como el avance de un desierto. El destino del hombre estará de aquí en adelante ligado al desarrollo mismo del nihilismo; a la evolución del nihilismo desértico. Europa se vuelve en sí misma la historia del nihilismo. ¿Cómo salir de la nihilidad?” (Espinosa y Cabrera, 2008)

Salir de ello, del nihilismo, es según Nietzsche, aprehender la realidad desde lo inmanente y aceptar en primer lugar, el *tempo feroce*, hacerle frente. Este *tempo feroce* lo empuja todo hacia delante con inquietante tensión y está vinculado a un *pathos trágico*. Para

superar sus miedos a lo inmanente, el hombre necesita un “decir Si” vitalista, una afirmación segura de sí mismo.

3.4. El “Si” como afirmación vitalista

El hombre sólo podrá sobreponer sus emociones a esta violenta tensión del *tempo feroce* gracias a la figura de Dionisos. El dios griego Dionisos representa la afirmación de lo múltiple: “Dionisos afirma todo lo que aparece, incluso el más áspero sufrimiento, y aparece en todo lo que se afirma” (Deleuze, 2006: 10). Según afirman Espinosa y Cabrera (2008), “Dionisos, [es] el dios trágico que muestra entre sus múltiples máscaras las más diáfanas y a la vez más tenebrosas manifestaciones del dolor, el éxtasis y la destrucción.” Dionisos encarna, en un cierto sentido, el instinto de lucha del hombre como manifestación de su “voluntad de poder”. Porque, tal y cómo afirman Suances Marcos y Villar Escura (2004: 15) los griegos prehoméricos asumían la discordia, la crueldad y el engaño. Vivían en pequeños pueblos en constante lucha y rivalidad y la envidia era una rivalidad honrosa que movía a superarse, la lucha era un estimulante para el crecimiento personal y de la polis griega. A través de Homero, se conocen los mitos del Olimpo, un mundo divino libre de piedad, santidad, moralidad o ascetismo y la vida se muestra exuberante y gozosa: se diviniza tanto lo bueno como lo malo. Según ellos, “el hombre griego sentía necesidad de dejar correr toda la pasión de su ira” (2004: 14).

Para Nietzsche, este genio helénico se levanta sobre la afirmación de esta naturaleza humana, cruel, violenta e irracional y usa de dos elementos estructuradores: lo apolíneo que tratará de mermar este instinto de lucha y lo dionisiaco que le dará un sesgo vitalista. O, en palabras de Suances Marcos y Villar Ezcurra (2004:14), el mundo de la belleza apolínea es el mundo de la apariencia y el ensueño que oculta el eterno dolor del mundo y de la existencia. Es una belleza plasmada en los individuos. Apolo es la imagen divinizada del principio de individualización: del caos informe saca bellas imágenes o representaciones e interpretaciones ¿Pero es suficiente para dar sentido? Para ello, necesita el elemento caótico sobre el que configurarse: lo dionisiaco. Con ambos complementándose, se alcanza un equilibrio vitalista. Si por un lado, Apolo representa el orden y lo divino, también se adoraba a Dionisio, dios del vino, por hombres

entregados a la orgía, arrastrados por la embriaguez. Esta exaltación y entusiasmo lleva al individuo a sumergirse en la colectividad y olvidarse de sí mismo.

“El hombre, atormentado por los dolores de la existencia y la limitación de la individualidad, rompe los moldes de ésta y se sumerge en la unidad indiferenciada de la naturaleza.” (Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 14)

Podríamos decir que las dobles “instancias” de lo apolíneo y lo dionisiaco operan como las fuerzas del orden y del desorden de Balandier en el interior del propio hombre. Están siempre activas y en lucha para la aprehensión de una vivencia a partir de un mundo que ha perdido sus valores y con ellas, el sentido. Estas dos “instancias” revelan el “hombre danzarín nietzscheano”, el caos que lleva dentro de sí y le permite, en un tira y afloja constante entre orden y desorden, vivir asumiendo el caos exterior y transformándolo en “estrellas danzarinas”. Las ideas de Nietzsche acerca del superhombre rompen, por un lado, con las ideas de una subjetividad equilibrada y racional (el hombre ideal de la modernidad) e inician un pensamiento del desorden, retomado, más adelante por los llamados “irracionalistas”.

4. Del desorden al irracionalismo como orden

4.1. ¿Tiene sentido el mundo?

A través de Nietzsche, o previamente, con Pascal, Rousseau, Schopenhauer, y posteriormente, con Kierkegaard, se cuestiona la naturaleza racional y razonada del ser humano. Pascal, insistió en la condición contradictoria y paradójica del mundo y del ser humano. Nietzsche reaviva la idea de un hombre danzarín y jugador de dados, rehabilitando así la cuestión del azar. Kierkegaard, al impulsar el sentimiento de la contingencia y la finitud, trasmite a los filósofos contemporáneos, el sentimiento del “absurdo”.

Esta percepción de una naturaleza irracional del hombre se fortalece como filosofía en los siglos XIX y XX. El irracionalismo es descrito y definido por Suances Marcos y Villar Ezcurra como “opuesto a la razón, o lo que va fuera de ella – como fuera de la razón,

puede referirse a lo suprarracional o lo infrarracional – como opuesto a la razón, puede referirse a algo irracional o antirracional” (2000: 14). Sin embargo, los irracionistas no buscan enfrentarse a la razón, sino más bien, dar cuenta de otra razón, más realista, y por lo tanto que revela el sinsentido y “absurdo” de un mundo cuyo entendimiento escapa de los marcos de referencia provistos hasta entonces.

Lo irracional se eleva como característica del ser humano o de la realidad. Tener acceso a ciertas respuestas existencialistas requiere nuevas actitudes frente a la adquisición del conocimiento; la mecánica puede calcular y explicar una serie de causas y consecuencias de un hecho, pero no puede explicar su porqué fundamental. Llegar a ello significa rehabilitar nuevas fuentes de conocimientos como los sentimientos, la fe o la intuición. Además, el irracionalismo contempla y rehabilita todo lo que el pensamiento de la razón negó, entendiendo la violencia, la crueldad y la locura. De esta forma establece una nueva filosofía que integra en su seno toda la oscuridad del ser humano para aportar una respuesta para la felicidad del hombre. Esto requiere la formulación de un nuevo pensamiento racional, que parte de la tensión que produce la afirmación trágica de la vida.

Por ello, Suances Marcos y Villar Ezcurra enumeran algunos de los rasgos comunes de las actitudes de los irracionistas. Así, mencionan la rehabilitación de lo afectivo como las pasiones y los sentimientos (la angustia); la importancia otorgada a la imaginación y a la voluntad; la importancia asignada a la experiencia artística o creadora; y el pensamiento trágico. Como filosofías, movimientos o actitudes que se enmarcarían en el Irracionalismo, podemos citar de acuerdo con Suances y Villar Ezcurra, además de a los autores citados, a los pensadores del “absurdo”.

Nos centraremos ahora en la filosofía del “absurdo”, sus orígenes y sus aportaciones así como sobre la filosofía camusiana por sus fuertes alusiones al caos, como materia primordial y como alusión a un tipo de caos social. Al hablar de lo “absurdo”, encontramos a una serie de literatos que continúan esta tradición o esta pugna entre orden y desorden: a partir de los hallazgos y propuestas anteriores, empieza a aparecer una “literatura del caos” que enlaza con el objeto fundamental de este trabajo.

4.1.1. ¿Qué significa “absurdo”?

En principio hay que entender el “absurdo” no como una corriente, sino como una actitud del hombre ante su mundo. La segunda guerra mundial puede considerarse como un nuevo punto de partido en la crisis de los valores del mundo occidental. Cuando la religión se ve sustituida por la fe en el progreso, surgen los nacionalismos y al mismo tiempo, las falacias totalitarias. ¿Cómo explicar o entender, por lo tanto, el orden social -construido en la línea de la cultura occidental y reafirmado en el siglo de las luces- si éste pretende la felicidad y la libertad -proyectos filosóficos universales- a través de sistemas sociales ordenados y totalitarios? Esta actitud del “absurdo” se da cuando el hombre siente que ya no dispone de la razón necesaria (reflexiones y herramientas) para entender su mundo y lo que en él acontece porque todo lo que había permitido entenderlo hasta ahora resulta ineficaz.

“Un mundo que pueda ser explicado por razonamientos, aunque defectuosos, es un mundo familiar. Pero en un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como un extranjero.” (Camus, 1970: 15)

El mundo que ha perdido su explicación (marcos, referencias o “verdad”) se convierte por lo tanto en un universo “absurdo” en el cual el hombre pierde a su vez sus propósitos y en el que, a consecuencia, la totalidad de la condición humana se vuelve absurda.

“Absurdo es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil.” (Ionesco citado por Esslin, 1966: 15)

Para ir más lejos, volvamos a nuestro capítulo acerca de la conformación del mundo entre cosmos y caos. Según Eliade (1981, 1991, 2001) y Balandier (1999), el orden del mundo occidental se construye creando unas referencias espaciales y temporales explicadas a través de una realidad trascendente. Esta permite darle a este espacio determinado y habitable, una permanencia o idea de permanencia gracias a unos mitos fundadores depositarios de un sistema de valores eficaces, los cuales, convertidos en misión de conservación en quienes los recibe so forma de conocimiento, aseguran la perpetuación y longevidad del sistema habitable creado. Todos estos valores conforman el “sentido”

del espacio y de la condición humana, dando la explicación al ¿Quiénes somos? ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Por qué existimos y morimos? Asimismo, este espacio habitable se crea a partir de *locus* determinados y que funcionan como verdaderos actualizadores de sentidos a la vez que reafirman las misiones de conservación y se inscriben en un imaginario colectivo; el mundo creado con sus esquemas referenciales surgió de una masa informe (sinsentido) y ambos determinan dos tipos de *locus* opuestos: el cosmos y el caos. El espacio caótico - no domado, informe y que carece por lo tanto de sentido- permanece fuera del cosmos - espacio delimitado, creado y ordenado para ser habitable – y amenaza constantemente el equilibrio. Esta es la razón por la cual los hombre luchan para mantener su orden y por lo tanto su armonía y felicidad.

Ahora bien, para plantear la pregunta de Nietzsche, ¿Qué ocurre al perder el hombre su fe o creencias en estos potentes actualizadores de sentido con la muerte de Dios y la promesa de un fin trascendente? O para plantear la pregunta según la actitud del “absurdo” ¿Qué ocurre cuando el mundo y la condición humana ya no pueden ser entendibles por nuestra razón y nuestro entendimiento porque han superado dichos límites de sentido?

Ocurre lo que ya había vislumbrado Schopenhauer al situar los conceptos racionales en el orden de la apariencia: el orden del ser se sumerge en el sinsentido y se convierte en caos. En el orden, existen reglas y leyes cuya existencia regulan la libertad, las posibilidades y las imposibilidades. Sin embargo, Camus afirma que “el caos es también servidumbre”. En el caos, no existen reglas, ni leyes. Al no afirmar una posibilidad, o una libertad, estas se tornan a-possibles, la libertad al no poder estar definida por su contrario, no puede existir tampoco. La existencia se regula sobre la oposición de contrarios.

“Si la ley eterna no es la libertad, la ausencia de ley lo es todavía menos. Si nada es verdad, si el mundo carece de regla, nada está prohibido; para prohibir una acción se necesita, en efecto, un valor y una finalidad. Pero, al mismo tiempo, nada está autorizado; se necesitan también un valor y una finalidad para elegir otra acción. La dominación absoluta de la ley no es la libertad, pero tampoco la absoluta disponibilidad. La suma de todos los posibles no forma la libertad, pero lo imposible es esclavitud. También el caos es una servidumbre.” (Camus citado por Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 86).

Si el universo es caos, si el cosmos creado por el hombre para saciar su deseo de unidad se vuelve abismo al toparse con la sinrazón, la existencia en el caos no puede tampoco ser una solución. Hace falta reformular un nuevo paradigma....

4.1.2. ... a partir del sinsentido

Cómo reacción artística, lo “absurdo” tratará de ampliar y trascender los límites del universo material y su lógica. Directamente influenciado por la trayectoria del surrealismo, del dadaísmo y del expresionismo alemán así como de la pintura abstracta, el “absurdo” rechaza los elementos discursivos y narrativos, y “se concentra en la imagen poética como concretización de la realidad interior de la mente consciente e inconsciente y en los arquetipos a los que da vida” (Esslin, 1966: 297).

Posicionándose como observadores del caos, los artistas del “absurdo” criticarán de una forma satírica las formas de vidas en la inconsciencia de las realidades fundamentales. Los tipos encarnarán personajes aislados y por lo tanto trágicos a la vez que mezquinos e inauténticos que reflejan a una sociedad sin rumbo: “El sentimiento de los seres humanos segregando inhumanidad” (Esslin, 1966: 297) es lo que queda descrito en *El mito de Sísifo* de Camus.

Desde este mismo punto de observación, tratarán de resaltar la absurdidad de la condición humana en un mundo en el cual la crisis de los valores priva al hombre de su sistema de certidumbres. El “absurdo” no busca, por lo tanto, narrar una serie de acontecimientos; lo que busca es enseñar una situación, como si fuera un pequeño laboratorio experimental, dónde un hombre se enfrenta a una realidad fundamental.

“Cuando es imposible aceptar por más tiempo escalas de valores simplistas y generalizadoras, o verdades reveladas, debe encararse la vida en su última e inflexible verdad.” (Esslin, 1966: 303)

Ese es el motivo por los cuales los tipos creados en el “absurdo” se ven despojados de sus circunstancias accidentales de posición social o históricas y se enfrentan exclusivamente con dilemas fundamentales, con situaciones básicas de la existencia: el hombre encarado

con el tiempo, y en consecuencia esperando (*Esperando a Godot* de Beckett), o con la muerte y la soledad (*La náusea* de Sartres), etc. A su vez, y como personajes aislados, el “absurdo” destaca la incomunicación de los seres a través de su tendencia a la devaluación del lenguaje y la influencia de la literatura del sinsentido verbal. Si se considera el lenguaje como la estructura a partir de la cual se fija una realidad, Esslin menciona varios ejemplos de su desvirtualización como puede ser el caso del marxismo en el cual se distingue entre las relaciones sociales aparentes y la realidad social. En tal caso, un patrono se considera objetivamente un explotador de la clase obrera. Si un patrono dice a un obrero “simpatizo con su punto de vista”, su palabra se vuelve subjetiva (no altera la realidad) y por lo tanto, carece de fundamentos o significados. Otro ejemplo puede ser el de un niño que puede decirle a su padre lo mucho que le quiere estando objetivamente lleno del más profundo odio edípico hacia él. Otro ejemplo más puede ser el ataque constante de los “mass-media”, de la prensa y la publicidad y Esslin menciona los ciudadanos de países con regímenes totalitarios que conocen el doble sentido de lo que se les dice, “desprovisto de sentido real. Se habitúan a leer entre líneas; esto es, a suponer lo que la realidad del lenguaje encubre, mejor que lo que revela” (Esslin, 1966: 308). Finalmente, menciona la especialización de la vida que ha hecho que el intercambio de ideas sobre un amplio número de temas sea imposible entre los miembros de diferentes esferas de actividad que han desarrollado su propia jerga especializada.

Con todo esto, para Freud, el sinsentido o el deleite a través del sinsentido tiene sus orígenes en el sentimiento de liberación que se experimenta cuando se deja de lado por un momento la razón:

“[...] descubrimos el propósito originario del chiste en obtener con las palabras aquella misma ganancia de placer de que se era dueño en el estadio del juego [...]” (Freud, 1975a: 162)

Si el lenguaje se ha desvirtualizado es porque el mundo se contempla ahora como un universo inauténtico, en el que los sistemas y clichés fosilizan una lógica obsoleta. Ha llegado el momento de rehabilitar el lenguaje al servicio de otro tipo de pensamiento,

depurado y vivo que encuentra su cauce a través del empleo del lenguaje poético:

“Cuando nuestros conocimientos se alejan de la vida, la cultura deja de abarcarlos (o abarca tan sólo una pequeña parte de nosotros mismos), pues forma un ‘contexto social’ en el que no estamos integrados. En consecuencia, el problema estriba en poner de nuevo nuestra vida en contacto con nuestra cultura, vivificándola una vez más. Para lograrlo, tenemos primeramente que acabar con ‘el respecto por lo escrito’. Desmenuzar el lenguaje del modo que pueda ser reunido en un nuevo orden, para restablecer contacto con ‘lo absoluto’ o, como yo prefiero llamarlo, ‘con la realidad múltiple’; es un imperativo empujar de nuevo a los seres humanos a que contemplen lo que realmente son.” (Esslin, 1966: 310)

Estos experimentos con el lenguaje, el afán de depurarlo y de rehabilitar el lenguaje poético (es decir la expresión de una realidad subjetiva de un personaje enfrentado a un elemento fundamental de la vida y por lo tanto objetivado), así como la presentación de personajes arquetipales enfrentados a situaciones fundamentales y esenciales de la condición humana en la más grande soledad hacen que el “absurdo” llegue a un nivel más profundo de la mente del espectador y/o lector. Y esta es su eficacia: adentrarse en el laberinto de la consciencia para activar fuerzas psicológicas, liberar temores ocultos o represiones ante un cuadro de desintegración que refleja la falta de lógica y de unidad del mundo conocido y familiar así como los límites de su lógica (la crisis del mundo moderno). Es el propio espectador y/o lector el que pone en movimiento un activo proceso integrador individual: es decir, es él mismo el que, ante unas secuencias inconexas, y después de sobreponerse al “sentimiento del absurdo” deberá proveer de sentido lo que presencia, activando sus propias fuerzas psíquicas para asumir la realidad esencial presentada.

Este proceso de “dar sentido” a lo irracional del mundo y del ser humano es al fin y al cabo lo que había intuido Nietzsche y lo que retoma Camus para ir más allá en el pensamiento irracional o “absurdo”.

4.2. La filosofía de Camus

4.2.1. El deseo de unidad

La crisis de la época moderna con el fracaso del racionalismo ha dado paso a una nueva visión del mundo y la vida, percibida con dimensiones irracionales y abismales – ¿Qué hacer frente al caos del mundo, cuando todas sus certidumbres se hundan en el abismo del sinsentido? ¿Es verdaderamente entendible nuestro mundo? ¿Cómo se aprehende el conocimiento desde la postura de la post-modernidad?

“No habría ciencia alguna si ésta tuviera que ver sólo con esa diosa desnuda, y con nada más. Pues entonces, sus discípulos tendrían que sentirse como individuos que quisieran excavar un agujero precisamente a través de la tierra: cada uno de los cuales se da cuenta de que, con un esfuerzo máximo, de toda la vida, sólo sería capaz de excavar un pequeñísimo trozo de la enorme profundidad.” (Nietzsche, 2011b)

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche afirma que la ciencia no es más que la ilusión puesta al servicio de los instintos más vitales que cumple una misión positiva en la medida en que nos permite adaptarnos al mundo y ponerlo a nuestro servicio, aun cuando nuestra imagen científica del mismo diste mucho de aproximarse a la verdad, de naturaleza más artística que científica (Ramírez Medina, 2001: 65). Para Schopenhauer:

“La misteriosa unión de lo fortuito y lo intencionado, de la fatalidad y de la libertad, que hace que los azares más ciegos, que surgen de leyes generales de la Naturaleza, sean como los toques de un instrumento en que el genio del mundo ejecuta sus más sublimes melodías, cae dentro de esos abismos tenebrosos de la meditación a que antes me refería y cuyo fondo ni la filosofía misma puede iluminar, teniendo que conformarse con proyectar hacia tales honduras algunos débiles rayos de luz” (in Ramírez Medina, 2001: 159).

O para Ortega y Gasset:

“[...] la razón se mueve entre dos ámbitos de irracionalidad. Uno inferior que la supera por defecto, que es el de los últimos elementos, o elementos simples, y el de los primeros principios que se admiten intuitivamente mas no se demuestran: en efecto, la labor

definitoria, resolutive o analítica de nuestra razón a que se refiere Descartes, desemboca en un abismo de irracionalidad sólo intuible. El otro, el límite superior, que vendría a ser la realidad en su totalidad como realidad contingente que encierra un número infinito de razones inabarcables para nuestra limitada razón.” (in Ramírez Medina, 2001: 270)

O según Camus:

“Tant que l’esprit se tait dans le monde immobile de ses espoirs, tout se reflète et s’ordonne dans l’unité de sa nostalgie. Mais à son premier mouvement, ce monde se fêle et s’écroule: une infinité d’éclats miroitants s’offrent à la connaissance.”²⁴ (in Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 111)

Más que el mundo, es el conocimiento de este mundo lo que se nos presenta como inabarcable, imperceptible, múltiple, a la vez que aparece como movedizo, insondable por su inmensidad. Sin embargo, tal y como lo dice Ortega y Gasset, la razón sería un estado a escala humana, es decir, la porción del universo perceptible a nuestra escala, inmerso en un universo que nos supera. Si nos quedamos en esta escala, tocamos finalmente un elemento intrínseco a la condición humana a la vez que trágico, que es el de comprender, unificar para poder existir. Camus llama esta característica “la nostalgia de unidad” o el “apetito de absoluto”, un sentimiento del hombre en lo más íntimo de su ser que funciona como deseo vital e irrenunciable pero y sin embargo, imposible. He aquí el drama humano al comprender que este deseo no puede ser satisfecho y que las exigencias de absoluto siempre desembocarán en contradicciones o paradojas; el conflicto entre lo necesario y lo imposible.

“Perpetuamente, el hombre ha buscado el consuelo y el sosiego para sus anhelos en la razón, pero cada vez que ha creído hallarlos se ha encontrado con que sólo era una ilusión que pronto se desvanecía en la incertidumbre, el escepticismo, la crítica, en el cambio de modelo, en el redescubrimiento del abismo del cosmos y de su propio ser. Se ha topado, en una palabra, con su pensamiento humillado por la opacidad del mundo a nuestras categorías racionales.” (Ramírez Medina, 2001:68)

²⁴ “Mientras la mente calla en el inmóvil mundo de sus esperanzas, todo se refleja y se ordena en la unidad de su nostalgia. Pero en cuanto se mueve, este mundo se resquebraja y se derrumba: una infinidad de astillas brillantes estallan y se ofrecen al conocimiento.”

Y esto es lo que hace del hombre un hombre “absurdo”: el hecho de que convivan dentro de sí la exigencia del corazón o sentimiento y el imperativo de la razón. Esta tensión es la que producirá, según Suances Marcos y Villar Ezcurra (2004: 117-118), “el sentimiento del “absurdo” o “perplejidad” cuando el hombre apela a su razón y solo halla “el gran silencio del mundo”.

4.2.2. La crueldad y el sufrimiento

¿Silencio del mundo o silencio de Dios? El hombre sufre ante el espectáculo que dejaron dos guerras mundiales, campos de concentración, millones de desaparecidos. Y Camus pregunta:

“Pourquoi Guernica, Gabriel Marcel? Pourquoi ce rendez-vous où, pour la première fois, à la face d’un monde encore endormi dans son confort et dans sa misérable morale, Hitler, Mussolini et Franco ont démontré à des enfants ce qu’était la technique totalitaire. Oui, pourquoi ce rendez-vous qui nous concernait tous? Pour la première fois, les hommes de mon âge rencontraient l’injustice triomphante.”²⁵ (in Ramírez Medina, 2001: 76:)

El nihilismo, enfermedad espiritual de la época moderna, es la consecuencia de un racionalismo extremo, cuando la “razón” y el “estado” se unen para imponer su voluntad única implicando tal pretensión la necesidad de expulsar a todos los grupos en disonancia con dicha totalidad.

La existencia del mal y del sufrimiento, sobre todo el que padecen víctimas inocentes, conlleva cuestionar la existencia de Dios, de un Dios bueno y todopoderoso. Desde el punto de vista de la creación, se cuestiona directamente al “Creador” acerca de la presencia en el mundo del mal y de la crueldad. En efecto, si Dios tiene un carácter bondadoso en grado sumo pero la maldad sigue existiendo, sería porque Dios no puede hacer nada para impedirlo y por tanto, no puede ser omnipotente. Al contrario, si Dios es omnipotente y consciente de la maldad, pierde su bondad. He aquí otro drama absurdo:

²⁵ “¿Por qué Guernica, Gabriel Marcel? ¿Por qué este encuentro en el que, por primera vez, ante los ojos de un mundo todavía dormido en su comodidad y su miserable moral, Hitler, Mussolini y Franco han enseñado a unos niños lo que era la técnica totalitaria? Eso es, ¿Por qué este encuentro que nos atañía a todos? Por primera vez, los hombres de mi edad se topaban con el triunfo de la injusticia.”

“el silencio del mundo es el silencio de Dios ante el escándalo del sufrimiento humano” (Ramírez Medina, 2001: 76).

En la línea de Nietzsche, Camus aboga por un existencialismo laico en el cual el hombre es capaz de colmar los vacíos del “absurdo” sin recurrir a lo sobrenatural. En *L’homme révolté*, afirma que reside en la solidaridad con el pasado y el futuro (Ramírez Medina, 2001: 77) y sobre todo con el hecho de asumir las dos dimensiones de la vida: su cara luminosa y su cara oscura, de constatar la crueldad y el hecho de que el hombre no la merece. Al no merecerla, se rebela y lucha por conservar y preservar sus valores, en especial la felicidad del hombre y la dignidad.

4.2.3. En busca de la felicidad

Cuando el hombre descubre que vive en un mundo absurdo, sin sentido, siente extrañeza. Esta extrañeza o perplejidad surge de la confrontación de esta irracionalidad y del deseo de claridad que resuena en el más profundo del ser humano. Schopenhauer había hablado al respecto de “melancolía sublime” y Camus habla de “la sensibilidad del absurdo”. Este sentimiento de extrañeza, de perplejidad aleja a la vez al hombre de su mundo, lo aísla y lo confronta a lo inefable: crueldad, sufrimiento y muerte sin posibilidad de recurrir a lo trascendente, pues Dios ha muerto.

El hombre que vive preso de la perplejidad es un hombre incapaz de avanzar, de dar saltos hacia delante. Es un hombre incapaz de rescatar de la memoria recuerdos que le sitúen y le salven de la angustia, de proyectarse hacia delante en situaciones imaginadas y posibles que le sustraigan de la náusea (Ramírez Medina, 2001: 92). Para el hombre preso de la perplejidad, el tiempo se detiene y se comprime en un solo instante, en un presente trágico que lo acompaña eternamente. En este instante eterno, reside la inercia de quién no vive activamente, la monotonía y la eterna repetición de los días. La idea de este tiempo que apresa, que vuelve irremediamente sobre sí mismo. Esta “insostenible trama de los días” fue llamada por Schopenhauer “la repetición eterna”. Nietzsche habla de ella como “el eterno retorno” y Camus la nombra “el eterno presente”.

Para Camus, la superación del nihilismo y de la perplejidad podrá ser posible si se rompe esta cadena de repetición, y recobra la utopía y la esperanza que dicha repetición impedía. El “si zarathustrano” de Nietzsche es lo que permite que el hombre rompa la cadena, asumiendo el sufrimiento, la maldad y la crueldad del mundo a la vez que decide luchar por su dignidad.

El sufrimiento, según Camus, es la única evidencia que permite al hombre afirmar su existencia: “Sufro, luego existo”. Este hombre, solo, aislado ante las grandes preguntas existenciales de la vida sólo tiene una manera de salvarse, sin poder contar con la existencia del ser supremo: afirmar su sufrimiento y rebelarse contra él.

“Este se convierte así en el modelo del hombre que no se deja derrotar por el sinsentido y transforma su situación en lucha trágica.” (Ramírez Medina, 2001: 79)

Esta rebelión es una forma de transformar la “sensibilidad del absurdo” en “voluntad del absurdo”.

“El absurdo percibido con lucidez puede ser el detonante que permita la salida de la oscuridad a través de una rebeldía que me vincule de nuevo al mundo y a los hombres. Se trata, así, de abandonar el estéril sentimiento de ‘l’absurde’, manteniendo, sin embargo, la ‘volonté de l’absurde’ que está presente en quién, como Sísifo, sostiene su lucha y su amor a la vida, renunciando al mismo tiempo a toda esperanza trascendente.” (Ramírez Medina, 2001: 100)

Se trata de transformar el sentimiento de perplejidad que paraliza el hombre cuando este se enfrenta a la opacidad de su mundo en una voluntad de lucha.

4.2.4. La rebelión

¿Qué es la voluntad del “absurdo”? Ramírez Medina la define como:

“Renunciando a todo consuelo sobrenatural o metafísico, el hombre se aferra con gozo a un mundo que quiere iluminar con su rebeldía. [...] En el caso de la voluntad del absurdo, el sujeto se ve arrastrado por la necesidad de mantener viva su lucha para dar sentido a

un mundo que ama, sintiéndose, sin embargo, amenazado por el caos y el dolor, que serán quienes tengan la última palabra.” (2001: 97)

Camus distingue dos tipos principales de rebeliones en el hombre “absurdo”. La primera, es una rebelión metafísica, dirigida contra la condición humana con el objetivo de erradicar el sufrimiento y la muerte que se utilizan como argumentos contra la existencia de Dios. Esta rebelión se ha expresado a través de la filosofía y del arte y es una de las mejores exponentes de la “desmesura” o *hibris*, pues pretende matar a Dios para divinizar al hombre. La segunda es la rebelión de los esclavos u oprimidos contra sus opresores que se realiza bajo el deseo de justicia y se dirige contra todo aquello que oprime al hombre.

Estas dos formas de rebelión poseen el mismo punto de partida, que es la defensa contra la opresión del ser humano y esto es lo que las convierten en actos valiosos. Pero para ello, acaban justificando el crimen, lo que supone una traición a esa dignidad. A consecuencia de ello, la rebeldía queda desvirtuada. El problema que levanta la rebelión, es por lo tanto, el de la justificación moral del asesinato.

La experiencia “absurda” opera en el sujeto una deconstrucción de lo que, hasta este momento, habían sido sus certezas, tanto intelectuales como morales. Pero al mismo tiempo, el sujeto puede percibir la necesidad de superar esa situación de callejón sin salida, siendo el propio “absurdo” el que determine la nueva búsqueda. En su grito desesperado, el hombre percibe la evidencia intelectual de su rebeldía. La búsqueda no se dirige, en este caso, hacia axiomas o principios metafísicos sobre los que reconstruir la ciencia, sino hacia postulados morales sobre los que reedificar la vida: desde el momento en que se interroga sobre el sentido de su existencia, surge el “absurdo”; pero también la rebeldía que se levanta contra el sinsentido (Ramírez Medina, 2001: 131). El héroe rebelde conquista un sentido a su existencia a través de la solidaridad con todos los hombres, con los que siente fraternalmente el peso de la justicia, el sufrimiento y la muerte. Para ilustrar esta lucha, se podría recurrir al modelo de héroe encarnado por Prometeo, un héroe trágico que se enfrenta a los dioses y al destino: sabe que no hay posibilidad de victoria definitiva, pero continúa con su lucha y su empeño. Su historia carece de desenlace como característica de la tragedia pero refuerza el mensaje final que es el de la lucha sin fin porque la injusticia nunca termina (Ramírez Medina, 2001: 132).

Este mismo mensaje transmite Camus, al final de su obra *La peste*:

“Moralité de la peste: elle n’a servi a rien ni à personne. Il n’y a que ceux que la mort a touchés en eux ou dans leurs proches qui sont instruits.”²⁶ (Camus, 2013: 68)

Partiendo del hecho de que la victoria no es posible, de que la vida no tiene fin en sí, sólo queda una manera de poner límites a la rebeldía: luchar por unos valores que permiten afirmar que existe una naturaleza humana. Estos valores imponen de por sí un límite a la acción rebelde y revolucionaria (Ramírez Medina, 2001: 136). En *L’homme révolté*, Camus afirma “L’histoire des révolutions montre cependant qu’elles [la liberté et la justice] entrent presque toujours en conflit comme si leurs exigences mutuelles se trouvaient inconciliables. La liberté absolue, c’est le droit pour le plus fort de dominer. Elle maintient donc les conflits qui profitent à l’injustice. La justice absolue passe par la suppression de toute contradiction: elle détruit la liberté.”²⁷

4.2.5. ¿Es posible la libertad?

Profundizaremos en este tema en nuestro siguiente capítulo, cuando analizaremos las obras de nuestro autor Gary Victor y, en base a los actos, anhelos y pensamiento de los personajes, podremos abordar su propio significado de una libertad. Sin embargo, y por ahora, al habernos centrado sobre la teoría de los irracionalistas, percibimos la necesidad de mencionar el asunto de la libertad como algo intrínseco a esta lógica del doble juego orden/desorden. El enfoque irracionalista permite decir que en el hombre existe una “autonomía superracional”. Según Kierkegaard, el individuo es más que la célula de un organismo pero tampoco es el elemento del todo, sino la realidad a partir de la cual todo lo que lo rodea adquiere sentido. Con Kierkegaard, vislumbramos la existencia de una autodeterminación que emana del propio sujeto. Sin embargo, tal y cómo lo explica Suances Marco y Villar Ezcurra (2004: 213), el hombre no es independiente. ¿De dónde provienen sus sujeciones? Para Kierkegaard, el ser humano no lleva en sí su propio fundamento sino que dentro de él existe un “Tu” divino que va dando

²⁶ “Moraleja de la peste: no ha servido para nada, ni a nadie. Sólo los afectados por la muerte, ellos mismos o parientes, han aprendido algo.”

²⁷ “La historia de las revoluciones muestra sin embargo que [la libertad y la justicia] entran casi siempre en conflicto como si sus propósitos mutuos no podían conciliarse. La libertad absoluta, es el derecho para el más fuerte de dominar a los demás. Por tanto, mantiene los conflictos que favorecen la injusticia. La justicia absoluta pasa por la supresión de cualquier contradicción: destruye la libertad.”

consistencia y sentido al Yo; su libertad estriba en su capacidad de darle sentido a su existencia pero no de fundamentarla. Para Nietzsche, la libertad nace con el hecho de encararse con la realidad fuera de cualquier trascendencia, saber ver y afrontar lo irracional del mundo, lo polifacético, lo amoral y a partir de ello, elaborar su propio sistema de valores.

“Al hombre hay que restituirlo, haciéndolo soberano de su destino y de su misión en el mundo. Someterlo a poderes sobrenaturales es cercenar su libertad en el ejercicio de su actividad más noble: la de la creación de valores.” (Suances Marco y Villar Ezcurra, 2004: 212)

Finalmente, son Deleuze y Guattari quienes tratarán de dibujar una nueva subjetividad analizando el foco de su producción asumiendo, una vez superada la visión de Kierkegaard acerca del fundamento del sujeto, la inmanencia del Yo en la línea de Nietzsche y buscando, desde dentro del individuo, poner en relación lo que lo fundamenta desde el propio ser con la creación de sentido de lo real que lo rodea.

5. El desorden para liberar el individuo (Deleuze y Guattari)

5.1. Hacia la liberación del sujeto

Con Prigogine y la termodinámica, vimos que los sistemas se convertían en temporales. Esto sucede cuando un sistema se aleja de sus condiciones iniciales y alcanza un umbral crítico de estabilidad a partir del cual adopta un modo de funcionamiento distinto, estructurado en el espacio y en el tiempo y a raíz de lo cual surge una estructura disipativa, es decir, con capacidad de auto-organización. Esta organización diluye la idea de un tiempo en flecha y este aparece como irreversible. Con ello, es todo un sistema que definitivamente cambia:

“En otro nivel, la ciencia misma ya no aporta la certidumbre de un orden del mundo regido por el tiempo de las regularidades; ha despojado las nociones de estabilidad y regularidad de su poder tranquilizador; el tiempo que tiene en cuenta ya no sigue caminos bien evidentes y derechos. Se manifiesta en figuras múltiples, muy diferentes según los objetos considerados [...]” (Balandier, 1999: 158)

La época de la postmodernidad se define por la idea y representación de un tiempo y temporalidad fragmentada, la del instante, entre sistema y sistema, entre acontecimiento y acontecimiento antes del olvido de las condiciones iniciales y el cambio de estado hacia otro estado o sentido. A raíz de ello, podemos afirmar basándonos en Balandier (1999), Deleuze y Guattari (1985, 1980) y Lyotard (1987) que lo que caracteriza esta época es la sobre-explotación del instante: a falta del despliegue de un imaginario o estructuras mentales del individuo basado en una representación unilineal de la vida puesto que el tiempo se vuelve efímero, se asiste a una súper-explotación del presente donde prevalece la incertidumbre (Balandier, 1999: 158). Con el desarrollo de los medios de comunicación, se multiplican las imágenes concentradas en un mismo instante y procedentes del mundo entero: obtenemos como punto de partida a la búsqueda de la subjetividad postmoderna la imagen de un tiempo condensado al instante capaz de contener una multiplicación infinita de imágenes de distintos espacios que poseen cargas semióticas amplificadas y multiplicadas al infinito. Para Guattari, estas imágenes son, en el fondo, producciones subjetivas difundidas que se revelan al resto de un mundo inmerso en su propia historia, es decir, en su propia búsqueda de subjetividad. Allí está la crisis de la subjetividad postmoderna establecida sobre una gran paradoja:

“Frente a una realidad incierta, la figura del hombre se hace más confusa, borrosa como lo sería la imagen devuelta por una superficie líquida en constante movimiento. El hombre se descubre en parte desterrado en un mundo cuyo orden, unidad y sentido le parecen oscurecidos; en presencia de una realidad fluctuante y fragmentada, se interroga sobre su propia identidad, sobre su propia realidad, mientras que la modernidad sobre-activada multiplica las manipulaciones resultantes de las nuevas técnicas, las ingenierías de las cuales él es objeto, y estimula la producción de apariencias y señuelos que lo hacen caer en la trampa.” (Balandier, 1999: 164)

Con el desorden de lo real esta vez activado, revelado, hace falta redefinir el imaginario, los esquemas mentales colectivos e individuales que se adecuarían a estas fragmentaciones contingentes y efímeras que producen sin cesar nuevas cargas semióticas. Hace falta una revisión de los modos de producción de la subjetividad: Según Uno (1999: 18), el ser humano, “l’être des choses est de moins en moins un être-là déjà là, mais un être dans un processus évolutif, pris dans une accélération machinique et

historique”²⁸, lo que llama a cuestionar la ontología que confiere al ser un carácter universal. Para Guattari, esta nueva sociedad post-moderna requiere del desarrollo de un nuevo leer: porque ya no existe un ser, sino una multiplicidad de producciones ontológicas a través de universos de referencias, prácticas sociales, analíticas y estéticas. Esta nueva noción, permitiría forjar, no una ontología, sino una lectura de toda clase de ontologías.

La muerte de Dios permite volver a una concepción finita de la vida, de los hombres, de los valores, de la historia, respaldada por una ciencia reveladora de la finitud de cualquier sistema, bien por entropía, bien por cambios de estados o estructuras disipativas. Guattari colocará esta finitud en el centro de su teoría. ¿Cómo resistir al nihilismo?

“Quelles formes de résistances? [...] Sortir des conceptions universalistes et éternitaires en matière de relations sociales, humaines, univers de valeurs...etc. Comprendre que les valeurs dans lesquelles on se déplace, le monde dans lequel on est, sont marquées par une finitude radicale et que la machine elle-même est porteuse de finitude.”²⁹ (Guattari y Kuniichi, 1999: 20)

Esta finitud es el punto de “grasping existencial” o “grasping caótico” (como un espacio imaginario en el que tienen lugares los encuentros entre varios elementos y en donde, mezclándose, pueden dar nacimiento a nuevas producciones de sentido) (1999: 21) que permitirá la creación de algo nuevo, a la par punto de inmanencia de donde brota una toma de posesión de un sentido. La sociedad se hace compleja: para Guattari, la cuestión está en dibujar, en primer lugar, una concepción más transversalista de la subjetividad.

²⁸ “El ser de las cosas es cada vez menos un ser-aquí-ya-aquí, sino un ser envuelto en un proceso evolutivo, en una aceleración maquinista e histórica.”

²⁹ “¿Cómo resistir? Desprendiéndose de concepciones universalistas y eternitarias acerca de las relaciones sociales, humanas, universos de valores, etc. Entender que los valores en los cuales nos desplazamos, el mundo en el cual estamos, están marcados por una finitud radical y que la máquina es también portadora de finitud.”

5.2. ¿Quién fue primero – la sociedad o el individuo?

5.2.1. La sociedad engendra inconscientes

En este mundo cambiante, hacia la modernidad tecnológica y científica, la definición del inconsciente según Freud ya no brinda las respuestas necesarias: es inseparable de una sociedad “apegada a su pasado, a sus tradiciones falocráticas, a sus invariantes subjetivas” (Guattari, 1992a: 23). El nuevo rumbo de las sociedades, sus mutaciones, reclaman una modelización del Inconsciente más orientada hacia el futuro, a la aparición de nuevas prácticas sociales y estéticas. Empezaremos por visitar el psicoanálisis de Freud desde el punto de vista de Guattari apoyado sobre la estructura edípica, el complejo de castración y la repetición compulsiva.

Aquí, la primera pregunta es, ¿qué es determinante: la esfera familiar o la relación de todas las esferas que determinan una sociedad, cuyo compendio queda luego plasmado en el núcleo familiar? O en forma de pregunta planteada por Deleuze y Guattari “¿Quién es primero, la gallina o el huevo? O ¿el padre y la madre o el hijo?” (1985: 283)

Durante mucho tiempo, se consideró que el hijo, en el seno de la familia, desarrollaba una neurosis amor-odio que iba a determinar su posición dentro del triángulo edípico-familiar y a raíz de ello, determinar sus relaciones dentro de la sociedad. El hijo quiere eliminar al padre y ocupar su puesto en la cama matrimonial. A partir de ese axioma inicial, el psicoanálisis ha quedado prisionero de un familiarismo impenitente, en el que el deseo se genera en una instancia parental denominada por Freud complejo de Edipo.

Sin embargo, Deleuze y Guattari consideran el problema al revés: “Edipo es una idea del adulto paranoico antes de ser un sentimiento infantil neurótico” (1985: 283).

Tal y como queda expuesto por Deleuze y Guattari, el padre teme ser desplazado por su bebé. Se desprende entonces del niño y lo abandona. Luego, cuando las fantasías paternas se concretan, se culpabiliza al hijo. No se repara en que esas fantasías fueron generadas por la rivalidad del padre, primero, y por la posesividad de la madre, luego. Sería, entonces, el padre paranoico quien “edipizaría” al hijo proyectándole su culpabilidad y no (como pretende el psicoanálisis) el hijo neurótico quien desencadenaría los conflictos. Sin embargo, la parte no considerada hasta ahora por el psicoanálisis es que el padre antes de serlo, fue hijo de su padre, y ello, en una regresión infinita hacia el pasado.

¿Qué sucede entonces? Para Deleuze y Guattari, esta regresión al pasado debe obligar a cambiar la posición de observación. Verdaderamente, no se trata de saber quién fue el primer padre, sino de considerar cada esfera familiar inmersa en un mundo que determinan las prácticas sociales:

“[...] la regresión infinita nos obliga a postular una primacía del padre, pero una primacía siempre relativa e hipotética que nos hacía ir hasta el infinito, a menos que saltásemos a la posición de un padre absolutamente primero; sin embargo, está bastante claro que el punto de vista de la regresión es el fruto de la abstracción. Cuando decimos: el padre es primero respecto al hijo, esta proposición en sí misma desprovista de sentido quiere decir concretamente: las catexis sociales son primeras con respecto a las catexis familiares, que nacen tan sólo de la aplicación o de la proyección de aquellas. Decir que el padre es primero al hijo es decir, en verdad, que la catexis del deseo es en primer lugar la de un campo social en el que el padre y el hijo están sumergidos, simultáneamente sumergidos.” (1985: 284)

Cuando el hijo llega al mundo, se encuentra con un campo social que define sus estados y sus deseos como sujeto. Ese campo está constituido, entre otras cosas, por las prácticas, los discursos, la economía, en fin, por las formas de vida y sobre todo, las fantasías de los adultos. El padre es a su vez, parte de una sociedad que lo condiciona, condiciona su posición como tal, y sus propios deseos.

“En una palabra, lo que el niño carga a través de la experiencia infantil, el seno materno y la estructura familiar, ya es un estado de los cortes y de los flujos del campo social en su conjunto, flujo de mujeres y de alimentos, registros y distribuciones. Nunca el adulto es un después del niño: ambos apuntan en la familia a las determinaciones del campo en el que ella y ellos se bañan simultáneamente.” (1985: 285)

La conclusión a la que llegan es que las relaciones familiares se inscriben en una sociedad que las determina. Lo que había establecido el psicoanálisis hasta ahora era que el principio de la comunicación entre inconscientes se instituyó en la primigenia relación con la figura materna y paterna, pero sin considerar que, estas, a su vez, surgieron de ciertas prácticas sociales que definieron estas relaciones. Finalmente, para Deleuze y Guattari, la familia nunca es determinante, sino determinada por el mundo circundante, diacrónica y sincrónicamente.

¿Por qué son importantes estas consideraciones? En primer lugar porque al considerar que el conflicto empieza con el niño, empuja a desarrollar una teoría basada sobre la hipótesis según la cual, las acciones, pasiones reales de los padres son comprendidas o asimiladas por el niño en base a sus fantasías.

En segundo lugar, el principio de la regresión hacia el pasado se encierra en la simple reproducción o generación. Tal y como lo afirman Deleuze y Guattari (1985: 285), “sólo el punto de vista del ciclo es categórico y absoluto, ya que llega a la producción como sujeto de la reproducción, es decir, al proceso de auto-producción del inconsciente” según la lógica de la unidad de la historia y de la naturaleza, del “homo natura”, y del “homo historia”. Además, según este punto de vista, la generación progresiva o regresiva está al servicio del deseo como movimiento cíclico mediante el cual el inconsciente, permaneciendo siempre sujeto, se reproduce a sí mismo.

En tercer lugar, está el punto de vista de la comunidad. En el campo social común, la primera cosa que el hijo reprime, o ha de reprimir o intenta, es el inconsciente del padre y de la madre. El fracaso de esa represión es la base de la neurosis. Pero esta comunicación – de inconscientes – no tiene a la familia por principio, sino a la comunidad del campo social en tanto que objeto de la catexis de deseo (puesto que para Deleuze y Guattari, la catexis familiar es tan sólo una dependencia o una aplicación de las catexis inconscientes del campo social).

En conclusión, en la base de la producción del inconsciente, no está nunca la familia (no es determinante), sino la sociedad y su flujo de comunicación de códigos o de axiomáticas que quedan plasmados en los comportamientos familiares como productos sociales y deseantes. En palabras de Guattari, estas consideraciones permiten liberar el inconsciente de las sujeciones familiaristas (1992a: 24), orientarlo hacia praxis actuales en vez de fijaciones y regresiones sobre el pasado.

5.2.2. Hacia la liberación del inconsciente

Para acercarnos a la concepción de inconsciente de Guattari, mencionaremos también otros dos ejemplos de disensión con Freud. El primero se refiere al concepto de represión. Hablando de la construcción de sí, Guattari (1992a: 85) describe el crecimiento

de un niño en varias fases. Entre los siete y los quince meses, se establece una armonización entre los afectos compartibles con otros y los que no pueden ser compartidos. En esta fase (la estructuración de la afectividad), se reconoce el principio de la alteridad y en el seno de este universo llamado protosocial, siempre preverbal, se transmiten los rasgos familiares, étnicos, urbanos. Es decir, el inconsciente cultural. Se trata de una fase llamada por Guattari de “territorialidad subjetiva” en la que ocurre también la designación de la identidad propia frente al espejo, entorno a los dieciocho meses. Alrededor de los dos años, aparece el “sí mismo” verbal, al empezar a compartir significaciones lingüísticas con otros. Allí se despliega la escena estructural de las identidades personológicas y de los complejos familiares con sus juegos de identificación, rivalidades, conflictos, negativismo, denegación, con sus disciplinas anales, educativas, sus prohibiciones, sus investiduras de la transgresión y del castigo, etc. Esta fase será a su vez relevada por el “sí mismo” de lo escrito y más adelante, por el “sí mismo” puberal, con la intrusión de los componentes genitales, luego por el “sí mismo” de los grupos adolescentes, el “sí mismo” profesional, etc. A lo largo de este aprendizaje por fases, se van conformando los “universos de referencia” que irán superponiéndose unos a otros “en una suerte de aglomeración existencial incorporal” (1992a: 85). La “constelación de universos” propuesta por Guattari (1992a: 30) pasa por la pregunta: ¿Qué pasa cuando uno de estos universos se impone en el primer plano? ¿Represión o puesta en reserva de todos los demás? En respuesta, Guattari aporta una nueva visión del “lapsus”: “no es la expresión conflictiva de un contenido reprimido, sino la manifestación indicial positiva de un universo que se busca, que viene a golpear a la ventana como pájaro mágico (1992a: 86).” ¿Qué significa? Este ejemplo nos permite entrever que el inconsciente “liberado” de sus sujeciones y regresiones, está compuesto por “universos existenciales” intensos, latentes y complejos, capaces de entrar en relación, revelando así un carácter relacional y multicomponencial; se quedan a la espera de una ida hacia el caos para crear un nuevo sentido, o nuevo universo existencial.

Seguimos en busca de una liberación del inconsciente aludiendo ahora al concepto de pulsión de repetición freudiano. Un niño de 18 meses juega a arrojar fuera de su cuna un carrito atado a la punta de un hilo, acompañando su desaparición con el sonido “¡Oooo!” (se fue) y su reaparición con un “¡Da!” (allí está). Para Freud, este juego consiste en reproducir la partida, la ausencia y el retorno de su madre. En *Más allá del principio de*

placer (1975b: 14-15), analizaba el juego poniendo un énfasis particular en el momento de la partida – o secuencia de rechazo – y relacionándolo con la compulsión de repetición (obstante en el sadismo, el masoquismo, la ambivalencia, la agresividad y la mayoría de las neurosis). Esta compulsión, para Freud, es una combinación de pulsión de muerte y de placer que mezcla el sentimiento penoso con la partida y el placer con la reaparición. Sin embargo, enfatizando la ausencia, Freud saca la conclusión de que “repetir hasta el infinito un estado desagradable correspondería al sometimiento de este principio de placer a una pulsión de muerte, a saber: una tendencia presunta de la vida a retornar por sí misma al estado inorgánico, no siendo las pulsiones de vida más que un rodeo provisorio en dirección a la muerte” (1975b: 14-15).

Para Lacan, (in Guattari, 1992a: 93), este juego ya no toma en cuenta la cuestión de la ausencia de la madre sino que lo refiere en términos de significantes y órdenes simbólicos. El juego “Fort-Da” se convierte en una verbalización elemental (con su juego de goce) que anuncia “la integración diacrónica de la dicotomía de los fonemas, cuyo lenguaje existente ofrece la estructura sincrónica a su asimilación”. A través de este juego, el niño está integrando un orden simbólico preexistente según el cual le va a ser preciso estructurarse. Esta interpretación presupone la existencia de una estructura previa e inamovible que, según Guattari “envuelve a la máquina en una operación que la despoja de todos sus caracteres autopoiéticos y creativos (1992a: 93). Allí, Guattari propone una interpretación encaminada una vez más a liberar el inconsciente de sus sujeciones: ni Freud ni Lacan ven que a través del juego del “ritornelo”, el niño está experimentando y se acerca a universos de posibles, con repercusiones virtuales incalculables.

Para Guattari, este juego es mucho más completo y complejo, por implicar una infinidad de territorios que se relacionarán entre ellos para formar otras infinitudes de territorios existenciales. No discrepa de Freud, ni de Lacan, simplemente pretende abrir o integrar nuevos canales de interpretación para la indagación sobre la producción de la subjetividad.

“[...] se trata, en realidad de una máquina rica, multivalente, heterogénica, que no es legítimo fijar ni a una estasis materno-oral ni a una estasis de lenguaje, aunque participe indiscutiblemente de ambas.” (1992a: 94)

Ahora bien, Guattari, a partir de este ejemplo, propone contemplar el movimiento del objeto. Para él, este juego se ha de entender a través del goce entre una ida y vuelta a velocidad infinita entre el caos y la complejidad. Para él, el “Fort” es la sumersión caósica; “Da” el dominio de una complejidad diferenciada. Según él, las interpretaciones de Freud y Lacan petrifican hasta su abolición el caos – quedándose en un juego de dualidad entre pulsión de muerte y de vida, reduciendo el significado del “ritornelo” a dicho juego. Pero él trata de rehabilitarlo porque siempre a partir de él, de la sumersión en la inmanencia caósica, “que siempre está allí, acechando los menores desfallecimientos. Su presencia puebla con mayor y menor intensidad, las situaciones precarias: una ausencia intolerable, un duelo, ciertos celos, cierta fragilidad orgánica, un vértigo cósmico” (1992: 95), pueden repoblarse los objetos de cosas nuevas, nuevas posibilidades, significados, mundos de posibles.

“¿No es precisamente tarea del análisis recargar la Expresión en heterogeneidad semiótica y salir del paso del desencantamiento, del desembrujamiento, de la despoetización del mundo contemporáneo [...]?” (1992a: 96)

Después de hacer hincapié sobre las limitaciones del psicoanálisis para la indagación sobre las subjetividades, Guattari propone un concepto de inconsciente “que superpone múltiples estratos de subjetivaciones, estratos heterogéneos, de extensión y consistencia variable (1992a: 24). Un tipo de inconsciente que él mismo llama más “esquizo”, liberado de ataduras familiaristas, liberado de ataduras volcadas al pasado, de estructuras predefinidas que fijaría una subjetivación condenada a volver sobre sí misma.

5.2.3. Hacia un “esquizo-análisis”

Para él, el análisis debe por lo tanto permitir construir nuevas subjetividades y toma como ejemplo un paciente que permanece bloqueado, atascado en un punto del cuál no consigue salir y que finalmente termina por decir: “Pensé en retomar cursos de manejo de automóviles” o “tengo ganas de aprender procesamiento de textos.” Explica que (1992a: 31) enfocar el análisis sobre este aspecto permite al paciente abrirse hacia nuevos universos, hacia nuevos focos de subjetivaciones al “tratar el acontecimiento como

portador eventual de una nueva constelación de ‘universos de referencia’.” De esta manera, el análisis cesa de ser una interpretación transferencial de síntomas en función de un contenido latente preexistente, pasando a una “invención de nuevos focos catalíticos susceptibles de bifurcar la existencia”. A su vez, se destaca un proceso creador en la subjetivación y una concepción renovada del tiempo que deja de ser padecido, sino actuado, orientado, objeto de mutaciones.

Sin embargo, ¿sobre qué se inventa? ¿Qué relación se establece entre el sujeto-objeto si se niega la existencia de estructuras predefinidas o pre-existentes? ¿Cuál es el proceso ineludiblemente en juego en un proceso autopoietico de subjetivación?

Para ahondar en los modos de producción de la subjetividad, Guattari (1992a: 97) propone analizar la relación sujeto-objeto desde el foco de la locura. “Habría que ir más allá: el vértigo caótico que encuentra una de sus expresiones privilegiadas en la locura es constitutivo de la intencionalidad fundadora de la relación sujeto-objeto. La psicosis pone al desnudo un resorte esencial del ser-en-el-mundo.” ¿Por qué? Porque los mecanismos de la psicosis revelan un real anterior a la discursividad. Este real anterior al discurso es considerado por el autor como la inmanencia caótica o una especie de realidad virtual abierta a una producción a raíz de un acontecimiento singular.

“La patología psicótica se especifica en el hecho de que, por equis razones, los ida y vuelta esperados y las relaciones polifónicas normales entre los diferentes modos de puesta en el ser de la enunciación subjetiva, ven comprometida su heterogeneidad por la repetición, la insistencia exclusiva de una estasis existencial que yo califico de caótica y que es susceptible de tomar todos los tintes de una gama esquizo-paranoica-maníaca-epileptoide, etc.” (1992a: 98)

En el caso de la patología psicótica, el sentido de ser en sí se impone previamente a cualquier esquema discursivo. Lo que sucede es que la subjetividad se posiciona a través de un continuo intensivo cuyos rasgos no se pueden aprehender por un aparato de representación sino por una absorción pática existencial, preyoica, preidentificatoria: ¿esta es la inmanencia caótica?

5.3. ¿Qué es el caos?

5.3.1. La pluralidad de producciones ontológicas

Guattari plantea una pregunta: ¿Por qué calificar de caótica la homógenes, o reproducción, de los referentes ontológicos, y a través de ella la de las demás modalidades de subjetivación?

Para que algo cobre sentido, o como lo llama Guattari “para la puesta en el mundo de una complejidad de sentido” (1992a: 100), es necesario una toma de posesión masiva del conjunto de una diversidad de contextualidades, o que se produzca una fusión de una multitud de elementos en un todo indiferenciado (el sentido como consenso social). Para que esto se produzca o para que un mundo se constituya, necesita un “punto de ombligo” (un centro), un punto de desconstrucción, un punto de destotalización y de desterritorialización a partir del cual toma consistencia una posicionalidad subjetiva. Esto es, para Guattari (1992a: 100), un foco de caosmosis: un conjunto de términos diferenciales, de oposiciones distintivas de polos de discursividad que entran en una conectividad generalizada. Todo ello opera como un pequeño caldo de cultivo o “núcleo de autopoiesis” sobre el cual “se reafirman, se anudan, insisten y toman consistencia los ‘territorios existenciales’ y los ‘universos de referencia incorporales’, logrando de la misma manera reconciliar el caos y la complejidad.”

Este caos, según Guattari, no es la nada, la indiferenciación, sino que posee “una trama ontológica específica, está habitado por entidades virtuales y por modalidades de alteridad (entendido por Guattari como modalidades de relación que establecen la complejidad) que no son universales. Y es el “punto cósmico de grasping existencial” necesario, obligado para permitir que algo nuevo suceda, que un nuevo sentido se produzca.

“Sólo pasando por esa ‘toma de tierra’ caótica, por esa oscilación peligrosa, otra cosa es posible y pueden emerger bifurcaciones ontológicas y coeficientes de creatividad procesual.” (1992a: 102)

De esta manera, Guattari opta por una lectura de las ontologías ahondando en sus focos de producción. Para ello, hay que liberarse de las creencias en lo pre-fijado, lo pre-establecido – y lo universal e infinito. Analizar el origen de la producción de la

subjetividad, pero sobre todo, establecer un diagnóstico que establezca la existencia de una pluralidad de producciones ontológicas, obliga a una profundización en el origen del sentido. Y esto obliga a posicionarse en lo preverbal – en lo anterior a cualquier esquema discursivo para reflexionar sobre las modalidades de producción de universos plurales semióticos: esta posición o nuevo punto de referencia hace posible una teorización de las lecturas de las ontologías y permite asimilar que las producciones de subjetividad son transversalistas.

5.3.2. El rizoma

A través de su concepción esquizoanalítica, Deleuze y Guattari pretenden llegar a un estado completamente distinto del inconsciente. Hemos visto antes que se oponen a la dualidad o a los sistemas dualistas: pulsión de muerte o de vida, de la misma manera que se oponen a una representación y puesta en práctica “estructurante” del inconsciente o del psicoanálisis. Cuestionan la entropía, es decir, la retroalimentación de su estructura que lo lleva a la reproducción infinita de dicha estructura (individual primero, y colectivo). Su formación con sus regresiones hacia el pasado lo hacen a la vez sujeto a una estructura “arborescente” (la genealogía) y familiarista de la cual radica su estructura dictatorial: hablamos de un inconsciente “sometido a estructuras arborescentes, a grafos jerárquicos, a memorias recapituladoras, a órganos centrales, árbol, árbol-falo, etc.” (Guattari, 1992a: 22-23).

Pesa sobre este inconsciente las cargas de la reproducción del origen, y las novedades están constantemente sometidas a un juego de tira y afloja entre la misión de conservación y el margen limitado de emancipación.

“El psicoanálisis no puede cambiar de método: su propio poder dictatorial está basado en una concepción dictatorial del inconsciente: el margen de maniobra del psicoanálisis queda así reducido. Tanto en el psicoanálisis como en su objeto, siempre hay un general, un jefe (el general Freud).” (1992a: 22-23)

Guattari opta por lo tanto por una liberación del inconsciente: “lo importante es producir (y no reproducir) inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos” (1992a: 23).

Para ello, hace falta una representación de un sistema que lo permita, un sistema capaz de soportar la ausencia de centro alrededor del cual se estructura toda una organización (arborescente y jerarquizada, y retroalimentada). La ausencia de centro limita a su vez el enraizamiento de una estructura y por lo tanto limita su poder, su permanencia y su expansión. Pensar en un sistema a-centrado es posible a través de la figura del “rizoma”. ¿Qué es un “rizoma”? Es ante todo una figura de la naturaleza:

“Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el *crab-gras*.” (Deleuze y Guattari, 2002: 12-13)

El “rizoma” es por lo tanto un sistema, una máquina, no una estructura, que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera sin necesidad de que exista la misma naturaleza entre ambos. Esta primera característica permite entrever dos puntos esenciales. El primero es que se trata de un sistema altruista por ser relacional. Y el segundo, al establecer una relación entre dos puntos de naturalezas distintas se revela como altamente creador.

“Lo que está en juego en el rizoma es una relación con la sexualidad, el animal, el vegetal, el mundo, la política, el libro, con todo lo natural y lo artificial.” (2002: 26)

Al establecer relaciones, no genera “devenires”, no es un sistema lineal hacia lo infinito que se retroalimenta para avanzar, sino que los elementos en relación hacen eclosionar nuevas formas, nuevos sentidos que ellos mismos establecerán relaciones con otras formas híbridas nacidas de otras relaciones, de allí su función creadora. Por ello mismo, el “rizoma” es un sistema libre: “no se deja reducir ni a lo uno, ni a lo múltiple” (2002: 25). El “rizoma” no se deja reducir a lo “uno”, ni tan siquiera a lo múltiple puesto que no forma unidades contables. A su vez, es a-centrado, porque las formas no se generan en

los puntos, ni a sus alrededores. Se generan en las relaciones, en este espacio de conexión entre un punto y otro. Se genera en el intersticio, en un “medio por el que crece y desborda” (2002: 25). Al ser el intersticio un lugar de metamorfosis, de bullicio, de creación, no conforma una línea, sino una dimensión. Esta dimensión rizomática es una porción caótica en la cual se van generando “universos de referencias”, sí, pero finitos (no universales), puesto que de este intersticio se generarán bifurcaciones hacia otros puntos, a través de la formación de nuevas dimensiones...etc.

Esta dimensión, este universo de referencia es llamado por Deleuze y Guattari “meseta”. Para ellos, la “meseta” es (2002: 26) “una región continua de intensidades que vibra sobre sí misma y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior.”

A través de esta búsqueda a partir del caos, nos damos cuenta de que tal concepto abarca una multiplicidad de sentidos que hemos tratado de unificar a partir de la visión de Balandier que considera que a partir de los relatos de la creación, los imaginarios perpetúan sin fin este juego de fuerza entre orden y desorden según las necesidades. A raíz de Balandier y de Eliade, sabemos que un orden (a partir del cosmos) es creado por unos seres divinos o sobrenaturales que ordenarán un espacio que propicia la vida humana, un espacio dotado de sentido y basado en la idea de permanencia con un tiempo inicial – la creación – y la reactivación del mismo a partir de ritos. Estos ritos, que luchan en contra del olvido y de la acción desgastadora del tiempo permiten reactivar las misiones iniciales y perpetuarlas. El caos, o imaginario del desorden sigue existiendo pero fuera de las fronteras del espacio habitable. Este espacio caótico es un mundo poblado de monstruos, inhabitable y fuera de la protección divina, regido por otras leyes, que sin embargo, puede representar el movimiento o la libertad, cuando una figura mediadora que brinda un elemento exterior al espacio habitable consigue que se acepte y modifique el orden en rigor. A partir de ahí, hemos tratado de ver cómo ambos conceptos – caos y cosmos – representaban respectivamente – ideas de desorden y orden y cuáles eran las representaciones mentales o imaginarios a ellas vinculadas. Por un lado, se destacaron las ideas, filosofías y ciencias que trataban de ordenar la naturaleza: las ciencias clásicas, el determinismo y finalmente el gran momento de la Razón, representan la voluntad de controlar, categorizar, prever acontecimientos y fenómenos; este modo de mirar – revelador de un imaginario particular – busca la regularidad, la explicación finita y total y para conseguirlo, necesita hacer uso de la razón y con ello, nace la concepción racional

del ser. Sin embargo, este mirar se revela parcial e insatisfactorio cuando el hombre, ante el desastre de una guerra, ante las consecuencias del totalitarismo, trata de darle explicación al mundo siguiendo estas premisas. ¿Es racional el mundo? ¿Es racional el ser humano? ¿Por qué la guerra, la violencia, la injusticia? Estas preguntas abren nuevas páginas de la gran ficción del mundo. Siguiendo los planteamientos de esta tesis, contestar a estas preguntas requiere otro mirar y explorar el desorden en busca de nuevas respuestas.

Es por ese motivo que hemos tratado, a partir de las ciencias del caos, de ir en busca de nuevas connotaciones a la palabra caos, o desorden según Balandier: a partir de la ciencia, hemos visto que el mundo, sus acontecimientos y fenómenos son ante todo complejos. Esta complejidad lo hace imprevisible por la variedad de comportamientos y trayectorias posibles de cada acontecimiento o fenómeno. A la par, esta imprevisibilidad rehabilita de por sí el azar y la contingencia. El mundo complejo revela por lo tanto una realidad llena de turbulencias, bifurcaciones, irregularidades. Y este mundo se revela finito, perecedero y cambiante. Con esta nueva carga semántica, el caos o el desorden empiezan a significar también mayor libertad, movimiento y creatividad y con Nietzsche, los irracionales y más adelante, con los post-modernos Deleuze y Guattari, se reflexiona sobre un nuevo sujeto, un individuo capaz de ver este mundo sin recurrir a la trascendencia, capaz de afirmar el desorden, el azar y la finitud, capaz de encontrar un valor inmanente y seguro a partir del cual luchar por su felicidad y una sociedad más justa, y por último, una vez liberado de todo cuánto le ataba al mirar tradicional, capaz de crear nuevos focos de realidad y de sentidos (gracias al “rizoma”), sin ataduras para evitar la recaída en el totalitarismo y la barbarie.

Estos dos modos de mirar, uno a partir del orden y otro centrado en el desorden, representan dos “paradigmas identitarios”. Trataremos ahora de ver en qué medida se activaron en el contexto post-colonial y en qué medida el debate orden/desorden integró la teoría cultural y postcolonial. Desde esta perspectiva, empezaremos a hablar del paradigma de Occidente y su modo particular de observar y gestionar la diferencia en su proceso de expansión y colonialismo; no sabrá absorber las diferencias culturales que provienen de América y se expandirá con la Biblia bajo el brazo y en nombre de la Razón, ejes medulares de toda la cultura occidental. En todo el proceso colonial, Occidente excluye toda diferencia cultural, catalogándola como “salvaje” o “bárbara”. Coloniza a otros pueblos en nombre de una civilización que se piensa a sí misma como racional, universal y verdadera, donde lo pensado y lo real siempre coinciden. Esto le permite

erigirse en tribunal no sólo de prácticas, sino también de discursos, con la consiguiente monopolización del poder. En este sentido, lo que la civilización occidental denegó fue el resto de las producciones culturales y ontológicas que hoy surgen violentamente como síntoma de la presencia de minorías desplazadas o no escuchadas.

La modernidad, en su sentido amplio, es un periodo iniciado en el Renacimiento y la colonización inicia una configuración global del mundo al imponerse Europa en las nuevas tierras colonizadas. Por este motivo se puede decir que la colonización no supuso simplemente el asentamiento de un poder coercitivo que le permitió mantener su monopolio. Vega afirma:

“[...] Se entiende por tanto que la colonización no ha sido únicamente una transferencia de poder, sino que ha exigido una transformación simbólica y cultural y una profunda reordenación epistémica e intelectual.” (2003: 17)

La colonización creó a su vez una comunidad imaginada, organizada según una serie de lazos afectivos, sociales, espaciales y temporales a fin de permanecer y consolidarse como Imperio. Igualmente, podemos afirmar que la colonialidad modificó los esquemas mentales, los modos de percepción de sí y las formas de actuar dentro de un espacio determinado. Al hacerlo, las nuevas colonias exportaron e implantaron una concepción moderna del mundo con todo su despliegue de patrones, creencias, concepciones, representaciones y finalmente, prácticas y estilos de vida. De esta forma, Mignolo (2003: 42) afirma que en las colonias, se implantó un sistema social que llama “moderno-colonial”. Walsh (Nómadas: 104) habla de patrones desde los cuales la colonialidad articuló su poder, desde la raza, el saber y el ser y distingue cuatro esferas o dimensiones de operación que a partir de su articulación, contribuyeron a mantener la diferencia colonial y la subalternización. La primera de ella, en la línea de Quijano, es la colonialidad del poder. Se tratan de patrones de poder modernos que vinculan la raza, el control del trabajo, el Estado y la producción del conocimiento. En América Latina, esta colonialidad del poder instauró una estratificación social que ubica al blanco europeo en la cima a expensas de los negros e indios. A través de los instrumentos del Estado, se institucionalizó la raza como sistema y estructura de clasificación y sirvió como base para posicionar jerárquicamente ciertos grupos sobre otros. Esta colonialidad del poder no puede funcionar sin una colonialidad del saber que a su vez refuerza la violencia

epistémica: esta colonialidad del saber, sólo válida y legítima a través de sus instrumentos (legales – jurídicos – y gracias a su capital simbólico) una sola fuente de conocimiento y descarta la producción intelectual indígena y afro. Esta racialización del saber lleva a una colonialidad del ser: ocurre cuando algunos seres se imponen sobre otros, respaldados por la colonialidad del poder y del saber, y ejercen una persecución sobre las otras subjetividades. A tal crisis social, De Sousa Santos (2003: 49), la llama “de la conciencia especular”. Y denomina como “espejos sociales” al conjunto de instituciones, normativas e ideologías que establecen las correspondencias y las jerarquías entre campos de prácticas sociales. En los campos de una sociedad, se dan una serie de juegos sociales que fijan las identidades a partir de unas correspondencias y jerarquías que quedan establecidas a través de la ciencia, el derecho, la educación, la información, la religión y la tradición. Todo este conjunto reflejará la identidad de las sociedades contemporáneas.

“Las sociedades son la imagen que tienen de sí mismas al verse reflejadas en los espejos que se construyen para reproducir las identificaciones dominantes en un momento histórico determinado. Son los espejos los que, al crear sistemas y prácticas de semejanza, correspondencia e identidad, aseguran las rutinas que sustentan la vida en la sociedad.” (2003: 49)

Sin embargo, los espejos sociales, al ser también procesos sociales, tienen vida propia y por tanto dos funciones: de reflejar identidades, sirven también para fijarlas con vista a que se reproduzcan en el mirar y el mirarse. Y es entonces cuando la utilidad del objeto se subvierte: “Cuando sucede esto, en vez de verse la sociedad reflejada en el espejo, es el espejo el que pretende que la sociedad lo refleje. De objeto para mirar, pasa a convertirse en el mismo mirar. Un mirar imperial e inescrutable” (De Sousa Santos, 2003: 50). La sociedad deja de ver en ella una imagen creíble de lo que imagina ser cuando mira. La actualidad del mirar deja de tener correspondencia con la actualidad de la imagen.

“Cuando esto sucede, la sociedad entra en una crisis que podemos denominar como crisis de la conciencia especular: de un lado, la mirada de la sociedad se une al terror de no ver reflejada ninguna imagen que reconozca como suya; de otro, la mirada monumental, fija y opaca, del espejo vuelto estatua parece atraer la mirada de la sociedad, no para que esta vea, sino para que sea vigilada.” (De Sousa Santos, 2003: 50)

Esta crisis de la conciencia especular inicia la crisis de la modernidad-colonial que llevará a la sociedad latinoamericana a re-pensar su identidad. Para la investigación latinoamericana, este proceso decolonial supone cuestionar las formas de producción y de ordenamiento del pensamiento de la colonialidad y de la modernidad asociada a ella. Pensar la emancipación pasa por una revisión epistemológica y una re-orientación o cambio de paradigma: para que la imagen que devuelva el espejo social sea una imagen acorde a una identificación local. El movimiento de reordenación del ser iniciado a partir de la crisis de la modernidad-colonial tratará de buscar una manera de liberar el individuo de un largo proceso histórico-social organizado a partir de la colonialidad del poder. Para ello, recurrirá al caos, el reverso del orden, no sólo para posicionarse en contra de la modernidad sino también para experimentar con lo que la complejidad, el desorden supone para el sentido, el ser y su ontología, en definitiva, para experimentar con las posibilidades que brinda para la formación de lo real. Para profundizar en los aportes de las teorías del caos para el pensamiento postcolonial, nos centraremos en el Caribe por ofrecer, como lo dice Miampika (2005: 15), “uno de los focos más productivos y densos del pensamiento poscolonial. [...] el Caribe es un laboratorio histórico de migraciones humanas que aporta profundas reflexiones sobre [...] las relaciones entre identidades y literaturas desde la ficción o el ensayo.”

CAPÍTULO II: CONSTRUIR EL CARIBE: EN BUSCA DE LAS DINÁMICAS CARIBEÑAS ENTRE CAOS Y ORDEN

1. ¿Qué es el Caribe?

Como punto de partida, partiremos de una pregunta que plantea Benítez Rojo: ¿Existe una estética caribeña? (Benítez Rojo, 1998: 387). Como bien pone de manifiesto Benítez Rojo, el discurso sobre el Caribe como zona diferenciada del resto del mundo, es relativamente reciente. No es hasta el siglo XX que este empieza a aparecer de una forma más elaborada. Lo hacen en primer lugar, entorno a problemáticas más bien de índole cultural que estética (Benítez Rojo, 1998: 387): “como son los de 'cultura', 'expresión cultural', 'identidad cultural' y otros”, y ya imbuidas por ciertas imágenes del caos: una identidad cultural bifurcada, siempre proyectada entre un acá y un allá (galaxia, rizoma, manglar, anfibio), y una matriz socioeconómica anclada en el black hole de la plantación.” En efecto, ¿Qué es el Caribe? ¿Se pueden delinear los límites del Caribe? (Benítez Rojo, 1998: 388) Según criterios geográficos, formarían el Caribe, los territorios que bordean el mar Caribe, excluyendo Belice, Las Bahamas, las Turcas y Caico, Barbados, Guyana, Cayena y Surinam, y el Salvador. Incluiría Nicaragua, Honduras, Costa Rica y Panamá. Según criterios socio-económicos donde el Caribe quedaría estudiado en los términos de “societal area”, estructurado por la plantación esclavista, se incluiría en el Caribe, gran parte de los EE.UU, Brasil, las costas de Colombia y Venezuela y las franjas pacíficas de Perú y de Ecuador. Desde un punto de vista político y étnico, los antillanos no se consideran como tal, en lo que toca su sentimiento de pertenencia, y la región sigue estando fragmentada en bloques que se corresponden con las antiguas coloniales. Las estructuras políticas son cambiantes de un área a otra y tampoco existe una unidad lingüística: “Consecuentemente, el pluralismo lingüístico es también notable: además del español, francés, inglés y holandés, se hablan el hindi, el chino, así como diferentes formas dialectales criollas entre las que sobresalen el créole de Haití, el dialect de Jamaica y el papiamentu” (Benítez Rojo: 388). Dada la pluralidad y la reconocida fragmentación del área, poder hablar del Caribe como de un sólo espacio, una unidad, requiere un cambio de enfoque, o la búsqueda de una nueva lectura de lo que conforma la identidad y la cultura distinta a los preceptos del Estado-nación. Tal como vimos en un capítulo anterior, la sociedad postmoderna se caracteriza por la idea y representación de un tiempo y

temporalidad fragmentada, la del instante, entre sistema y sistema y el cambio de estado hacia otro estado o sentido. La multiplicación de las imágenes concentradas en un mismo instante y procedentes del mundo entero da como resultado la imagen de un tiempo condensado al instante capaz de contener una multiplicación infinita de imágenes de distintos espacios que poseen cargas semióticas amplificadas y multiplicadas al infinito: el reto de la subjetividad postmoderna es hallar su modo de ser, inmersa en una multiplicidad de producciones subjetivas difundidas y que se revelan al resto de un mundo inmerso en su propia historia, es decir, en su propia búsqueda de subjetividad. Para Guattari (1992: 19), la sociedad postmoderna revela la necesidad de una revisión de los modos de producción de la subjetividad, y sobre todo, de un nuevo leer capaz de considerar todas las producciones subjetivas. Su perspectiva se descentra de la ontología para centrarse sobre un modo de leer todas las ontologías posibles. Es esta perspectiva la que nos interesa plantear para abordar nuestro capítulo sobre el Caribe. Pues la pluralidad y fragmentación del área Caribe obliga a este nuevo leer; y dada la complejidad y la ausencia de linealidad del área, el recurso al Caos es considerado por los teóricos del Caribe como la lectura más adaptada para una “descriptación” del área, precisamente porque se trata de un área que ha ido desarrollando una multiplicidad de producciones ontológicas a través de universos de referencias, prácticas sociales, analíticas, históricas distintas.

“Es precisamente por esa razón por lo que en los últimos años he conducido mi propia investigación de acuerdo con la perspectiva no lineal que ofrece la teoría de Caos; esto es, observar el Caribe como un sistema turbulento bajo cuyo desorden hay regularidades que se repiten. Debo aclarar que estas formas repetitivas nos dicen muy poco de cuándo, dónde y cómo se originó lo Caribeño. Sin embargo, nos dicen cómo funciona el sistema, cuáles son sus puntos críticos, cuáles de sus dinámicas oponen mayor resistencia al cambio”. (Benítez Rojo, 1998: 351)

Benítez Rojo, pero también Glissant (2012a, 2012b, 2012c, 2013), Ortiz (1987), Carpentier (2006), Lezama Lima (2010, 1981, 1983) y muchos otros teóricos y escritores caribeños han tratado de pensar lo caribeño y la ontología caribeña recurriendo al caos, es decir, recurriendo a las imágenes, figuras, teorías filosofías y discursos capaces de ordenar y gestionar la complejidad, la multiplicidad y la fragmentación por un lado y por otro, capaces de explicar y dar sentido a un real nacido de las “convulsiones de la

historia”.

Para empezar esta parte del estudio, trataremos de profundizar en la asociación Caribe y caos a través del estudio sobre los modos de ver el origen del Caribe.

1.1. El origen: El caos caribeño

La asociación Caribe y caos nace de dos visiones principales de caos (antropológico y científico), ambas vinculadas a un modo de pensar el origen del Caribe para tratar de entender elementos culturales actuales. Para detallar esta asociación Caribe y caos a partir de la visión del origen, nos centraremos en las concepciones de Benítez Rojo y de Glissant.

Para definir el Caribe y una determinada ontología, una “cierta manera” según Benítez Rojo, ambos autores tratan de volver al origen histórico, como forma de iniciar la búsqueda de subjetividad. Tanto para Glissant como para Benítez Rojo, estos orígenes se remontan a la época de la trata, la esclavitud y la plantación:

“La véritable Genèse des peuples de la Caraïbe, c'est le ventre du bateau négrier et c'est l'antre de la plantation.”³⁰ (Glissant, 2013: 35)

Para Benítez Rojo:

“Creo, en efecto, que una de las maneras más razonables de explicar las diferencias regulares que apreciamos en el área es a partir de la plantación; más aún, pienso que su presencia repetitiva puede tomarse para establecer diferencias con respecto al propio Caribe y a Europa, África, Asia, Norteamérica y Sudamérica. Creo que más allá de su naturaleza – azúcar, café, tabaco, algodón, índigo, etc., más allá de la potencia colonialista que la haya fomentado, más allá de la época en que constituyó la economía dominante en una u otra colonia, la plantación resulta uno de los principales instrumentos para estudiar el área, si no el de mayor importancia.” (1998: 57)

³⁰ “La verdadera Génesis de los pueblos del Caribe, es el vientre del barco negrero y el antro de la plantación.”

A través de estas dos citas, vemos como tanto para Glissant como para Benítez Rojo, entender lo real presente caribeño pasa por la búsqueda de un origen común al área caribeña a raíz del cual se habría desplegado todo el entramado que conforma, hoy, lo caribeño. Esta búsqueda de un origen conecta necesariamente con la idea del caos y en ambos autores, esta conexión se hace de dos maneras distintas, desde dos tipos distintos de ideas de caos. Para el primero, se trata de buscar el punto fundacional, cosmogónico que habría iniciado el proceso mítico e histórico. La génesis del Caribe, el vientre del barco negrero y la plantación, es en realidad, una “digénesis”, es decir “un nacimiento a partir del cual uno puede divergir” (Mazeau, 2005: 80). Para el segundo, se trata de buscar un punto común a la totalidad del área, una “máquina”³¹ inicial e inmanente a raíz de la cual se habría construido el entramado de máquinas que permiten, hoy por hoy, hablar del Caribe.

Analizaremos a continuación estos dos aspectos del origen caótico del Caribe.

1.1.1. La “digénesis” de una sociedad “compósita”

Nos centraremos ahora en establecer una distinción entre lo que Glissant denomina una sociedad “atávica” y una sociedad “compósita”. Para entender mejor el alcance de tal distinción, recurriremos también al principio de nuestro trabajo sobre Balandier y Eliade. A su vez, esta distinción nos permitirá profundizar en la reflexión sobre el concepto de “digénesis”.

Una cultura “atávica” es una cultura que se imagina constituida desde varios milenios. Es una cultura que saca su fuerza de la duración, de la continuidad y de la permanencia – tal y cómo lo afirma Glissant y lo estudian Balandier y Eliade, se trata de culturas que están basadas sobre una idea de “génesis”, sobre una idea de “creación del mundo” y sobre una idea de “filiación”, es decir, de una continuidad del presente de esta comunidad con su génesis. De la duración y filiación saca su legitimidad y su pertenencia legitimada al territorio que ocupa.

³¹ “Se ha de entender la máquina, en sentido deleuziano, como un sistema productor de sistemas.”

La colonización supuso por lo tanto una extensión a otros territorios, de una génesis y todo lo que conlleva de identificación con la misión y el pacto que asegura su permanencia, para poblaciones obligadas a vivir por lo tanto la historia de otros, y a adoptar la construcción del mundo de otros. Trajo al Nuevo Mundo la legitimidad de su “creación del mundo”.

La colonización supuso también y por tanto, un genocidio de una multiplicidad de historias: la de los viejos pueblos “atávicos” exterminados y las de los nuevos pobladores transportados en los barcos negreros puesto que en un mismo barco, nunca se juntaban esclavos que pudieran hablar la misma lengua, impidiendo así, la filiación.

“Car l’antre du bateau négrier est l’endroit et le moment où les langues africaines disparaissent, parce qu’on ne mettait jamais ensemble dans le bateau négrier, tout comme dans les plantations, des gens qui parlaient la même langue. L’être se retrouvait dépouillé de toutes sortes d’éléments de sa vie quotidienne, et surtout de sa langue.”³² (Glissant, 2013: 17)

Por tanto, en los espacio de la colonización, el contacto con culturas “atávicas” dio lugar a sociedades “compósitas”, es decir, sociedades que no han generado una génesis, puesto que, nacieron de la convulsión histórica. Son sociedades nacidas de lo que él llama “la créolisation” o “criollización” puesto que el Caribe representa este lugar-laboratorio, microcosmo del mundo por ser un área en la que tuvo lugar una mezcla de componentes culturales.

“A quoi assistons-nous aujourd’hui? A la naissance difficile d’une autre sorte de communauté faite de la totalité réalisée de toutes les communautés du monde, réalisée dans le conflit, l’exclusion, le massacre, l’intolérance mais réalisée quand même [...]”³³ (Glissant, 2013: 37)

³² “El vientre del barco-negrero es el lugar y el momento en el cual las lenguas africanas desaparecen porque nunca se embarcaban, o se juntaban en las plantaciones, personas que hablaban la misma lengua. El ser estaba entonces despojado de todo tipo de elementos de su día a día y sobre todo de su lengua.”

³³ “¿A qué asistimos hoy en día? Al nacimiento difícil de una comunidad compuesta por una totalidad realizada de todas las comunidades del mundo, realizada en el conflicto, la exclusión, la masacre, la intolerancia pero sin embargo, realizada.”

Con ello, se inició a su vez, una nueva génesis para estas poblaciones:

“La véritable Genèse des peuples de la Caraïbe, c’est le ventre du bateau négrier et c’est l’antre de la Plantation.”³⁴ (Glissant, 2013: 35)

Esta situación, es, para Glissant, “digenética”. Vivir una “digénesis” es vivir un momento de bifurcación, un momento de divergencia en la continuidad o el movimiento lineal del curso de la historia desde la concepción del mundo visto como totalidad (colonización como principio de la colonialidad y extensión del sistema-mundo con aniquilación de otros sistemas).

El concepto de “digénesis” glissantiano es, por lo tanto, especialmente relevante por dos aspectos. Primer aspecto: Antes de ser nombrados pueblos o sociedades “compósitas”, estos pueblos o comunidades viven en una situación – denunciada por Fanón –de a-historicidad, y más aún de ilegitimidad con todo lo que conlleva de sufrimiento ligado a la identidad, porque hay ruptura de filiación; La colonización supuso una extensión de todo un sistema-mundo venido de Occidente e impuesto a otra población mediante un largo proceso de “asimilación”. Este proceso de “asimilación” – pese al “détour” glissantiano o “desvío” y a la persistencia de los rasgos “más inteligente” de las culturas, supone una integración de la idea de la necesidad de la historia e identidad según los preceptos del Estado-nación para la visibilidad y la participación en el mundo. Al no compartir esta génesis, el mundo se divide entre pueblos legítimos y pueblos ilegítimos con todo lo que conlleva desde un punto de vista existencial y de desigualdad entre bandos (con la legitimidad de una neo-colonización o anexión de territorios, como es el caso de las Antillas francesas, departamentos de ultra-mar).

El concepto de “digénesis” permite otorgarle, por tanto, legitimidad a las sociedades naciente así como agilizar, es decir, des-universalizar la legitimidad adquirida de la historia occidental.

“Que sera donc la conscience historique, sinon alors la pulsion chaotique vers ces conjonctions de toutes les histoires dont aucune, et c’est la une des qualités majeures du

³⁴ “La verdadera Génesis de los pueblos del Caribe es el vientre del barco-negrero y el seno de la plantación.”

chaos, ne peut plus se prévaloir d'une légitimité absolue?"³⁵ (Glissant, 2013: 63)

Nombrar la digénesis tiene por tanto un efecto cicatrizante: al igual que la teoría del caos no descubrió una nueva realidad, sino que reconoció y dio nombres a elementos hasta entonces rechazados por la ciencia, la "digénesis" consiste en el reconocimiento de los factores no contemplados por la historia legítima a la vez que revela la necesidad de pensar lo complejo del mundo.

"No se trata de una génesis sino de una digénesis, es decir, de un nacimiento a partir del cual uno puede divergir." (Mazeau, 2005: 80)

Reconocer un nuevo nacimiento, es, en la dinámica de las génesis, vivir la experiencia del caos y la experiencia cósmica a la vez: es vivir el periodo fundacional. Es vivir el caos, desde dos aspectos distintos y complementarios: la bifurcación y la impredecibilidad con una modificación inevitable del concepto espacio-tiempo, puesto que la aplicación a la totalidad de un tiempo en flecha es imposible.

1.1.2. El Caribe: ¿un espacio o varios espacios?

En Benítez Rojo, su inquietud por darle al Caribe una cierta unidad identificadora le hizo recurrir a las teorías del caos. Estas teorías revelan una actitud filosófica así como una nueva lectura de los "conceptos de azar y necesidad, de particularidad y universalidad" capaces de "encuadrar en lo posible la furtiva imagen" del ser colectivo caribeño cuando:

"[...] ocurre que el mundo contemporáneo navega el Caribe con juicios y propósitos semejantes a los de Cristóbal Colón: esto es, desembarca ideólogos, tecnólogos, especialistas e inversores que vienen con la intención de aplicar 'acá' los métodos y dogmas de 'allá', sin tomarse la molestia de sondear la profundidad sociocultural del área. Así, se acostumbra definir el Caribe en términos de su resistencia a las distintas metodologías imaginadas para su investigación." (Benítez Rojo, 1998: 15)

³⁵ "¿Qué sería por lo tanto, la consciencia histórica sino la pulsión caótica hacia las conjunciones de todas las historias donde ninguna, y allí está la mayor cualidad del caos, puede valerse de una legitimidad absoluta?"

El recurso al caos permite por lo tanto encontrar una respuesta a la particularidad de un área determinada, cuando su fragmentación, su plurilingüismo, su “ruido etnológico”, su “turbulencia historiográfica” no permite pensar la identidad en términos de unidad, como lo sugiere Hall:

“Le concept d'identité tel qu'employé ici n'est donc pas essentialiste, mais stratégique et positionnel. Cela veut dire que, contrairement à ce que suggère sa trajectoire sémantique, l'identité ne signale pas un sujet stable et central qui se développerait sans altération entre un commencement et une fin, à travers les vicissitudes de l'histoire – cette petite part du sujet qui reste toujours-déjà ‘le même’, identique au cours du temps. Elle n'est pas non plus – si nous traduisons cette conceptualisation essentialiste en termes d'identité culturelle – ‘une sorte de véritable moi collectif’ qui se dissimulerait dans plusieurs autres ‘moi’ imposés, superficiels et artificiels, que partage ceux qui ont une histoire et des ancêtres communs, et qui peut stabiliser, fixer ou garantir une ‘unicité’ inchangée ou une appartenance culturelle en dépit de toutes les menues différences. Cette conception nouvelle reconnaît le fait que les identités ne sont jamais unifiées mais au contraire, dans la modernité récente, de plus en plus fragmentée et fracturées; jamais singulière, mais construites de façon plurielle dans des discours, des pratiques, des positions différentes ou même antagonistes. L'identité se trouve ainsi sujette à une historicisation radicale, entraînée dans un processus permanent de changement et de transformation.”³⁶ (2008: 270)

Benítez Rojo concentra su reflexión sobre los elementos que conforman el archipiélago Caribe y que distan de tener una unidad, para buscar formas más adecuadas y alternativas a la visión esencialista de la cultura para definir el área:

“Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente, aquéllas que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su

³⁶ “El concepto de identidad tal como ha sido aquí empleado no es, por tanto, esencialista, sino estratégico y desde un enfoque particular. Esto significa que, pese a lo que sugiere su trayectoria semántica, que la identidad no señala a un sujeto estable y central que se desarrollaría sin alteración entre un principio y un fin, a través de los acontecimientos históricos – esta pequeña parte del sujeto que se queda siempre idéntica pese al paso del tiempo. Tampoco tiene – si traducimos esta concepción esencialista en términos de identidad cultural – ‘una especie de yo colectivo verdadero’ disimulado dentro de varios otros ‘yo’ impuestos, superficiales y artificiales, que comparten los que tienen una historia y antepasados comunes y pueden estabilizar, fijar y garantizar una ‘unidad’ inalterada o una pertenencia cultural a pesar de todas las pequeñas diferencias. Esta nueva concepción reconoce el hecho de que las identidades nunca se encuentran unificadas sino que, al contrario, en la reciente modernidad, están cada vez más fragmentadas, fracturadas, nunca singularizadas sino construidas de forma plural mediante los discursos, las prácticas, desde enfoques distintos y hasta antagónicos. La identidad así concebido propicia una historización radical, inmersa en un proceso permanente de cambio y de transformación.”

provisionalidad.” (Benítez Rojo, 1998: 15)

Unas irregularidades que son tanto obstáculos (para una visión esencialista) como propiedades (para una nueva lectura de las culturas). Sin embargo, existe una señal alentadora en toda el área que permite pensar que, pese a su fragmentación, existe una cierta fluidez que Benítez Rojo llamará “una cierta manera” y que tratará de revelar, sondeando su profundidad sociocultural.

Como ya hemos dicho, una de las principales dificultades a la hora de estudiar el Caribe, es afrontar con unos esquemas mentales esencialistas, la fragmentación y la pluralidad. Desde este punto de vista, la definición de cultura e identidad no puede darse. Para su análisis, Benítez Rojo propone partir de una premisa concreta:

“Específicamente, el hecho de que las Antillas constituyen un puente de islas que conectan de ‘cierta manera’, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica. Este curioso accidente geográfico le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo [...]” (Benítez Rojo, 1998: 16)

Este accidente geográfico o este conjunto discontinuo queda fortalecido por el hecho de que, como lo afirma más adelante:

“Pienso que hay mucho de cierto en las palabras de Moya Pons. Un haitiano o un martiniquense se sienten más cerca de Francia que de Jamaica, y un puertorriqueño se identifica mejor con Estados-Unidos que con Surinam. Además, para mí, es evidente que el panorama cultural del Caribe es sumamente heterogéneo. ¿Cómo es posible entonces asegurar que existe una cultura Caribeña?” (Benítez Rojo, 1998: 55)

Esta última pregunta de Benítez Rojo, nos provee pistas acerca de una nueva lectura de la identidad caribeña, o de lo caribeño. Y nos requiere un desplazamiento o descentramiento en los modos de observación y análisis. No existe una cultura, pero sí existe un área donde se repiten rasgos, componentes geográficos, componentes sociales e históricos.

“He destacado la palabra 'repite' porque deseo darle el sentido un tanto paradójico con

que suele aparecer en el discurso de Caos, donde toda repetición es una práctica que entraña necesariamente una diferencia y un paso hacia la nada (según el principio de entropía propuesto por la termodinámica en el siglo pasado) [...]” (Benítez Rojo, 1998: 17)

En todo el conjunto del archipiélago existen, por lo tanto, rasgos y propiedades que se repiten con variaciones, pero ¿de dónde proceden?

“Para empezar, es incorrecto referirse al Caribe como 'área cultural', si por ello entendemos un cuerpo común de tradiciones históricas. Los muy diversos orígenes de las poblaciones caribeñas; la compleja historia de las imposiciones culturales europeas; y la ausencia en la mayoría de tales sociedades de una verdadera continuidad de la cultura del poder colonial ha resultado en un cuadro cultural muy heterogéneo. Y sin embargo las sociedades del Caribe – tomando la palabra 'sociedad' para referirme a formas de estructura social y organización social- presentan similitudes que bajo ningún concepto pueden atribuirse a una mera coincidencia. Probablemente sería más correcto (aunque formalmente difícil de manejar) referirse al Caribe como 'societal area', considerando que sus sociedades componentes comparten probablemente muchos más rasgos socio-estructurales que culturales.” (Mintz in Benítez Rojo, 1998: 56)

Benítez Rojo, de acuerdo con Mintz, propone este cambio de enfoque para el estudio de lo caribeño. Partir de la repetición de rasgos socio-estructurales que se repiten en todo el archipiélago. Además, otro punto de gran interés en la aplicación de este enfoque para explicar lo caribeño, es la ausencia de centro:

“¿Cuál sería entonces la isla que se repite: Jamaica, Aruba, Puerto Rico, Guadalupe, Miami, Haití, Recife? Ciertamente, ninguna de las que conocemos. Ese origen, esa isla-centro, es tan imposible de fijar como aquella hipotética Antilia que reaparecería una y otra vez, siempre de manera furtiva, en los portulanos de los cosmógrafos.” (Benítez Rojo, 1998: 18)

Esta ausencia de centro y, por extensión, de límites, permite un estudio más transversal de lo caribeño, al buscar únicamente las respuestas en los puntos que conectan una isla

con otra:

“las Antillas forman un puente de islas que conecta, de 'cierta manera', Sudamérica con Norteamérica; es decir, una máquina de espuma que conecta las crónicas de la búsqueda de El Dorado con el relato del hallazgo de El Dorado; o también, si se quiere, el discurso del mito con el discurso de la historia, o bien, el discurso de la resistencia con el discurso del poder. (...) Las palabras 'cierta manera' son la huella de mi intención de significar este texto como producto de 'otra' lectura. En ésta, el enchufe que cuenta es el que hace la máquina Caribe, cuyo flujo, cuyo ruido, cuya complejidad atraviesa la cronología de las grandes contingencias de la historia universal, de los cambios magistrales del discurso económico, de los mayores choques de razas y culturas que ha visto la humanidad.”
(Benítez Rojo, 1998: 18-19)

En esta conexión o enchufe se halla el sentido de lo caribeño, y dotar de esta manera de sentido, es lo que le permite a Benítez Rojo, elevar el carácter de archipiélago del Caribe al de un meta-archipiélago, es decir, un espacio o área cuya forma de encriptación y desencriptación se hace de una “cierta manera”, es decir, cercano a un nuevo paradigma. Ubicando el sentido de una cosa en sus puntos de relación con otra, establece un sistema de relación rizomático cuya matriz sería la plantación. Un origen o matriz asimismo descentrado puesto que difiere cronológica y estructuralmente de una isla a otra, y sin embargo repetitivo y común al conjunto del área:

“Así, poniendo un poco de imaginación de nuestra parte, el Caribe podría ser visto también como una figura de bordes difusos que combina líneas rectas y curvas, digamos, una galaxia en espiral en desplazamiento hacia 'fuera' – el universo – que despliega y dobla su propia historia hacia 'dentro'.” (Benítez Rojo, 1998: 54)

Benítez Rojo propone por lo tanto una lectura del conjunto de islas que conforman el área que llamó “la lectura tipo Vía Láctea de caos”:

“[...], la lectura tipo Vía Láctea de caos, donde se detectan regularidades dinámicas – no resultados – dentro del des-orden que existe más allá del mundo de líneas predecibles.”
(Benítez Rojo, 1998: 54)

El entramado y despliegue de procesos de lo caribeño se originaron a partir de la

estructura social planteada como primeriza - la plantación – y la lectura tipo Vía Láctea de lo caribeño permitiría “servir de telescopio para observar los cambios y las continuidades de la galaxia Caribe a través de los lentes de múltiples disciplinas” (Benítez Rojo, 1998: 57). En palabras de Benítez Rojo, es solamente después de estudiar la plantación y su impacto en las superficies socioculturales que se podrá organizar el discurso de la plantación.

1.2. La esclavitud y la plantación - la máquina primeriza de la máquina caribeña

Las primeras plantaciones fueron fomentadas en La Española hacia la segunda década del siglo XVI. Para destacar todas las producciones contingentes a la empresa azucarera, Benítez Rojo (1998: 58) narra cómo los primeros proyectos surgidos en tiempos de crisis, una vez agotadas las minas de oro, fueron ideados para salir adelante. También describela azaroso de su surgimiento.

“Los primeros proyectos hoy nos mueven a risa – utilizar el carapacho de las grandes tortugas para hacer y exportar escudos de guerra, o bien sembrar arboledas de cañafistolos para inundar España de la sustancia purgante de sus vainas-, pero alguien se acordó de la caña de azúcar traída a la isla por Colón, y empezó a obtener mieles y azúcar mascabado en máquinas rudimentarias.” (Benítez Rojo, 1998: 58)

Sin embargo, pronto la Corona iba a patrocinar el desarrollo de las plantaciones gracias a préstamos, moratorias de deudas, exenciones de gravámenes, equipamiento manufacturero, asesoramiento técnico y autorizando la introducción de esclavos africanos. El apoyo de la Corona permitió desarrollar y multiplicar las plantaciones de modo que entre 1517 y 1525, la exportación de azúcar a Sevilla pasó de una “caxeta” a “tres naos cargadas de panes de azúcar”. En 1542, se hablaba de unas 1200 toneladas de azúcar exportado.

En Jamaica, en 1523, había cerca de treinta ingenios y más de diez en Puerto Rico con una producción de unas 170 toneladas. Sobre la mitad del siglo XVI, la exportación de azúcar de Cuba proporcionaba un promedio anual de 460 toneladas (Benítez Rojo, 1998: 60).

Sin embargo, no es hasta el siglo XVI que la empresa azucarera iba a marcar a la sociedad de las islas caribeñas. En 1516 surge el primer “trapiche”³⁷ en La Española y con el desarrollo de la plantación, la primera demanda de esclavos. En 1518, la trata a gran escala permite un acuerdo de 4000 negros en 4 años, de los cuales, 2000 se asignan a La Española. Los años de 1523 y 1528 conocen otras llegadas de esclavos según los mismos acuerdos. En 1540, según Las Casas, el número de esclavos, en La Española, asciende a unos 30000 o, cerca de 70000 para el resto de las colonias. Asimismo, se empieza a constituir una verdadera oligarquía azucarera que reunía el poder económico, político y social que sienta las bases para la constitución de una sociedad colonial de tipo oligárquico. A finales del siglo XVIII, el sistema mundial había generado millones de consumidores de productos de plantación y Santo-Domingo tenía 792 ingenios, 197 millones de cafetos, 24 millones de algodóneros, casi tres millones de pies de cacao y 2587 fábricas de añil. En cuanto a la población, en 1789, había 40000 blancos, 28000 mulatos y negros libres, y 452000 de esclavos.

El sistema de la plantación había generado un sistema social en sí mismo, en la manera en que como lo demuestran estos dos extractos:

“La Casa Grande (residencia del plantador), unida a los barracones de esclavos, representa en sí misma un sistema económico ,social y político: un sistema de producción (latifundio, monocultivo); un sistema de trabajo (esclavitud); un sistema de transporte (la carreta de bueyes, la litera, la hamaca, el caballo); un sistema religioso (catolicismo familiar, con a los muertos, etc.); un sistema de vida sexual y familiar (poligamia patriarcal); un sistema de higiene doméstica y personal (el orinal, el platanal, el baño en el río, de pie en la palangana); un sistema político (el compadrismo). La Casa Grande fue al mismo tiempo una fortaleza, un banco, un hospital, un cementerio, una escuela, y un asilo dando abrigo a los ancianos, a las viudas y al huérfano [...]. Era la sincera expresión de las necesidades, intereses y del holgado ritmo de la vida patriarcal, hecha posible por los ingresos del azúcar y el trabajo productivo de los esclavos.” (Freyre in Benítez Rojo, 1998: 95)

³⁷ Existían dos tipos de ingenios donde se molía la caña de azúcar: el *trapiche* (movido por fuerza animal) y el *ingenio poderoso* (movido por fuerza hidráulica)

O este extracto de Ortiz:

“El ingenio ya es algo más que una simple hacienda; ya en Cuba no hay verdaderos hacendados [...]. Generalmente se compone de un fondo nuclear donde está el batey industrial, a modo de villa metropolitana, y de numerosas tierras periféricas, adyacentes o lejanas pero unidas por ferrocarriles e intervenidas como propias, formando todo un imperio con colonias subyugadas, cubiertas de cañaverales y montes, con sus caseríos y aldehuelas. Y todo ese inmenso territorio señorial está sometido a un régimen especial de derecho público [...]. Todo allí es privado: el dominio, la industria, el batey, las casas, los comercios, la policía, el ferrocarril, el puerto [...]. Dentro del sistema territorial del ingenio, la libertad económica experimenta grandes restricciones [...]. El pequeño propietario cubano, independiente y próspero, constitutivo de unas fuertes burguesía rural, va desapareciendo; el campesino se ha proletarizado, es un obrero más, sin arraigo en el suelo y movedizo de una zona a otra. Toda la vida del latifundio está ya transida de esa objetividad y dependencia, que son las características de las sociedades coloniales con poblaciones desvinculadas.” (1987: 53-54)

Hablar de la máquina de la plantación, como lo hace Benítez Rojo y retomando a Deleuze y Guattari, es partir de la observación de un sistema mecánico de producción, que produce máquinas, sean cuerpos, estructuras mentales, individuos, organizaciones sociales, económicas, políticas, *ad infinitum*.

“A estas alturas pienso que debo aclarar que cuando hablo de máquina parto del concepto de Deleuze y Guattari; es decir, hablo de una máquina que debe verse como una cadena de máquinas acopladas – la máquina la máquina la máquina - , donde cada una de ellas interrumpe el flujo que provee la anterior.” (Benítez Rojo, 1998: 21)

Se trata de una máquina, “La Plantación”, que fue, por lo tanto una regularidad repetitiva a pesar de modelos distintos entre islas e islas y de espacio temporales que empieza en Barbados, pasa por Saint-Domingue y termina en Cuba. Se han transformado con el tiempo, los avances tecnológicos y humanos, e incluso después de la abolición de la esclavitud y de un modo socialista de producción. Estas plantaciones fueron en el origen de la conexión rizomática de todas las islas del archipiélago Caribe, formando puentes y lugares de encuentros de componentes europeas, americanas, africanas y asiáticas, generando procesos dinámicos de contactos entre culturas.

1.3. Entre lo múltiple y la violencia: espacio del performer

1.3.1. Una dinámica de lo efímero: ser de “cierta manera”

¿Puede, a partir de entonces, hablarse de cultura caribeña? A raíz del pensamiento de Benítez Rojo, pensamos que lo caribeño no se puede definir por su cultura, sino por su modo de producir culturas, de allí la necesidad de crear una lectura capaz de aceptar la totalidad de producciones semióticas de índole cultural. Glissant hablaba del barco negrero y de la plantación en términos de “digénesis” a raíz del cual se inicia un proceso histórico de comunidades “atávicas”. Para Benítez Rojo, estas comunidades “atávicas” son los “Pueblos del mar” que se caracterizan por:

“Toda máquina tiene su código maestro, y el eje de la máquina cultural de los Pueblos del Mar está constituido por una red de subcódigos que se conectan a las cosmogonías, a los bestiarios míticos, a las farmacopeas olvidadas, a los oráculos, a los rituales profundos, a las hagiografías milagrosas del medioevo, a los misterios y alquimias de la antigüedad. [...] Las claves de este vasto laberinto hermético nos remiten a una sabiduría ‘otra’ que yace olvidada en los cimientos del mundo posindustrial, puesto que alguna vez fue allá la única forma del conocimiento. Claro, a estas alturas ya no me importa decir que todos los pueblos son o fueron alguna vez Pueblos del Mar. Lo que sí me importa establecer es que los pueblos del Caribe aún lo son parcialmente, y todo parece indicar que lo seguirán siendo durante un tiempo, incluso dentro del interplay de dinámicas que portan modelos de conocimiento propios de la modernidad y la postmodernidad. En el Caribe la transparencia epistemológica no ha desplazado a las borras y posos de los arcanos cosmogónicos, a las aspersiones de sangre propias del sacrificio – como se verá en el capítulo sobre la obra de Fernando Ortiz-, sino que, a diferencia de lo que ocurre en Occidente, el conocimiento científico y el conocimiento tradicional coexisten en estado de diferencias.” (Benítez Rojo, 1998: 33)

Para Benítez Rojo, recurrir a la máquina de Deleuze y Guattari así como a los fractales de la teoría del caos le permite observar cómo se han ido gestando, a raíz de la máquina de la plantación y de la totalidad de su producción maquínica y semiótica, los significados ontológicos que se fueron produciendo en contacto con significados ontológicos ya existentes o generados a raíz de otras producciones, desde focos muy locales (como revisaremos en el capítulo sobre la cultura criolla) hasta abarcar los procesos generados

en la totalidad de un espacio que responde al mismo proceso: los “Pueblos del Mar” o el espacio Caribe. Gracias a su modo de leer tipo “Vía Láctea”, muy cercano a las propuestas de Deleuze y Guattari acerca del “esquizo-análisis”, cuando estos plantean el análisis de la relación sujeto-objeto desde el foco de la locura: la psicosis pone al desnudo un resorte esencial del ser-en-el-mundo, porque los mecanismos de la psicosis revelan un real anterior a la discursividad. Este real anterior al discurso es considerado como la inmanencia caótica o una especie de realidad virtual abierta a una producción a raíz de un acontecimiento singular. Y cómo afirma Guattari:

“Sólo pasando por esa 'toma de tierra' caótica, por esa oscilación peligrosa, otra cosa es posible y pueden emerger bifurcaciones ontológicas y coeficientes de creatividad procesual.” (1992a: 102)

Cuando Benítez Rojo propone como rasgo cultural su concepto de “cierta manera”, parece que se refiere al resultado de elementos o cosas en contacto, que se produce en este espacio de relación rizomático, esa toma de tierra caótica o, este grasping caótico. Este espacio es un espacio de procesos, de dinámicas de diferencias en contacto que produce un significado que dura sólo el tiempo de dicho contacto, antes de entrar de nuevo, en contacto con otra producción. Esta producción no es fija y dura tan sólo un instante breve, efímero. Es por ese motivo que en el Caribe, hablar de cultura, es decir de rasgos permanentes, es delicado. Es por ese motivo también, que pueden convivir elementos paradójicos, como “el conocimiento científico y el conocimiento tradicional”, elementos de la modernidad y de la posmodernidad, así como elementos ancestrales y de antiguas cosmogonías, porque no entran en conflicto. Esta “cierta manera” sería la dinámica resultante de la convivencia de todos los elementos culturales en contacto, una forma de ser-en-el-mundo capaz de producir significados efímeros, en cada instante. Marcaría un desplazamiento constante del ser en este espacio de paradojas donde se producen significados performativos; este espacio de lo efímero marca a su vez un ritmo, el del instante, o mejor una pluralidad de ritmos, puesto que los significados se transforman constantemente.

“¿Qué es lo que Labat señala como una regularidad común a todo el Caribe? Un elemento: ritmo. Es el ritmo lo que, en sus palabras, hace a los caribeños estar ‘en un mismo bote’, más allá de las separaciones impuestas por ‘la nacionalidad y la raza’; es el

ritmo – no una expresión cultural específica – lo que confiere 'caribeñidad'. De modo que si Mintz define la región en términos de societal area, habría que concluir que Labat la hubiera definido en los de rhythmical area. ¿Por qué vías constata Labat esta especial ritmicidad? A través de performances.” (Benítez Rojo, 1998: 99)

Según la visión de Benítez Rojo, los distintos elementos que entran en contacto entre sí obligan a una improvisación constante del performer, generando una nueva dinámica, junto a la del ritmo, la de la actuación. Ritmo y actuación se convierten en esta forma de ser de “cierta manera”, resultante de un perpetuo juego de vaivenes y contactos de la pluralidad de ontologías que conforma el archipiélago Caribe. ¿Pero por qué este desplazamiento continuó?

Para Benítez Rojo, este espacio, siempre caótico permite a la cultura de los Pueblos del Mar “expresar su deseo de conjurar la violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuido a través de lo poético” (Benítez Rojo, 1998: 32), porque en este espacio performativo, es decir, altamente creativo y efímero, no existen represiones ni contradicciones y “no hay otro deseo que el de mantenerse dentro de su zona límite el mayor tiempo posible, en free orbit, más allá de la prisión y la libertad.” (Benítez Rojo, 1998: 33). Esta “actuación” que no sólo se ha de entender en términos de representación, es a la par, la ejecución de un ritual (Benítez Rojo, 1998: 26). La actitud de “cierta manera” nos remite por lo tanto a las manifestaciones de violencia de La Plantación y las relaciones de dominación y de represión que se establecieron entre el esclavo y su amo, y, a través del performance 'ritual', busca conjurar la violencia fundacional.

Para Glissant, el innegable sincretismo que desarrollará a través de su dinámica de la creolización, tiene como origen, precisamente, esta relación de poder, de dominación, de enajenación, pero, aun así, con dinámicas de supervivencias.

1.3.2. Una cultura de la actuación

1.3.2.1. “Desvío” y “astucia”

En la *Poétique de la Relation*, Glissant relata lo que denomina las dos “tinieblas”

de la deportación de africanos hacia las Américas. La primera de ella consiste en la separación forzosa, el “arrachement” de su tierra o “arrancamiento”, “au pays quotidien, aux dieux protecteurs, à la communauté tutélaire.”³⁸ (2012c: 17).

La segunda consiste en la tortura y la degenerescencia del ser:

“Supposez deux cents personnes entassées dans un espace qui à peine en eût pu contenir le tiers. Supposez le vomi, les chairs à vif, les poux en sarabande, les morts affalés, les agonisants croupis. Supposez, si vous le pouvez, l'ivresse rouge des montées sur le pont, la rampe à gravir, le soleil noir sur l'horizon, le vertige, cet éblouissement du ciel plaqué sur les vagues. Vingt, trente millions, déportés pendant deux siècles et plus. L'usure, plus sempiternelle qu'une apocalypse.”³⁹ (2012c: 17-18)

Vimos antes cómo Benítez Rojo sitúa la plantación como origen del Caribe y de la “cierta manera” que caracteriza a los llamados “Pueblos del Mar”. Para Glissant, el origen está en la matriz del barco negrero que deportó a los más de 30 millones de esclavos africanos a las américas:

“[...] Le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans un non-monde ou tu cries. Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice. Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir. Car si tu es seul dans cette souffrance, tu partages l'inconnu avec quelques-uns, que tu ne connais pas encore. Cette barque est ta matrice, un moule, qui t'expulse pourtant. Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis.”⁴⁰ (2012c: 18)

“¿Cómo darle sentido al sinsentido de la esclavitud? es decir, ¿Puede haber un sentido, o dirección posible, a partir de la esclavitud? ¿Qué contenido histórico-cultural darle al vacío o la desposesión o despojo?” Glissant afirma que las colonias son áreas a-históricas

³⁸ “[el arrancamiento], al país del día a día, a los dioses protectores, a la comunidad tutelar.”

³⁹ “Supongan doscientas personas hacinadas en un espacio que a penas hubiera podido contener el tercio. Imaginad el vómito, las carnes en vivo, los piojos en zarabanda, los muertos tirados, los agonizantes pudriéndose. Supongan, si lo consiguen, la embriaguez de las subidas hacia el puente, el ascenso por la rampa, el sol negro en el horizonte, el vértigo, el deslumbramiento del cielo sobre el oleaje. Veinte, treinta millones, deportados durante dos siglos y más. El desgaste, más sempiterno aún que un apocalipsis.”

⁴⁰ “El vientre de este barco te disuelve, te arroja en un mundo en el que gritas. Este barco es una matriz, un abismo-matriz. Generatriz de tu clamor y de toda la unanimidad por venir. Porque si estás solo en este sufrimiento, compartes lo desconocido con algunos otros, que todavía desconoces. Este barco es tu matriz, un molde que, aún así, te expulsa. Encinta de tantos muertos como vivos ya condenados.”

lo que de alguna manera implica la traslación de un grupo humano a un entorno donde la identidad propia no puede continuar.

En primer lugar, cabe reflexionar sobre las condiciones de llegadas al Nuevo Mundo. Tal y como mencionamos anteriormente, en los barcos de la trata negrera, nunca se juntaban a esclavos africanos que hablaran la misma lengua. Hecho que se repetía luego en las plantaciones. Estos primeros hechos contienen varias violencias: la primera e innegable, intrínseca a la esclavitud, es la privación de libertad. A esta se suman la privación de voz, es decir, la condena al silencio con todo lo que conlleva a un nivel psíquico y de privación de identidad. La relación de dominación se establece a través de la anulación, infantilización, disminución del otro (por parte del europeo) o al contrario, a través de la adopción de una actitud pasiva y vacía por parte del esclavo, tal como lo afirma Glissant:

“Les Noirs américains adoptaient comme attitude linguistique chaque fois qu’ils étaient en présence de Blancs: le zézaïement, la traîne, l’idiotie.”⁴¹ (2012a: 49-50)

“¿Me quieres ver así? ¡así seré para ti!”. Sin embargo, esta anulación, esta condena al silencio, este “nihilismo” impuesto y autoimpuesto dio lugar a una fuerza vital – cuasi nietzscheana – porque se transformó en una dinámica de supervivencia a través del “camouflage” glissantiano o “camuflaje”. El “camuflaje”, sería como la transformación del silencio o de la anulación en fuerza de resistencia: un silencio que termina cargándose de sentido, de actos camuflados, de identidad mediante un “détour” o “desvío” y la “ruse” o “astucia” para llegar, a pesar de la dominación mediante la anulación, a ser, a “crearse” una existencia. Por ello, decimos que existe allí, una fuerza vital extrema, nietzscheana, en este acto de transformación. Tal y cómo lo afirma Glissant:

“[...] L’esclave confisque le langage que le maître lui a imposé, langage simplifié, approprié aux exigences du travail (un petit-nègre) et pousse à l’extrême de la simplification. Tu veux me réduire au bégaiement, je vais systématiser le bégaiement, nous verrons si tu t’y retrouveras. Le créole serait ainsi la langue qui, dans ces structures et sa poétique, aurait assumé à fond le dérisoire de sa genèse.”⁴² (2012a: 49)

⁴¹ “Los Negros americanos adoptaban actitudes lingüísticas, cada vez que se encontraban en presencia del hombre blanco: el ceceo, el balbuceo, la idiotez.”

⁴² “El esclavo confisca el lenguaje impuesto por el amo, lenguaje simplificado, apropiado a las exigencias del trabajo y lo lleva al extremo de la simplificación. ¿Me quieres reducir al balbuceo?, voy a sistematizar

El “desvío”, el “camuflaje”, la “astucia”, estaría en la base de la génesis (como punto de inicio histórico) de las culturas caribeñas – antillanas. Tal y cómo afirma Glissant:

“Il faut revenir au lieu. Le détour n’est ruse profitable que si le retour le féconde: non pas retour au rêve d’origine, à l’Un immobile de l’Être, mais retour au point d’intrication, dont on s’était détourné par force; c’est là qu’il faut mettre en œuvre les composantes de la Relation, ou périr.”⁴³ (2012a: 2012)

El “retour” o “regreso” es por tanto la creación de algo nuevo a partir de la puesta en relación de varios elementos, que tienen en su origen, una relación de dominación con lo que conlleva de anulación y despojo de identidad. Este “regreso”, es a la par, el resultado de este choque (de esta convulsión de la historia), de una resistencia a dejar de ser y el fruto de un sí a la vida nietzscheano que no se podía prever. La extensión de aquello es lo que Glissant llama la “criollización”.

Pensamos que la dinámica del “desvío” glissantiano puede ser colocada en el origen de las dinámicas que conforman el paradigma caribeño. En primer lugar, Balandier hablaba de las dinámicas del orden y desorden, de la búsqueda de un punto fijo, y de la unidad como paradigma de la organización social. Sin embargo, en este caso la dinámica que prevalece es la que se halla entre dos ontologías determinadas. En su origen, se trataba de una dinámica de supervivencia que ha ido conformando la dinámica ontológica de lo caribeño: la “astucia”, el “desvío”, el “regreso”, puede ser asemejado al “performance” de Benítez Rojo. Como ya dijimos, según la visión de Benítez Rojo, los distintos elementos que entran en contacto entre sí obligan a una improvisación constante del performer, generando una nueva dinámica, junto a la del ritmo, la de la actuación. Ritmo y actuación se convierten en esta forma de ser de “cierta manera”, resultante de un perpetuo juego de vaivenes y contactos de la pluralidad de ontologías que conforma el archipiélago Caribeño en perpetuo contacto, transformación y sincretismo.

el balbuceo, ¡a ver si puedes seguirme el juego! El criollo sería, de esta manera, la lengua que, en sus estructuras y su poética, hubiera asumido hasta el extremo lo irrisorio de su génesis.”

⁴³ “Hay que volver al lugar. El ‘desvío sólo se convierte en ‘astucia’ aprovechable si existe una contrapartida, ‘un regreso’ que lo fecunda: no como un regreso a los sueños de origen, a lo Uno inmóvil, sino regreso hacia el punto de complejidad-bifurcación del cual fuimos desviados a la fuerza; es a partir de este punto que debemos poner en marcha los componentes de “la relación”, o desaparecer.”

1.3.2.2. Sacralidad, prácticas rituales y gestión de la violencia

Para Benítez Rojo (1998: 32), este espacio siempre caótico, permite a la cultura de los Pueblos del Mar “expresar su deseo de conjurar la violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuitivo a través de lo poético”, porque en este espacio “performativo”, es decir, altamente creativo y efímero, no existen represiones ni contradicciones y “no hay otro deseo que el de mantenerse dentro de su zona límite el mayor tiempo posible, en free orbit, más allá de la prisión y la libertad” (1998: 33).

Como vimos en nuestro primer capítulo, para Eliade (1981: 15), la sacralidad irrumpe con la delimitación de un espacio, “lo que permite la constitución del mundo” y “la revelación de una realidad absoluta que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante.” El hacer coincidir el Caribe con la plantación y la matriz del barco negrero permite esta delimitación del espacio, es decir, de un lugar que adquiere un sentido particular y donde se darán las dinámicas que permiten su habitabilidad.

Más adelante, Eliade comentaba (1981: 33) que para el hombre de las sociedades tradicionales, la sacralidad revela un modo de ser, una estructura mental y una manera de posicionarse en su cosmos. Para Benítez Rojo, este espacio del performer adquiere un valor sagrado o poético, y une dos puntos fijos donde pueden darse las dinámicas existenciales que permiten dotar el espacio de habitabilidad. ¿Cómo se dota este espacio de habitabilidad?

En primer lugar, la habitabilidad pasa por otorgar un lugar determinado a la violencia fundacional. ¿Cómo pensar un lugar donde confluyen diversas ontologías que entraron en contacto mediante relaciones de dominación y de violencias? Según Girard (2005: 100), lo que permite la experiencia religiosa, o la experiencia poética, según Benítez Rojo, es mantener la violencia fuera de la comunidad, gestionar la violencia de los comienzos para darle unidad y armonía al lugar en gestación. Según este último, la forma principal de su gestión pasa por la gestión de la venganza. Nos llamó la atención una frase pronunciada por Eric, un personaje del libro *À l'angle des rues parallèles* (ALDRP), de Gary Victor:

“J'entendis au même moment des voix d'enfants réciter les propos bien connus en

Haïti de Boironde Tonnerre, le secrétaire privé du général Jean-Jacques Dessalines, le fondateur de ladite nation haïtienne. ‘Il nous faut la peau d'un Blanc pour parchemin, son crâne pour écritoire, son sang pour encre, et une baïonnette pour plume.’ Pourquoi perçus-je de l'obscénité dans ces paroles?’⁴⁴ (2003: 67)

En el espacio del performer, siguiendo la dinámica de la “astucia”, del “desvío” y del “regreso” del esclavo convertida en *hábitus*, el “performance” operado adquiere la dimensión de una práctica ritual (Eliade: 2001:17). El objetivo de la práctica ritual es precisamente la de lograr una reactualización en el presente de lo que fundó la actual condición humana y se basa en la repetición simbólica de lo que ocurrió en el tiempo original o fundacional. La “astucia”, el “desvío”, el “regreso” y el “camuflaje”, como lo explica Glissant, son prácticas que operaron sobre la base de una relación de dominación camuflada por la asimilación. Es una práctica que busca desviar la violencia que implica la relación con el otro (desde el punto de vista de la relación amo / esclavo, y colonizador / colonizado), operando una transformación de negatividades en positividades. En *Le discours antillais*, Glissant (2012a: 48-49) explica que se trata de “une opération de détournement”, es decir, una desviación de la trascendencia implicada en un hecho o del sentido otorgado a algo para la creación de una nueva trascendencia o sentido que propicie la supervivencia.

Esta práctica ritual, que es la práctica del performer de “cierta manera”, según Benítez Rojo, es una práctica que ocurre en un espacio poético (el “espacio sagrado” según Eliade y Balandier donde ocurren las tomas de sentidos) donde “para lo único que sirve caminar y bailar de cierta manera” es para conjurar la violencia fundacional. Este espacio puede ser asemejado al espacio donde tiene lugar el “desvío”, según Glissant. Una práctica transformadora, un modo de expresión que se sitúa entre el “non-dit” y el “édit” o “entre lo callado y lo dictado”, es decir, entre los dos principales modos de la represión y trata de conquistarlos, una vez que el “desvío” deja de ser una práctica impuesta por lo real y se convierte en práctica de aprehensión, análisis y creación (Glissant, 2012a: 57).

⁴⁴ “Escuché al mismo tiempo unas voces de niños recitando las palabras bien conocidas en Haïti de Boironde Tonnerre, el secretario del general Jean-Jacques Dessalines, el fundador de la susodicha nación haitiana. ‘- Queremos la piel de un Blanco como pergamino, su cráneo como escritorio, su sangre como tinte y una bayoneta como pluma.’ ¿Por qué percibí algo de obscenidad en estas palabras?”

1.3.3. Dinamismo, sincretismo y “criollización” como nuevo paradigma de la improvisación

1.3.3.1. Ortiz, el contrapunteo y la transculturación

Lo que nos demuestra la técnica del “desvío” es precisamente, y más allá de la relación de dominación, cómo ciertos discursos y formas culturales se resisten a ser asimiladas y tratan de conservarse recurriendo a la “astucia”. Esta técnica, nacida de la Plantación y que se repite incesantemente, se convierte en una “dinámica cultural” que permite, primero, la conservación de rasgos culturales de la totalidad de las ontologías o culturas en escena, puesto que:

“[...] el discurso cultural es el que más se resiste al cambio. Su deseo intrínseco, puede decirse, es de conservación, puesto que está ligado al deseo ancestral de los grupos humanos de diferenciarse lo más posible unos de otros.” (Benítez Rojo, 1998: 36)

Y, después, su convivencia activando el juego de las diferencias. A raíz de este juego de las diferencias, se asiste a la creación paradigmática de una cultura del dinamismo y del movimiento, de la improvisación y de la imprevisibilidad:

“Cuando la cultura de un pueblo conserva antiguas dinámicas que juegan ‘de cierta manera’, éstas se resisten a ser desplazadas por formas territorializadoras externas y se proponen coexistir con ellas a través de procesos sincréticos. Pero ¿no son acaso tales procesos un fenómeno desnaturalizador? Falso. Son enriquecedores pues contribuyen a aumentar el juego de las diferencias.” (Benítez Rojo, 1998: 36)

El juego de las diferencias se ha de oponer a la “síntesis”. Una síntesis implica una asimilación y anulación de paradojas. Sin embargo, lo que Benítez Rojo llama “un artefacto sincrético” implica la creación de nuevos significantes a raíz del contacto de elementos distintos que mantienen su especificidad. Esta concepción rizomática de la cultura anula los efectos de la dominación, pues es transversalista y no domina un rasgo sobre otro sino que componen juntos un significado:

“[...] un artefacto sincrético no es una síntesis, sino un significante hecho de diferencias.” (Benítez Rojo, 1998: 36)

Este juego constante de las diferencias implica dinamismo y movimiento. El paradigma de la cultura caribeña se basaría por lo tanto en un rasgo permanente: este juego de las diferencias, que produce significados y formas o rasgos que no permanecen, improvisados. De este juego, nace la cultura de la paradoja, basada sobre su dinamismo, su multiplicidad de formas, su improvisación e impredecibilidad.

Asimismo, es también a través del estudio científico de la naturaleza y la vida social que Ortiz consigue desentrañar las fuerzas motrices de una de las ontologías de la zona caribeña, la nación cubana, aquello que en su opinión sería capaz de garantizar el progreso de su país. Analiza sin descanso la isla y sus hombres, principalmente su cultura, buscando explicaciones que permitan comprender la realidad nacional y mejorarla. En 1940 publica incluso una obra admirable, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, donde todo el universo laboral, productivo, económico, político, cultural y social asociado al tabaco y al azúcar, productos principales de Cuba, es examinado bajo una perspectiva que reconoce y se preocupa esencialmente de los procesos constitutivos de la nación, es decir, de lo que él llama la transculturación. “El tabaco y el azúcar son los personajes más importantes de la historia de Cuba,” dice Ortiz (1987: 16), “y las sorprendentes diferencias entre ambas producciones se reflejan en la historia del pueblo cubano desde su misma formación étnica hasta su contextura social, sus peripecias políticas y sus relaciones internacionales.” Además, es precisamente en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* donde el concepto de la “transculturación” es presentado. Ortiz hace del tabaco un símbolo de una cubanía más auténtica, de un humanismo más elevado pues representa según él el trabajo individualizado, libre y no alienado del campesinado cubano blanco, fundamentalmente, en tanto que el azúcar es descrito por él como el elemento importado, ignominioso pues conlleva la utilización de mano de obra esclava (africana y “atrasada”), cultivo y producción inhumanos, bastos, masivos (latifundio), que trae además como consecuencia la subordinación económica alguna metrópoli (España o los Estados Unidos). Tabaco y azúcar se convierten (Casamayor Cisneros, 2004: 106), de esta suerte, en expresión de las tensiones principales que Ortiz descubre en el seno de la nación cubana. A través de su presencia e imbricación en la vida nacional, analiza el problema del subdesarrollo y de la dependencia cubanos.

Siempre encontraremos en estos nuevos discursos, la imagen de lo que ocurre en el espacio del “grasping caótico” de Deleuze. En Benítez Rojo, un extracto del

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar dice:

“Debió de fumar tabacos el burlador Don Juan y de chupar alfeñiques la monjita Doña Inés. También saborearía su pipa Fausto, el inconforme sabio, y sus grajeas Margarita la dulce devota. Los caracterólogos hallarán en el azúcar a un picnico; en el tabaco a un leptosoma. Si el azúcar fue apetencia de Sancho, el villano glotón, el tabaco pudo serlo de Don Quijote, el hidalgo soñador [...]. Quizá Nietzsche pensó que el azúcar es dionisiaca y el tabaco apolíneo. Aquélla es madre de alcoholes que dan la sacra euforia. En los humosos espirales del tabaco hay ilusivas bellezas e inspiraciones de poema. Quizá el viejo Freud llegó a pensar si el azúcar es narcísico y el tabaco erótico. Si la vida es una elipse con sus dos focos en el vientre y el sexo, el azúcar es comida y subsistencia y el tabaco es amor y reproducción.” (1998: 186)

¿Qué es por lo tanto el azúcar? ¿Doña Inés, Margarita, un picnic, Sancho, Dionisio, Nárciso, comida y subsistencia? ¿Qué es el tabaco? ¿Don Juan, Fausto, un leptosoma, Don Quijote, Apolo, Erotismo, amor y reproducción? Benítez Rojo (1998: 186) pregunta entonces: “¿Cómo organizar los referentes de estas líneas?” ¿Qué es el “contrapunteo”? En primer lugar, como obra, sería ¿Un ensayo científico-social (Benítez Rojo; 1998: 185) cuando busca su legitimación en el discurso literario, en el de la ficción (Benítez Rojo: 188)? Y como concepto, Benítez Rojo (1998: 208) resalta la conexión que deja presagiar un sistema rizomático entre tabaco y azúcar: “No obstante, como he dicho, para Ortiz lo caribeño no reside sólo en el tabaco o en el azúcar, sino en el 'contrapunteo' del tabaco y del azúcar.” El contrapunteo, al remitir a la música barroca, significa una arquitectura sonora de carácter excesivo y acentríco y también remite a una forma musical según la cual las voces no sólo se enfrentan una a la otra sino que también se superponen una sobre la otra y a la vez se despliegan una tras la otra, paralelamente, interactuando entre sí en una fuga perpetua. Volvemos a encontrar esta activación del juego de las diferencias en el “contrapunteo” así como un potencial creador y arbitrario. Según Benítez Rojo, Ortiz “des-ordena”, “des-clasifica”, un poco al modo con que Borjes narra la clasificación de los perros chinos, no sin recordar “las palabras y las cosas” de Foucault: “El contrapunteo no aparece construido de acuerdo con el modelo enciclopédico, sino según un código indescifrable cuyo des-orden resiste todo intento moderno de sistematización” (Benítez Rojo, 1998: 186). Lo que sobresale de este párrafo, es “el vasto archivo heteróclito” que se ha de identificar con lo cubano, un conjunto heteróclito fruto de lo que Ortiz llamó la

“transculturación”. Es decir (Benítez Rojo, 1998: 186), un “archivo caótico y materialmente irrepresentable, cuya promiscuidad está muy lejos de proveer un blasón estable y genuino, es también, en un sentido político, económico y social más amplio, una metáfora de los orígenes imposibles de la Plantación.”

Es a raíz de ello, que Glissant prefirió el término de “criollización” al de “criollismo”, por poner de realce la constante transformación de significados, el dinamismo de la cultura, su proceso creativo y creador imprevisible.

1.3.3.2. Hacia un nuevo paradigma: “Criollización” e imprevisibilidad como dinámicas

La “criollización” es, por lo tanto, este choque de culturas, esta historia de dominación y esta convulsión de la historia que, en un momento dado, dio origen a algo nuevo, contra todo pronóstico, desde la más absoluta impredecibilidad.

“¿Y por qué criollización y no mestizaje? Porque la criollización es imprevisible mientras los efectos del mestizaje son fácilmente determinables. Podemos determinar estos efectos en las plantas mediante esquejes [...]. Pero la criollización es un mestizaje con un valor añadido, el que le confiere la imprevisibilidad [...]. genera en las Américas microclimas culturales y lingüísticos que nadie podía esperar, espacios en los que la mutua interacción de las lenguas y de las culturas es de una brusquedad suma.” (2016: 19-29)

Muchos son los teóricos del Caribe que han resaltado el aspecto sincrético de la cultura (“mestizaje”, “criollismo”, “transculturación”). Por ejemplo, Benítez Rojo explica (1998: 62-65 y 76-82) la aparición de una cultura criolla y Benabdelouahed, a partir de Arrom (1951: 172-176) subraya su condición de aparición:

“A la fin du XIXème siècle, Cuba est déjà une nation créole et mûlatre. Elle constitue le produit de plusieurs éléments, essentiellement blancs et noirs. Ce processus culmine avec la formation de la société ‘criolla’. À l’époque, le mot désigne à Cuba, comme dans tout le reste du continent, une nouvelle réalité culturelle, différente de celle qui a marqué le moment de la découverte et de la conquête. ‘Créole’ n’est plus une qualité qu’autorisent automatiquement le sang et la descendance, c’est le résultat d’une

adaptation progressive à la nouvelle société, au sol, au climat, au goût et à la langue parlée en Amérique latine.”⁴⁵ (1994: 264)

Por ello, la “criollización” es, ante todo, un fenómeno lingüístico. Del contacto de la lengua del dominante y de su simplificación y transformación en lengua de trabajo, se convierte por composición en verdadera lengua criolla, a partir “de los únicos poderes de la memoria,” (2016: 17). Ello conlleva a la par una composición de formas de artes, como lo subraya Glissant, “como la música de jazz, que se reformula con el auxilio de los instrumentos adoptados, pero con base en la huella de los ritmos africanos esenciales”

“Era absolutamente imprevisible que en dos siglos, una comunidad sojuzgada haya podido producir un idioma partiendo de elementos tan heteróclitos.” (2016: 21)

Para que se pueda producir una “criollización”, es necesario que los elementos culturales rescatados de la memoria y adoptados lo sean desde una concepción absolutamente horizontal, concepción ya trabajada por Deleuze et Guattari a través del pensamiento transversal; se puede hablar de horizontalidad porque los elementos heterogéneos puestos en relación o en contacto se “inter-valoran”, es decir, que no conllevan ninguna degradación del ser, tanto desde el interior, como del exterior. Y esta “equivalencia en valores” convierte el resultado en algo inesperado (de lo contrario, una relación desequilibrada en la cual un elemento dado como dominante toma posesión de todos los demás tiene un trayectoria más predecible). A partir de elementos culturales en contacto, se van creando, por lo tanto en el Caribe y Latinoamérica, pequeños “micro-climas” de inter-penetraciones culturales y lingüísticas. O, según Glissant, nuevos focos de aproximaciones a nuevas dimensiones humanas.

“Los fenómenos de la criollización son fenómenos de enorme importancia porque permiten hacer efectivo un nuevo enfoque de la dimensión espiritual de la humanidad en su diversidad.” (2016: 18)

⁴⁵ “Al final del siglo XIX, Cuba ya es una nación criolla y mulata. Constituye el producto de varios elementos, esencialmente blancos y negros. Este proceso culmina con la formación de la sociedad ‘criolla’. En aquel entonces, la palabra se refiere en Cuba, y en el resto del continente, una nueva realidad cultural, distinta a la que marcó el momento del descubrimiento y de la conquista. ‘Criollo’ ya no es una cualidad que autoriza automáticamente la sangre y la descendencia, sino el resultado de una adaptación progresiva a la nueva sociedad, a la tierra, al clima, a los sabores y a la lengua hablada en América Latina.”

Sin embargo, según Glissant, cada cultura “atávica” fue, en sus orígenes, una cultura “compósita” creada a partir de una “criollización”:

“[...] cuando se examinan, con criterios de razón, los orígenes de cualquier lengua (incluido el idioma francés), nos percatamos (o presentimos) que casi todos los idiomas, en sus orígenes, son criollos.” (2016: 22)

Este hecho está retomado a modo de pregunta por parte de Melançon en *Introducción a una poética de lo diverso*:

“Ha descrito de modo muy convincente el proceso de criollización del mundo que se está produciendo en estos momentos, y ha recordado sucinta pero suficientemente para hacerse una idea, la criollización de siglos pasados, por ejemplo, la del mundo antiguo a propósito de la aparición del cristianismo y de nuevos pueblos conocidos como ‘bárbaros’. ¿Así pues, podemos volver a definir la criollización como un estado de turbulencia de sistemas concurrentes, hecho que puede inducir a pensar que al cabo de un período lo suficientemente dilatado de turbulencia de sistemas se alcanzará fatalmente un éxtasis –Usted mismo ha afirmado que todas las lenguas, si se escarba en sus raíces, son criollas en su origen?” (2016: 27-28)

Efectivamente, el deslizamiento de una cultura “compósita” en cultura “atávica” es la muestra de que las poblaciones de Europa y de las culturas occidentales han trasladado al mundo, la idea de identidad como raíz-única y exclusiva como forma de estar en el mundo; y es esta concepción de la identidad que Glissant intenta combatir a partir de su concepción de “criollización”: los movimientos del “criollismo” sugieren incluso a partir del propio término, una voluntad de definir y dibujar una identidad fijada, única, exclusiva y esencialista. A partir del término “criollización”, Glissant pretende poner el acento sobre su aspecto de movimiento constante y de proceso abierto.

De aquí, llegamos a otros dos nuevos puntos fundamentales del pensamiento de Glissant. El primero es que la “criollización” es un proceso reciente, observable en el Caribe, América Latina, África, etc..., es decir en los países que sufrieron el proceso colonial. De esta forma, la “criollización”, que puede ser localizada y local, sin embargo, y al ser observable en una multiplicidad de situaciones geográficas, se alza en lugar común. Este reencuentro de procesos o ideas producidos en lugares y contextos distintos son lugares

comunes:

“[...] los lugares comunes no son prejuicios, son literalmente lugares en los que una idea sobre el mundo descubre una idea sobre el mundo.” (2016: 35)

De esta forma, nos encontramos con una imagen fractal de un mundo en el que cada sociedad o comunidad fue en su origen “atávica” tras un proceso de “criollización”. La definición del Caribe propuesta por Benítez Rojo como de un área que vivió el mismo proceso de colonización-decolonización, es decir de un área de constitución fractal con repeticiones y variaciones se repite en la constitución del mundo y de todas las comunidades “compósitas” y en el origen de las “atávicas”.

Para resistir a la tendencia de las comunidades en convertirse en “atávicas” es decir, evitar la conformación de una comunidad esencialista y excluyente, Glissant explica que, hoy en día, una dimensión importante de la “criollización” es su carácter “foudroyant” o “fulminante” y, sobre todo, su “carácter de consciencia”:

“Los contactos culturales no son cosa de ahora, pero abarcaban períodos de tiempo tan dilatados que pasaban inadvertidos para la conciencia. Un galo-romano del siglo VIII – los había todavía– carecía de cualquier conciencia de ser una ‘combinación’ de la Galia y de Roma; creía ser un ciudadano romano por los siglos de los siglos. El efecto cultural no alcanzaba la conciencia, porque iba de suyo. Lo increíble en la criollización moderna es que, de un modo fulminante, penetra en las consciencias.” (2016: 28)

La consciencia es la que reactiva el proceso, que impide su estabilización y con ello, la identidad definida. Más adelante, explica que el ser humano tiene cada vez más consciencia de que “la idea de si-mismo” es un proceso perpetuo de cambio; en nuestras sociedades actuales, la idea del ser no es fija, sino que constituye un proceso, un devenir, un “étant” o “siendo”. De este modo, se perfila la concepción de las conformaciones de comunidades locales y del Mundo según el principio de la “relación”.

El segundo de los dos nuevos puntos fundamentales del pensamiento de Glissant sería, el tener consciencia de vivir el “tremblement du monde” o “el temblor del mundo”. El “temblor del mundo” es la idea de estar en un punto del caos, pero de un caos creativo,

de un caldo de cultivo, de un “point d’ébullition” a partir de lo cual pueda surgir, mediante relación imprevisible de elementos, una bifurcación y una proliferación de nuevos sentidos inesperados. El “temblor del mundo” es una nueva forma de frecuentar el mundo, desde la relación y “l’errance” o tipo de “desarraigo”, teniendo conciencia de que existe un “caos-mundo” relacional que pueda desembocar sobre un “todo-mundo”.

Por lo tanto, el mundo tiembla porque, para Glissant, asistimos a una nueva configuración del mismo que hace que se tambaleen los viejos principios sistémicos de conformación de las comunidades y de su idea de permanencia. Constatar una “digénesis” en la formación de las comunidades directamente resultante de la colonización, significa cuestionar el principio de una historicidad lineal, un origen mítico y legitimado por la acción divina. Nombrar la “digénesis” es a su vez, bifurcar hacia otra suerte de devenir, otra suerte de historicidad.

A continuación, exploraremos los elementos del pensamiento de Glissant que permiten pensar en otra forma de historicidad: una historicidad a-sistémica, donde el lugar de enunciación de la misma tiene vocación a “l’étendue” o la “extensión” y donde el tiempo en flecha se convierte en una temporalidad espiral mediante la imagen de “la repetición”, “del fractal”, “de la relación” y “del rizoma”.

2. Caribe: del caos al orden en el tiempo y el espacio

2.1. Paisaje e historia: el lugar y el imaginario

Las sociedades “atávicas” basadas sobre el mito de la creación del mundo, entretienen una relación de posesión con un territorio, un espacio regalado por los dioses para propiciar y acoger la comunidad; un espacio y un sentimiento de propiedad legitimados por su carácter divino y original que les permite resistir los cambios. Podemos llegar a decir incluso que se trata de un espacio que ha logrado organizar su modo de resistencia contra la acción transformadora del tiempo, y para su permanencia y control sobre el resto. Las preocupaciones del debate postcolonial, al centrarse sobre las cuestiones de las relaciones de poder entre culturas “atávicas” y nuevas culturas “compósitas”, plantea asimismo los modos de resistencia y permanencia ideados para

asegurar la entrada de las culturas e identidades nacidas de las colonizaciones/independencias en el mundo. Pero nos podemos preguntar ¿qué pasa con las sociedades “compósitas”? ¿Cómo apropiarse del espacio cuando, tal y cómo lo afirma Glissant (2012a: 250): “Toute collectivité qui éprouve la raide impossibilité de maîtriser son entour est une collectivité menacée”⁴⁶? Sin embargo, el Caribe, ya lo hemos visto, se percibe como un espacio discontinuo, lugar de rupturas, zona accidentada:

“Les Antilles sont le lieu d’une histoire faite de rupture et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas ‘sédimer’, si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l’histoire, [...]. Ce discontinu dans le continu, et l’impossibilité pour la conscience collective d’en faire le tour, caractérisent ce que j’appelle une non-histoire.”⁴⁷ (2012a: 223)

¿Cómo constituir una visión histórica cuando hay ruptura con el pasado, cuando no hay pasado o cuando éste es demasiado reciente para poder engendrar un mito? El carácter reciente de los acontecimientos y la ruptura con la “tierra-madre” impide que se establezca una temporalidad histórica con una progresión lineal, basada en las visiones y filosofía de Hegel y del modelo occidental de la historia.

Sin embargo, la urgencia de una construcción cultural e identitaria capaz de establecer una resistencia a las dominaciones y capaz de hallar su sitio en el mundo obliga a la búsqueda de nuevas formas de crear lo real a partir del espacio-tiempo existente. Fanon denunciaba en *Peau noire, masque blanc*, los mecanismos de identificación con el blanco del joven negro:

“Aux Antilles, le jeune Noir, qui à l’école en cesse de répéter ‘nos pères, les Gaulois’, s’identifie à l’explorateur, au civilisateur, au Blanc qui apporte la vérité aux sauvages, une vérité toute blanche. Il y a identification, c’est-à-dire que le jeune Noir adopte subjectivement une attitude de Blanc. [...] Quand à l’école, il lui arrive de lire des histoires

⁴⁶ “Cualquier colectividad que experimenta la total imposibilidad de dominar su entorno es una colectividad amenazada.”

⁴⁷ “Las Antillas son el lugar de una historia hecha de rupturas y cuyo comienzo consiste en un desgarramiento brutal: la Trata. Nuestra consciencia histórica no puede por lo tanto “sedimentar”, por así decirlo, de una forma progresiva y continua, como para los pueblos que engendraron una filosofía, a menudo totalitaria de la historia, ... Este discontinuo en lo continuo y la imposibilidad para la consciencia colectiva de abarcarlo, caracterizan lo que llamo una no-historia.”

de sauvages, dans des ouvrages blancs, il pense toujours au Sénégalais. Étant écolier, nous avons pu discuter pendant des heures entières sur les prétendues coutumes des sauvages sénégalais. Il y avait dans nos propos une inconscience pour le moins paradoxale.”⁴⁸ (2003: 120-121)

En esta obra, Fanon denuncia la construcción identitaria o la identificación del negro a partir de estructuras sociales y mentales blancas y todo el entramado psico-estructurante que termina por convertirse en *hábitus* del antillano:

“René Ménénil rendait compte de cette réaction en termes hégéliens. Il en faisait 'la conséquence' de l'instauration dans la conscience des esclaves, à la place de l'esprit 'africain' refoulé, d'une instance représentative du Maître, instance instituée au tréfonds de la collectivité et qui doit la surveiller comme une garnison la ville conquise.”⁴⁹ (2003: 118)

La persistencia de las estructuras de dominación se explica por lo que Fanon llama la “catarsis colectiva”:

“Si nous voulons répondre correctement, nous sommes obligé de faire appel à la notion de catharsis collective. Dans toute société, dans toute collectivité, existe, doit exister un canal, une porte de sortie par où les énergies accumulées sous forme d'agressivité, puissent être libérée. C'est ce à quoi tendent les jeux dans les Institutions d'enfant, les psychodrames dans les cures collectives et, d'une façon plus générale, les hebdomadaires illustrés pour les jeunes, - chaque type de société exigeant, naturellement, une forme de catharsis déterminée. Les histoires de Tarzan, d'explorateurs de douze ans, de Mickey, et tous les journaux illustrés, tendent à un véritable défoulement d'agressivité collective. Ce sont des journaux écrits par des Blancs, destinés à de petits Blancs. Or le drame se situe ici aux Antilles, et nous avons tout lieu de penser que la situation est analogue dans les autres colonies, ce sont ces mêmes illustrés qui sont dévorés par les jeunes indigènes. Et

⁴⁸ “En las Antillas, el Negro joven que va a la escuela y no deja de repetir ‘nuestros padres, los galos’, se identifica con el explorador, el civilizador, con el Blanco que trae la verdad a los salvajes, una blanca verdad. Hay identificación, es decir que el Negro adopta de manera subjetiva una actitud de Blanco. [...]. En la escuela, va leyendo historias sobre los salvajes, en libros de Blancos, y siempre piensa en el Senegalés. Cuando era colegial, discutíamos durante horas sobre las pretendidas costumbres de los salvajes senegaleses. Había en nuestras palabras, una inconsciencia paradójal.”

⁴⁹ “René Ménénil daba cuenta de esta reacción en términos hegelianos. Hacía de ella la consecuencia de la instauración en las consciencias de los esclavos, en vez de la mente ‘africana’ reprimida, una instancia representativa del Amo, instancia instituida en lo profundo de la colectividad y que la vigila como guarnición a la ciudad conquistada.”

le Loup, le Diable, le Mauvais Génie, le Mal, le Sauvage sont toujours représentés par un nègre ou un Indien, et comme il y a toujours identification avec le vainqueur, le petit nègre se fait explorateur, aventurier, missionnaire ' [...].'⁵⁰ (2003: 118-119)

A lo que podemos añadir las denuncias de Glissant, acerca de las celebraciones de acontecimientos históricos en Martinica que no se corresponden con la historia de las islas, y que del mismo modo, refuerzan la enajenación identificatoria, la dependencia psíquica, económica y la pérdida de referencias espacio-temporales (Boudraa, 2002: 51).

Esta introducción a nuestro capítulo nos permite entender la noción de “urgencia” en la reconstrucción, así como el punto de partida de dicha reconstrucción. Pues el ser caribeño requiere recuperar sus propios *hábitus*, sus esquemas de identificación colectiva e individual, generar su propia catarsis a partir de las lógicas de su propia vivencia, de su propia historia. Trataremos en esta parte de ver cómo Glissant, Lezama Lima, Carpentier y Benítez Rojo han pensado las condiciones de tal reconstrucción del ser, a partir del paradigma antes esbozado: este plantea una lógica y una dinámica particular a partir de la cual se puede pensar la reconstrucción.

2.2. Lugar y resistencia

2.2.1. El paisaje como monumento histórico

¿Qué es lo más inmediato de lo cual disponen los caribeños para la historia?

Glissant y Lezama Lima concuerdan en afirmar: El paisaje.

⁵⁰ “Si queremos contestar correctamente, tenemos que recurrir a la noción de ‘catarsis colectiva’. En cualquier sociedad, en toda colectividad, existe, debe existir un canal, una puerta de salida por donde las energías acumuladas so forma de agresividad, puedan ser liberadas. Es a lo que tienden los juegos en las instituciones infantiles, los psicodramas en las curas colectivas y, de forma más general, las revistas ilustradas para los jóvenes, -cada tipo de sociedad necesitará un tipo determinado de catarsis. Las historias de Tarzán, de exploradores de doce años, de Mickey y todas las revistas ilustradas tienden a una verdadera liberación de la agresividad colectiva. Están escritas por los Blancos, destinadas a Blancos jóvenes. Sin embargo, el drama se sitúa en las Antillas y todo nos lleva a pensar que la situación es similar en las demás colonias, los mismos cómics devorados por pequeños indígenas. Y el Lobo, el Diablo, el Genio, el Mal, el Salvaje siempre están representados por un negro o un indio. Y como siempre uno se indentifica con el vencedor, el Negro joven se convierte en explorador, aventurero, misionero que corre el riesgo de que le coma el Negro malo [...].”

Tanto para Lezama Lima como para Glissant, aprehender lo real caribeño pasa por una observación profunda del “entours” o “paisaje”. Es lugar común en las teorías del Caribe que las lenguas europeas son insuficientes para describir la realidad caribeña. Y cuando los discursos occidentales han alejado la realidad caribeña de lo real, hace falta buscar nuevos focos de hermenéutica: El paisaje, la tierra, lo único que 'poseían' los esclavos y/o cimarrones constituyen una suerte de foco originario a partir de lo cual una apropiación de lo real es posible, es decir, una nueva historicidad.

“Historiquement pour nous, le paysage est un personnage-clé de notre histoire dans les Antilles. N’oubliez pas que dans toute l’histoire des Antilles la forêt, le morne, la montagne, sont les lieux, les seuls lieux possibles pour le nègre marron, pour l’esclave qui refuse le travail et qui s’enfuit. Par conséquent, nous avons appris dans notre histoire à fréquenter le paysage comme le lieu immédiat de notre destin.”⁵¹ (Glissant, 1958: 93)

La voluntad de intimar con el “paisaje”, de crear una relación de complicidad con él es, para Lezama Lima y Glissant, la única y legítima manera de resistir la historia oficial de las metrópolis y de crear las condiciones de una historicidad caribeña:

“L’effort ardu vers la terre est un effort vers l’histoire.”⁵² (1969: 196)

Para Glissant, esta apropiación significa y lleva a la creación de una “antillanité” o “antillanidad”, es decir, una “volonté de reconstituer les déchirures sociales, de remplir les trous de la mémoire collective et d’établir des relations hors du modèle métropolitain”⁵³, porque, para Glissant, el arraigamiento a un nivel psíquico en el paisaje antillano constituye una etapa considerable hacia la independencia:

“Le rapport à la terre, rapport d’autant plus menacé que la terre de la communauté est aliénée, devient tellement fondamental du discours, que le paysage dans l’œuvre cesse d’être décor ou confident pour s’inscrire comme constituant de l’être. Décrire le paysage ne suffira pas. L’individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l’épisode

⁵¹ “Desde el punto de vista de la historia, el paisaje es un personaje clave de nuestra historia en las Antillas. Recordad que, en toda la historia de las Antillas, el bosque, la colina, la montaña, son los lugares, los únicos lugares posibles para el cimarrón, para el esclavo que rechaza el trabajo y huye. Por consiguiente, hemos aprendido en nuestra historia a frecuentar el paisaje como el lugar más inmediato de nuestro destino.”

⁵² “El esfuerzo arduo hacia la tierra es un esfuerzo hacia la historia.”

⁵³ “Una voluntad de reconstituir las connotaciones sociales, rellenar las ausencias de la memoria colectiva y establecer relaciones fuera del modelo metropolitano.”

constitutif de leur histoire. Le paysage est un personnage de cette histoire. Il faut le comprendre dans ses profondeurs.”⁵⁴ (2012a: 199)

Así es como el paisaje se trasciende, se dota de sentido y empieza a convertirse en elemento de la cultura.

2.2.2. El paisaje metafórico

Para Lezama Lima, el paisaje lleva dentro de sí una lógica, una dinámica que le permite ir haciendo un sentido, una hermenéutica para la constitución de una visión histórica:

“Es la forma en devenir en que un paisaje va haciendo un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.” (2010: 247)

¿Cómo se constituye la visión histórica a partir del paisaje (Lezama Lima)? ¿O cómo este paisaje se convierte en un personaje de esta visión historia (Glissant)? Para Lezama Lima (2010: 247) “podemos situar, con la visualidad que da la pintura sobre el devenir histórico, esa causalidad de sentido, y esa imagen, que da la visión histórica.” Al observar elementos de un paisaje, o de un lienzo, un sentido, se establece una hermenéutica o una relación entre estos elementos mediante su contrapunto.

“No podemos establecer una relación entre el óleo de Simone de Martini y la Lámina de los Limbourg, sino por un contrapunto donde las puertas que se abren hacia afuera, obtenida esa entidad por los consejos de Yi King para sacar el alma del cuerpo, permitan al caballero salir del castillo y pasearse por sus tierras de cultivo, entre el asombro que despiertan sus ornamentos de amarillo centella y la armonizada confianza con que se aleja del castillo. ¿Cómo se ha obtenido esa revolución, esa rotación de tres entidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso,

⁵⁴ “La relación con la tierra se hace tan fundamental del discurso, que el paisaje deja de ser, en la obra, decorado o confidente, para inscribirse como constituyente del ser. Describir el paisaje no bastará. El individuo, la comunidad, el país son indisociables en el episodio constitutivo de su historia. El paisaje es un personaje de esta historia. Hay que entenderlo en sus profundidades.”

número y medida también?” (2010: 247)

Un paisaje, un lienzo, se pone en marcha cuando al entrar en contacto los elementos, entidades naturales o culturales imaginarias mediante el contrapunto, logran producir una “fuerza revulsiva”, que es la intervención del sujeto metafórico. En palabra de Lezama Lima, es “el sujeto metafórico [que] actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión.”

“Si digo Piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación. La fuerza de urdimbre y la gravitación caracterizan ese espacio contrapunteado por la ‘imago’, que le presta la extensión hasta donde ese espacio tiene fuerza animista en relación con esas entidades.” (2010: 251)

El paisaje como personaje resulta de su capacidad de decir algo, de constituir una hermenéutico del lugar y en este sentido, de alzarse como metáfora del lugar. Para Glissant, el paisaje es un verdadero catalizador espacio-temporal y cultural, que, lejos de expresar la belleza y lo exótico, profundiza en lo que tiene el lugar de “concentrationnaire et de lieu d'oppression” o “lugar de reclusión y de opresión”. De esta manera, empieza su *Introduction à une poétique du divers* y su versión traducida *Introducción a una poética de lo diverso*, definiendo el paisaje de la Martinica o de las Américas como “l'ouverture du paysage ‘irrué’” (2013: 11) o un paisaje “irrupto” (2016: 12). “Irrué” es un adjetivo inventado por el autor que significaría: “Irruption, ruade, eruption, réel et irréal” o “irrupción, embate, erupción, realidad e irrealidad”:

“En esos espacios, la vista no se libra de las astucias y los ardidés de la perspectiva; de un golpe de vista, abarcamos toda la verticalidad y la abrupta acumulación de lo real.” (2016: 12)

De esta forma, para Glissant, el paisaje como elemento fundamental de la historia de las Antillas, sólo puede ser violento y áspero, tal y como lo describía Benítez Rojo en *La Isla que se repite*. En la poesía de Glissant, la “descriptación” del paisaje sólo se puede hacer desde la vociferación, el grito, de acuerdo a, por un lado, los violentos contrastes climáticos y por otro lado, las violentas convulsiones de la historia. En la poética de

Glissant, la intimación con el paisaje – el paso para arraigarse en su lugar para crear historia – consiste en reconocerle un carácter de “monumento”, un carácter de “tracce” o “huella” que permitirá recuperar el pasado de las Antillas, y establecer una idea de duración donde coexisten el pasado y el futuro:

“Notre paysage est son propre monument: la trace qu’il signifie est repérable par-dessous. C’est tout histoire.”⁵⁵ (2012a: 21)

Tanto en la poética de Glissant como de Lezama Lima, el paisaje constituye un verdadero lenguaje y los lugares naturales se trascienden a través de las “huellas” para constituirse en focos de significados (para la constitución de una identidad antillana), en Glissant, o se trascienden a través de la metáfora, para constituir las “eras imaginarias”, en Lezama Lima.

2.3. Hacia un imaginario del Caos: ¿visión histórica o visión poética?

2.3.1. Las eras imaginarias: el poeta al rescate del mito

Tal y cómo Lezama Lima lo relata en *La expresión americana*, cuando la técnica histórica no puede establecer el dominio de sus precisiones, tiene que ser imprescindible “una técnica de la ficción” (2010: 252). Esto es, la fuerza del paisaje constituido en imagen, el cual, gracias a la intervención del sujeto metafórico, crea un nuevo sentido que deviene en una nueva visión. Asimismo, el espacio de la metáfora, lugar de la metamorfosis, es el espacio contrapunteado donde una entidad natural se convierte en una entidad cultural imaginaria. (2010: 250-251). Este espacio contrapunteado, lugar de metamorfosis, de encuentro y de negociaciones de varias entidades representa a su vez la capacidad que tiene la humanidad de producir imágenes de sí misma. Para Lezama Lima, esta capacidad de crear un tipo de imaginación es lo que asegura la longevidad y permanencia de una cultura:

“Para ello, hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea

⁵⁵ “Nuestro paisaje es su propio monumento: la huella que significa se aprecia por debajo. Es nuestra historia entera.”

en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. [...] establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etcétera, donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria cobró su realidad y gravitación. Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable.” (2010: 253-254)

¿Qué conforma lo real de una cultura? ¿Su historia o su imaginario? En *Imagen y Posibilidad*, Lezama Lima (1981: 21) empieza su primer capítulo con esta frase: “La imagen es la causa secreta de la historia”. La imagen rescata acontecimientos y los hace tener una resonancia, un sentido. Más adelante, hablando de José Martí, dice:

“Decía José Martí: tengo miedo de morir sin haber sufrido bastante. Sufrió lo indecible en vida, pero después de muerto siguió sufriendo. Ascendió purificado por la escala del dolor decía Rubén Darío cuando lo recordaba. Ya era hora de que descansara en la pureza de sus símbolos, siendo un dios fecundante, un preñador de la imagen de lo cubano. Llegó por la imagen a crear una realidad, en nuestra fundamentación está esa imagen como sustentáculo del contrapunto de nuestro pueblo.” (1981: 21)

Algo similar experimenta Carpentier durante su viaje a Haití:

“Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución.” (2006: 241)

En este extracto, vemos cómo Mackandal “llegó por la imagen a crear una realidad”. La imagen, para Lezama Lima, opera como el sustento de lo caribeño. La imagen, por medio del sujeto metafórico que opera en el espacio del contrapunto, crea significados, provee sentidos, un sentido potenciado por la posibilidad:

“La hipótesis de la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad.” (1981: 20)

¿Qué contiene el vaso de barro? ¿Qué contiene el paisaje caribeño? ¿Cuáles son las posibilidades de significado de tal objeto, de tal acontecimiento? Más adelante, Lezama Lima dice:

“La posibilidad actuando sobre la imagen, al apoderarse de la lejanía, de lo perdido, de la isla en el desembocar de los ríos, crea el hoc age, el hazlo, el apodérate. Es necesario que el cubano penetre en la universalidad de sus símbolos.” (1981: 21)

Así es cómo una técnica de la ficción se solapa a la técnica histórica. Explorar la imagen, crear una imagen y dotarla de significados contribuye a la creación de un imaginario, y el imaginario es altamente creador, explorador e infinito. De esta forma, Lezama Lima sitúa la creatividad y la búsqueda de una estética por encima de la historiografía, o, como dice en *Imagen y posibilidad*:

“La posibilidad extendiéndose como una pólvora de platino, fue interpretada y expresada. No fue un fracaso, fue una prueba decisiva de la posibilidad y de la imagen de nuestro contrapunto histórico, al lado de la muerte, prueba mayor, como tenía que ser. Son las trágicas experiencias de lo histórico creador. 'La mar, color de cobre, dice el trágico griego, contempla impasible la muerte del hombre de guerra.' Pero la tierra, que devuelve lo que devora, convierte al héroe muerto en legión alegre que trepa por lo estelar, para apoderarse del nuevo reto de fuego.” (1981: 21)

Boccaro, Catala y Lory (2002: 6) afirman que en la producción de una imagen sobrevive su producción mítica. Esta producción mítica, para ellos, no es más que la construcción, bajo la influencia de sistemas de creencias preexistentes, y de “comportements individuels d’imagination, par lesquels le sujet met en relation les choses et les êtres, dans un réseau de significations qui, à la différence de celles du rêve, se révèlent comme fortement structurées et dotées de stabilités (Malrieu, 2013: 50)”⁵⁶.

Pero, ¿qué diferencia una operación de transferencia (individual) en la asociación de dos elementos de una operación de producción mítica (individual y colectiva)? La producción

⁵⁶ “[...] comportamientos individuales de imaginación mediante los cuales el sujeto relaciona los seres con las cosas, en una red de significados; esta red, a la diferencia del sueño, es fuertemente estructurada y estable.”

mítica implica una participación a la mentalidad del grupo y la obediencia a un inconsciente social (Malrieu, 2013: 54). Para responder a códigos colectivos y aportar respuestas y significados duraderos:

- Pone en relación dos elementos.
- Ejerce una actividad de control y de regulación de esta puesta en relación, control realizado por el grupo y sus creencias.
- Tiene una motivación individual, compuesta de emociones, a menudo imbuidas de motivaciones sociales y que encuentra en las creencias del grupo, la forma y el contenido de sus analogías.
- Y la racionalización de la leyenda por medio de esta transferencia analógica.

El significado extraído del contacto de estos dos elementos, en Carpentier con “el hombre y el lobo”, y en Lezama Lima con “la piedra donde lloró Mario”, ha nacido de un sistema de conocimiento profundo, colectivo y afectivo. Se trata de una operación metafórica (Malrieu, 2013: 55) y es lo que permite a Lezama Lima colocar su concepto de “las eras imaginarias” por encima de la elaboración historiográfica.

En efecto, cuando Lezama Lima afirma (1981: 21) “la posibilidad actuando sobre la imagen, al apoderarse de la lejanía, de lo perdido, de la isla en el desembocar de los ríos, crea el hoc age, el hazlo, el apodérate”, se refiere a la necesidad de reconectarse con lo propio, lo afectivo colectivo y lo profundo. Se refiere a la necesidad de dotar a las cosas y a los seres y a la naturaleza de este nuevo significado.

Es por ello, precisamente, que las “eras imaginarias” de Lezama Lima nacen de lo que llamará la “era poética”. Esta “era poética”, como queda reflejado en *Imagen y posibilidad* (1981: 104), permite “crear la nueva causalidad, la posibilidad infinita, la imagen como potencial entre la historia y la poesía.” La “era poética” sería como la etapa previa, originaria a la creación y formación del imaginario, de las “eras imaginarias”. Por ello, citaremos la definición que propone Lezama Lima para poema, poeta y poesía, en *Imagen y posibilidad*:

“Poema: un espacio resistente entre la progresión de la metáfora y el cubrefuego de la imagen.

Poeta: el que toca ese espacio resistente, como posibilidad.

Poesía: las esencias expresadas por las eras imaginarias.” (1981: 129)

¿Qué es este espacio de resistencia? En “La imagen como sistema” (1984: 125), Ríos Avila cita a Lezama Lima diciendo: “El discurso poético [...] aísla las acumulaciones de sentido [...] y al final se reconstruye prisionero del sentido.” Esta dinámica de aislamiento y reconstrucción revela la existencia de un espacio en el que tiene lugar el fundamento del sistema poético de Lezama Lima: el espacio de la palabra.

“El espacio de la palabra, el tormentoso cielo del encerado, es una imagen sideral del caos, [...]” (Ríos Avila, 1984: 126)

Este espacio caótico, para el poeta, es un espacio donde se hallan todos los significados posibles, un espacio de sobreabundancia de significados. Este espacio, es el espacio original y caótico, cercano a la naturaleza perdida, desde donde se puede experimentar con los nuevos sentidos, con nuevas posibilidades y siempre en busca de estas “esencias” que expresarán las “eras imaginarias”. La experimentación, concepto clave para la búsqueda de una nueva ontología, sólo puede hacerse al azar. Los significados pueden juntarse para crear un nuevo orden, nuevas imágenes, nuevas posibilidades, por medio del contrapunteo y del sujeto metafórico. Una dinámica creadora que no es posible entender sin recordar el pensamiento de la relación de Glissant, las dinámicas del performance de Benítez Rojo, el contrapunteo de Ortiz y al fin y al cabo, el rizoma de Deleuze y Guattari.

2.3.2. El escritor como explorador: “una filosofía de la huella”

Para Glissant, el deslizamiento del papel del escritor hacia el del historiador está claramente afirmado en su obra *Le discours antillais*, precisamente en el capítulo “La querelle avec l’histoire” (2012a: 223-229). El problema de los pueblos antillanos y caribeños es que viven inmersos en una historia hecha de rupturas. La primera, el desarraigo con la tierra de origen, la trata. La historia, de esta manera, no puede aprehenderse de una forma progresiva, continua, a lo que se suma una constante imposición de las visiones históricas de las ideologías dominantes. La resultante es la

constante ruptura del pueblo con su verdadera historia, es decir, con los acontecimientos sucesivos a partir de una datación mitificada, con un sentido particular que permite a estos pueblos extraer de los acontecimientos relatados e integrados, “l’argument de [leur] conscience”, es decir, el “fundamento de la conciencia”:

“Il en a résulté qu’à la connaissance de son pays le peuple antillais n’a pas lié une datation même mythifiée de ce pays, et qu’ainsi nature et culture n’ont pas formé pour lui ce tout dialectique d’où un peuple tire l’argument de sa conscience.”⁵⁷(2012a: 225)

Lo que realmente está en el origen del problema con la historia, es la ausencia de este inconsciente colectivo, el fundamento profundo de la cultura, lo que Glissant llama “el fundamento de la conciencia”, o lo que Lezama Lima llama “el imaginario” o “era imaginaria”. Por ello, los dos autores concuerdan, como tantos otros autores antillanos y caribeños, en darle al poeta o al escritor un rol de exploradores de las conciencias no reveladas pero, sin embargo, latentes.

“Le passé, notre passé subi, qui n’est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l’écrivain est d’explorer ce lancinement, de le révéler de manière continue dans le présent et l’actuel.”⁵⁸ (2012a: 226)

Una “trace”, en las Antillas, es un sendero que va y se pierde en el bosque, que no tiene ni destino, ni objetivos definidos (Thébaudeau, 2002: 35-36). Una “trace” puede ser a la vez, una huella, un índice que se encuentra y permite hacer memoria (Ricoeur, 2000: 539). Por ello, Ginsburg (1994: 138-175) asocia a la “trace”, la figura del cazador, un cazador agazapado en medio del barro, al acecho de la huella de su presa. Una “trace” puede ser por lo tanto asemejable a un indicio y a la vez, y a través del motivo del sendero, a la exploración. Una exploración “un poco al azar” como diría Lezama Lima (in Ríos Avila: 1984: 127), y “une démarche de type exploratoire” (Thébaudeau, 2002: 35-36). “La pensée de la trace” o “el pensamiento de la huella” (Miampika, 2005: 40) es la aproximación elaborada por Glissant para revelar “le lancinement” o “el tormento” en el

⁵⁷ “Ha resultado que, al descubrir su país, el pueblo antillano no le ha vinculado una datación, ni tan siquiera mitificada. Así es como naturaleza y cultura no han llegado a formar este todo dialéctico desde el cual un pueblo saca el fundamento de su conciencia.”

⁵⁸ “Este pasado, nuestro pasado sufrido, que no ha llegado a ser historia para nosotros, está sin embargo aquí, que nos atormenta. La tarea del escritor es la de explorar este tormento, de revelarlo de forma continua en el presente y lo actual.”

presente y lo actual.

En su obra *Le quatrième siècle*, Glissant ejemplifica esta aproximación colocándose a sí mismo, escritor, como explorador de la conciencia colectiva para revelarla a través de la ficción. Dos personajes, el viejo Papá Longoué y el joven Mathieu Béluse. Este se muestra curioso de conocer el pasado y la historia; su mente cartesiana no le permite sentirse satisfecho con sus investigaciones y búsquedas. Papa Longoué, un viejo que buscó refugio en el monte, descendiente de los cimarrones le relata la epopeya pluri-generacional de sus dos estirpes respectivas: la Beluse y la Longoué, ambas procedentes de la Trata. A la manera de los “Griots” (garante de las genealogías) y de los contadores (el relato de la profundidad), Papá Longoué cuenta las aventuras de las dos familias de acuerdo con una lógica, la temporalidad generacional y la lógica atemporal de la memoria, donde fantasía e imprevisibilidad van tejiendo su sentido particular. Como lo subraya Thébaudeau (2002: 35): “Semblable à cet élément incontrôlable qu’est le vent montant à l’assaut du morne, la parole du vieil homme se déploie en spirale, une figure chère à Glissant, elle se méfie des exigences cartésiennes, des soucis de rationalisme. Elle est libre, elle a charge de dire la mémoire vraie [...]”⁵⁹

Para establecer el “continuum” de la historia de las Antillas en el presente, es decir, hacer que coincidan los datos inmediatos con la relación con el entorno, es necesario buscar una dinámica, o una otra forma exploradora. ¿Cómo se crea la percepción de una historia inserta en un continuum? En *Le discours antillais*, (2012^a: 273), Glissant define dos conceptos claves, el “pan” (el tramo) y la “période” (el periodo). El “periodo” consiste en un proyecto global hacia el cual la comunidad se esfuerza y por el cual obra para constituir su historia. El “tramo” sólo se convierte en periodo cuando la comunidad recompone para ella misma, un proyecto que le permite reintegrar su pasado histórico. Cuando no existe ningún proyecto global, la historia no se percibe como un continuum de “periodos” temporales sino como “tramos” discontinuos de historias sufridas. ¿Por qué los autores recurren a la figura de la espiral? Porque cuando ya no se puede reconstruir la historia según una sucesión de acontecimientos lineales que van cobrando sentido, hace falta recurrir a una nueva dinámica temporal y creadora: la temporalidad en “espiral”.

⁵⁹ “Semejante a este elemento incontrôlable, el viento que va asaltando la loma, la palabra del viejo se despliega en espiral, una figura que Glissant aprecia porque recela de las exigencias cartesianas de las preocupaciones del racionalismo. Es una figura libre, encargada de significar la verdadera memoria [...]”

2.3.3. Imagen y espiral: la visión profética del pasado o la historia como eterna performance poética

La “espiral” representa por lo tanto esta nueva dinámica exploradora: partiendo de una “trace latente que l’écrivain a repéré dans le réel”⁶⁰ (Glissant, 2012a: 228), su tarea será la de darle voz, “de la faire parler” para que esta “huella”, testigo de un acontecimiento del pasado, pueda revelar su sentido y proyectar en el futuro el sentido reconquistado de este pasado por fin rescatado. ¿Datación? ¿Tiempo en flecha? No. La “espiral” expresa una temporalidad otra, más próxima a la lógica de la memoria: una temporalidad profunda y emocional, vinculada a la búsqueda de las esencias colectivas míticas. Por un lado es “la vivacité féconde d’une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises”⁶¹ (2012a: 228) y en palabra de Thébeaudau (2002: 36), la “espiral” se corresponde con “les pulsions ou élans” (pulsiones o impulsos) con los que los datos de la memoria ocultada surten y cobran sentido en el presente para contribuir a restablecer el continuum y fundar el “fundamento de las conciencias”. Por otro lado, la “espiral” es el movimiento constante desde la “huella” detectada en el presente que remite a un acontecimiento del pasado, con una vuelta al presente para su descodificación y su proyección hacia el futuro para crear un porvenir. Este movimiento se repite *ad infinitum*, pues una espiral es ante todo movimiento y creación constante de significados a través de la poesía.

Asimismo, cada vuelta hacia el pasado funciona a modo de la técnica psicoanalítica (analogía con la liberación del inconsciente de Guattari). En la novela *Le quatrième siècle*, la fuerza con la que Papá Loungué evoca el pasado despierta la memoria de Mathieu. El procedimiento hace que las barreras del inconsciente caigan, para dejar aflorar en la superficie todo lo indecible de la historia ocultada. Por ello, Glissant concibe esta exploración en espiral con un objetivo:

“Démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité collective que donne d’abord un arrière-pays culturel

⁶⁰ Partiendo de “una huella latente que el escritor detectó en lo real.”

⁶¹ “La vivacidad fecunda de una dialéctica reiniciada entre naturaleza y cultura.”

ancestral. C'est ce que j'appelle une vision prophétique du passé."⁶² (2012a: 226-227)

Como vimos anteriormente, Lezama Lima descarta el historicismo frente al método poético. Mediante dicho método (Mataix, 2000), se elimina la causalidad en pro de una memoria creadora y natural; según Lezama Lima, memorizamos desde la raíz de la especie. Su método poético se ha de entender como la facultad de crear un orden diferente destilando las esencias que subyacen en la realidad y lo único que necesitan es ser rescatadas en un nuevo acto fundacional, es decir “la historia de muchos en una sola visión, el sueño de muchos, las cosmologías”. Este sueño colectivo sólo puede ser logrado por la “voluntad oblicua, pero poderosísima” de la poesía actuando sobre la memoria, cuando va más allá de la memoria prenatal, más allá de recordar las cosas que aún no han sucedido”. El método de Lezama Lima nos recuerda el modo en que Guattari proponía una liberación del hombre mediante la liberación de su inconsciente, tras el estudio de la psique esquizofrénica. Guattari explicaba que en estos enfermos, la subjetividad se posiciona a través de un continuo intensivo cuyos rasgos no se pueden aprehender por un aparato de representación sino por una absorción pática existencial, preyoica, preidentificatoria; es decir, desde el espacio caótico de las sensaciones preverbales.

Esa es la memoria profética de Lezama Lima, hecha posible gracias al recurso al espacio de la palabra. Este espacio, como lo vimos anteriormente, es un espacio en el que existen y se hallan todos los conceptos posibles; es el espacio caótico al cual remite el poeta para su exploración con el sentido, en su afán de eliminar la causalidad, la razón y el tiempo histórico lineal para “destilar las esencias que subyacen en la realidad” para la creación de las “eras imaginarias”. Por un lado, estas “eras imaginarias” permitirán esta “impulsión alegre hacia lo que desconocemos”, es decir, esta tendencia hacia la creación de un nuevo futuro. Por otro lado, las palabras que forma el poeta son aproximaciones, exploraciones y reconstrucciones perpetuas de sentidos siguiendo la dinámica de la “espiral”:

“En el movimiento perpetuo de la espiral cada palabra es una aproximación, una reconstrucción perpetua del sentido.” (Ríos Avila, 1984: 127)

⁶² “[...] desenredar un significado doloroso del tiempo y arrojarlo de repente en nuestro futuro, sin el recurso a estas especies de periodos de tiempo de lo que los occidentales se han beneficiado, sin la ayuda de la densidad colectiva que no da el fundamento cultural ancestral. Esto es lo que llamo una visión profética del pasado.”

En su artículo, “Entre caos y cosmos”, Odette Casamayor Cisneros resalta el recurso a la imagen del caracol en la obra literaria de Carpentier.

“En varias ocasiones, cuando Carpentier quiere representar su concepción de la Historia en tanto que espiral orientada hacia el futuro, utiliza con acierto la imagen del caracol.”
(2004: 107)

En la obra de Carpentier, encontramos presente este concepto de “visión profética del pasado”, principalmente en sus dos novelas *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo* donde la historia está representada como una espiral orientada hacia el futuro, con repeticiones cíclicas de acontecimientos que hacen avanzar el mundo, revoluciones que permiten al mundo dar siempre un paso hacia delante: un movimiento cíclico con sus repeticiones y variaciones. A su vez, esta dinámica en espiral esconde un motor secreto, la esencia del mundo, la búsqueda constante de la maravilla vital presente en la realidad y que lo hace avanzar y existir entre profusión y bullicio (2004: 106). Este motor secreto, esta energía vital, estas energías caóticas que se desprenden o se nutren de las revoluciones sangrientas, de los ciclones y de los carnavales forman un orden oculto desde el cual la realidad americana extrae su esencia y su identidad (2004: 107-108). En *La ciudad de las columnas*, Carpentier, en respuesta a las críticas de Humboldt acerca de la desorganización urbana de La Habana, exalta el mal trazado de las calles habaneras. Como lo refiere Casamayor Cisneros (2004: 108), se trata del testimonio de una gran sabiduría dictada por una necesidad primordial – tropical – de “jugar al escondite con el sol, burlándose de superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos.” Este caos u orden oculto que esconde el laberinto de *La ciudad de las columnas*, no hace sino recordar al espacio caótico de los “Pueblos del Mar” de Benítez Rojo, aquellos que necesitan “expresar su deseo de conjurar la violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuido a través de lo poético” (1998: 32). En efecto, como lo dice el personaje de Filomeno en la obra *Concierto Barroco* frente a las libertades que se ha tomado Vivaldi con la historia de México al componer su ópera Montezuma: “La ópera no es cosa de historiadores [...] No me joda con la Historia [...] Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (in Benítez Rojo, 1998: 361).

Entonces: ¿Historia o ilusión poética? Tanto Glissant como Lezama Lima, Carpentier y Benítez Rojo otorgan al espacio poético un lugar de suma importancia. Frente a la

incapacidad de construir la historia lineal del caribe, pero ante la necesidad de “hallar su modo de ser inmersa en una multiplicidad de producciones subjetivas difundidas y que se revelan al resto de un mundo inmerso en su propia historia, es decir, en su propia búsqueda de subjetividad”, en un mundo en el que las identidades se entienden cada vez más desde sus procesos, su carácter efímero y su devenir (Hall, 2008: 315-316), los pensadores del Caribe prefieren al espacio histórico, el espacio del performance. En este espacio performativo, como lo describía Benítez Rojo, altamente creativo y efímero, no existen represiones ni contradicciones y “no hay otro deseo que el de mantenerse dentro de su zona límite el mayor tiempo posible, en free orbit, más allá de la prisión y la libertad” (1998: 33).

3. Caribe y expresión estética a partir del caos

A lo largo de este capítulo sobre el Caribe, hemos podido profundizar en ciertos rasgos o, mejor dicho, dinámicas particulares e intrínsecas a la formación del área cultural caribeña y que han ido, con las transformaciones que conlleva el paso del tiempo, conformando un “modo de ser” caribeño. Con esto, nos referimos al barco negrero y a la plantación como máquinas primerizas que determinaron las dinámicas que de ellas nacieron y que son rasgos comunes en toda el área. De estas dinámicas, hemos destacado dos principales: la primera de ellas, es la repetición con variación, descrita por Benítez Rojo y, la segunda, consiste en las dinámicas de supervivencia de la “astucia”, del “desvío” y del “regreso” glissantianas originadas en las relaciones de dominación propias de la esclavitud que pueden ser asemejadas al “performance” de Benítez Rojo.

Este espacio del “performer” caribeño, es un espacio de creación constante y de transformación de sentidos, conceptos, y ontologías a raíz de lo cual nuevas formas de ser y ver son posibles. Asimismo, este espacio de performance y de transformación, el espacio productor de la cultura caribeña, representa este espacio caótico, asemejable al grasping caótico de Deleuze y Guattari y a su vez una dinámica constante en la conformación de las ontologías fundadoras caribeñas. Este grasping caótico lo encontramos en la raíz de todas las expresiones y estructuras mentales del área y cualquiera de esas expresiones o visiones o modo de ser pasan por el contacto de varios elementos que van cobrando un sentido mediante el contrapunteo.

El espacio es, por lo tanto un espacio múltiple y contrapunteado por el tabaco y el azúcar en el caso cubano y, por medio de esta dinámica, no sólo representa un área geográfica sino la capacidad que tiene su componente humano de producir imágenes de sí misma, a raíz de las máquinas fundadoras y primerizas. El tiempo no es un tiempo histórico, es decir, un tiempo lineal en el que se organizan una sucesión de acontecimientos fundadores, sino un tiempo que anula el concepto de historia entendido como una sucesión de acontecimientos que explican el presente, sino como una búsqueda de su propia subjetividad a través de los significados extraídos de la memoria. Como lo explica Glissant, hay que profundizar en lo que tiene el paisaje como lugar de reclusión y de opresión para, en un segundo momento y por medio del contrapunteo, alzarlo como metáfora del lugar y de la subjetividad reencontrada. Es decir, un espacio de transformación del sufrimiento y de la violencia original en una dinámica vitalista; algo que no puede hacerse sin poner en contacto oposiciones y elementos paradójicos, frutos de los grandes choques originales, para crear nuevos focos de significados y de ontologías. Estas son las dinámicas que van creando lo real caribeño, producen las culturas caribeñas y necesitan encontrar modos de expresar esta cultura de la paradoja.

3.1. El real maravilloso

Anteriormente, vimos cómo Carpentier, durante su viaje a Haití, experimentaba el hallarse en contacto cotidiano con lo maravilloso, un maravilloso que conseguía crear lo real:

“Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución.” (2006: 9)

Los haitianos llegaron, por la imagen, a crear una realidad. Como vimos antes, la imagen, por medio del sujeto metafórico establece una hermenéutica o una relación entre estos elementos mediante su contrapunto. Es lo que explicaba Lezama Lima acerca de la creación de un sentido para llegar al fundamento de la conciencia de un pueblo, gracias

al sujeto metafórico (2010: 247): un paisaje, un lienzo, se pone en marcha cuando al entrar en contacto los elementos, entidades naturales o culturales imaginarias mediante el contrapunteo, logran producir una imagen, un sujeto metafórico que encierra el fundamento profundo de la cultura.

“Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.” (2006: 9-10)

El espacio del “performer” presupone hallarse constantemente en este espacio uniendo lo objetivo con lo subjetivo para la formación de un real-local. Es este vaivén constante que crea la sensación de “inquietante extrañeza” que da lugar a lo “maravilloso”.

3.1.1. Una poética realista entre irracional e imaginación

¿Cuál es el fundamento de lo real maravilloso? Como lo estudió Schallum (2013) en *Le réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis: esthétique, éthique et pensée critique*, su aparición es sobre todo de orden fenomenológico, relacionado con las dinámicas originales y los deseos de construcción de la ontología; pues plantea la cuestión de lo real a partir de una experiencia de lo real, entendida desde sus contextos históricos y culturales. Busca poner de relieve el modo en el que lo real se experimenta como tal y en el Caribe, su dinámica particular es la de la paradoja del espacio poético o del “performer”, es decir, la dinámica del contrapunteo. De allí, se extrae la paradoja de dicha estética: la estética real maravilloso es realista, entendiéndose el realismo como vida que se vive en cada uno de nosotros, o dinámica vitalista de transformación constante de significados.

“[...] la ‘figure’ individuelle ou la conscience et la figure de ‘l’être social’ ou collectivité situent le Réalisme Merveilleux, si ce n’est dans une esthétique de la rencontre, du moins dans une synthèse poétique. Esthétique de la rencontre, il constitue le dépassement d’une simple pensée manichéenne et binaire. Le Réalisme Merveilleux pense le multiple de

façon esthétique, à partir de l'épreuve ou de la réception du réel. Synthèse poétique, il associe des éléments hétéroclites: le réel et le merveilleux. Le réel est de l'ordre de la vie en tant que vie. Le merveilleux est de l'ordre de l'expérience du réel que réalise tout individu vivant. Jacques Stephen Alexis élabore son esthétique autour d'une poétique qui comprend le réel et notre manière de le vivre, chacune et chacun individuellement. Cette manière de vivre le réel interroge l'irrationnel et l'imagination."⁶³ (2013: 57)

De esta manera, se trata de una experiencia estética que observa un real objetivo desde la experiencia subjetiva de su vivencia y para ello, hace que lo irracional y la imaginación participen en la construcción de lo real. Lo irracional comprende todo lo que está relacionado con la opinión (la doxa) y las concepciones populares basadas en una relación sensible con lo real. Lo maravilloso como producto de lo irracional abre lo real a un mundo de posibilidades y de experimentaciones, en el marco de una búsqueda ontológica propia. Para buscar respuestas ontológicas, hace falta ensanchar las posibilidades y los marcos de la experiencia de lo real sensible.

Sin embargo, pese a que la experimentación con lo real se relacione con un acto de libertad para el escritor, hacia la "free orbit" (Benítez Rojo, 1998: 33), en la búsqueda ontológica, la creación real maravillosa, para producir su efecto, necesita ser reconocible e identificable por los individuos a los que se dirige. La imaginación real-maravillosa coteja el imaginario mítico y con él, los códigos referenciales del inconsciente colectivo. Para crear su efecto, cumple, por lo tanto, con funciones catárticas.

"Le mythe apparaît comme médication naturelle, catharsis, par la satisfaction donnée à des besoins obscurs, profonds, irrationnels; d'autre part, comme effort aussi pour comprendre, réduire, expliquer, donc, germe de la rationalité."⁶⁴ (Malrieu, 2013: 62)

⁶³ "[...] la figura individual o la consciencia y la figura del 'ser social' o colectividad sitúan el real maravilloso, si no tanto en una estética del encuentro, al menos en una síntesis poética. Estética del encuentro, constituye la superación de un simple pensamiento maniqueo y binario. El real maravilloso piensa lo múltiple de un modo estético, a partir de la experiencia o de la recepción de lo real. Como síntesis poética, asocia elementos heteróclitos: el real y lo maravilloso. Lo real está en el plano de la vida en su pleno sentido. Lo maravilloso está en el plano de la experiencia de lo real efectuada por cualquier individuo vivo. Jacques Stephen Alexis elabora su estética alrededor de una poética que comprende lo real y nuestra forma de vivirlo, cada una y cada uno por separado. Esta manera de vivir lo real interroga lo irracional y la imaginación."

⁶⁴ "El mito aparece como medicación natural, como catarsis, por la satisfacción que dan los deseos oscuros, profundos e irracionales por un lado, y por otro, por el esfuerzo para entender, reducir, explicar, y por lo tanto, germen de la racionalidad."

De allí la conexión con el caos: lo maravilloso es lo que sondea la identidad y la revela. Gracias a él, se descubre la complejidad de lo real y sus dimensiones múltiples. Como experiencia del sentido, es a su vez lo que nos conduce hacia la experiencia humana del mundo.

3.1.2. Lo real maravilloso: ¿misticismo o proceso vitalista?

Partiremos de la pregunta siguiente: ¿Es lo real maravilloso un real popular? En *El reino de este mundo*, Carpentier habla de cómo millares de hombres ansiosos de libertad, “creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución”, es decir, a punto de que esa fe produjera alguna creencia “real”, el día de su ejecución. Asimismo, Stephen Alexis, principal teórico haitiano de lo real maravilloso, no rompe con el legado de sus predecesores del realismo social, y los componentes de su realismo maravilloso ilustran el patrimonio cultural popular y nacional así como la lucha de clases en Haití. Su obra retoma relatos rurales y orales, figuras de la mítica popular y rumores cotidianos transformados en hechos extraordinarios.

Para Carpentier, la experiencia de lo real maravilloso presupone una fe, una creencia de orden religioso o sagrado, una fe en lo sobrenatural que participa de la experiencia de lo real. Por ello, en *El reino de este mundo* afirma:

“Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos [...]” (2006: 10)

Para Stephen Alexis, marxista y fundador del segundo partido comunista de Haití, el elemento religioso es un factor de alienación (Schallum, 2013: 62). Entonces, ¿para qué sirve el realismo maravilloso de Stephen Alexis? Según Schallum, como experiencia de lo real del pueblo, permite revisar su concepción mística. Y además, sirve para obtener una visión crítica de ciertas formas de lo irracional u opinión popular. Se trataría de un realismo maravilloso inspirado del maravilloso popular (“le merveilleux populaire”) que habría de considerarse como una estética de la praxis popular desde el punto de vista marxista: “parte de los hombres en sus actividades reales y es a partir de sus procesos de

vida real que se representa el desarrollo de los reflejos y de los ecos ideológicos de dicho proceso vital” (Schallum, 2013: 63). Según Stephen Alexis, lo maravilloso es:

“[...] l’imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l’homme, en une grande justice, et l’explication qu’il trouve aux forces antagonistes du progrès.”⁶⁵ (Schallum, 2013: 66)

Porque utiliza lo irracional y lo maravilloso para ampliar las experiencias de lo real, la poética real maravilloso se convierte en un instrumento de conocimiento de la vida popular, entendiéndose como vida la relación que el pueblo entretiene con los mundos materiales y sensibles así como su deseo de transformarlos en algo nuevo, más acorde a sus necesidades y esperanzas. Como decía Ricoeur, la imaginación se aproxima a un acto mágico que permite la aparición y materialización de objetos deseados en el presente. Esta poética, que se ha de considerar, entonces, tanto como una actitud frente al mundo como la búsqueda creadora y estética que la revela, coloca la voluntad de “transformación” - entendida desde la perspectiva del caos - en el centro de sus motivos.

“ Tout en poursuivant la recherche de la beauté artistique, écrit Alexis, celle-ci est non seulement découverte formelle, nouveauté, joie, plénitude du coeur, de la sensibilité et de sens, mais effort d’appréhender rigoureusement la vérité pratique de l’existant humain, être social oeuvrant pour son destin.”⁶⁶ (Schallum, 2013: 68)

Efectivamente, describir la realidad objetiva tal y como es, es enseñar tanto su belleza como su fealdad. Asimismo, se trata de una descripción del presente, desde el presente. Sin embargo, la intrusión de lo maravilloso en la descripción de este real objetivo, implica una voluntad de cuestionarlo, criticarlo y modifica a su vez la temporalidad. Si el presente está vinculado a lo real, lo maravilloso se refiere al reflejo de una esperanza, o a la espera de un “real otro”. El tiempo, de este modo, se ve desplazado del espacio de lo inmediato y esperado, hacia el espacio de lo inesperado y de la espera. Es un tiempo propulsado

⁶⁵ “[...] la imagería en la cual un pueblo envuelve su experiencia refleja su concepción del mundo y de la vida, su fé, su esperanza, su confianza en el hombre, en una gran justicia así como la explicación que encuentra en las fuerzas antagónicas del progreso.”

⁶⁶ “Al mismo tiempo que se persigue la belleza artística, escribe Alexis, esta no sólo es descubrimiento formal, novedad, plenitud del corazón, de la sensibilidad y del sentido, sino también en el esfuerzo por aprehender de forma rigurosa la verdad práctica de la existencia humana, del ser social obrando por su porvenir.”

hacia el futuro. Antes de abordar la cuestión de la temporalidad liada al real maravilloso, abordaremos las cuestiones previas: la totalidad de lo real, entre belleza y fealdad.

3.1.3. Entre belleza y fealdad: sublimación de lo real u oscilación entre dos mundos

Empezaremos con el análisis de un extracto de *L'espace d'un cillement* de Stephen Alexis:

“La Nina tourne autour de l’homme effondré au bar...il semble enkysté dans un rêve lointain. Il ne doit pas la voir... Il se dégage de lui une bizarre odeur ou plus exactement le mélange de quatre odeurs: huile lourde, sueur épaisse, tabac, tristesse. L’homme ne semble pas remarquer sa présence... La Nina s’emplit les narines de cette odeur, elle respire, elle boit les émanations de l’homme affalé contre le comptoir. Une étrange griserie s’empare de La Nina. Elle flaire l’homme, le respire joyeusement avec une légère exaltation. C’est ça! Elle est comme un oiseau ce matin!

D’abord cette odeur humaine laisse une impression globale, c’est l’odeur de quelqu’un qui a beaucoup vécu, roulant ses plaies et ses bosses en des tas d’endroits, chipant quelque chose des remugles de chaque contrée. Chaque lieu laisse à l’homme des habitudes et El Caucho a des tas d’habitudes. Certes, en cette saison, la senteur de la Caraïbe domine chez tout un chacun. Avec les chaleurs qui commencent c’est un nard un peu lourd et râpeux, quelque chose de touffu, de multiple, fait de toutes les angéliques que portent l’air, le musc de la terre qui germine, la senteur humide des montagnes toutes proches et les exhalaisons d’une mer qui brûle, qui râle, qui sale et resale la peau, iode, chlore, soude et magnésie... Au milieu de tout cela, La Nina perçoit des tons plus personnels, plus nets. Voici les fragrances des avocats et des bananes du petit-déjeuner, le piquant poivré du roroli qui épice les petites cassaves que le matin, on plonge dans l’essence de café brûlant... Cet homme doit être gourmand, voluptueux, tendre. Un amour profond de la vie, une participation physique, naïve et fraternelle à ce que Dieu baille chaque jour pour la subsistance... Il faut chercher, ‘rêver’ l’odeur pour la retrouver, elle fuit les narines de La Nina Estrellita...”⁶⁷

⁶⁷ “La Nina merodea alrededor del hombre derrumbado en la barra... parece enquistado en un sueño lejano. No debe de estar viéndola... se desprende de él un extraño olor o más exactamente, una mezcla de cuatro olores: aceite pesada, sudor espeso, tabaco y tristeza. El hombre no parece percatarse de su presencia... La Nina trata de retener este olor, respira, bebe las emanaciones del hombre derrumbado en la barra. Una

Niña Estrellita es una joven y bella cubana que emigró a Puerto Príncipe. Es prostituta y trabaja en el Sensation Bar. El Caucho es un mecánico itinerante, también de origen cubano que vive según los acontecimientos y los encuentros que hace. Aún ganándose la vida sin ambición particular, es sin embargo un militante comprometido, sindicalista y defensor de los oprimidos. No tiene casa, ni familia, ni verdaderos amigos. La novela contará la historia de amor entre ambos.

No estamos ante la descripción de héroes idealizados de la clase burguesa. Son personajes populares y en un cierto sentido, encarnan la irrupción de la fealdad en la novela. Pero el mero hecho de convertir la vida popular en poética implica una transformación en la creación, la creación de una estética particular de formas y símbolos populares a raíz de las cuales el pueblo percibe la realidad y crea lo real a partir de su perpetuo intento por transformarlo/performarlo.

Sin embargo, el procedimiento se invierte; como lo subraya Freud en *L'inquiétante étrangeté* (1971), si por estética se suele entender una propensión hacia lo bello y conciernen tipos de sentimientos grandes y atrayentes, lo real maravilloso toma forma en esta "inquietante extrañeza", que parte de lo feo y de sentimientos contrarios a la alegría. Arranca a partir de lo extraño, bizarro y monstruoso.

Por lo tanto, en este extracto, partimos de datos concretos y objetivos: un hombre desplomado en un bar con un olor corporal particular: "Il se dégage de lui une bizarre odeur ou plus exactement le mélange de quatre odeurs: huile lourde, sueur épaisse, tabac, tristesse." Sólo puede ser el retrato de un hombre del pueblo que realiza trabajos físicos; huele a aceite, tabaco y sudor. Son datos objetivos que parten de una observación de la

extraña turbación se apodera de La Nina. Olfactea al hombre, lo huele alegremente con una exaltación liviana. ¡Esto es! Esta mañana, se siente como un pájaro.

Primero, este olor humano deja una impresión global, es el olor de quien ha tenido mucha vida, de quién se llevó sus heridas por el mundo, en muchos sitios, birlando olores húmedos de cada comarca. Cada lugar te deja sus costumbres y El Caucho tenía un montón de ellas. Claro que, en esta temporada del año, el olor del Caribe domina en cada uno. Con los fuertes calores que comienzan, es un nardo un poco pesado y áspero, algo denso, múltiple, hecho con los olores de angélicas llevadas por el aire, el musgo que brota de la tierra, el aroma húmedo de las montañas cercanas y la exhalación del mar que arde, que bufa, sala y vuelve a salar la piel, iodo, cloro, sosa y magnesía... En medio de todo esto, La Nina percibe unos tonos más personales, más definidos. He allí fragancias como las de los aguacates y plátanos del desayuno, el picante del sésamo que sazona las arrepas que, por la mañana, mojamos en la esencia del café ardiente... Este hombre tiene que ser goloso, voluptuoso, cariñoso. Un amor profundo de la vida, una participación física, ingenua y fraternal a lo que Dios da cada día para subsistir... Hay que buscar, "soñar" con el olor para volver a encontrarlo, huye de la nariz de La Nina Estrellita..."

realidad en su contexto popular y que causa extrañeza: “une bizarre odeur” que provoca “griserie”, es decir embriaguez o alteración de los sentidos, a raíz de la cual basculamos hacia la percepción subjetiva de La Nina. Su visión subjetiva va creando significados simbólicos, mediante el contrapunteo / metáfora (Lezama Lima) / grasping caótico inducido por la experiencia sensible de lo real. Dicha formación de sentido parte de datos objetivos y utiliza lo irracional, es decir la doxa popular y lo maravilloso que sondea los anhelos inconscientes colectivos para construir el universo simbólico sobre el cual se fundamenta lo real, se vive y se experimenta. Por ello, y pese a la percepción subjetiva de La Niña, el universo de referencia utilizado mantiene conexiones con el inconsciente colectivo local, a través de elementos reconocibles: “la senteur de la Caraïbe”, “la chaleur qui commence”, “un nard un peu lourd et rapeux”, “le musc de la terre qui germine”, “la senteur humide des montagnes”, “les exhalaisons d’une mer qui brûle, qui râle, qui sale et resale la peau, iode, chlore, soude et magnésie”, “les fragrances des avocats et des bananes du petit-déjeuner”, “le piquant poivré du roroli qui épice les petites cassaves que le matin, on plonge dans l’essence de café brûlant”. De esta manera, el olor “bizarro” y “objetivo” de El Caucho que causa extrañeza y parte de la categoría de lo feo, a través de la percepción subjetiva, sensible y popular (colectiva) de La Niña, va cobrando un verdadero significado. Este significado se construye a través de las asociaciones metafóricas y con ellas, lo popular elabora su particular poética. Esta poética revela una estetización de todo este mundo y la creación de su concepto particular de “lo bello”:

“Cet homme doit être gourmand, voluptueux, tendre. Un amour profond de la vie, une participation physique, naïve et fraternelle à ce que Dieu baille chaque jour pour la subsistance...”⁶⁸

El real maravilloso se construye sobre la oscilación constante entre lo feo objetivo y lo bello subjetivo y propio, del sentimiento desagradable que produce lo feo a su transformación en objeto de deseo; lo objetivo cobra vida, se dota de toda una red de significados simbólicos que conforman un real propio y verdadero por el/dentro del cual merece la pena vivir: una praxis popular. Es por este motivo que Schallum afirma que el real maravilloso no sólo es un discurso o una narración sobre el movimiento de la vida

⁶⁸ “Este hombre tiene que ser goloso, voluptuoso, cariñoso. Un amor profundo de la vida, una participación física, ingenua y fraternal a lo que Dios da cada día para subsistir... Hay que buscar, ‘soñar’ con el olor para volver a encontrarlo, huye de la nariz de La Nina Estrellita...”

sino que es una poética de la dinámica de la vida. Como dinámica de la vida, también tiene que considerarse como movimiento y dinámica temporal.

Con el real maravilloso, se asiste literalmente a las dinámicas humanas de construcción de un real propio y particular. Se presencia cómo se van tejiendo las redes de significados y de toda una simbólica que son el reflejo de la identidad profunda de una cultura.

3.2. El barroco

3.2.1. Del carnaval como síntoma al barroco como poética

A través del estudio de lo real maravilloso caribeño, vemos que los rasgos esenciales de dicha poética se fundamentan en la construcción: construcción del mundo, de lo real, del imaginario. Es una poética de la composición: compone con la naturaleza, con significados, con referentes y símbolos. Por lo tanto, la dinámica que subyace al real maravilloso es la dinámica creadora, la performance y la síntesis de códigos pre-existentes; el elemento que permite la unión de todos los elementos en contacto. Desde lo socio-cultural, esta dinámica creadora puede ser vista desde el punto de vista de la crisis social. Cómo planteamos, en el Caribe coexisten una multiplicidad de ontologías, vínculos jerárquicos muy fuertes debido a la colonización, a una herencia post-colonial basada en las relaciones de dominación y una crisis de la subjetividad en búsqueda constante de respuestas. Con lo que, de acuerdo con Benítez Rojo, podemos decir que la dinámica creadora que invade el Caribe en su forma de expresión se refleja en el carnaval, convertido así en un síntoma social.

“[...] siempre que las condiciones sean favorables, a más tensión sociocultural corresponderá más carnaval. Por lo tanto, el carnaval es un síntoma. [...] Así, el carnaval era – y aún es- un síntoma sociocultural que se inscribe en un tiempo de nadie situado entre dos tiempos de alguien; es sobre todo, una concentración de deseos paradójicos por virtud de los cuáles el mundo se vuelve al revés y se convierte en un artefacto travestista. [...] podemos decir que lo Caribeño, en tanto sistema, funciona de una manera carnavalesca. (Benítez Rojo, 1998: 363-364)

De esta manera, cuando el real maravilloso transforma una realidad objetiva popular que se inscribe en la categoría de lo feo - un hombre “effondré au bar” del cual emana un olor “bizarre” o más exactamente, cuatro olores: “huile lourde, sueur épaisse, tabac, tristesse” – en un real subjetivo con toda su red imaginada de referencias y símbolos que hará posible la experiencia humana de la vida, asistimos a la subversión de los códigos de un real previo con códigos y símbolos que prevalecen sobre cualquier otros. El nuevo mundo que cobra forma, mundo invertido o al revés, en el que el olor a sudor se convierte en una cualidad positiva que conduce al amor: “Cet homme doit être gourmand, voluptueux, tendre” busca la manera de sublimar o trascender la dureza de la vida, la violencia de las condiciones de pobreza y de los marginados (como el “free orbit” de Benítez Rojo). Desde la perspectiva de Balandier, se trata de lidiar y componer con el desorden con el fin de ordenar un espacio para propiciar su habitabilidad.

El espacio en el que se da la energía vital con la que se opera esta transformación recuerda el espacio del poeta definido por Lezama Lima: “el que toca el espacio resistente como posibilidad”. El espacio resistente o espacio del caos, es aquel donde se hallan todos los significados posibles y donde existe, por lo tanto, una sobreabundancia de significados, donde el poeta (escritores y personajes) conecta elementos en busca de nuevas posibilidades e imaginarios. A raíz de ello, podemos decir que tanto la producción de este nuevo mundo originado a raíz del síntoma carnavalesco como la actitud de los seres que lo habitan pueden ser asemejadas al barroco.

En este sentido, varios son los investigadores que ya hicieron paralelismos entre el barroco y el ser como Glissant:

“Ce qu’il dit désormais dans le monde, c’est le contact proliférant des « natures » diversifiées. [...] Alors, il n’affirme pas seulement un art ou un style, mais plus outre, provoque un être dans le monde.”⁶⁹ (2012c: 93)

O como Chancé, que lo relaciona con la creación de un mundo nuevo en *Poétique*

⁶⁹ “Lo que dice de ahora en adelante en el mundo, es el prolífero contacto de las ‘naturalezas’ diversificadas. [...] Entonces, no solo afirma un arte o un estilo sino que más allá, provoca un modo de ser en el mundo.”

Baroque de la Caraïbe:

“[...] le fait d’appartenir à un monde qui se sent nouveau et prend certaines distances par rapport aux valeurs ou à l’Histoire européennes entraîne une poétique spécifique. L’écart est fondateur, il rappelle constamment que ce monde ‘nouveau’, s’il diffère de l’ancien, s’est érigé en contradiction avec l’Europe dont il conserve intensément la référence et le modèle. C’est par opposition aux cathédrales culturelles de l’Europe que les auteurs baroques réunis ici (Glissant – Carpentier – Maximin) s’adonnent avec prédilection aux explosions, implosions, fragmentation et autres déchiquetages narratifs.”⁷⁰ (2001: 7)

Además de “provoquer un être dans le monde”, es decir, de producir esta actitud de “cierta manera” de Benítez Rojo, y contribuir a la creación de un mundo nuevo, se trata de una poética, que por producirse en el espacio del caos de Lezama Lima, el espacio de la sobreabundancia donde se experimenta con las posibilidades, cuestiona las leyes del mundo, observa el caos y experimenta con el todo:

“On pourrait dire à titre d’hypothèse que le baroque est la poétique d’auteurs qui s’interrogent profondément sur le monde, sur la loi, sur le chaos et qui préfèrent aux classifications et aux catégories dont il a pour une part hérité, une mouvance, une prolifération, un entrelacs, des figures hybrides, contradictoires, inachevées et éphémères que l’on a pu à juste titre appelé baroque.”⁷¹ (2001: 8)

Por ello, veremos a continuación en qué medida una escritura del caos se construye a partir de una poética barroca.

⁷⁰ “El hecho de pertenecer a un mundo que se siente nuevo y toma ciertas distancias en relación con los valores europeos y su historia implica una poética específica. La distancia es fundadora y recuerda constantemente que este ‘nuevo’ mundo, que se diferencia del antiguo, se erigió en contradicción con una Europa de la que conserva de un modo intenso, las referencias y el modelo. Es oponiéndose a las catedrales culturales europeas que los autores barrocos aquí reunidos (Glissant – Carpentier - Maximin) se entregan con suma predilección a las explosiones, implosiones, fragmentaciones y otros despedazamientos narrativos.”

⁷¹ “Se podría plantear como hipótesis que el barroco es una poética de autores que interrogan su mundo en profundidad, su ley, su caos y que prefieren, a las clasificaciones y categorías que por una parte heredó, un movimiento, una proliferación, un entramado, figuras híbridas, contradictorias, inacabadas y efímeras que, acertadamente, hemos llamado barroco.”

3.2.2. Del barroco a la poética del caos

Para De Sousa Santos (2003: 412), el barroco como principio estético-expresivo en primer lugar, y cómo actitud subjetiva en segundo lugar, representa este artefacto que impide la cristalización de la identidad y por lo tanto la distinción sujeto-objeto. Para él, el barroco es una verdadera metáfora cultural y una expresión crítica de la sociedad. En respuesta a centros de poderes fuertes, su relativa ausencia de centro le confiere un carácter abierto, inacabado y la a priori ausencia de cánones le confiere un carácter altamente subjetivo lo que a su vez potencia (dramatiza) su expresividad: multiplica la forma. La ausencia de orden, de cánones implica incomodidad y experimentación en las formas, puesto que carece de las certezas evidentes de las leyes universales. A su vez, la ausencia de leyes universales que aseguran una continuidad le hace ser expresión de lo efímero, e inmediato pero con la incertidumbre de la repetición *ad infinitum*. Para De Sousa Santos, la geometría de la subjetividad barroca no es euclidiana sino fractal (repetición pero con variaciones a-determinadas). Asimismo, su extremismo (su estiramiento constante hacia los márgenes) es el dispositivo que permite crear las rupturas, la fragmentación de la forma y este devenir de la forma es el que se queda en permanente estado de bifurcación prigoginiana.

Después de esta exploración del barroco como estilo que mejor permite experimentar con lo novedoso, en busca de una re-fundación, pensamos que existe algo más allá del barroco cuando hablamos de una escritura del caos y nos surge esta pregunta: ¿De qué hablamos por lo tanto cuando hablamos de una escritura del caos asociada al barroco?:

“Il s’agissait alors de mettre en relation une poétique, le baroque, et une raison logique, le questionnement de la loi, la mise entre parenthèse de la loi, à la suite de la mort du père, ou du refus des pères et des héritages, de la révolte contre un ordre social pervers, quand l’aliénation coloniale, le délire verbal, brouillent tous les repères symboliques. Le baroque est à la fois le résultat d’un tel désordre et la réponse à celui-ci, c’est pourquoi on peut dire qu’il en est plutôt le répondant: c’est une manière subversive d’habiter le chaos.”⁷² (2001: 8)

⁷² “Se trataba por lo tanto de poner en relación una poética, el barroco, y una razón lógica, el cuestionamiento de la ley, su puesta entre paréntesis después de la muerte del padre y del rechazo de los padres y la herencia, de la rebelión contra un orden social perverso, cuando la enajenación colonial, el

Desde esta perspectiva, podemos presagiar que la operación literaria en juego desborda lo literario en su sentido estricto. Desde la perspectiva de Chancé, parece ser que hablar de una escritura del caos sitúa el autor en un punto particular, entre dos modos de mirar u observar; la primera sería la mirada crítica sobre su entorno, “la révolte contre un ordre social pervers” y la segunda, la búsqueda, “la quête d’une autre approche”:

“Cela signifie qu’un certain type de réponse au symptôme (social ou personnel) ne peut plus fonctionner. L’espoir d’une refondation symbolique a été dépassée (ou déçu) et l’auteur se met en quête d’une autre approche.”⁷³ (2009: 36)

En un primer momento, se puede por tanto apreciar cómo ciertos autores trataron de repensar los mitos fundadores, por ejemplos, o de re-organizar las creencias sociales, como Glissant, Carpentier. Sin embargo, tal como lo subraya Chancé, “Le narrateur désespère cependant de la tâche et c’est pourquoi ces œuvres sont presque toujours teintées de mélancolie.” Sin embargo, parece ser que hay algo más todavía, algo que llevó Chancé a pasar de un estudio de la *Poétique baroque de la Caraïbe* a otro enfoque, el de la *Ecriture du chaos*. Ella misma lo comenta a modo de evolución de su propia reflexión en la introducción de esta segunda obra, partiendo de una pregunta básica: “Comment ça marche?” o ¿Cómo funciona esta literatura? Más allá del barroco como estilo, la escritura del caos parece rehabilitar, re-introducir lo real en su tarea. ¿Qué podría significar? En palabra de Chancé, se trata de una literatura que en paralelo a una búsqueda de lo simbólico y de lo imaginario para una re-fundación, porque no dejan de ser textos literarios, se une progresivamente lo real:

“Progressivement, comme dans un exercice sans cesse repris et complexifié, l’hypothèse se fait jour que l’écriture, certes, met en jeu du symbolique et de l’imaginaire, mais qu’elle fait également sinthome, qu’elle travaille du côté du réel.”⁷⁴ (2009: 36)

delirio verbal enreda todas las referencias simbólicas. El barroco es el resultado de este desorden y a la vez, su consecuencia. Es la razón por la que podemos decir que se trata de una respuesta: es una manera subversiva de apoderarse del caos.”

⁷³ “Esto significa que un cierto tipo de respuesta al síntoma (social o personal) ya no puede funcionar. La esperanza de una refundación simbólica ha sido superada (o incumplida) y el autor parte en busca de una nueva aproximación.”

⁷⁴ “De una forma progresiva, como en un ejercicio que se retoma y se vuelve cada vez más complejo, nace la hipótesis de que la escritura, además de lo simbólico y del imaginario que implica, revela un síntoma y trabaja junto a lo real.”

Si es así, esta escritura no trabajaría al lado de una re-fundación idealizada o mítica como pudo serlo, en su comienzo, la escritura postcolonial, mediante la imaginación y la re-simbolización a partir de una mirada crítica sobre el hecho colonial para la búsqueda de una nueva identidad. Se trataría más bien de una literatura que parte de lo real y que lo examina para dar respuestas – o no – a un síntoma (individual y colectivo) consecuencia de una disfunción (o desorden) en la re-fundación. Desde este punto de vista, esta escritura sólo podría ser local, y examinaría críticamente el fracaso de la re-fundación nacional particular en una zona concreta, desde una historia local. Asimismo, sólo podría corresponderse a un mirar actual y presente: pues el síntoma, si bien es consecuencia de un almacenamiento de traumas pasados, sólo puede ser presente si existe. Se trataría por lo tanto de una literatura que partiría del cuestionamiento siguiente: ¿Qué nos ha llevado hasta aquí? Curiosamente, la intención y posicionamiento del autor en estas literaturas parece tener una relevancia importante.

CAPÍTULO III: EL CASO PARTICULAR DE HAITÍ

1. Haití: de la primera independencia de 1804 al país que no existe

1.1. Historia, construcción y movimientos literarios

1.1.1. La independencia

Tras su descubrimiento en 1492 por Cristóbal Colón, el tercio occidental de la isla de Santo Domingo pasa a manos de los franceses en 1697 con la firma del tratado de Ryswick con el que terminó la guerra de la liga de los Augsburgos. Cerca de cien años más tarde, aprovechando una coyuntura ideal, una productividad excepcional y el declive de las producciones británicas, la isla de Santo Domingo se enriquece: “Les fortunes, dans les années 1780 se bâttissent avec trois ou quatre récoltes de cannes” (Wargny, 2010: 32). En esta década, “La Perle des Antilles” representa un tercio del comercio exterior francés y provee la mayor parte de la producción mundial de azúcar a lo que se ha de sumar el comercio de la planta del índigo y del café.

En la víspera de la revolución francesa, la mayor productora de azúcar de la zona Caribe necesita asimismo un gran abastecimiento de mano de obra esclava. El tráfico, respaldado por el código negro instaurado en 1685 organiza la ausencia de derechos del esclavo: dieciséis horas de trabajo al día, sin pausas. La esperanza de vida del esclavo se acorta, dura tan sólo unos años y los propietarios, antes que favorecer la reproducción natural de los esclavos, apuestan por un reemplazo constante. Cuando estalla la revolución, la gran mayoría de los esclavos son africanos recién llegados: los “bossales” (cerca de unos 30.000 anuales). Los nativos, emancipados o esclavos, forman la minoría criolla: a menudo, estos se han convertidos en domésticos, pueden tener un pequeño oficio y/o una parcela propia que cultivan. Entre “bossales”, esclavos nativos y domésticos, existe un cierto desprecio.

La dependencia de la economía con la esclavitud es un freno a la reconsideración social del esclavo “bossale”, en esta etapa pre-revolucionaria, respaldada por la ley de 1791 que dice: “Les lois concernant l’état de personnes non libres (les esclaves) et l’état des

hommes de couleur (mûlatres et nègres libres) seront faites par les assemblées coloniales et seront portées directement à la sanction absolue du roi.” Sin embargo, la presión de la producción aumenta, lo que empuja a los “bossales” a huir de las plantaciones: aparecen así los llamados cimarrones. Por otro lado, las ideas de la revolución francesa se expanden y llegan hasta los criollos. Boukman, un criollo que sabe leer y escribir, reúne en Bois-Caïman a varios millares de esclavos la noche del 14 de agosto de 1791 donde se va a preparar la insurrección del 22 de agosto de 1791. Esta fecha va a marcar una década de rebelión, entre insurrecciones y actos de destrucción aislados:

“La démolition, au sens propre, de tout ce qui symbolise le mal va perdurer jusqu’au XXI siècle. Dans un pays où l’on construit peu, chaque émotion, chaque conflit politique ou social se traduira par la mise à sac, l’incendie de la source présumée du mal. Dechoukaj! Dessoucher. Destruction des racines, des souches. Matérielles ou humaines.”⁷⁵ (Wargny, 2010: 39).

Durante el año 1792, los blancos se enfrentarán con los mulatos, los “affranchis” y los esclavos no llegarán a acuerdos y tendrán lugares varios enfrentamientos urbanos causando centenares de muertes. La administración colonial no tiene las tropas suficientes para frenar el conflicto. La nueva República francesa manda comisarios de la República para tratar de aplacar las rebeliones, con la figura de Sonthonax y seis mil soldados. En este contexto de revuelta y guerras, España e Inglaterra entrarán en el conflicto, armando la primera a los esclavos, y la segunda preparando con los blancos la transferencia de soberanía. Sonthonax pedirá la ayuda de los esclavos cimarrones. Cuando los blancos se alían con los ingleses, una gran parte de su población huirá hacia América del Norte. Asimismo, Sonthonax, en agosto de 1793 atribuye a los negros cimarrones la libertad y la calidad de ciudadanos franceses. Obligados por los imperativos de la defensa nacional, los comisarios de la República sólo pueden contar con sus únicos aliados que decretan liberados y armarán para asegurar la defensa del territorio: “Voici votre liberté, dira Sonthonax, celui qui vous enlèvera ce fusil voudra vous vendre comme esclave.” (Wargny, 2010: 40). En gran parte, tal hecho fue decisivo para que, en febrero de 1794 (“la ley del 16 pluviôse an II”), la “Convention” vote la abolición de la esclavitud en todas

⁷⁵ “La demolición, en un sentido propio, de todo cuanto simboliza el mal durará hasta el siglo XXI. En un país en el que se construye poco, cada emoción, cada conflicto político o social se convertirá en el saqueo o el incendio de la presunta fuente del mal. ¡Dechoukaj! Desarraigar. Destrucción de las raíces, de la matriz. Materiales o humanas.”

las colonias francesas.

Santo Domingo está en gran parte ocupada por fuerzas extranjeras y defendida por ejércitos de esclavos recientemente liberados. En uno de ellos se encuentra Toussaint Louverture: se trata de un negro liberado, propietario de esclavos y reconocido como liberador de los esclavos de Santo Domingo. Por su contribución en las negociaciones que pusieron fin al conflicto franco-español (en 1795, a raíz del tratado de Basilea, La Española pasó al dominio francés), Toussaint Louverture fue nombrado general y más adelante, comandante militar de las tropas haitianas. Organizó la isla como un estado semiautónomo, con una Constitución (1801). Redujo además los focos rebeldes de mulatos y colonos franceses y rechazó el intento de invasión británica de 1798. Proclamado gobernador vitalicio de la isla, aplicó un sistema de producción que, si bien propició la reactivación económica, provocó un descontento generalizado que dio paso a diversas insurrecciones que fueron brutalmente reprimidas. Para restablecer el orden, Napoleón, en febrero de 1802, envía tropas a la isla (20.000 soldados) dirigidas por el general Leclerc. En su escala en Guadalupe, restablecen la esclavitud, lo que tiene como consecuencia el aumento de la rebelión en Santo Domingo. En la isla, tienen lugar las primeras ejecuciones para dar el ejemplo. El miedo al regreso a una situación infrahumana desata todas las atrocidades de una guerra: lucha de blancos contra negro, guerra de raza, guerra de independencia. Louverture está preso, el general Leclerc muere. Dessalines, antiguo esclavo criollo tiene la responsabilidad de la última insurrección: en noviembre de 1803, el ejército francés capitula. El 1º de enero de 1804, se proclama la independencia en Gonaives, la tercera ciudad de la isla.

1.1.2. Las producciones literarias: entre visión popular y visión de la élite

1.1.2.1. Las primeras producciones literarias

Marty (2000: 11), en su obra *Haiti en littérature*, destaca cuatro grandes momentos en la evolución de la literatura haitiana a partir de la independencia.

1. Los primeros pasos: de la independencia hasta 1836.
2. El periodo romántico hasta 1885.

3. La generación de la ronda hasta 1925.
4. El indigenismo, de 1940 hasta 1950.

Resumiremos brevemente cada uno de estos periodos para esbozar y entender cómo, a raíz de la independencia, se ha llevado a cabo la búsqueda identitaria de la nación haitiana a través de su literatura:

“Pendant des générations, les Haïtiens ont été forcés d’être soit Européens, soit Africains, puisque le contexte mondial dominateur exigeait, pour une reconnaissance de valeur, qu’on appartienne à l’un ou à l’autre camp. Ce qui explique que, pendant longtemps, face à ces contraintes extérieures, les Haïtiens ont eu du mal à savoir qui ils étaient, à le reconnaître, à l’accepter et à le formuler. Or, la littérature haïtienne est l’histoire de cette quête progressive d’identité, de libération de soi, de prise de conscience de soi.”⁷⁶ (Marty, 2000: 9)

En el primer periodo, los escritores son sobre todo hijos de artesanos, comerciantes o militares, emancipados o mulatos. Constituyen una clase privilegiada en la cual persisten los esquemas mentales y sociales de la colonización: utilizan el francés hablado por el 5% de la población y su educación les conduce a considerar la civilización francesa como la civilización ideal. Sus modelos son los de la Francia del XVII y los de la primera mitad del siglo XVIII: Molière, Boileau, Malherbe o Delille y Lefranc de Pompignan, por ejemplo. En estas primeras producciones, se utiliza un estilo pseudo-clásico (perífrasis, palabras abstractas, referencias a la mitología griega y latina, las églogas). En esta literatura, se encuentra también una preocupación moral, como lo demuestra la obra de Antoine Dupré que critica la vanidad de las jóvenes y la venalidad de sus madres que las empuja a casarse con hombre blancos. Sin embargo, en este periodo, se encuentra también el tema del patriotismo que permite elaborar los mitos fundadores de la nación y anuncia ya el periodo movimiento romántico haitiano. En estas primeras producciones, se empieza a ver una lenta apropiación de la tierra haitiana a través de la historia de personajes históricos como *Mackandal* (por Herard Dumesle), *Néhri* (por Juste

⁷⁶ “Durante generaciones, se ha obligado a los haitianos a considerarse o Europeos o Americanos ya que el contexto mundial dominante exigía que se perteneciera a uno u otro bando. Lo que explica que, durante mucho tiempo, frente a estas obligaciones externas, a los haitianos les costó saber quienes eran, reconocerlo, aceptarlo y verbalizarlo. Sin embargo, la literatura haitiana es la historia de esta progresiva búsqueda de identidad, de liberación de sí, de toma de consciencia de sí.”

Chanlatte), *La mort de Lamarre* (por Dupré) o *La mort de Christophe* (por Jean-Baptiste Romane). Al hablar de la independencia y de la creación de héroes nacionales, inician, pese a su dependencia social y cultural con Francia, una primera búsqueda identitaria tímida y sin profundizar en los colores locales.

En 1836, un grupo de intelectual con los hermanos Nau y Ardouin y Beauvais Lespinasse publica en sus revistas *Le Républicain* y *L'Union* la necesidad de desmarcarse de Francia:

“Mais il y a dans cette fusion du génie européen et du génie africain qui constitue le caractère du peuple haïtien quelque chose qui nous fait moins français que l'Américain est anglais.”⁷⁷ (Marty, 2000: 16)

O, este intento de definir este “quelque chose” o “algo”, publicado en *L'Union*, el 17 de agosto de 1837:

“Poètes d'Haïti, vous ne serez goûtés et n'aurez de succès qu'à la condition que se trouvent, dans vos poésies, vos croyances et vos sentiments personnels qui ne peuvent se rattacher qu'aux croyances et aux sentiments de votre époque et particulièrement de votre pays. [...] La langue française dans nos écrits a toujours l'air d'une langue acquise: un des bienfaits de la civilisation sera de la naturaliser chez nous.”⁷⁸ (Marty, 2000: 16)

Durante este segundo periodo que se inicia, el sentimiento patriótico será más personal y cada vez más popular y se expresa a través la lucha contra el prejuicio del color de la piel. Las obras de teatro *Ogé ou le préjugé de couleur*, escrita en 1841 por Pierre Faubert. Teóricos llevarán esta cuestión a nivel nacional, como Demesvar Delorme, Louis-Joseph Janvier, Solon Ménos y Hannibal Price. Las primeras novelas, como *Francesca* (1873) o *Le Damné* (1877) de Demesvar Delorme cuentan cómo el amor debe prevalecer sobre las uniones, y no el prejuicio de color. También, podemos mencionar un tratamiento distinto al periodo anterior de los héroes nacionales. Ahora son héroes desconocidos, mujeres o niños anónimos que participaron a la guerra de independencia, o heroínas femeninas

⁷⁷ “Pero existe en esta fusión del genio europeo con el genio africano que constituye el carácter del pueblo haitiano algo que nos hace menos francés que al americano, inglés.”

⁷⁸ “Poetas de Haití, solo seréis gozados y tendréis éxitos si en vuestras poesías, están vuestras creencias y sentimientos personales que tan solo pueden vincularse a las creencias y sentimientos de vuestra época y de vuestro país en particular. [...] La lengua francesa en nuestros escritos siempre tiene los tintes de una lengua adquirida: una de las buenas obras de la civilización será la de naturalizarla aquí.”

como Marie-Jeanne. Durante este periodo se integrará en las novelas el mundo rural campesino: una búsqueda de lo real que iniciará la búsqueda del color local, a través de los cuentos como *Isalina* (Ignace Nau), *Bouqui et Malice*, *Le fils du chasseur* (Alibée Féry). Entran en los textos los bailes, las ceremonias vudú, los mambos, los loas como por ejemplo un poema de Oswald Durand, *Le morne lointain* en el que cuenta una ceremonia vudú en honor a Legba y reactualiza la ceremonia de “Bois-Caïman”.

El periodo romántico en Haití se ve marcado sobre todo por una apertura hacia sí mismo, con la búsqueda de sus orígenes personales y nacionales y, hacia el mundo exterior: mención de lo que ocurre en Estados Unidos con las cuestiones raciales o en las islas caribeñas donde el debate sobre una Confederación Caribeña ya se plantea. Asimismo, se caracteriza por su interés en el mundo agrario como lo demuestran ensayos teóricos de Louis-Joseph Janvier, Hannibal Price, Solon Ménos, Anténor Firmin y Demesvar Delorme. Pues las distintas contestaciones campesinas, el peso racial y las luchas sangrientas entre el partido liberal (mulatos) y el partido nacional (los negros) harán evolucionar la corriente romántica hacia el tercer periodo, de la generación comprometida de “La Ronde”.

En los años 1885, cuando a nivel internacional tiene lugar un debate cada vez más virulento acerca de la igualdad de las razas o su superioridad, en Haití, tres intelectuales se afirman en el plan político: Louis-Joseph Janvier con *Haïti aux haïtiens* (1884) y *L'égalité des races* (1884), Anténor Firmin con *De l'égalité des races humaines* (1885) y Hannibal Price con *De la réhabilitation de la race Noire par la République d'Haïti* (1889). A raíz de estos debates, los escritores empiezan a enseñar un sentimiento cada vez más arraigado en lo local y las palabras empiezan a vehicular una carga afectiva local que expresan la experiencia propia de un pueblo: Etzer Vilaire, Damoclès Vieux, Dominique Hyppolite o Emile Roumer. Sin embargo, el periodo de 1885 a 1890 se ve marcado por los debates acerca de las reformas agrarias y la necesidad de una instrucción para la totalidad del pueblo haitiano y con ellos, nace la idea de que una construcción nacional que tiene que ser social y no sólo basada en cuestiones de valoración de lo local.

La generación debe su nombre a la revista literaria *La Ronde*, fundada por Pétion Gérome y Dantés Bellegarde. Marcada por un gran malestar, la mayoría de sus poetas y teóricos denuncian el obscurantismo del poder, el abismo que existe entre las aspiraciones de la

juventud y la realidad, entre los sueños y la calidad de vida. En un contexto de crisis económico y político, el inconsciente colectivo vive mal las humillaciones infligidas a la nación por parte de las grandes potencias de la época. Partidos entre denunciar la realidad haitiana y sus necesidades desde un punto de vista social y la necesidad de mostrar al resto del mundo la valía de la joven nación, la generación de “La Ronde” se ve marcada por unos objetivos ambiguos: “Mon Rêve, c’est l’avènement d’une élite haïtienne dans l’histoire littéraire de la France, la production d’oeuvres fortes qui puissent s’imposer à l’attention de notre métropole intellectuelle, faire avouer que nous n’avons pas toujours démerité d’elle; que l’esprit français refléurit originalement chez nous, mêlé à la vigoureuse sève africaine. Ce rêve d’une consécration étrangère de nos aptitudes littéraires n’a rien de commun avec une ambition égoïste, c’est une ambition éminemment patriotique qui a dirigé tous mes efforts” (Etzer Vilaire in Anne Marty, 2000: 26). Etzer Vilaire escribe *Les dix hommes noirs*, un poema que cuenta una masacre motivada por la crisis que afecta la juventud urbana. Aparecen las primeras novelas realistas que presentan las costumbres de la élite económica y política así como diversos aspectos de la vida haitiana en contexto de crisis: *Thémistocle Epaminondas Labasterrede* Frédéric Marcelin, *Les Thazar* (1907) de Fernand Hibbert, *La famille des Pitite-Caille* (1905) de Justin Lhérisson, *Mimola* (1906) d'Antoine Innocent. Asimismo, Frédéric Marcelin, ministro de las finanzas publica *Finances d'Haïti* (1911) donde analiza las condiciones y las consecuencias de un préstamo de 65 millones de francos realizado por el gobierno del presidente Antoine Simon.

1.1.2.2. El indigenismo haitiano

Este momento literario coincide con un nuevo periodo en la historia de Haití: la ocupación americana entre 1915 y 1934 y con influencias internacionales como:

1. El auge del movimiento sindicalista y comunista a favor del proletariado.
2. Las investigaciones científicas de etnólogos, antropólogos y psiquiatras: estas investigaciones que profundizan en el funcionamiento de lo colectivo y de lo individual (con el psicoanálisis de Freud) llevan a los escritores a indagar en la búsqueda de la identidad, del imaginario, de la liberación en si.
3. El movimiento surrealista, con André Breton y el dadaísmo, con la escritura

automática, da rienda suelta a las reivindicaciones de libertades individuales.

A ello, ha de sumarse un cambio en las mentalidades, cuando, a través del “Exotismo”, la vanguardia de la cultura occidental empieza a valorar el mundo negro-africano, como lo demuestra el descubrimiento del arte negro por Apollinaire y Picasso o la fascinación por el jazz, a partir del final de los años 20.

Entre 1914 y 1925, se desarrollan en América movimientos como el negro-renacimiento con escritores negros como Du Bois, Langston Hughes, Countee Cullen, Dunbar, Chesnut o Claude Mackay. En Brasil, se asiste al nacimiento del movimiento modernista con Mario de Andrade y en el resto de América Latina, la novela indigenista nace con el retrato de las costumbres nacionales y regionales a través de la vida de campesinos y mineros. Hacia 1930, nace el “negrismo”, en el Caribe español, en Cuba con Nicolás Guillén y en Puerto Rico con Luis Palés Matos.

En el caso de Haití, el movimiento indigenista del año 1925 nace de los interrogantes acerca de la lengua y de las prácticas de escrituras que se llevan a cabo desde hace un siglo. El retrato de la clase rural a través de la lengua francesa crea la sensación de un distanciamiento, de una mirada demasiado exterior, demasiado “etnógrafa”. Asimismo, durante estos años, Haití está bajo la ocupación americana, lo que crea un sentimiento de malestar, de humillación (con la experiencia reanudada del racismo) y de ambigüedad en relación con el sentimiento nacional. A través de varias revistas de la época (*La Nouvelle Ronde* en 1926, *Stella* en 1926, *La Trouée* en 1927, *La Relève* desde 1932 hasta 1937) se aprecia la indignación de los escritores hacia los dirigentes, el grado de implicación que estos tuvieron durante la ocupación y se denuncia la brecha cada vez mayor entre ellos y la población de Puerto Príncipe que se hunde cada vez más en la miseria a raíz del éxodo rural.

La obra que se alza como emblemática de este movimiento es la del doctor Jean Price-Mars, *Ainsi parla l’Oncle*. En este periodo de la historia de Haití, el sentimiento de humillación que se experimenta por la ocupación, inmerso en una vorágine internacional de ideas acerca de la valoración del negro y de África necesita una obra de reconciliación nacional y de esperanza (2000: 37). Jean Price-Mars empieza el prefacio de su obra con

estas palabras:

“Nous avons pendant longtemps nourri l’ambition de relever aux yeux du peuple haïtien la valeur de son folklore. Toute la matière de ce livre n’est qu’une tentative d’intégrer la pensée populaire haïtienne dans la discipline de l’ethnographie traditionnelle.”⁷⁹ (2009: 7)

¿Por qué centrarse en el folklore? Entiende el folklore a través de las definiciones de William J. Thoms y del conde de Puymaigre:

“On peut dire que le folklore englobe toute la ‘culture’ du peuple, qui n’a pas été employée dans la religion officielle ou dans l’histoire de la civilisation par d’étranges et grossières coutumes, de superstitieuses associations avec les animaux, les fleurs, les oiseaux, les arbres, les objets locaux, et avec les événements de la vie humaine; il comprend la croyance à la sorcellerie, aux fées et aux esprits, les ballades et les dits proverbiaux qui s’attachent à des localités particulières, les noms populaires des collines, des ruisseaux, des cavernes, des tumulus, des champs, des arbres, etc., et de tous les incidents analogues [...]. Dans la vie sauvage, toutes ces choses existent non comme survivances, mais comme des parties actuelles de l’état même de la société. Les survivances de la civilisation et le ‘statut’ de folklore des tribus sauvages appartiennent toutes deux à l’histoire primitive de l’humanité.”⁸⁰ (2009: 12)

O:

“Folklore comprend dans ses huit lettres [...] les poésies populaires, les traditions, les contes, les légendes, les croyances, les superstitions, les usages, les devinettes, les proverbes, enfin tout ce qui concerne les nations, leur passé, leur vie, leurs opinions

⁷⁹ “Hemos durante mucho tiempo alimentado la ambición de elevar a los ojos del pueblo haitiano el valor de su folklore. Todo el contenido de este libro no es más que un intento por integrar el pensamiento popular haitiano en la disciplina de la etnografía tradicional.”

⁸⁰ “Podemos decir que el folklore abarca toda la ‘cultura’ del pueblo que no ha sido utilizada para la religión oficial o la historia de la civilización por extrañas y groseras costumbres, por supersticiosas asociaciones con animales, flores, pájaros, árboles, objetos locales y por acontecimientos de la vida humana. Abarca la creencia en la brujería, en hadas y espíritus, baladas y proverbios de localidades particulares, los nombres populares de las lomas, de los riachuelos, de las cuevas, de los túmulos, de los campos, de los árboles, etc. Y de todos los incidentes análogos [...]. En la vida salvaje, todas estas cosas existen, no como legados, pero como partes actuales del estado mismo de la sociedad. Las supervivencias de la civilización y el ‘estatuto’ del folklore de las tribus saalvajes pertenecen ambas a la historia primitiva de la humanidad.”

[...].”⁸¹ (2009: 12)

A través del estudio del folklore haitiano, Jean Price-Mars trata de erradicar la vergüenza inherente a la percepción que se tiene en esta época, acerca del mundo rural y de lo africano. Lo hará estudiando cómo la cultura oral de Haití permite profundizar en lo que la identidad haitiana tiene de primordial, original y en definitiva, en su imaginario popular para revalorizar la noción de comunidad y nación entendida según la definición de Anderson. De ahí, la particularidad del indigenismo haitiano: no trata de revalorizar la raza negra en su sentido estricto, sino de reconciliar a los haitianos con su propia tierra y con la esencia de su ontología.

Por ello, profundizará en su tradición oral, en los cuentos como los de Bouqui y Ti Malice (2009: 18-20) y en las creencias populares como el vudú y en el sincretismo. Abordará cuestiones como la de la lengua “créole” o “criolla”. Realzará el origen africano. Y por fin, propondrá un retrato de las familias campesinas haitianas así como de los sentimientos religiosos de las masas haitianas, en busca de su propia ontología.

Con ello, nuestro propósito no es el de profundizar en el movimiento indigenista, sino realzar dos grandes corrientes o dinámicas del pensamiento haitiano desde la revolución y a través de su literatura: la cultura “bossale” y la cultura criolla, es decir, la cultura de la élite. Dos visiones del mundo se oponen en Haití y entran en lucha para imponer su ideal:

“Ses recherches sur l’homme haïtien conduisent en effet l’anthropologue Gérard Barthélemy à poser la thèse de l’existence de deux grandes tendances culturelles au sein de la société haïtienne. L’une liée à la culture bossale très proche des civilisations africaines parce qu’héritée des esclaves fraîchement arrivés dans la colonie et non encore ‘créolisés’; l’autre liée à la culture créole, très proche de l’Occident, héritée notamment des Affranchis. Selon les origines sociales, en fonction des choix culturels et idéologiques, l’affirmation de l’identité culturelle haïtienne penche dans un sens ou dans l’autre. L’évidence est que la première est assumée par la majorité de la population, c’est la culture populaire; la seconde est assumée par une minorité, c’est la culture de l’élite. En

⁸¹ “Folklore abarca en sus ocho letras [...] las poesías populares, las tradiciones, los cuentos, las leyendas, las creencias, las supersticiones, los usos, las adivinanzas, los proverbios, y finalmente, todo lo relativo a las naciones, su pasado, su vida, sus opiniones [...]”

réalité, la pensée haïtienne est duale dans le sens où elle est travaillée par une double idéologie créole et bossale en mal de compromis. La dualité qui commande la pensée haïtienne tient son essence du distingo primordial Blanc/Noir du temps négrier entraînant toute une série d'autres qui, socialisés, en viennent à fonder toute une psychologie collective empreinte d'une ambivalence caractérisée par le jeu dialectique des deux personnalités créoles et bossales.⁸² (Faustin, 2004: 30)

Para Faustin, esta dualidad pone en evidencia el hecho de que cada haitiano tiene en su interior las fuerzas activas de este juego dialéctico de las dos personalidades que podría revelar una patología social más grave. Abordar algunos aspectos concretos de esta "ambivalencia socializada" (Faustin, 2004: 30), nos permitirá entender lo que motivó a Frankétienne, René Philoctète y Jean-Claude Fignolé a pensar su escuela del movimiento "spiraliste", la escuela literaria del caos haitiano.

2. Historia y esquizotimia social en Haití

En *Haiti 1804, lumières et ténèbres: impact et résonance d'une révolution*, Hoffmann (2008: 13) plantea una pregunta: "L'haïtienne fut-elle une révolution?" o "si realmente se puede considerar la revolución haitiana como tal". En "Écrire" Haïti... Frankétienne, Lyonnel Trouillot, Gary Victor "...perdus dans l'utopie" de Touam Bona, Frankétienne (2004) afirma acerca de la revolución que se trata de "un bel accident de l'histoire" o "un bello accidente de la historia". De la misma manera, Faustin, en *Mémoires et cultures: Haïti, 1804-2004*, aborda los dos siglos de la historia de Haití a partir de lo que llama el "milagro" del nacimiento de Haití:

"Même ancrée dans la défense et l'illustration de la race noire, la Révolution haïtienne ne

⁸² "Sus investigaciones acerca del hombre haitiano han llevado a Gérard Barthélemy a plantear la existencia de dos grandes tendencias culturales en el seno de la sociedad haitiana. Una vinculada a la cultura 'bossale' muy cercana a civilizaciones africanas porque fue heredada de esclavos recién llegados a la colonia y todavía no 'criollizados'; otra vinculada a la cultura criolla, muy próxima a occidente, heredada de los emancipados. Según el origen social, y en función de elecciones culturales y ideológicas, la afirmación de la identidad cultural haitianase inclina hacia un sentido u otro. La evidencia es que la primera, la asume la mayoría de la población, se trata de la cultura popular; la segunda, la asume una minoría, se trata de la cultura de la élite. En realidad, el pensamiento haitiano es dual en el sentido en el que obra en él la doble ideología criolla y 'bossale' en conflicto. La dualidad que opera en el pensamiento haitiano obtiene su esencia de la diferencia primordial entre Blanco/Negro de los tiempos negreros lo que llevó a una serie de otras diferencias que, socializadas, han ido conformando una psicología colectiva impregnada de una ambivalencia caracterizada por el juego dialéctico entre las dos personalidades criollas y 'bossales'."

saurait s'y enfermer. Le miracle haïtien, ainsi interprété, se veut d'une portée universelle par la réappropriation des idéaux de la Révolution française que les révolutionnaires haïtiens, eux-mêmes, soumettent à un universalisme actif des droits et des libertés humains."⁸³ (2004: 28)

¿Un cuestionamiento de la revolución? ¿Un bello accidente de la historia? ¿Un milagro? Hoffman (2008: 14) define las revoluciones como “[...] des mouvements dont nous estimons qu'ils ont été animés par un humanisme progressiste et qu'ils vont dans le sens de l'histoire.”⁸⁴ Y añade: “Il n'y a pas de doute que, dans cette optique, l'haïtienne est une révolution et même qu'elle est exemplaire: quel beau titre de gloire que celui d'avoir mené à l'éradication sur son sol de cette obscénité qu'est l'esclavage et d'avoir été le coup d'envoi pour la revendication de la dignité humaine pour la peuple noir?”⁸⁵ (2008: 14-15). Más adelante, propone otra definición: “Changement brusque et violent dans la politique et le gouvernement d'un état”⁸⁶ (2008: 15). Faustin alude él también a la “violente émergence de la nation haïtienne”.

“La violence démesurée du servo-colonialisme français à Saint-Domingue a suscité chez les Nègres réduits en esclavage une violence haineuse qui, de l'acte révolutionnaire à l'acte vengeur, s'est réaffirmé à travers un discours passionnel qui parut ériger un mur de séparation ontologique entre Nègres et Blancs, entre Haïtiens et Français ou encore entre Africains et Européens.”⁸⁷ (2004: 23-24)

Pues empezada en 1791 con la revuelta de los esclavos en los talleres del norte y, tras la abolición de la esclavitud por Sonthonax, Toussaint Louverture echa a los españoles y británicos de la isla. A la par, reprime una revuelta de mulatos dirigidos por André Rigaud

⁸³ “Incluso anclada en la defensa y la ilustración de la raza negra, la Revolución haitiana no podría reducirse a ella. El milagro haitiano, así interpretado, tiene un alcance universal por la reapropiación de los ideales de la Revolución francesa que los revolucionarios haitianos sometieron a un universalismo activo de los derechos y de las libertades humanas.”

⁸⁴ “[...] movimientos que creemos que han sido animados por un humanismo progresista y que van en el sentido de la historia.”

⁸⁵ “No hay duda que, en esta óptica, la haitiana sí que es una revolución y hasta es ejemplar: que bello y glorioso capítulo de la historia que el de haber llevado a la erradicación en su tierra esta obscenidad que es la esclavitud y haber sido el punto de partida para la reivindicación de la dignidad humana para el pueblo negro.”

⁸⁶ “Cambio brusco y violento en la política y el gobierno de un estado.”

⁸⁷ “La violencia desmesurada de la dominación colonial en Santo Domingo suscitó en los negros reducidos a la esclavitud, una violencia odiosa que, del acto revolucionario al acto vengativo, se reafirmó a través de un discurso apasionado que pareció levantar una pared de separación ontológica entre negros y blancos, entre haitianos y franceses o también entre africanos y europeos.”

– lo que Hoffman llama una verdadera guerra civil entre los negros de Toussaint y los mulatos de Rigaud que se saldó con el primero de varios genocidios que se iban a perpetrar hasta el proceso de la independencia: Louverture organizó la masacre de varios miles de hombres, mujeres y niños mulatos. Años más tarde, negros y mulatos se unen para separarse de Francia en una segunda fase de la Revolución Haitiana: la fase de la independencia. Como apunta Hoffman (2008: 17): “Le nationalisme haïtien est donc le dernier avatar de la lutte contre l’esclavage que les révoltés des ateliers du nord avait entreprise dix ans auparavant.”⁸⁸ ¿Se inició el proceso revolucionario con el objetivo de crear una nueva nación independiente? ¿Se inició la revolución con el propósito de crear un modelo social preciso y coherente? Tal como afirma este último:

“La révolte des ateliers du nord en août 1791, qui marque l’irruption dans l’histoire de la population noire servile, se fit contre le système esclavagiste et fut à l’origine beaucoup plus un mouvement de revendications proletariennes (si l’on ose cet anachronisme), ou l’expression d’un ras-le-bol désespéré, qu’une action politique pour un modèle de société précis et cohérent.”⁸⁹ (2008: 16)

O más adelante:

“La révolution haïtienne a-t-elle réussi? La question n’a guère de sens. Tout dépend de ce que l’on suppose qu’elle se proposait, et de si ce qu’elle a effectivement réalisé a résisté à l’épreuve du temps. Mais, en ce moment où nous venons de célébrer cette page glorieuse de l’histoire de l’humanité, les descendants de ceux qui l’ont écrite se posent la question face à l’aggravation effrayante de la crise économique, politique et sociale du pays. On pourrait d’ailleurs remarquer que nombre d’analystes haïtiens ont commencé à se la poser dès le lendemain de l’indépendance.”⁹⁰ (2008: 18)

⁸⁸ “El nacionalismo haitiano es el último vestigio de la lucha contra la esclavitud que los sublevados de los talleres del norte habían empezado diez años atrás.”

⁸⁹ “La revuelta de los talleres del norte en agosto de 1792, que marca la irrupción en la historia de la población negra esclavizada se llevó a cabo en contra del sistema esclavista y fue en sus orígenes mucho más un movimiento de reivindicaciones proletarias (si nos atrevemos con este anacronismo), o la expresión de un hartazgo desesperado, más que un acto político en vista de un modelo de sociedad determinado y coherente.”

⁹⁰ “¿La revolución haitiana fue un éxito? La pregunta no tiene sentido. Todo depende de lo que pensemos que se propuso y de si lo que realmente consiguió resistió al paso del tiempo. Pero, ahora mismo que acabamos de celebrar este glorioso capítulo de la historia de la humanidad, los descendientes de los que lo han escrito se hacen la pregunta frente al apabullante empeoramiento de la crisis económica, política y social del país. De hecho, podríamos resaltar que varios analistas haitianos empezaron a preguntárselo al día siguiente a la independencia.”

Sin embargo, ¿qué llegó a significar? Tanto Hoffman como Faustin están de acuerdo en afirmar que:

“La révolution haïtienne est souvent considérée comme le modèle ou, en tous cas, comme l’inspiratrice des luttes des peuples du tiers monde d’Afrique et d’Asie pour se libérer de la tutelle coloniale [...]”⁹¹ (2008: 15)

O según Faustin, imbuidas de las ideas de la revolución francesa:

“La révolution haïtienne a ajouté son faire au dire de 1789 rendant ainsi la Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen universelle dans l’action révolutionnaire. C’est en ce sens que l’on peut dire que la Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen a eu son accomplissement en Haïti.”⁹² (2004: 28)

Sin embargo, tanto desde una mirada exterior como interior, podemos decir que la Revolución Haitiana adquirió trascendencias y significados relativos a la ontología de las nuevas naciones. Los esquemas mentales relativos a la organización y la visión del mundo y Occidente se ven cuestionados a niveles político, económico y cultural (2004: 28).

En una sociedad donde el prejuicio de color se queda muy arraigado en las mentalidades, es necesario una transformación o erradicación de dicho prejuicio que se puede apreciar en las constituciones de Toussaint (1801) o Dessalines (1804): “Tout homme, quelle que soit sa couleur, y est admissible à tous les emplois”⁹³ o “Les Haïtiens ne seront désormais connus que sous la dénomination génériques de Noirs.”⁹⁴ En estas constituciones se ve cómo “Noir” o “Negro” adquiere un significado de “todo hombre”: un hecho verdaderamente revolucionario por su alcance humanista y que contrasta con la recepción que tal hecho pueda tener desde el punto de vista de Occidente: tal y como lo afirma Wargny (2010: 46), “Haïti, aux yeux du monde (occidental) est plus une aberration qu’une révolution. Fille indigne ou accroc à la Révolution française. Enfant bâtard ou

⁹¹ “La revolución haitiana es a menudo considerada como el modelo o, al menos, como la inspiradora de las luchas de los pueblos del tercer mundo de África y Asia para liberarse de la tutela colonial [...]”

⁹² “La revolución haitiana convirtió lo dicho en 1789 de la Declaración de los Derechos Humanos en acto revolucionario. Es en este sentido que podemos decir que la Declaración de los derechos humanos se vio realizada en Haití.”

⁹³ “Todo hombre, sea cual sea su color y su situación está admitido.”

⁹⁴ “Los haitianos serán conocidos de ahora en adelante bajo la denominación genérica de negros.”

rejeton monstrueux.”⁹⁵

Pero a la hora de la reconstrucción, cuando los “bossales” preconizan una lucha de clase para acabar con la esclavitud, los criollos en el poder conciben la salida de la esclavitud mediante la movilidad social ascendente. Dos concepciones distintas de las relaciones de poder que van tejiendo las organizaciones sociales. Los criollos, que detentan el poder, piensan la reconstrucción de Haití a partir del único modelo que conocen: la agricultura de exportación con su gran necesidad de mano de obra. La sociedad haitiana naciente se divide en dos clases: los “bossales” y los criollos.

Los “bossales”, los que originaron la práctica del cimarronaje y de las guerrillas, constituirán la mano de obra que conformará el campesinado rural y el proletariado urbano. “Bossale” viene de “peau sale” o “piel sucia” que se refiere al negro africano recién llegado a la colonia, y en Haití, sirve todavía para referirse a un comportamiento grosero. Encerrados en una lógica de marginalización interna y de exclusión sistemática, siempre serán concebidos como los fugitivos o desertores que ocupan el espacio marginal, el de las lomas y de los *doko*, refugio de los cimarrones. Denominados “gens d’en dehors” o “los de fuera”, los bossales adoptan y adaptan el espacio marginal y marginalizado a su disposición para desarrollar toda una estructura social, política y cultural conforme a su visión del mundo y en contestación con la visión criolla (Faustin, 2004: 31).

Los criollos (negros libres y mulatos), por otra parte, conformarán la clase influyente, la oligarquía haitiana. En su concepción de la organización, parten del hecho de que el haitiano nace cuando este logra emanciparse de su amo: “Le Haïtien surgit de la victoire des esclaves sur leurs maîtres”⁹⁶ (Faustin, 2004: 31). Por ese motivo, esta élite no busca fundar la nueva nación sobre una cohesión nacional, sino a través del proyecto de plantación con las relaciones de clases inherente a él, permitiéndole, asimismo, justificar y perpetuar los privilegios y las consideraciones sociales que adquirieron durante la colonización.

Por ese motivo, varios son los autores y especialistas que reconocen la existencia en Haití,

⁹⁵ “Haití, ante los ojos del mundo (occidental) es más una aberración que una revolución. Hija indigna o adicta a la revolución francesa. Hija bastarda o retoño monstruoso.”

⁹⁶ “El haitiano nace de su victoria sobre su amo.”

de una ausencia de consenso nacional desde el punto de vista de la organización social y de sus relaciones de poder; en su obra *Haiti n'existe pas – 1804-2004: deux cents ans de solitude*, Wargny apunta:

“Existe-t-il en Haïti un peuple, une terre, une nation, des valeurs communes? Une citoyenneté? Non. Les concepts sont au mieux à accorder au pluriel, dans une histoire aussi singulière. Le mot ‘patrie’ y sert souvent. De paravent ou d’exutoire. Non, deux siècles après Toussaint-Louverture, autodidacte et stratège genial, libérateur de l’île plus que des esclaves, Haïti est bien un pays en laisse. Ou une île qu’on laisse. Laisser, c’est quitter, dans le français de l’île. Abandonner.”⁹⁷ (2010: 15)

En *Ainsi Parla l’Oncle*, Price-Mars reconoce el fracaso del cambio después de la revolución haitiana y habla de un traspaso del poder político de la aristocracia blanca a la oligarquía criolla.

“Ainsi, malgré l’âpreté des luttes sanglantes auxquelles les factions révolutionnaires se livrèrent sur notre sol et qui furent génératrice des transformations du statut de la société coloniale, malgré les bouleversements successifs qui amenèrent la ruine de l’ancien régime et l’avènement de la nationalité nouvelle, on est étonné de constater que le changement a été plus apparent que réel, il s’est effectué beaucoup plus en surface qu’en profondeur, les mutations se sont opérées dans un déplacement du pouvoir politique qui a glissé des mains de l’aristocratie blanche dans celles des sang-mêlés et de la plèbe noire. Mais là encore, il n’y eut qu’une substitution de maîtres. Pour radical que parut le changement de régime, il ne s’est accompli que par l’accaparement de l’autorité publique par une minorité audacieuse et énergique. En fait, le statut social resta inchangé.”⁹⁸ (2009: 124)

⁹⁷ “¿Existe en Haití un pueblo, una tierra, una nación, unos valores comunes, una ciudadanía? No. En el mejor de los casos, los conceptos se han de poner en plural, dentro de una historia igual de peculiar. La palabra ‘patria’ sirve a menudo de escudo o exutorio. No, dos siglos después de Toussaint Louverture, autodidacta y estratega genial, liberador de la isla más que de los esclavos, Haití sigue siendo, aún así, un país a la deriva. O una isla a la deriva. ‘Laisser’ es ‘dejar’ en el francés isleño. Abandonar.”

⁹⁸ “Así, a pesar de la crudeza de las luchas sangrientas a las que las facciones revolucionarias se entregaron sobre nuestro suelo y que fueron generadoras de las transformaciones del estatuto de la sociedad colonial, a pesar de los sucesivos acontecimientos que llevaron el antiguo régimen a la ruina así como el advenimiento de la nueva nacionalidad, nos extraña constatar que el cambio fue más aparente que real, que se realizó mucho más en la superficie que en la profundidad, que las mutaciones tuvieron lugar en un desplazamiento del poder político que pasó de las manos de la aristocracia blanca a las de los criollos y de la plebe negra. Pero allí también, sólo se trató de una sustitución de amos. Por radical que pareció el cambio de régimen, sólo ocurrió con el apoderamiento de la autoridad pública por una minoría audaz y enérgica. Pero en realidad, el estatuto se quedó tal cual.”

Y más adelante, apunta que:

“Mais à qui ne répugne point de soulever le voile des apparences, la société haïtienne d’aujourd’hui ressemble étroitement à celle dont elle est issue.”⁹⁹ (2009: 125)

En el prólogo de su obra explica, que para los revolucionarios, el único modelo que conocían era el que habían heredado de la colonización y este fue el que trataron de aplicar:

“[...], ce fut ainsi que la communauté nègre d’Haïti revêtit la défroque de la civilisation occidentale au lendemain de 1804. Dès lors, avec une constance qu’aucun échec, aucun sarcasme, aucune perturbation n’a pu fléchir, elle s’évertua à réaliser ce qu’elle crut être son destin supérieur en modelant sa pensée et ses sentiments, à se rapprocher de son ancienne métropole, à lui ressembler, à s’identifier à elle.”¹⁰⁰ (2009: 8)

Esta constatación es lo que lo lleva a considerar que la sociedad haitiana está inmersa en una especie de “bovarysme collectif” (2009: 8) que define como la facultad que se atribuye una sociedad de concebirse de otra manera a lo que realmente es. Ya, Price-Mars, en 1928, denunciaba el razonamiento nacional como el de un “bovarismo colectivo”, muy cercano a lo que De Sousa Santos llamaba la crisis de la conciencia especular:

“Cuanto mayor es el uso de un espejo dado, y cuanto más importante es ese uso, mayor es la probabilidad de que adquiera vida propia. Cuando sucede esto, en vez de verse la sociedad reflejada en el espejo, es el espejo el que pretende que la sociedad lo refleje. De objeto para mirar, pasa a convertirse en el mismo mirar. Un mirar imperial e inescrutable, [...]. La actualidad del mirar deja de corresponderse con la actualidad de la imagen. Cuando esto sucede, la sociedad entra en crisis que podemos denominar como crisis de la conciencia especular: de un lado, la mirada de la sociedad se une al terror de no ver reflejada ninguna imagen que reconozca como suya; de otro, la mirada monumental, fija y opaca, del espejo vuelto estatua parece atraer la mirada de la sociedad, no para que ésta vea, sino para que sea vigilada.” (2003: 50)

⁹⁹ “Pero a quién no siente repugnancia por levantar el túpido velo de las apariencias, la sociedad haitiana de hoy está estrechamente parecida a la de la cual proviene.”

¹⁰⁰ “[...], así fue cómo la comunidad negra de Haití se vistió con el disfraz de de la civilización occidental al día siguiente de 1804. Desde entonces, con una constancia que ningún fracaso, sarcasmo o turbación logró tambalear, se ha esmerado en realizar lo que creyó ser su destino superior, modelando su pensamiento y sus sentimientos, acercándose a su metrópoli, para parecerse a ella, para identificarse con ella.”

En 2004, Wargny constata una ausencia de cohesión social por coexistir y permanecer en la isla dos dinámicas o esquemas mentales distintos: el modelo criollo y el modelo “bossale”. De acuerdo con Wargny, Faustin, tras considerar que, desde el tiempo de la revolución, son estas dos dinámicas las que luchan constantemente la una contra la otra para imponer su poder y visión y en detrimento de “un projet commun de société” o “proyecto común de sociedad” afirma que la existencia todavía vigente de las dos grandes tendencias culturales – criolla y “bossale” – pone en evidencia la dualidad de la sociedad haitiana. El pensamiento haitiano se ve modelado por las dos ideologías que no logran un compromiso y revelan la existencia de una patología colectiva, la de la esquizotimia social de la isla.

“Par sa prégnance dans la société haïtienne, cette dialectique est responsable de la schizoïdie qui frappe la société haïtienne toute entière, opposant un monde essentiellement paysan dit bossale à un autre exclusivement urbain dit créole. En psychiatrie, les personnalités schizoïdes sont dépourvues de la capacité ou du désir d’aimer et de nouer des relations sociales. La schizoïdie définit une constitution mentale prédisposant à la schizophrénie, caractérisée par un repli sur soi.”¹⁰¹ (2004: 30)

Esta constatación es la que encamina a algunos autores contemporáneos a idear el movimiento “spiraliste” en Haïti, o la escuela literario-artística de la teoría del caos. Pues Frankétienne, René Philoctète y Jean-Claude Fignolé, en plena dictadura Duvalierista se hacen la pregunta siguiente: ¿Qué nos ha llevado hasta aquí? La constatación de un presente harto de sinsentido comparado con el alcance y trascendencia de la Revolución Haitiana lo llevan a afirmar que esta Revolución fue un bello accidente de la Historia de Haïti. ¿Accidente? ¿Hecho fortuito y por lo tanto, fruto del azar? ¿Qué ocurre después sino una sucesión de acontecimientos guiados por las leyes del efecto mariposa?

En el capítulo siguiente, nos centraremos en la escuela “spiraliste” de estos tres autores para tratar de entender cómo la expresión estética y artística de la espiral coincide con tratar de explicar y plasmar una visión del mundo local y particular a partir del caos.

¹⁰¹ “Por cómo se impregnó en la sociedad haitiana, esta dialéctica es responsable de la esquizotimia que azota la sociedad haitiana entera, y opone un mundo esencialmente rural llamado ‘bossale’ a otro exclusivamente urbano llamado criollo. En psiquiatría, las personalidades esquizoides están desprovistas de la capacidad o del deseo de amar y establecer lazos sociales. La esquizotimia define una constitución mental que predispone a la esquizofrenia, caracterizada por un repliegue sobre sí mismo.”

3. Hacia el psicoanálisis del lugar: Haití, Frankétienne y la escuela espiralista

3.1. ¿Qué nos ha llevado hasta aquí?

Esta pregunta está cargada de una multiplicidad de sentidos y perspectivas. Por un lado, se la podría contestar desde una mirada histórica, desde la fecha 1804, año de la independencia de Haití y establecer un listado de acontecimientos socio-político-históricos que nos llevaría hasta la actualidad. Este sería sin duda un método de rastreo que utilizaría un historiador para tratar de explicar el presente, basándose únicamente en hechos acontecidos. Sin embargo, esta pregunta contiene también una carga emocional potente: ¿Qué nos ha llevado hasta aquí? Podría ser a la par una pregunta de alguien que interroga críticamente su pasado para tratar de entender un presente que percibe como “absurdo”, donde sus esquemas mentales, conocimientos y códigos ya no pueden aportar una respuesta válida para entender el presente. Esto es lo que Chancé llamó “estas obras que presentan ‘une défaillance du symbolisme’ o “deficiencia de lo simbólico”, y es a la par lo que constata el inspector Deuswalwe en *Banal Oubli* de Gary Victor, al leer la obra de Pierre Jean, el personaje principal, acerca de su narrador-personaje:

“Le présent de Roger est trop misérable pour correspondre à ce passé mytique qu’il décrit.”¹⁰² (2008: 101-102)

Esta pregunta se carga por tanto de desesperación, de incompreensión. A la par, parte de la constatación de un presente absorto en su sin-sentido, en un “absurdo” o nihilismo absoluto, y esto será lo que empuja, en un primer momento, la escritura.

“Comment l’écriture est-elle travaillée par cette quête qui est un effort titanesque pour soulever un pan d’absurdité, pour faire revivre ‘le cadavre des mots’ et du monde, selon une expression de Sony Labou Tansi?”¹⁰³ (2009: 9)

El “pan de absurdité” o “absurdo tramo” que opera a la par como punto de partida y punto en común de los escritores del caos para la escritura, si bien proviene de una visión o

¹⁰² “El presente de Roger es demasiado miserable por pertenecer al pasado mítico que describe.”

¹⁰³ “¿Cómo la escritura está moldeada por esta búsqueda que representa un esfuerzo titánico para devolverle el sentido a un tramo absurdo, para revivir ‘el cadáver de las palabras’ y del mundo, según la expresión de Sony Labou Tansi?”

percepción particular de lo real, sitúa dicho real en el seno mismo de la tarea de escritura. Tanto Frankétienne como Gary Victor denuncian una perversión de la sociedad a raíz de la re-fundación y sufren de un doble sentimiento de traición:

“Quand on considère Haïti, quand on voit la dégradation de ce pays tant du point de vue du territoire physique, une déforestation et une érosion cataclysmique, que du point de vue humain, une succession de tyrannies obscurantistes de 1804 à nos jours, quand on voit tout ça, on ne peut parler d'évolution à propos de l'histoire haïtienne. On peut seulement parler d'un parcours en zigzag, en spirale. Aujourd'hui, Haïti symbolise le chaos. A tel point que parfois, par mépris, on la qualifie d'entité chaotique ingouvernable. Cette victoire de 1804, c'est un bel accident de l'histoire, quelque chose qui à l'époque était inconcevable, unimaginable, à contre-courant de l'histoire. Le naufrage actuel n'amointrit en rien l'éclat de cet événement. Dans une région où l'esclavage était la règle, dans un siècle où les puissances européennes se partageaient le monde au nom de la supériorité raciale du Blanc, Haïti, cette République de Nègres, ne pouvait être qu'une anomalie, qu'un défi. Mais ce bel accident de 1804 portait déjà en lui tous les germes des dérives à venir. On peut avoir un territoire, on peut avoir un gouvernement, on peut avoir un État et ne pas être une nation. Nous avons raté le projet de fondation nationale: aujourd'hui, l'histoire nous présente la facture, une facture lourde de deux siècles. Misère et analphabétisme sont les denrées favorites de nos dictateurs, l'aliment de leur pouvoir [...]”¹⁰⁴ (Touam Bona, 2004)

¿Cómo es posible que la primera República negra, a raíz de los acontecimientos históricos de 1804, se haya convertido en el país más pobre del mundo? Por otro lado, se cuestiona la utilización por parte de los Duvaliers de las teorías de la emancipación, del negrismo o indigenismo haitiano a través del lenguaje y el discurso político. En otras palabras: la

¹⁰⁴ “Cuando se considera Haití, cuando se ve la degradación de este país tanto desde el punto de vista del territorio, una deforestación y una erosión cataclísmica, como desde el punto de vista humano, una sucesión de tiranías oscurantistas desde 1804 hasta hoy en día, cuando se ve todo esto, no se puede hablar de evolución acerca de la historia haitiana. Sólo se puede hablar de un recorrido en zigzag, en espiral. Hoy, Haití simboliza el caos. Hasta tal punto que a veces, con desprecio, la calificamos de entidad caótica ingobernable. Esta victoria de 1804, es un bello accidente de la historia, algo que en la época de aquel entonces era inconcebible, unimaginable, a contra-corriente de la historia. El naufragio actual no pormenoriza en absoluto el resplandor de este acontecimiento. En una zona donde la esclavitud era la regla, en un siglo en el que las potencias europeas se repartía el mundo en nombre de la superioridad racial del blanco, Haití, esta República Negra, sólo podía ser una anomalía, un desafío. Pero este bello accidente de 1804 ya llevaba dentro de él las semillas de las derivas venideras. Se puede tener un territorio, se puede tener un gobierno, se puede tener un Estado y no ser una nación. Hemos fracasado en nuestro proyecto de refundación nacional: hoy en día, la historia nos pasa factura, una factura que pesa dos siglos. Miseria y analfabetismo son el pan de cada día de nuestros dictadores, el alimento de su poder [...]”

apropiación y utilización por parte de las dictaduras del lenguaje de la subversión postcolonial para la re-fundación en Haití.

“La difficulté est donc grande, pour l’auteur, de trouver un langage qui ne soit pas déjà pris en otage par la dictature, déjà recyclé, initié, manipulé. [...] Des valeurs fondamentales en Haïti, comme celle du vaudou, étaient intégrées par le régime, on ne voit pas comment elles peuvent être revendiquées comme force de subversion.”¹⁰⁵ (Chancé, 2009: 27)

3.2. Re-visión de lo real e intento de re-verbalización

El lenguaje, en la raíz misma de la fundación y la simbolización por ser lo que permite la referencia a un real, ha sido alienado, pervertido, “pris en otage” o “tomado como rehén”. ¿Cómo posicionarse por lo tanto como escritor? ¿Cómo escribir cuando el lenguaje ha perdido sentido, cuándo ya no puede significar nada? Frankétienne decía:

“C’est vrai, nous avons à résister à l’érosion des mots. Que ce soit dans la vie quotidienne ou dans la politique, les mots ont perdu leur sève. Et avec le langage, c’est aussi la pensée qui s’appauvrit. C’est comme ça qu’on zombifie, qu’on chimérise les gens! [...] Comment, moi, artiste, puis-je continuer à utiliser les mots ‘démocratie’, ‘amitié’, ‘liberté’, ‘amour’, ‘justice’, des mots aussi galvaudés, dévitalisés [...] il me faut donc créer mes propres matériaux.”¹⁰⁶ (Touam Bona, 2004)

Evadir la dictadura pasa también como primer paso, por alejarse de las dictaduras del diccionario. Algo que ya habíamos comentado para resaltar el aspecto lúdico del experimento que lleva, mediante la creatividad, a la creación de algo nuevo (Freud, 1975b: 14-15).

¹⁰⁵ “Entonces, la tarea, para el autor, se dificulta aún más, para encontrar un lenguaje que no haya sido asaltado por la dictadura, ya reciclado, iniciado, manipulado. [...] Cuando algunos valores fundamentales en Haití, como las del vudú, fueron adoptadas por el régimen, ¿cómo pueden, a la par, ser reivindicadas como fuerzas de subversión?”

¹⁰⁶ “Es verdad, tenemos que resistir a la erosión de las palabras. Ya sea en el día a día o en política, las palabras han perdido su savia. Y junto con el lenguaje, el pensamiento también se empobrece. ¡Así es como se zombifica, se quimeriza la gente! [...] Cómo yo, siendo artista, puedo seguir utilizando las palabras ‘democracia’, ‘amistad’, ‘libertad’, ‘justicia’, palabras tan pervertidas, desvitalizadas [...] tengo por lo tanto que crear mis propios materiales.”

Guattari, en su teoría de liberación del inconsciente (1992: 24), se apoyaba en la patología de la esquizofrenia para ir en busca de tal liberación; tal y como explicaba (1992: 97), los mecanismos de la psicosis revelan un real anterior a la discursividad. Este real anterior al discurso es considerado por el autor como la inmanencia caótica o una especie de realidad virtual abierta a una producción a raíz de un acontecimiento singular. Cuando el lenguaje como referente directo a un real determinado se desvirtúa, cuando, según Chancé (2009: 11), “un ordre politique et social totalement pervers n’offre plus aucun système symbolique pour faire la différence et refonder, à partir d’une perspective cohérente, un discours opérant, seul les fous, les délirants, disent encore des choses qui s’accordent en vérité à la situation”¹⁰⁷. Y son los únicos capaces de decir algo nuevo por encontrarse, en este “absurdo” tramo”, o en una fase pre-verbal, pre-discursiva. La locura, resultaría ser la única perspectiva todavía viable para decir algo, y a la vez, ofrecer una alternativa para la re-simbolización. No se trata de una locura del autor, sino de un desliz de perspectiva para la escritura:

“Le schizophrène a son cerveau coupé en deux: il est coupé de la réalité [...]. Chez lui, l’hypertrophie de l’imaginaire éjecte la réalité de son champ mental. Chez le schizophrène, c’est différent, la ‘schize’ se produit au niveau des mots. Il s’agit bien sûr d’une schize lucide et créatrice, celle d’un écrivain [...].”¹⁰⁸ (Frankétienne in Touam Bona: 2004)

Pues como lo menciona Guattari, si en la patología psicótica el sujeto se posiciona a través de un continuo intensivo cuyos rasgos no se pueden aprehender por un aparato de representación sino por “una absorción pática existencial preyoica, preidentificatoria”, es decir, desde el vértigo de la “inmanencia caótica”, la escritura de Frankétienne se caracteriza por la experimentación a partir de una perspectiva particular transmitida a través del narrador, la de la “esquizofonia”.

“La schizophonie implique un langage où des mots, des expressions, parfois même des paragraphes entiers exigent au lecteur qu’il aborde l’œuvre au niveau de l’affect, de la

¹⁰⁷ “[Cuando] un orden político y social totalmente pervertido deja de ofrecer un sistema simbólico para diferenciar y reconstruir a partir de una perspectiva coherente, o de un discurso operativo, sólo los locos, los que deliran pueden decir cosas que todavía se adecuan a la situación.”

¹⁰⁸ “El esquizofrénico tiene su cerebro partido por la mitad: está aislado de la realidad [...]. En él, la hipertrofia del imaginario expulsa la realidad de su campo mental. En el esquizofono, es distinto, lo ‘esquizo’ se produce a nivel de las palabras. Por supuesto, se trata de una esquizotimia lúcida y creadora, la de un escritor [...].”

vibration vocale. Pourquoi ne pas aborder un texte comme on regarde un tableau, pourquoi toujours être prisonnier de la quête de sens. Je vous donne une phrase comme ça, au hasard: ‘Quand les angoustis revenaient vers la globalune y’avait déjà un carnage bigreux’.’¹⁰⁹ (Touam Bona: 2004)

Liberarse de la búsqueda del sentido, en este aspecto, nos remite a la perspectiva nietzscheana del “Si a la vida” zarathustrano, por un lado. Su concepto de superhombre introduce una perspectiva inmanente del mirar y posicionarse con la idea de un hombre capaz de afrontar un mundo sin verdad, o de verdades desnudas, inmanentes. En palabras de Romero Cuevas (2001: 139), un hombre capaz de concebir “lo real tal como es, en su pura no-significatividad, y se sostendría en esa percepción de lo real como sinsentido”. Por otro lado, ser capaz de mantenerse en esta perspectiva del sin-sentido, sólo dejándose llevar por “la vibration vocale” o “vibración vocal” y abordando la obra a nivel de lo afectivo permite experimentar con las emociones particulares, individuales y subjetivas, es decir, reanudar con su propia inmanencia caótica pues “es preciso llevar aún algún caos dentro de sí para poder engendrar estrellas danzarinas” (Nietzsche, 2002: 10). Liberarse de la búsqueda del sentido permite por lo tanto reanudar con su voluntad de ser, es decir, reanudar y re-conectar con su ser-no-objetivado, con su yo más subjetivo e inmanente, como autor y creador de nuevos conceptos, nuevas vibraciones y a la par, como lector y receptor del juego, de la novedad y de la nueva postura. Sin embargo, en el seno mismo de la obra, ¿Cómo actúan los personajes? ¿Cómo se traduce esta actitud en las obras de Frankétienne, a través de los personajes? Los personajes que propone el autor, son personaje, que, en gran medida actúan desde esta inmanencia. Según Chancé, la escritura de Frankétienne, chocando con este real percibido como perverso, hace perceptible un cambio de postura en el análisis de Frankétienne y de cara a sus personajes. Si en obras como *Les affres d’un défi*, el pueblo se representaba de una forma idealizada a raíz de una denuncia de su alienación por parte de la dictadura, en obras posteriores como *L’oiseau schizophone*, el pueblo se muestra no sólo como compuesto por víctimas enajenadas y zombificadas, sino también como reconocedor de su complicidad con la dictadura y la violencia. Y es que codearse con la inmanencia de lo real y el ver las verdades al desnudo,

¹⁰⁹ “La esquizofonia implica un lenguaje en el que las palabras, las expresiones y hasta incluso párrafos enteros exigen al lector que se aproxime a la obra mediante lo afectivo, la vibración vocal. ¿Por qué no acercarse a un texto cómo se mira un cuadro? ¿Por qué estar siempre preso de la búsqueda del sentido? Os enseño una frase así, al azar: ‘ Cuando los angustís regresaron hacia la globaluna, ya se encontraron con una carnicería diantresca.’”

es a la vez ser capaz de afrontar su propia responsabilidad dentro de un mundo, ya no visto desde el equilibrio, las idealizaciones y los logros de la refundación, sino desde el desorden y sus caras menos nobles: el fracaso de la fundación, los horrores de las dictaduras, la manipulación de la verdad para la supervivencia del poder, y la responsabilidad del pueblo en ello; “Habiter un tel pays, c’est nécessairement être ce peuple-là”¹¹⁰ (Chancé, 2009: 30). Desde esta perspectiva, el hombre tampoco puede ser pensado desde una normalidad y racionalidad clásica y cartesiana cuyas desviaciones se evaluarían en términos de locura, desmedida y anomalía. El hombre es también caos, desmesura irracional e incertidumbre con todo lo que implica, en este aspecto negativo, de perversidad y violencia.

3.3. Del caos del mundo a la “spirale” como escuela creativa

La pregunta ¿Qué nos ha llevado hasta aquí? propone, por lo tanto, una literatura que examinará críticamente una situación enunciada como actual, a partir de esta degradación, del fracaso del proyecto de re-fundación nacional. Podemos ya vislumbrar que la literatura de Frankétienne parte de una constatación: la inmanencia de una situación socio-político-histórica sin ya esperanza de re-fundación, o, al menos, de esta re-fundación mítica, con la glorificación de un tiempo de antes de los tiempos que cohesione a una nación entera, creador de consensos y de misiones de conservación. Nuestro estudio de las teorías del caos permite concebir la idea del caos como la constante objetiva, de un fenómeno, y por extensión, de cada uno de los fenómenos del mundo. El mundo ya no puede ser definido en términos de normalidad, constancia y equilibrio. El escritor es consciente de ello y el recurso a lo que dice el caos será su manera de experimentar, a través de la escritura y la constatación inmanente de este real. Frankétienne explicaba:

“J’ai été professeur de physique et de mathématiques. Avant de m’intéresser à la littérature, j’ai été un lecteur vorace de théories physiques, notamment celles d’Einstein. [...]. J’ai pris conscience de l’importance du phénomène du chaos dans tous les aspects de la vie, que le chaos était une constance et non une exception, que les lueurs de rationalités étaient des exceptions. C’est ce constat et cette découverte, renforcés par mes lectures scientifiques qui m’ont permis cet acheminement vers cette forme littéraire de la

¹¹⁰ “Vivir en un país así, implica necesariamente ser este pueblo preciso.”

spirale.”¹¹¹ (Chancé, 2009: 36)

Frankétienne, René Philoctète y Jean-Claude Fignolé crean la escuela “spiraliste”, a mitad de los años 60, bajo la dictadura de los Duvaliers y fue en su origen, el movimiento literario más importante de Haití: “parce que notre être profond nous échappe, les exigences de l’Histoire ont déterminé dans l’aire caribéenne une personnalité schizophrène qui s’éprouve et s’exalte dans la création”¹¹² (Glover, 2011: 83). Esta esquizofrenia como piedra angular, que es “schizophonie” o “esquizofonia” para el poeta o el escritor, se caracteriza por una cierta “apertura” morbosa característica del esquizofrénico (tentación y problema de lo abierto) precisamente por situarse en esta fase preverbal, preyoica de la que hablaba Guattari. Es lo que Frankétienne nombró la “spirale” o “espiral”, en la línea de Deleuze y Guattari con el “rizhome” o “rizoma”, y de Glissant con el la “relation” o “relación”; representa, en boca del propio poeta “la estética del caos, de lo impredecible, de lo inesperado y de la diversidad” (Touam Bona: 2004).

En un primer tiempo, “la spirale” elevada a medio de expresión se podría definir de esta manera:

“Aucun fixisme ne doit entraver la respiration de l’œuvre qui reproduit les accélérations et les spasmes inégaux de la vie. Je prends le pouls de la spirale que j’inscris en graphes, sur le vif de l’écriture. C’est la pluridimensionnalité au niveau des mots jouant ainsi le rôle de particules d’énergie sonore en mouvement. Aussi arrive-t-il que j’enclave fréquemment, entre deux points, un unique mot, pour en faire un nouveau genre de phrases plus fortes. Plus évocatrice. Plus riche. C’est la phrase nouvelle. Crée à l’aide d’un lexème qui joue étrangement le rôle d’un noyau instable, en perpétuel éclatement. Raynand, mon ami, nous vivons dans un monde en pleine métamorphose. Un univers d’incertitudes. La vie, toujours fugace, se réfugie souvent à l’envers de ce que nous appelons la réalité. Moi, j’ai choisi de pratiquer le paradoxe et l’esthétique de l’aléatoire. L’écriture spiraliste bouscule le temps et l’espace. C’est une approche esthétique qui tient

¹¹¹ “Fui profesor de física y matemáticas. Antes de interesarme por la literatura, fui un lector voraz de teorías físicas y en particular de las de Einstein. [...] Tomé consciencia de la importancia del fenómeno del caos en todos los aspectos de la vida, de que el caos es una constancia y no una excepción, que los atisbos de racionalidad son excepciones. Es esta constatación y este descubrimiento, reforzado por mis lecturas científicas lo que me llevó por los caminos de esta forma literaria de la ‘spirale’.”

¹¹² “Porque nuestro ser profundo nos escapa, las exigencias de la historia han determinado, en el área del Caribe, una personalidad esquizofrénica que se pone a prueba y se exalta en la creación.”

à la fois de la relativité et de la théorie quantique.”¹¹³ (Douglas, 2011: 293)

Se trata de la explicación más clara y completa de la “spirale”, presente en la obra de Frankétienne, *Mûrs à crever*. La obra “spiraliste” denota, por lo tanto, ritmo, aceleraciones, vibraciones y juegos a través de la palabra. La obra “spiraliste” no suele tener fin, dentro de la novela, y por fuera, se extiende *ad infinitum* – Tal como lo subrayó Douglas, Frankétienne reescribió casi todas sus obras para que “aucune version successive ne puisse devenir la version définitive”¹¹⁴, lo que responde a la explicación de la “spirale”: “aucun fixisme ne doit entraver la respiration de l’oeuvre qui reproduit les accélérations et les spasmes inégaux de la vie”. Es más, se corresponde con una intención de “work-in-progress”, que permite introducir un nuevo movimiento en la obra: la reconfiguración, la transformación, la amplificación, lo que mantiene la obra en un estado de transformación continua, como una espiral o una meseta del grasping caótico del rizoma deleuziano.

Dentro de la novela, esta extensión *ad infinitum* se traduce en la repetición de historias, de personajes desdoblados, ambiguos que nunca representan un heroísmo absoluto:

“Les identités des personnages sont brouillées; les liens filiaux entre eux sont largement confus, et pratiquement toute relation se montre fortement précaire. [...] Les œuvres présentent en effet une multiplicité de personnages doublés, zombifiés, schizophrènes et autrement fracturés, fournissant au lecteur une vision réaliste des luttes particulières dans lesquelles doit s’engager l’individu en Haïti.”¹¹⁵ (Glover, 2011: 85)

Esta escritura del caos se corresponde con un modo particular de mirar y observar lo real:

¹¹³ “Ninguna fijación debe estorbar la respiración de la obra que reproduce las aceleraciones y los espasmos desiguales de la vida. Tomo las pulsaciones de la espiral que escribo en grafos, sobre la marcha de la escritura. Es la pluridimensionalidad a nivel de las palabras que actúan como partículas de energías sonoras en movimiento. También ocurre que, con frecuencia, aislo una única palabra entre dos puntos para hacer de ella un nuevo tipo de frase, más potente. Más evocadora. Más rica. Es la nueva frase. Creada a partir de un lexema que hace de núcleo inestable, en perpetuo estallido. Raynand, amigo mío, vivimos en un mundo en plena metamorfosis. Un universo de incertidumbres. La vida, siempre fugaz, se cobija a menudo, en el reverso de lo que llamamos la realidad. Yo, he decidido practicar la paradoja y la estética de lo aleatorio. La escritura ‘spiraliste’ revoluciona el tiempo y el espacio. Es una aproximación estética que tiene que ver tanto con la relatividad como con la teoría cuántica.”

¹¹⁴ “[...] ninguna versión sucesiva pueda convertirse en la versión definitiva.”

¹¹⁵ “Las identidades de los personajes son turbias; los lazos filiales entre ellos están ampliamente confusos y prácticamente toda relación se muestra fuertemente precaria. [...] Las obras presentan, en efecto, una multiplicidad de personajes desdoblados, zombificados, o fracturados de cualquier modo, lo que ofrece al lector una visión realista de las luchas particulares en las que debe comprometerse el individuo en Haití.”

la perspectiva del desorden, de lo que hace desorden, de lo que está en disfunción, tanto desde el punto de vista de los poderes, como de la historia y para terminar, desde el punto de vista de lo humano y del síntoma. ¿Se puede todavía re-construir? ¿O lo que la escritura, a través de la literatura, busca, es revelar un presente, alienado, fracturado, alocado, disfuncional y trata a partir de este desorden, no de re-fundar sino de examinar qué queda de humanidad por lo que valdría la pena luchar? Como dice Mabanckou en su prólogo a *Treize nouvelles vaudous* de Gary Victor:

“Si la peur et l’angoisse nous encerclent, c’est sans doute parce que l’auteur nous rappelle que la nature humaine est un puit sans fond. Ce n’est pas seulement de la détresse du peuple haïtien dont parle Gary ici, mais de la longue épreuve qui nous conduit vers l’humanisme.”¹¹⁶ (2013: 9)

Ahondaremos en la obra de Gary Victor y en el desorden y el caos de la sociedad haitiana y del individuo. A través de sus personajes, iremos en busca de lo que podría quedar de humanismo en un mundo percibido como caótico.

¹¹⁶ “Si el miedo y la angustia nos rodean, sin duda es porque el autor nos recuerda que la naturaleza humana es como un pozo sin fondo. No sólo es de la desesperación del pueblo haitiano de lo que nos habla Gary, aquí, sino de la larga prueba que nos conduce hacia el humanismo.”

PARTE II: ESTUDIO DE LA OBRA DE GARY VICTOR

Gary Victor nació el 9 de julio de 1958 en Puerto Príncipe en Haití. Estudió agronomía y trabajó para el Ministerio de Planificación lo que le permitió estudiar y observar las zonas rurales de su país, una mirada “cuasi” sociológica que volvemos a encontrar en sus obras y en el retrato que da de la sociedad haititana. Fue Director General para el Ministerio de la Cultura en 1991 y Secretario General del Senado de la república de Haití de 1996 a 2000. Asimismo, trabajó como periodista para varios periódicos haitianos; como *Le Nouveau Monde* o *Le Nouvelliste* entre 1983 y 1990, en los que también publicó varias de sus novelas. Desde el año 2000, inicia una serie de novelas tituladas *Djamina* que se publican en *Le Petit Nouvelliste* para un público infantil. Fue también jefe de redacción para *Le Matin* hasta junio de 2004. Con todo esto, también escribe guiones para la televisión y la radio.

Gary Victor escribió 22 novelas con un estilo poderoso e incisivo y caracterizado por sus precisas descripciones acerca de la sociedad haitiana. Escenifica unos personajes que portan sobre el estado de la sociedad haitiana, una mirada desengañada y hasta mordaz. Los retratos sociales propuestos en sus obras siempre oscilan entre y se articulan alrededor de la locura: locura individual y delirios colectivos. Desde este foco de la locura, los personajes se mueven en un escenario urbano haitiano, Puerto Príncipe y sus barrios específicos o las zonas rurales de Haití e inician, a través de la exploración del lugar, una búsqueda de sí, que es también una búsqueda de sí colectiva, una búsqueda de lo humano después de sondear el imaginario profundo haitiano, construido sobre la violencia histórica y política. Pues Gary Victor es un discípulo de la escuela “spiraliste” (Chancé, 2005: 64), la escuela del caos fundada por Frankétienne, René Philoctète et Jean-Claude Figolé en los años 60, y es actualmente, el escritor más leído en Haití (Vitiello, 2009: 303).

Hemos escogida 5 novelas de Gary Victor anteriores al seísmo del 12 de enero del 2010: *À l'angles des rues parallèles* (2003), *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin* (2004), *Le diable dans un thé à la citronnelle* (2005), *Les cloches de la Brésilienne* (2006), *Banal Oubli* (2008).

À l'angle des rues parallèles (2003) trata de la historia de Éric, pequeño funcionario de Estado que pierde su empleo a raíz de los programas de reajustes estructurales. Al estar sin recursos y sin poder mantener su hogar, su mujer, Salomé, lo deja. Es entonces cuando

decide vengarse matando al ministro de las finanzas: Mataro. Para llegar a él, recorrerá las calles de Puerto Príncipe, matando sin piedad a sus habitantes para conseguir dinero, coche, etc., que le permitirá llevar a cabo su plan. En trasfondo, los espejos del país han dejado de emitir sus reflejos, hundiendo a la sociedad en una crisis especular: sin nada capaz de descodificar lo real, este empieza a invertirse mientras el dictador, el “Elu” o “Elegido” utiliza esta anomalía para reafirmar la ideología sobre la cual asienta su poder. En lo que podemos denominar la manifestación de una fiesta nazi, de acuerdo con Balandier (1994: 21), el “Elu” y su pueblo, se reúnen para celebrar la animalización del pueblo haitiano, mientras que, a raíz del orden creado, empiezan a surgir anomalías, como la creación de un ángulo recto de dos calles paralelas. Al final de la obra, la realidad entera ha sucumbido a la inversión, sin ninguna posibilidad de remediarlo.

En *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin* (2004), el personaje principal, Adam Gesbeau sufre una grave crisis esquizofrénica. El relato alterna entre recuerdos del personaje y delirios esquizoideos, desde la habitación de su psiquiátrico. El relato no sigue ninguna lógica cronológica; los tiempos pasados, presentes y futuros están entremezclados y se corresponden con la lógica de la memoria y de la esquizofrenia; pues Adam Gesbeau no distingue lo vivido de lo soñado o proyectado hacia el futuro, cuando no tiene delirios de profecías. Aún así, conseguimos atar cabos y reconstruir un semblante de lógica, lo que permite entender qué es lo que ha llevado a Adam a este estado de prostración. Era escritor y su vida no le permitía asegurar una estabilidad material y económica a su mujer y su hijo. Un día, el “Presidente” le hace una oferta: volver a escribir la historia de Haití a cambio de 20 000 dólares. Como escritor comprometido, en contra del régimen, esta propuesta lo sumerge en un gran dilema: ¿aceptar la propuesta y asegurar el futuro de su hijo o seguir malviviendo pero siendo fiel a sus ideas? Finalmente, y presionado por su mujer, acepta codearse con el poder, reactualizando la ideología que le subyace. Al hacerlo, desata los delirios de grandeza del Presidente y libera la locura de la población. Comido por los remordimientos, el sentimiento de culpa y el castigo de su superyó, se hunde en la locura.

En *Le diable dans un thé à la citronnelle* (2005), Pirus, el personaje principal es un habitante del barrio chabolista más pobre de Puerto Príncipe. Trabaja de repartidor de carbono y vive de noche porque la oscuridad esconde su fealdad; es huérfano, pobre y feo. Un día, al llevar carbono a la casa de los ricos Maldouin, se enamora de la hija,

Esmalda, la más hermosa de toda la ciudad. ¿Pero, cómo llegar hasta ella? Pirus vive en una sociedad en la que la condición social define el individuo: si eres feo, no puedes ser ni rico, ni inteligente; por lo contrario, la belleza es el reflejo de todas las cualidades humanas. Sobre este trasfondo de valores sociales, Pirus acude al diablo Laboubaka para que este le convierta en un hombre guapo e inteligente y así, conseguir acercarse a Esmalda para enamorarla.

En *Les cloches de la Brésilienne* (2006), el inspector Deuswalwé Azémar llega al pueblo de La Brésilienne para investigar la desaparición del sonido de las campanas de la iglesia. Con la investigación de trasfondo, Deuswalwé recorre el pueblo en busca de testimonios de su gente: el padre Lefennec aferrado a sus dogmas para no sucumbir al amor que siente por Shibouna, una sacerdotisa vudú, una misteriosa niña a la que le encanta oír cantar el hortelano, y una sangrienta lucha por el poder entre el diputado y el alcalde.

En *Banal Oubli* (2008), el personaje principal, Pierre Jean es un escritor de renombre, que, tras sufrir una ruptura con Alicia, se olvida literalmente de sí mismo en un bar. La novela relata los esfuerzos del personaje para volver a encontrarse. Para ello, decide escribir su propia historia, iniciar una autobiografía cuyo protagonista Peter Choisson, será su doble en la “ficción”. Sin embargo, Pierre Jean tiene amnesia: ha olvidado deliberadamente un acontecimiento traumático que le ocurrió de niño. Fue violado por el *hougan* de su pueblo (sacerdote vudú), clavado de espaldas sobre una cruz. De ello, solo subsisten cicatrices en sus manos, pero éstas han sido transformadas por una memoria superviviente en un recuerdo feliz: son estigmates divinos. ¿Pero qué hay del acto traumático? Sigue latente y se convierte en compulsión de repetición: el doble de Pierre Jean, este “yo” reprimido dentro del él, olvidado en un bar, se libera, recorre Puerto Príncipe matando mujeres clavándolas de espaldas en una cruz. ¿Qué autobiografía puede entonces escribir Pierre Jean si su vida entera se basa sobre un olvido de lo que fue, para él, un acontecimiento violento pero fundador? Peter Choisson, criatura de Pierre Jean, decide rebelarse para obligarle a recordar, para recuperar la verdad y la lógica de su historia. Esta obra es, según Gary Victor, una metáfora de la historia de Haití.

Siguiendo las líneas de la escuela “spiraliste” haitiana, como lo decía Chancé, Gary Victor se posiciona frente a su mundo, lo que quiere decir, retomando una expresión de Chancé, que se posiciona frente a lo real, para interpretarlo desde la observación del caos; es decir,

desde la observación de todo cuanto puedan representar las turbulencias y las disfunciones no lineales del mundo y de una manera más específica en nuestro autor, de la sociedad haitiana.

En nuestra primera parte, habíamos enfrentado dos lógicas en la representación del mundo que a su vez se corresponden con dos estructuras mentales disociadas: las lógicas del orden y del desorden. Si los sueños de re-fundación, en un principio, se correspondieron con las lógicas del orden y lo que conlleva a partir de su cosmovisión, linealidad, equilibrio y univocidad, la observación del desorden, postura de nuestro autor, se corresponde con otra lógica y con otra estructura mental que aflora debajo del discurso que permite describirlo. ¿Cómo se transcribe el desorden?

En primer lugar, dedicaremos un breve párrafo a la explicación de lo que motiva la escritura en nuestro autor. Gary Victor, habla del lugar desde el punto de vista glissantiano y desde una postura determinada:

“Je ne suis pas historien; mais je suis, comme tout écrivain, acteur et observateur d’un lieu déterminé.”¹¹⁷ (Goude, 2008)

Glissant (2012: 21) habla de la necesidad de establecerse, echar raíces en su lugar para crear su propia historia, resistir y entrar a formar parte de la historia del mundo. En Gary Victor, identificamos claramente esta postura de observador de la sociedad haitiana así como una interrogación del presente que lleva inevitablemente a un cuestionamiento de la memoria y del pasado.

“S’interroger sur son présent, c’est forcément questionner sa mémoire et questionner la manière dont elle s’est constituée.”¹¹⁸ (Goude: 2008)

Estas primeras reflexiones nos permiten entrever la función de la escritura en nuestro autor: la de la exploración del lugar que pasa inexorablemente por una exploración de sí, desde la postura del actor dentro de un lugar determinado. Siendo una postura que parte claramente de la experiencia y de un modo de mirar particular y propio, se aclara un

¹¹⁷ “No soy historiador; pero como cualquier escritor, observo y actúo en un lugar determinado.”

¹¹⁸ “Preguntarse sobre el presente, es obligatoriamente cuestionar su memoria y la forma en la que se construyó.”

paralelismo que hace el propio autor con la escritura:

“Il y a forcément un rapport psychanalytique. L'exercice d'écriture est pour moi, une exploration de soi et je crois que la fonction même de mes personnages, c'est la quête.” (Carré: 2008)

No trataremos de psicoanalizar al autor, sin embargo, esta postura de escritor-psicoanalista, según Gary Victor, o la esquizofonia, según Frankétienne revela una fuerte intención de profundidad respecto al lugar y a lo humano y para transmitirla utilizará materiales y recursos literarios específicos, capaces de ayudar en esta exploración.

En un primer tiempo nos centraremos en la novela multigenérica para tratar de entender qué aporta al discurso y a la transcripción del caos la heteroglosia, o introducción de una multiplicidad de discursos en la novela. Estas reflexiones nos llevarán a interrogarnos sobre la narración y los tipos de narración en contacto y en conflicto en la propia narración que activan o re-activan las lógicas del orden/desorden en las novelas.

CAPÍTULO IV: HIBRIDEZ DE GÉNEROS Y PERSONAJES

1. Reflexión sobre las novelas multigenéricas

1.1. De la novela multigenérica a la heteroglosia para un psicoanálisis del lugar

Los recientes estudios sobre Gary Victor demuestran que se puede estudiar a este autor desde distintos enfoques correspondientes a distintos tipos de géneros. Mabanckou (2007: 9), por ejemplo, alude a Maigret, Hercule Poirot o Sherlock Homes, y más adelante, a Edgar Allan Poe en el prefacio de *Treize nouvelles vaudou* (2007). ¿Qué importancia tiene el género para la escritura de Gary Victor?

Herrero Cecilia define el género como un conjunto de convenciones o normas propias que implican un pacto especial de escritura/lectura y que regulan y orientan el funcionamiento a nivel temático, narrativo, retórico y argumentativo. Los géneros funcionan como modelos de escritura o de producción textual para los escritores y como horizontes de expectativas y de interpretación para los lectores.

“Los géneros permiten relacionar un tipo determinado de textos con un discurso social concreto surgido para canalizar y organizar un tipo determinado de comunicación con una pertinencia y unos efectos contextuales específicos.” (2006: 26)

La noción de “género” consistiría entonces en una clasificación correspondiente a una forma y un discurso estéticos específicos que sirve para evaluar la calidad de la obra. Sin embargo, como subraya Guillén (2005: 51), la escritura multigenérica se lleva practicando desde el Renacimiento y consiste en la coincidencia en una misma obra de varios géneros, como la epístola, la sátira, la elegía. ¿Por qué la practican los escritores?

Lázaro Carreter (1976: 117) propuso cuatro puntos para tratar de definir el género: el género surge cuando un escritor “halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación”. Esta estructura consta de funciones desempeñadas “por ciertos elementos significativos (personajes, comportamientos, lugares de acción, orientación afectiva, etc.). El epígono utiliza el esquema genérico recibido, pero no sin modificar ciertas funciones comunes, no de meros parecidos temáticos o argumentales. Y por

último: cada género tiene una época de vigencia determinada. De la definición dada por Lázaro Carreter, Guillén resalta, en pro de una función de clasificación, la de un marco conceptual (2005: 141). Considera el género como un modelo estructural (permanente) que puede evolucionar y/o alterarse. Este marco conceptual o modelo estructural funciona asimismo de marco referencial, pues, si tenemos en cuenta al lector, el género es generador de expectativas y el discurso que le es vinculado, lo identifica. Las variaciones y/o evoluciones que sufre añaden a la expectativa un grado de sorpresa y novedad. Este enfoque revela las posibilidades creativas del género, a raíz de su alteración o variación, o de la introducción de varios géneros en una misma obra. La novela aparece por lo tanto, como el terreno (2005: 165) de la creación intergenérica por excelencia. Esta creación intergenérica concede a la novela un mayor poder creativo, entendiéndose como un potenciador de posibilidades creativas. La novela se convierte en un terreno de juego para la creatividad. Pues, tal como afirmaba Gary Victor:

“Je ne connais que des écrivains qui ont écrit sur ce qu’ils ont vécu [...] qui se sont peut-être plu à jouer avec les mots, avec la vie, en la recréant dans l’espace infini de l’imagination.” (2013: 315)

La escritura como exploración del lugar o exploración de sí, en el marco de la sociedad haitiana conlleva una observación de lo real y un trabajo colateral, como lo subrayó Chancé. Este trabajo funciona en un plano extraliterario que representa una zona de contacto con la sociedad y la multiplicidad de discursos y códigos que de ella proviene.

“La novela se construye en una zona de contacto con la sociedad contemporánea y de esta manera acaba siendo, al igual que ella, variopinta e inconclusa.” (Guillén, 2005: 174)

Si el género consiste en un tipo de discurso, la extraliterariedad que permite la exploración del lugar, de la variopinta sociedad haitiana, necesita la introducción de nuevos discursos en la novela y el recurso a lo que se consideró “no elevada literatura” para la introducción de discursos populares en las novelas. Como había subrayado Bajtín (1989:458), en un universo plurilingüe activo, se establecen nuevas relaciones entre la lengua y el mundo real y la novela se forma y se desarrolla en condiciones de activación intensa de dicho plurilingüismo interno e externo:

“La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de

generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros, lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-político (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco; a través de ese plurilingüismo social y del pluriformismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas [...].” (1989: 81)

Nuestro estudio de los géneros en las novelas de Gary Víctor tiene el propósito de analizar esta heteroglosia presente, que deja presagiar una multiplicidad de puntos de vista, una multiplicidad de espacios o planos de realidad-social que emanan, interrelacionados y en contacto o en choques, de sus novelas.

En este primer punto, nos centraremos sobre tres de los principales géneros cuyos rasgos aparecen en las novelas: lo policiaco, lo fantástico y lo absurdo y trataremos de profundizar en su aporte creativo. Asimismo, nos parece interesante resaltar los puntos en común que presentan. La novela policiaca implica una búsqueda y una exploración de distintos universos a raíz de un crimen y de la alteración del orden causal que conlleva. El crimen asimismo, revela una disfunción social o individual; puede ser reflejo de un desorden o representar un hecho absurdo cometido contra la regularidad del mundo causal. Como acto fruto de una alteración, escapa al entendimiento y a lo racional: resolver un crimen, requiere la adopción de una nueva lógica, la que permite entender el desorden. Asimismo, lo fantástico representa otro absurdo cometido contra la irregularidad de las leyes físicas. Estos tres géneros reúnen características que permiten profundizar en la exploración de sí mismo y del lugar, a través de un caos, de desórdenes acontecidos en contra de la regularidad de leyes causales, o en contra de una representación causal del mundo.

1.2. La novela policiaca

Mouralis (2011: 51), en su obra *Les contre-littératures* demuestra que las literaturas policiacas constituyen para el público, como antaño la novela melodramática o popular, otro sistema de referencia, otra cultura, vehiculada al margen de las estructuras de la tradición letrada y que permite contestar los valores de una sociedad. Asimismo, Boltanski (2012) estudia cómo se desarrollaron en paralelo con la sociología, dos géneros literarios como son las novelas policiacas y las de espionaje. Pues tanto el trabajo del sociólogo como el del policía o del detective utilizan un método de análisis de la realidad social, el de la investigación que les permitirá llevar a cabo una exploración del entorno:

“[Ils] mettent en question la réalité apparente, pour atteindre une réalité qui serait à la fois plus cachée, plus profonde, plus réelle.”¹¹⁹ (2012: 61)

Sociología y novelas policiacas tienen en común un proyecto de descripción del espacio humano organizado con su lógica específica y que obedece a leyes propias. Históricamente hablando, estas nuevas formas literarias junto con el desarrollo de la sociología manifiestan una inquietud en relación con la realidad que tiene lugar cuando los regímenes se democratizan y el Estado adopta un nuevo papel, el del Estado-Nación, en el siglo XIX. El nuevo proyecto estatal consiste en:

“[...] resorber l'écart entre la réalité vécue et la réalité instituée, entre les subjectivités et les dispositifs objectifs qui leur servent de cadre.”¹²⁰ (2012: 39)

La novela policiaca permite por tanto someter el Estado a una prueba, la del enigma como anomalía de la realidad (el crimen) y el policía-investigador actúa para restablecer la realidad y su ordenación.

“Al detective le corresponde desvelar el misterio y, al hacerlo, restablecer el orden infringido. Es un instrumento de auto-defensa de este orden, cualesquiera que sean sus características personales, a menudo engañosas.” (Martín Cerezo, 2006: 24)

Profundizaremos primero en la figura del Inspector Deuswalwe, que aparece en varias de las novelas de Gary Victor. Previamente estudiaremos el personaje, su actitud, su

¹¹⁹ “Cuestionan la realidad aparente para alcanzar una realidad que sería más oculta, más profunda, más real.”

¹²⁰ “[...] reducir la distancia entre la realidad vivida y la realidad instaurada, entre las subjetividades y los dispositivos objetivos que les sirven de referencia.”

aspecto físico, sus reflexiones antes de centrarnos en su posición intermediaria entre lo popular y el Estado o las instancias del Poder. En último lugar, trataremos de analizar el método utilizado para ahondar y entender el desorden y aportar una respuesta a la alteración de lo causal.

1.2.1. El detective Deuswalwe: un héroe antihéroe

En una entrevista de Pean a Gary Victor, el autor dice acerca de su personaje Deuswalwe:

“Mon personnage me permet d’explorer les allées sombres de la société. J’avais un jeune ami, un policier qui carburait au kleren (alcool haïtien), dégoûté qu’il était de ce qui se passait en Haïti dans la police, mais surtout découragé de sa propre impuissance. C’est lui qui m’a inspiré Deuswalwe Azémar.”¹²¹ (2013)

Deuswalwe es el inspector de policía que aparece en las novelas LCB y BO. Físicamente, sólo sabemos acerca de sus ojos; bizquean y no tienen un color definible (BO, 2008: 9). Este detalle se menciona a menudo para aludir a su mayor complejo: su falta de éxito con las mujeres. Asimismo, aparece como un hombre solitario, sin muchos amigos. Es alcohólico, siempre le acompaña una botella de trampe¹²², un aguardiente haitiano y huele a alcohol lo que le vale miradas de reproche de sus compañeros y superiores o desconfianza y pérdida de credibilidad por parte de los ciudadanos. En BO descubrimos que es bastante delgado y viste de manera descuidada. No lleva uniforme y viste de paisano. Se adivina su oficio porque la pistola forma un bulto debajo de su camisa. Es un personaje contradictorio que se corresponde con el estereotipo del detective de la novela policiaca post-moderna. No es un personaje noble sino que encarna un cierto fracaso, el inspector Deuswalwe es un anti-héroe, una subversión o alteración de la tipología de detectives de las primeras novelas de dicho género. En cuanto a los casos que se le asigna, por LCB sabemos que siempre se tratan de los peores:

“Il végétait depuis des années à ce poste d’inspecteur et on lui confiait toujours les enquêtes les plus insignifiantes et parfois les plus saugrenues. La dernière qu’on lui avait confiée consistait à retrouver un python qui avait faussé compagnie à son maître, un

¹²¹ “Mi personaje me permite explorar el lado oscuro de la sociedad. Tenía un joven amigo, un policía que andaba con Kleren (alcohol haitiano), asqueado con todo lo que ocurría en Haïti, en el cuerpo policial y sobre todo desanimado por su propia impotencia. Es él que me inspiró a Deuswalwe Azémar.”

¹²² El ‘Trampe’ es una bebida hecha con raíces u hojas maceradas en alcohol de caña de azúcar.

journaliste américain excentrique et pédophile vivant, bien sûr, dans un riche quartier de Port-au-Prince. Jamais pour lui les activités juteuses como la traque aux trafiquants de droga ou aux contrebandiers.”¹²³ (LCB, 2006: 11)

La investigación en LCB gira entorno al robo del sonido de las campanas de un pueblo llamado la Brésilienne. “Et voici qu’il se trouvait dans ce trou à rats pour une affaire de cloches dont on avait volé... les sons.”¹²⁴ En BO, todo arranca cuando el personaje principal acude a la policía para hacer una declaración de objeto perdido: se ha perdido a sí mismo (BO, 2008: 15-19).

Dieuswalwe es un funcionario del Estado. Sin embargo, su perfil, su alcoholismo que genera la desconfianza de sus superiores, lo coloca en un punto ambivalente: por un lado, su posición profesional le confiere un cierto papel de salvaguardia del patrimonio social; como inspector del Estado, tiene que resolver crímenes que alteran dicho orden social. Sin embargo, su perfil de antihéroe lo margina en el seno mismo de la institución para la cual trabaja: le dan siempre “los peores casos”, los que llenan las crónicas de sociedad de los periódicos; casos relacionados con el día a día de las personas. Por otro lado, esta marginación le otorga un grado de independencia y libertad respecto a la institución que le llevará muchas veces a emprender los caminos de la lucha contra el poder y sus atrocidades. Pues como menciona Pérez (2002: 14), esta ambivalencia permite denunciar una sociedad “insensible a las penas de sus ciudadanos, [...] criticar una policía incompetente y corrupta, minada por la inercia, la extorsión y el soborno.”

Asimismo, esta ambivalencia lo sitúa en una posición intermedia entre la sociedad y el poder, una posición que le permite analizar y entender la organización y el funcionamiento de ambas partes para restablecer el orden.

1.2.2. La figura del mediador entre orden y desorden

Cómo afirma Vázquez de Parga (1986: 14), la novela criminal es un producto de la sociedad industrial occidental que como tal, reúne una serie de características que la

¹²³ “Estaba estancado desde hace años en este puesto de inspector y siempre se le encomendaba los casos de lo más insignificante y a veces hasta estafalarias.”

¹²⁴ “Y aquí estaba, en este rincón abandonado de la mano de dios por una cuestión de campanas a las que se había robado... el sonido.”

sitúan en la época contemporánea, en los núcleos urbanos y en los países de sistema capitalista:

“La contemporaneidad de la novela criminal se refugia por regla general en las grandes concentraciones urbanas. Y ello es lógico dado que al aumentar el núcleo de población, al incrementarse el conglomerado humano, crece irremediabilmente la criminalidad y los medios.” (1986: 15)

Más adelante, añade:

“La novela criminal se desarrolla en una sociedad clasista y es en esta sociedad donde se sitúa su acción.” (1986: 17)

En la novela ALDRP, el personaje principal es un asesino en serie, que también podría ser considerado como un justiciero, tal como los describe Vázquez de Praga cuando habla de las novelas criminales primitivas.

“En la novela criminal primitiva, arqueológica, descendiente directa del folletín, destacaba la figura del justiciero, vengador de los oprimidos y en lucha constante con los poderosos. Y la conclusión del relato debía conducir a la perfección del sistema y de las instituciones que habían sido violadas por esos poderosos malvados.” (1986: 17)

En la época contemporánea, esta figura se desliza hacia una perspectiva individualista más propia a las sociedades capitalistas. En este caso, la lucha se convierte en un afán de venganza personal que, al dirigirse contra las instituciones y quebrantarlas, terminan incidiendo en el bien de todos.

Más adelante, añade que la novela policíaca pronto deja de ocuparse de los oprimidos. Pues al llegar a su plenitud, en la novela policíaca, el crimen aislado y espontáneo se considera patrimonio de las clases elevadas que son las únicas que pueden exigir la reparación de la ofensa

Al inspector Deuswalwe siempre se le asignan los peores casos, casos relacionados con la clase popular que no posee los medios para exigir la reparación del crimen. Entonces, ¿por qué investigar crímenes? ¿Por qué investigar la muerte en un país tan pobre como Haití? Además, en su novela BO, ya se sabe quién mató, cómo mató y por qué mató. ¿Cuál es entonces la función del Inspector? ¿Cuál es la función del género policíaco en la novela?

En LCB, Dieuswalwe se desplaza por el pueblo y habla con personas de distintas clases sociales: desde el indigente que vive en la plaza del pueblo hasta el alcalde y el diputado de La Brésilienne. Recoge sus perspectivas, sus puntos de vista sobre lo ocurrido, sus creencias y/o interpretaciones relacionadas con el porqué de la desaparición del sonido de las campanas. Estas van desde la explicación mágica relacionada con una historia de amor entre el cura Lefenec y Shibouna que terminó en drama, o desde la explicación cristiana relacionada con los pecados que cometió el pueblo entero, hasta las acusaciones del alcalde y del diputado que libran una guerra por el poder.

En BO, obtenemos otro retrato de la sociedad de Puerto Príncipe: gracias a las reflexiones de Dieuswalwe (2008: 63), sabemos que la policía no paga en los bares porque “certains commerçants considéraient cette marque de faveur comme un moyen de sécuriser leur investissement. L’amitié d’un chef était recherchée¹²⁵”. Intuimos de esta manera que la búsqueda de la autoridad permite una protección. Por otro lado, se trataría de comprar esta protección mediante soborno para asegurar una supervivencia. Esta relación es altamente interesada puesto que algunas líneas más adelante, el inspector añade:

“Les citoyens courtisent toujours les détenteurs de l’autorité. En même temps, ils les détestent. Il suffit du moindre grain de sable pour qu’on chute de son piédestal. On est alors étonné de constater la haine intériorisée par les gens qui, habituellement, manifestaient envers vous la plus parfaite déférence.”¹²⁶ (2008: 64)

Más adelante, obtenemos otro retrato de la sociedad haitiana relacionado esta vez con las supersticiones populares. Cuando el agente Colin informa al inspector Dieuswalwe que la prensa empieza a interesarse por los crímenes, éste reacciona pensando:

“Avec la mentalité superstitieuse qui est la nôtre, cette affaire pouvait causer une panique pire que lors de l’éclipse solaire ou de ce chien albinos dans les rues de la ville une nuit de la Saint-sylvestre.”¹²⁷ (2008: 106)

Como las víctimas aparecen con las manos clavadas, tenemos más adelante un diálogo del inspector con su agente:

¹²⁵ “Algunos comerciantes consideraban este favor una manera de asegurar su inversión. Se buscaba la amistad de un jefe.”

¹²⁶ “Los ciudadanos suelen coquetear con los detentores de la autoridad. A la vez, los odian. Basta con un grano de arena para caerse de su pedestal. Entonces, nos asombra constatar el odio interiorizado por la gente que en tiempos normales os trataba con deferencia.”

¹²⁷ “Con nuestra mentalidad supersticiosa, este asunto podía provocar un pánico peor que el del eclipse solar o el de este perro albino que recorría las calles de la ciudad, una noche de San Silvestre.”

“-‘Les gens ne s’intéressent pas à la manière dont l’assassin a tué ses victimes. Il n’y a que les clous dans les mains qui les fascinent. Vous devinez pourquoi?
– À cause de la symbolique religieuse, dit l’agent Colin’.”¹²⁸ (2008: 107)

Más allá de un género policiaco propiamente dicho, podemos decir que la figura del inspector permite en una sociedad violenta y disfuncional aportar información sobre dicha sociedad, entender sus motivos y sus *modus operandi*, sus miedos y sus valores.

Por ello, podemos decir, de acuerdo con Boltansky, que el inspector aporta una perspectiva o mirada sociológica sobre su entorno y, al recopilar testimonios de distintas clases sociales, permite profundizar en la organización social, cultural y mental del lugar. Como decíamos anteriormente: Sociología y novelas policíacas tienen en común un proyecto de descripción del ámbito humano como totalidad organizada, que posee una lógica específica y obedece a sus leyes particulares. La postura del inspector se sitúa por lo tanto en una encrucijada entre la sociedad civil (gestión de creencias populares para no sucumbir al pánico colectivo), las clases dirigente y el poder, y el propio criminal al alterar el orden causal, permite una reflexión y una crítica del orden vigente del lugar de enunciación.

¿De qué orden hablamos? Deuswalwe es el personaje que posee una visión más completa y compleja sobre su lugar, precisamente por su posición de mediador entre los distintos discursos de los testigos. De hecho, varias veces alude a una expresión haitiana *lavalas* o “avalanchas de lodo”: “c’est pour cela qu’on dit que ce pays est une terre glissante”¹²⁹. La “terre glissante” es la expresión haitiana del desorden, del efecto mariposa, en el sentido en el que, partiendo del caso insignificante que siempre se le asigna al inspector, se llega a una puesta en cuestión y a una revisión cuasi total del orden social en vigor. Esta imagen del “lavalas” o del efecto mariposa es la que aparece, entre otras, en las reflexiones siguientes de Deuswalwe:

“Les gens commenceraient par se surveiller, puis à se lyncher l’un l’autre à la moindre suspicion. D’un seul meurtrier, on passerait à une dizaine. Puis se serait l’affaire de sociétés secrètes cannibales. Les gens se mettraient à fuir la capitale. Les gares d’autobus

¹²⁸ “A la gente no le interesa saber cómo el asesino mató a sus víctimas. Lo único que le fascina son los clavos en sus manos. ¿Adivina el porqué?

–‘Por la simbólica religiosa’, dijo el agente Colin.”

¹²⁹ “Por ese motivo decimos que esta tierra es una tierra resbaladiza.”

seraient prises d'assaut. Il imaginait déjà les églises, les temples, les oumfò assiégés par un peuples en proie à des terreurs d'inspiration moyenâgeuse.”¹³⁰ (2008: 106)

El papel del inspector, de Dieuswalwe, más allá de la resolución de un crimen y de que se haga justicia, es la de entender los esquemas mentales de su sociedad, sus valores y sus miedos y de lidiar entre orden y caos en una sociedad violenta. A menudo, y como aparece en BO, revisará el concepto de justicia y de reparación del crimen al entender los motivos del criminal, es decir, al entender que las motivaciones criminales de Pierre Jean responden a unas motivaciones fruto de una patología colectiva profunda relacionada con la historia del lugar y que todos llevan dentro.

“- Lui, il a parlé d'eux dans ses romans, agent Colin. De nos vrais héros. Les autres, ces intellectuels d'ici ou d'ailleurs, ont écrit des livres, construit des théories qui s'écroulent dès qu'on se trouve confronté, ici, à la réalité. Vous savez ce que dit un personnage de Pierre Jean dans *Nuit muette sur la croix de l'arc-en-ciel*?”

-Non, gémit l'agent Colin ne voulant plus bouger de crainte que dans son accès de folie, son supérieur ne presse la détente.

-Vainqueur ou vaincu, surtout vaincu, ne laisse à quiconque, pas même à Dieu, le soin d'écrire ton histoire. Sinon, à la douleur de la douleur, s'ajouteront celles de l'oubli et du mensonge, cita l'inspecteur.

Il relâcha brusquement l'agent Colin et rengaina son arme. Il tourna le dos au jeune policier et alla se laisser tomber dans son fauteuil.

-Il a fallu un fou criminel, le Président Eternel, pour se souvenir d'eux, dit l'inspecteur Azémar. Il a fallu un autre fou pour raviver nos espoirs et ensuite nous enculer, puis encore un autre pour écrire ces choses, nous faire rêver du Nobel et nous emmener en enfer. Pourquoi cette nuit muette, agent Colin? Dites-le-moi.

L'inspecteur Azémar sanglotait. L'agent Colin était ébahi. Il ne ressentait plus aucune colère contre son supérieur. Ce dernier venait de se mettre à nu. Quelque part, il devinait la raison de la douleur de l'inspecteur. L'agent Colin savait que cette douleur était également en lui. En eux tous.”¹³¹ (2008: 161)

¹³⁰ “La gente comenzaría a vigilarse, luego a lincharse los unos a los otros a la menor sospecha. De un solo asesino pasaríamos a decenas de ellos. Luego se convertiría en asuntos de sociedades secretas y caníbales. La gente empezaría a huir de la capital. La gente tomaría por asalto las estaciones de autobuses. Ya imaginaba las iglesias, los oumfò asediados por un pueblo presa de terrores de índole medieval.”

¹³¹ “- Él habló de ellos en sus novelas, agente Colín. De nuestros verdaderos héroes. Los demás, intelectuales de aquí y allá, han escrito libros, elaborado teorías que se derrumban en cuánto uno se enfrenta, aquí, a la realidad. Sabes qué dice un personaje de Pierre Jean en *Noche muda sobre la cruz de un arco iris*?”

-No, gimió el agente Colin que ya no se quería mover por miedo a que su superior le dispere en un ataque de locura.

Y más adelante:

“-Vous imaginez, agent Colin, un tueur en série dans ce pays qui s’en prendrait à ces horreurs de politiciens, à ces bourgeois puants de suffisance à cause du fric et de la couleur de leur peau, à ces intellectuels qui perpétuent les mythes pour nous enfouir beaucoup plus la tête dans du caca? Je n’aurais rien fait, agent Colin. Si, j’aurais fait quelque chose. Je lui aurais mis la main au collet, car je veux demeurer un objet rare dans ce pays. Un policier compétent et honnête. Cependant, ce tueur en série, je serais venu l’embrasser dans sa cellule [...]”¹³² (2008: 175)

Lidiar con el desorden, el caos, la corrupción, pensar la justicia en un lugar violento y de valores subvertidos requiere una nueva mirada sobre el entorno, un cambio de método para el inspector-sociólogo que investiga sobre su lugar.

1.2.3. Su método: una nueva dinámica para entender el caos o las alteraciones al orden causal

En BO, Deuswalwe recoge indicios sobre los cuerpos de las víctimas. Estas, mujeres y homosexuales, tienen las manos clavadas por el dorso y todas han sido asesinadas de un fuerte golpe en la cabeza. Una vez descritas las circunstancias, en todas las víctimas, se encuentran notas del asesino con frases enigmáticas. Se trata de los únicos indicios.

Sin embargo, como lo constata Deuswalwe, “on était loin ici de la panoplie techno-

-Vencedor o vencido, sobre todo vencido, no dejes que nadie, ni siquiera Dios, escriba tu propia historia. Sino, al dolor del dolor se le sumará los del olvido y de la mentira, citó el inspector.

De repente soltó al agente Colin y enfudó su arma. Dio la espalda al joven policía y se dejó caer en su butaca.

-Hizo falta un loco criminal, El Presidente Eterno, para acordarse de ellos, dijo el inspector Azémar. Hizo falta otro loco para reactivar nuestras esperanzas para luego darnos por culo, y otro más para escribir estas cosas, hacernos soñar con el Premio Nobel y llevarnos hasta el infierno. ¿Por qué esta noche muda, agente Colin? Dígamelo.

El inspector Azémar sollozaba. El agente Colin estaba pasmado. Ya no sentía ningún enfado hacia su superior. Este acababa de ponerse al desnudo. En el fondo, sabía cuál era la razón del dolor del inspector. El agente Colin sabía que él también llevaba este dolor. Todos los tenían.”

¹³² “Imagínese, agente Colin, un asesino en serie en este país que arremetería contra estos horribles políticos, estos burgueses segregando suficiencia a causa de su pasta y del color de su piel, estos intelectuales que perpetúan los mitos para hundir todavía más nuestras cabezas en la caca. No habría hecho nada, agente Colin. Bueno, sí, hubiera hecho algo. Lo hubiera cogido porque quiero seguir siendo rara avis. Un policía competente y honesto. Sin embargo, a este asesino en serie, habría ido a darle un abrazo en su celda.”

logique dont disposaient les polices dans certains pays”¹³³. Explica que sabía por un curso de un programa de intercambio de formación al que asistió en Nueva York que “on pouvait par exemple connaître le moment exact de la mort en effectuant une ponction dans l’humeur vitrée”¹³⁴. Cita varias posibilidades que permiten obtener “des traces ou indices biologiques, de pas, d’empreintes digitales. Des laboratoires d’analyses spectrométriques, de photographies, de balistique pouvaient traquer l’indice le plus minuscule”¹³⁵. Pero concluye:

“Moi, je dois me contenter de mon instinct. Rien d’autre. Et souvent, je dois laisser courrir l’assassin”.¹³⁶ (2008: 65)

Ante la falta de medios científicos, el inspector tiene que utilizar otro método. Tanto en LCB como en BO, se hace hincapié sobre los ojos del inspector. Asimismo, muchos campos lexicales relacionados con la búsqueda de indicios nos llevan al tema de la observación:

“Derrière ses lunettes noires qu’il portait seulement pour atténuer les réverbérations du soleil sur l’asphalte et les tôles du bidon ville qui menaçaient de grignoter la rue, et non pour cacher ses yeux qui louchaient, l’inspecteur ne perdait rien de ce qui se passait dans la rue.”¹³⁷ (2008: 63-64)

Tenemos un amplio registro de verbos como “repérer”, “se dévoiler”, “faire attention à” y “voir quelque chose sous”, “se dévoiler par un geste, un détail”¹³⁸.

Ante la falta de medios científicos que permitan la obtención de datos precisos, y objetivos, el inspector deberá obtener la información a partir de la observación y del instinto para dar sentido a los indicios y reconstruir la visión del suceso. En oposición a la imagen de una policía científica, tenemos la imagen de un investigador-cazador y rastreador de indicios. Se trata de una imagen utilizada por Ginsburg (1994: 138-175) y Ricœur (2000: 539) para elaborar un método científico alternativo para la investigación

¹³³ “Estábamos muy lejos, aquí, de todo el arsenal tecnológico con el que contaba la policía en algunos países.”

¹³⁴ “Se podía saber el momento exacto de la muerte realizando una punción el vítreo del ojo.”

¹³⁵ “[...] trazas o indicios biológicos, pasos, huellas dactilares. Laboratorios de análisis espectrométricos, fotográficos, balísticos podían ir a por el indicio más minúsculo.”

¹³⁶ “Yo, tengo que contentarme con mi instinto. Nada más. Y a menudo, tengo que dejar escapar al asesino.”

¹³⁷ “Detrás de las gafas negras que llevaba únicamente para atenuar los reflejos del sol en el asfalto y la chapa del barrio chabolista que amenazaba con extenderse hasta la calle, y no para esconder sus ojos bizcos, el inspector no se perdía nada de lo que acontecía en la calle.”

¹³⁸ “Detectar, quitar el velo, ser cuidadoso con, [...] ver algo debajo de, descubrirse por un gesto, un detalle.”

histórica. En estas líneas, Balandier afirma:

“La ciencia actual ya no intenta llegar a una visión del mundo totalmente explicativa, la visión que produce es parcial y provisional. Se enfrenta con una realidad incierta, con fronteras imprecisas o móviles, estudia ‘el juego de los posibles’, explora lo complejo, lo imprevisible y lo inédito.” (1999: 10)

La falta de medios científicos lleva al inspector Deuswalwe a observar los indicios, los comportamientos de sospechosos y testigos para tratar de reconstruir la historia y los motivos del crimen. A partir de allí, se pueden destacar dos modos de llegar a la elucidación. En LCB, a través de la recogida de testimonios de todos los habitantes del pueblo obtiene una visión fragmentada y compleja de lo ocurrido, pero, por otra parte, la multiplicidad de visiones e interpretaciones parciales le permiten reconstruir una historia posible acerca del robo de las campanas. En este caso, gracias a una imagen de relaciones rizomáticas, los testimonios conectados entre ellos permiten intuir posibilidades para llegar a entender lo ocurrido. En BO, la misma imagen permitirá a Deuswalwe, llegar a Pierre Jean a través de las lecturas de sus obras autobiográficas. El obtener datos sobre la psicología del criminal y ponerlos en relación con lo sucedido permitirá, a través del método psicoanalítico, entender el crimen y al criminal.

A través del género policiaco y más específicamente, a través de la figura del inspector Deuswalwe y su posición de mediador-sociólogo, profundizamos en la exploración del lugar, Haití. Esta exploración, y a la vez psicoanálisis del lugar, pasa por una observación de lo real que no se puede entender sin el recurso a las teorías de Stephen Alexis acerca de su real maravilloso. Efectivamente, gracias a las investigaciones de Deuswalwe, a la recopilación de perspectivas y testimonios y a las reflexiones del propio inspector, obtenemos información sobre toda una visión del mundo con sus esquemas mentales y su sistema de creencias: un real determinado. ¿Pero qué real? Pues como lo explicaba Schallum (2013: 146), lo conforman las experiencias del mismo y para ello, se recurre a lo irracional y a la imaginación para crear un sentido que permite experimentarlo.

A continuación, nos centraremos en los aspectos del género fantástico y/o real maravilloso que permiten dar un paso más hacia esta exploración del lugar.

1.3. ¿Fantástico o real maravilloso?

1.3.1. La relación entre el género policíaco y el género fantástico

¿Existe una relación entre lo policíaco y lo fantástico? Según Herrera (2000: 83-84) los dos relatos coinciden en el hecho de que el objetivo narrativo de ambos consiste en llegar a la solución o resolución de un enigma. Como ya lo hemos mencionado, ambos se originan en lo absurdo, en un desorden que en un momento dado, altera el transcurso causal de la vida ordinaria. Ambos géneros suponen la aparición de un hecho o acto inexplicable porque suponen una alteración o transgresión del orden causal y conocido de la vida ordinaria (un crimen o una aparición).

Según Herrera, esta diferencia reside en el tipo de explicación que se le ofrece al lector. En la novela policíaca, la solución se encuentra mediante una investigación racional que desemboca en el descubrimiento del causante humano del crimen o del hecho delictivo.

En este sentido, estamos ante novelas híbridas, que mezclan elementos de los distintos géneros. Por ejemplo, existe una cierta transgresión respecto al marco conceptual del género policíaco cuando, ante la imposibilidad de utilizar el método científico, Deuswalwe utiliza su intuición. Según Belevan (in Herrera: 2000: 56-57), en la literatura fantástica intervienen, para llegar a la solución o explicación del elemento fantástico, la intuición y el presentimiento como elementos que no son productos del método científico: permiten un entendimiento de las cosas sin necesidad de ciencia o razonamiento, ayudan y permiten “desentrañar el lado siniestro e insólito que está latente en el mundo real”.

Por ello, recurrimos a la explicación que nos da Herrera (2000: 26) acerca del nacimiento del género fantástico. Surge en medio de la tensión y del conflicto entre el racionalismo y el romanticismo. Este género se nutre, por tanto, de un supranaturalismo idealista y vitalista de los románticos para ofrecer “un efecto de “inquietante extrañeza” ofreciendo al lector una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo superracional, entre lo vivido y lo soñado, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos”.

Una reflexión continua aparece, por parte de los personajes de las novelas de Gary Victor en sus novelas: el choque y el fracaso de las teorías de los intelectuales al entrar en contacto con lo real en Haití:

“[...] Les autres, ces intellectuels d’ici ou d’ailleurs, ont écrit des livres, construit des théories qui s’écroulent dès qu’on se trouve confronté, ici, à la réalité.”¹³⁹ (2008: 161)

O, como lo demuestra esta réplica de Éric, en ALDRP:

“-Divagations d’intellectuels et de coopérants.”¹⁴⁰ (2003: 29)

Se trata de reflexiones que podríamos hacer coincidir con una constatación de Carpentier, después de su viaje a Haití:

“Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso.” (2011: 11)

Asimismo, Gary Victor define su tierra como un lugar donde lo maravilloso y lo fantástico forman parte de la realidad:

“Ce qu’ici vous appelez merveilleux, fantastique, n’est pas du tout vu comme tel dans l’univers caribéen. Le réel pour le sujet caribéen, et plus particulièrement en Haïti, est un tout où le visible et l’invisible se côtoient en permanence. Affirmer à un citoyen de Port-au-Prince que la métamorphose est le fruit d’une imagination fantasque, que les animaux ne peuvent pas parler, relève, pour le coup, du fantastique [rires].”¹⁴¹ (Goude, 2008)

Esta concepción de lo real entendido como estructura mental o imaginario haitiano, podría corresponderse con la descripción que da Alejo Carpentier acerca de lo real maravilloso:

“[...] que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad,

¹³⁹ “Él habló de ellos en sus novelas, agente Colín. De nuestros verdaderos héroes. Los demás, intelectuales de aquí y allá, han escrito libros, elaborado teorías que se derrumban en cuánto uno se enfrenta, aquí, a la realidad. Sabes ¿qué dice un personaje de Pierre Jean en *Noche muda sobre la cruz de un arco iris*?”

¹⁴⁰ “Despropósitos de intelectuales y cooperantes.”

¹⁴¹ “Lo que aquí llamáis maravilloso, fantástico, en absoluto es considerado como tal en el universo caribeño. Lo real, para el sujeto caribeño, y más aún en Haití, es un todo en el que constantemente lo visible y lo invisible se van mezclando. Afirmlerle a un ciudadano de Puerto Príncipe que la metamorfosis es el fruto de una imaginación diletante y que los animales no pueden hablar, esto sí que para él es fantástico [risa].”

percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’.” (2011: 10)

¿Cómo no recurrir a las herramientas de lo fantástico para explorar un lugar cuyas representaciones mentales escapan a los esquemas establecidos sobre un entendimiento racional del mundo? El género fantástico permite explorar el más allá de lo abarcado por la razón, coincidiendo con el romanticismo y el vitalismo nietzscheano, y nos lleva a explorar un real cuyas leyes no pueden aprehenderse sin un tipo de subjetividad que lo permita.

1.3.2. Aporte de lo fantástico a lo novelesco

Tal como lo afirma Fabre (in Herrero, 2000: 51), la mentalidad moderna se vuelve “esquizoide” al encontrarse dividida entre el atractivo de una dimensión puramente racional y una dimensión más mítica y mística que aspira a recuperar la unidad o la totalidad perdida. Para Llopis, lo fantástico recupera lo “numinoso” (la emoción ante lo desconocido y lo aterrador que proviene de los miedos ancestrales desde una inmanencia primitiva) como principio estético para dar una respuesta a este dinamismo profundo de la vida, a la sed de plenitud y de armonía ideal con las que sueña el espíritu humano, a la fascinación que ejerce el Mal o la erótica de la perversidad. Define lo fantástico como:

“Lo que caracteriza el verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreductible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender, so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales.” (in Herrero, 2000: 55)

Otra definición de Irène Bessièrè:

“La incertidumbre que suscita lo fantástico se debe a que hace coexistir dentro del texto elementos de por sí contradictorios que adquieren una coherencia propia. Lo fantástico literario necesita alimentarse de los elementos del mundo cotidiano (la realidad) pero lo hace para subvertir las nociones habituales de lo normal y de lo real haciendo que entren en confrontación con lo irreal, lo irracional o lo sobrenatural. La realidad ofrecida en el texto es percibida entonces como un mundo enigmático o en términos de ambigüedad.” (in Herrero, 2000: 56)

Con ello, explica que el orden de la vida ordinario, o el transcurso de los acontecimientos causales, quedan alterados, transgredidos o cuestionados por la sorprendente aparición o intromisión de un fenómeno extraño e inexplicable desde una perspectiva puramente racionalista. Podríamos decir que gracias al marco conceptual que propone el género fantástico, que a su vez sirve para la expresión de un real percibido como maravilloso, se busca plasmar y experimentar a la vez con la complejidad del universo y sus dimensiones inexploradas hasta ahora. Estas dimensiones son las que permitirán profundizar en la experiencia humana y existencial. Esta exploración nos remite a la esencia de las teorías del caos: el descubrimiento de un mundo impredecible y sus “atractores extraños”, es decir, las circunstancias impredecibles que hacen que los elementos se desvíen de su movimiento determinado y simple.

En la literatura fantástica, por tanto, no es de extrañar la existencia de elementos tales como la aparición de un ser que ya ha muerto, su reencarnación, el encuentro con seres no-muertos, la extraña animación de objetos inanimados (estatuas, muñecos, cuadros, autómatas, casas...) que cobran vida, una ruptura o subversión de la causalidad ordinaria accediendo a dimensiones ocultas o un orden temporal o espacial diferente del actual; el desdoblamiento, transformación o desarticulación de la identidad del personaje y la exploración de lo humano por medio del tema del doble (Herrero, 2000: 51).

El género fantástico tendrá también que organizar estos elementos dentro de una dinámica narrativa que contribuya a suscitar inquietud, desconcierto o perplejidad del lector, y motive al mismo tiempo su cooperación interpretativa para llegar a encontrar algún tipo de explicación a lo inexplicable; juega con la mentalidad moderna “esquizoide” escindida entre su dimensión racional y su dimensión mística. La estética de la literatura fantástica implica por tanto un desafío a la mentalidad racionalista del hombre moderno así como un cuestionamiento del imperio absoluto de la razón y de la ciencia al poner de relieve sus insuficiencias y sus límites: pues nunca logrará aportar una respuesta a un mundo descrito desde su dinamismo. A su vez, el aporte de lo fantástico y su desafío a la razón, nos lleva a buscar respuestas en las aportaciones del irracionalismo y de su concepción de la dimensión del mundo y de lo humano. Todo ello, se halla resumido en una reflexión del inspector Deuswalwe cuando constata que en Haití, no puede recurrir a la ciencia y

a la razón para investigar el crimen:

“Moi, je dois me contenter de mon instinct, rien d’autre. Et souvent, je dois laisser courrir l’assassin!”¹⁴² (2008: 65)

1.3.3. Los elementos fantásticos en la novela

En primer lugar, las cinco novelas del estudio empiezan con un acontecimiento que podríamos considerar como fantástico por su carácter de “alteración al orden causal”.

En el prólogo de LCB, asistimos a una descripción más propia de la estética de lo real maravilloso:

“Au petit matin, l’ortolan n’avait jamais le temps de déployer son chant. [...]. Ce n’était pas que l’oiseau cessait de chanter ou que brusquement, il se perdait dans ses trilles en une série de fausses notes disgracieuses. C’est que les cloches de l’église, toujours au même moment, se mettaient à carillonner.”¹⁴³ (2006:5)

Estamos ante la descripción subjetiva de un instante, contada por una voz narrativa, la de una niña. En su explicación de los temas de lo fantástico, Todorov establece una distinción: los temas del yo y los temas del tú (in Herrero, 2000: 128-129). Explica que los temas del Yo responden a la dinámica de la percepción subjetiva del mundo, siguen una línea similar a las perturbaciones que produce la psicosis (confundir lo percibido con lo imaginado). Dentro de la conciencia soñadora del personaje no existe una ruptura entre lo espiritual y lo material, entre lo ideal y lo sensible, entre lo soñado y la realidad. Los temas del Yo tienen relación con la mentalidad crédula de la infancia, con las aspiraciones hacia el misticismo o el idealismo. La niña busca desentrañar en el canto del pájaro la verdad sobre el misterio de su nacimiento. Allí, los elementos de lo fantástico aparecen a través de los campos semánticos de lo misterioso, lo tenebroso, la nocturnidad, el alba, la posesión, el espíritu. La niña sufre estados de amnesia, dolores fuertes de cabeza que le hacen errar durante varias horas por las calles de la Brésilienne. El principio del prólogo está marcado por esta descripción propia de lo real maravilloso y en el último párrafo del

¹⁴² “Yo, tengo que contentarme con mi instinto. Nada más. Y a menudo, tengo que dejar escapar al asesino.”

¹⁴³ “Por la mañana, el hortelano nunca tenía tiempo de exhibir su canto. Esto sumía a la niña en un estado entre letargo y cólera. No era porque el pájaro dejaba de cantar o que, repentinamente, olvidándose de trinos, desafinaba series de notas disonantes. Era porque las campanas de la iglesia, siempre en el mismo momento, empezaban a repicar.”

prólogo aparece el efecto de “inquietante extrañeza”: “Un jour, au moment où le carillon des cloches appelant les fidèles à la messe du petit matin éteignait le chant de l’ortolan, une fulgurante douleur transperça le crâne de la fillette”¹⁴⁴ (2006:7). En este momento, nos encontramos con este estado del que habla Todorov, relacionado con la perturbación psicótica en la cual los límites entre realidad y sueño quedan borrados por el personaje, lo que crea en el lector un sentimiento de ambigüedad entre lo racional y lo irracional.

“Elle fut soudain agressée par une image terrible, insoutenable. Celle d’un pied qui secouait sa poussière pendant qu’une main aux doigts longs et osseux, aux ongles racornis, agrippaient une bible. Elle entendit des cris, des gémissements. Ceux que pousse une femme qui expulse de son ventre le produit de neuf mois d’attente, d’anxiété, de souffrance. La dernière chose dont elle se souvient avant qu’elle ne chute dans l’inconscience, fut sa tentative de protéger laalebasse qu’elle avait toujours accrochée au cou.”¹⁴⁵ (2006: 7)

En BO, el personaje principal sufre una ruptura con su pareja sentimental. Asistimos a una alteración de su percepción cuando ve como “des gouttes d’un sang épais s’agglutinent autour de mes plaies pourtant depuis longtemps cicatrisées”¹⁴⁶. Asistimos por tanto a una lucha interna del personaje con él mismo y las pulsiones de su inconsciente: “Je ressens le dard du regard haineux de la femme qui se disait amoureuse de moi. Cela me donne le courage de me propulser hors de ma douleur. Je résiste à la charge furieuse de mes souvenirs”¹⁴⁷. Se describe una metamorfosis del personaje: sus pasos se hacen pesados, su sombra se retuerce de dolor. Tiene visiones de dos perros: “Je vois avec horreur deux chiens se précipiter vers les petites flaques de sang pour les lécher avec avidité”¹⁴⁸. El personaje está en un largo pasillo. El efecto de “inquietante extrañeza” está producido gracias a los campos semánticos relacionados con el miedo, el dolor, la violencia y hasta cierto punto, la locura. Este último punto, a través de la alucinación, toma forma al final del capítulo, cuando al llegar corriendo hasta su coche, el personaje

¹⁴⁴ “Un día, cuando el carillón que invitaba a los feligreses a la misa de la mañana apagó el canto del hortelano, un dolor fulminante atravesó el cráneo de la niña.”

¹⁴⁵ “De repente la acosó una imagen terrible, insostenible. Era la de un pie que sacudía su polvo mientras que una mano con dedos largos, huesudos y uñas gruesas agarraban una biblia. Oyó gritos, gemidos. Los que emite una mujer que expulsa de su vientre el fruto de nueve meses de espera, de ansiedad y sufrimiento. De lo único que se acordó antes de desmayarse fue de su intento para proteger la calabaza que siempre llevaba colgando de su cuello.”

¹⁴⁶ “[...] gotas de sangre espesa se amontonan alrededor de mis heridas cicatrizadas desde hace tiempo.”

¹⁴⁷ “Siento el dardo odioso de la mujer que decía que me quería lo que me da valor para propulsarme fuera de mi dolor. Resisto ante la embestida de mis recuerdos.”

¹⁴⁸ “Veo con horror a dos perros precipitarse hacia los pequeños charcos de sangre para lamerlos con ansias.”

se mira las manos y no ve ninguna herida: “j’arrive à ouvrir, je ne sais comment, la portière. Je remarque alors que mes mains n’ont que les cicatrices à peine perceptibles de mes plaies d’antan. Pas de trace de sang”¹⁴⁹.

En ALDRP, en el prólogo, se describe de una manera inquietante la forma en la que un loco se construye un hogar junto a un torrente en la época de las lluvias. Este loco tiene un espejo que le protege de la intemperie. La escena transcurre delante de la mirada de un niño que un día pregunta a su padre: “Pourquoi ne lui vient-on pas en aide? [Hablando del espejo] ils peuvent se fâcher, les miroirs!”¹⁵⁰ (2003:14). Este prólogo crea el efecto de “inquietante extrañeza” a partir de la lógica de sus dos personajes, el loco y el niño. Los órdenes de la vida causal quedan alterados porque se considera loca a la persona que no tiene integradas pautas de comportamiento ni percepciones ancladas en el racionalismo y sus códigos consensuados. El niño, en su fase de aprendizaje y de integración de este racionalismo puede todavía percibir cosas sin verse constreñido por estos códigos. Por ello, el efecto de “inquietante extrañeza” se agudiza cuando el niño percibe un cierto peligro al ver que le podría pasar algo al espejo del loco. El padre quiere consolarlo dándole una respuesta a través de la cual se intuye este racionalismo didáctico “Les miroirs n’ont pas d’âme. Ils ne peuvent rien ressentir”¹⁵¹ (2003:14). Sin embargo, el silencio del niño ante tal respuesta aumenta el efecto de inquietud, por presagiar la alteración de este orden racional.

Otro elemento relativo a lo fantástico es el tema del doble. Se insertan también en lo fantástico las dimensiones de “inquietante extrañeza” que se derivan de la misteriosa e inefable interioridad del alma humana. Nos encontramos con los temas relacionados con el llamado “fantástico interior” que Herrero declina en los temas del doble, la realidad del sueño y la locura.

En BO (2008: 137-138), la frontera entre sueño y realidad se borra o se hace ambigua en muchas ocasiones. El tema de lo fantástico está muy fuertemente vinculado a un componente temporal, el de la memoria, sumado al del recuerdo y al sueño. El personaje principal describe un recuerdo de su infancia. Este capítulo nos lleva a reflexionar sobre la racionalidad del recuerdo o la fiabilidad de la memoria cuando el recuerdo, después de

¹⁴⁹ “Consigo, no sé cómo, abrir la puerta del coche. Es entonces cuando me doy cuenta de que mis manos sólo tienen la marca apenas perceptible de mis heridas de antaño. Ningún rastro de sangre.”

¹⁵⁰ “¿Por qué no vamos a ayudarlo? [...], ¡los espejos pueden enfadarse!”

¹⁵¹ “Los espejos no tienen alma. No pueden sentir nada.”

pasar por el filtro de la percepción, se llena de significados emocionales e imágenes propias del sueño. ¿Por qué insertar este capítulo dentro de un análisis sobre los componentes fantásticos de las novelas? Justamente porque establece un fuerte contraste, sin llegar a una conclusión establecida, entre memoria y racionalidad, recuerdo o sueño, imaginación o fiabilidad: “J’ai essayé plusieurs fois de récupérer ce qui est tangible, palpable d’une certaine manière. Mes tentatives sont futiles, car finalement, dans la mémoire, le rêve a autant de consistance que le souvenir”¹⁵² (2008: 137).

Esta ambigüedad nos lleva a una reflexión sobre la existencia, a través de un elemento intrínseco a ella por formar parte de la conciencia del ser: la memoria. Este capítulo nos remite a una temática barroca que trataremos más adelante a saber la relación entre existencia y sueño. Parte del propósito de la narrativa fantástica es proponer una reflexión que entraría en confrontación con la visión de la existencia racionalizada, casi mecanizada por la razón, la ciencia y la biología. En este sentido y además de la temática de la memoria, recuerdo o sueño, esta introspección en la experiencia de lo humano se acompaña de un desdoblamiento del personaje principal.

En BO, (2008: 36-39) asistimos a un cambio de focalización. La voz narrativa deja de ser la de Pierre Jean y ahora, nos cuenta su historia su doble. El tono cambia y la narración deja de ser acción para convertirse en una introspección:

“J’ai vaincu les barreaux de la prison. J’ai contourné les barbelés, aveuglés les gardes postés aux miradors. Cette évasion était inéluctable.”¹⁵³ (2008: 36)

Podemos observar, en un primer momento, una serie de campos semánticos que giran entorno al encarcelamiento, a la represión, al sufrimiento y al miedo. El doble habla de sus sentimientos. El capítulo está dividido en dos partes, correspondientes a dos etapas de la existencia: la infancia y la edad adulta. Sin embargo, y en un primer momento, no se sabe exactamente a qué hace referencia, y sólo se intuye un terror oculto, que filtra a través de las frases: “J’arrivais à saisir des fragments de peur d’enfance”, “peurs de nuit

¹⁵² “He tratado varias veces de recuperar lo que era tangible, palpable de algún modo. Mis intentos son vanos porque al final, en la memoria, el sueño tiene tanta consistencia como el recuerdo.”

¹⁵³ “He vencido los barrotes de mi prisión. He esquivado tu alambrada, cegado los guardias apostados en miradores. Esta evasión era ineluctable.”

quand les menaces se précisaient dans l'obscurité", "énigmes que le démon inventait pour jouer avec ma peur et mon impuissance"¹⁵⁴. La narración se vale de elementos estilísticos, frases cortas e imágenes vampirescas, alternando con frases más largas y rítmicas que mimetizan la angustia: "La sueur pompait de mon petit corps. Mon cerveau fonctionnait si vite que l'obscurité autour de moi était happée par un manège tournant à une vitesse vertigineuse"¹⁵⁵. Aparecen imágenes monstruosas en un juego en el cual se vuelven a borrar los límites entre sueños y realidad: "Le démon hurlait dans la nuit [...]. Il ricanait, me passait une main froide dans les cheveux. Ses doigts osseux s'attardaient sur mes lèvres, puis il s'en allait en déployant son corps vers la fenêtre tel un serpent. Je m'endormais terrifié. Un sommeil lourd et sans rêve. Une chute dans un trou noir pour me réfugier dans le néant. Avec l'espoir de faire de ce néant ma protection"¹⁵⁶.

El segundo periodo al que hace referencia la voz narrativa es el de la edad adulta. La voz narrativa entra en lucha contra la nada que le había protegido durante la infancia y del cual se quiere extirpar. Su Yo no le dejó: "Devenu adulte, j'ai voulu m'extraire de ce néant, m'affranchir de cette nuit gluante qui m'emprisonnait de ses tentacules. Je me suis retrouvé captif dans un sépulcre de chair et de souffrance. L'étincelle de conscience qui me restait aurait dû être balayée par ce souffle insistant d'oubli qui l'assiégeait sans répit. Peut-être étais-je trop fort."¹⁵⁷

La dualidad y el conflicto que conlleva queda reflejado en la frase: "Moi, je savais que je ne me courberais jamais. Alors, on m'a trainé devant un tribunal. Le juge, c'était Toi! Tu n'as pas voulu m'écouter, tu n'as pas voulu que je me défende. J'ai compris que tu avais peur. Ma défense pouvait te coûter ta toge. Ma défense pouvait te coûter ta raison."¹⁵⁸

¹⁵⁴ "Conseguía captar segmentos de terrores de la infancia/terrores nocturnos cuando las amenazas se precisaban en la oscuridad/enigmas que el demonio inventaba para jugar con mis miedos y mi impotencia."

¹⁵⁵ "El sudor filtraba de mi cuerpo. Mi cerebro funcionaba tan rápido que la oscuridad a mi alrededor se veía como atrapada por un tiovivo girando a una velocidad vertiginosa."

¹⁵⁶ "El demonio gritaba en la noche [...]. Escuchaba su risa sarcástica mientras paseaba su mano fría por mi pelo. Sus dedos huesudos se detenían sobre mis labios, luego se iba estirando su cuerpo hacia la ventana cual serpiente. Caía dormido, atenzado por el terror. Era un sueño espeso y profundo. Una caída en un pozo sin fondo hacia la nada como refugio. Con la esperanza de convertir esta nada en mi protección."

¹⁵⁷ "Convertido en adulto, quise extraerme de esta nada, emanciparme de esta noche cenagosa que me apresaba con sus tentáculos. Me encontré captivo en un sepulcro de carne y sufrimiento. La chispa de consciencia que me quedaba se habría tenido que apagar con este soplo de olvido persistente que la sitiaba sin descanso. Quizás era demasiado fuerte."

¹⁵⁸ "Yo sabía que jamás me doblegaría. Entonces, me arrastraron hasta un tribunal. ¡Tú eras el juez! No quisiste escucharme. No quisiste que me defendiera. Comprendí que tenías miedo. Mi defensa podía costarte tu toga. Mi defensa podía costarte tu cordura."

A través de este capítulo y utilizando los rasgos característico del género fantástico, se asiste a una introspección en la experiencia humana. Estudiaremos más adelante el contenido existencial que conlleva, acerca de la verdad, del olvido, del miedo y de la libertad. De momento, y desde la perspectiva del género, nos interesa el recurso a esta dualidad o desdoblamiento para profundizar en el miedo y en el terror y el recurso a la escritura emocional para profundizar en la psique humana y rescatar en un primer plano los conflictos escondidos, las polisemias de la mente y al fin y al cabo, la complejidad del ser humano expresado a través de la materialización de esta voz narrativa: el inconsciente del personaje principal. Esta visión del hombre desde la complejidad choca contra una visión puramente mecánica y lineal de la existencia. Asimismo, esta complejidad de la existencia humana no podría reflejarse sin el recurso al estilo y al discurso fantástico ya que permite borrar la frontera de lo racional, transgredir el orden causal u ordinario, profundizar en las dimensiones de lo humano y alterar el espacio-tiempo con la irrupción incesante de elementos del pasado en el presente y vice-versa.

1.3.4. Alteración del espacio-tiempo

Los rasgos fantásticos en la novela pueden a la par jugar con los espacios y los tiempos en busca de un experimento con el mundo, con la puesta en escena del mundo o con escenas paralelas y desconocidas.

En BO, aparecen varios elementos fantasmagóricos a lo largo de la narración. El personaje Pierre Jean está obsesionado con la aparición en el mar del “Navire des Suisses”¹⁵⁹. Se trata de una referencia a ciudadanos suizos que ayudaron a los colonos como mercenarios hasta la revolución francesa. Eran esclavos armados por los colonos blancos para combatir contra los esclavos emancipados, propietarios criollos de la colonia de Santo Domingo. Estos esclavos, a cambio de su libertad, acabaron combatiendo del lado de los criollos. Pero tras su victoria contra los blancos, éstos exigirán a los criollos que los mercenarios sean desarmados y deportados. Serán deportados al “Môle Saint-Nicolas” en Santo Domingo y morirán de hambre o ejecutados.

¹⁵⁹ “El navío de los Suizos”

Esta imagen, no llega a materializarse en el relato pero el efecto fantástico está producido por la combinación de elementos relativos al sueño, al recuerdo y a la visión o alucinación. El fragmento (2008: 96-99) empieza recreando el juego de la ambigüedad a través del sueño. El personaje, antes de dormirse, en la fase de pre-sueño, explica que:

“Parfois, au moment de m’endormir, quand mes neurones cessent de brasser une idée que je n’ai pu disséquer pour l’introduire dans un récit, quand s’estompent dans la brume de ma souffrance les pas de ma mère entrant dans ma chambre pour venir déposer un baiser sur mon front avant de s’éclipser rapidement afin que je ne la retienne pas [...], mes pensées s’étirent, chevauchent un albatros.”¹⁶⁰(2008:96)

Y entonces recuerda cómo su padre lo llevó, cuando era niño, una noche, a la playa, con la esperanza de presenciar la aparición del navío de los Suizos. El efecto de “inquietante extrañeza” está enfatizado, más allá de la simple aparición, por la obsesión con la que el padre se aferra a una visión que tuvo hace cuarenta años:

“J’ai vu le navire, nuit pour nuit, il y a quarante ans de cela. Chaque année, je reviens toujours ici, la même nuit, dans l’espoir de le revoir. C’était un grand bateau avec des voilures noires. Il s’était approché tout près des côtes. En dépit de l’obscurité, je pouvais le voir comme si c’était la pleine lune. Ne me demande pas comment.”¹⁶¹ (2008:97)

Esta visión se carga de un significado emocional próximo a la obsesión cuando el padre explica que:

“C’est le seul moment de ma vie où je me suis senti heureux, Pierre. Je me suis retrouvé transporté dans un lieu de mystère, de beauté et de vérité. [...]. Une vérité capable de sauver votre âme.”¹⁶² (2008: 98)

Esta imagen de salvación envuelve el momento de un carácter místico que decaerá cuando

¹⁶⁰ “A veces, en el momento de dormirme, cuando mis neuronas dejan de darle vueltas a una idea que no he podido diseccionar para introducirla en un relato, cuando se desvanecen en la niebla de mi sufrimiento los pasos de mi madre entrando en mi cuarto para darme un beso en la frente y desaparecer furtivamente para que no la retenga [...], mis pensamientos se estiran, cabalgan sobre un albatros.”

¹⁶¹ “Vi la nave hace exactamente cuarenta años esta misma noche. Cada año vuelvo aquí, la misma noche, con la esperanza de volver a verlo. Era un gran barco con velas negras. Se acercó a las costas. A pesar de la oscuridad, podía verlo como si fuera luna llena. No me preguntes porqué.”

¹⁶² “Es el único momento de mi vida en el que me sentí feliz, Pierre. Me sentí transportado en un lugar de misterio, de belleza y de verdad [...]. Una verdad capaz de salvar tu alma.”

el padre anuncia que “On rentre, décida mon père. C’est presque l’aube”¹⁶³ (2008:99), sin que haya aparecido el navío.

En la misma novela, presenciamos la aparición de un fantasma llamado “Sourignac”. En la misma línea, en la novela ALDRP, los elementos de lo fantástico se encuentran más bien dentro de las características de lo que Herrero (2000: 132) llamó lo fantástico exterior: se trata de elementos que no aparecen filtrados por la subjetividad perceptora del personaje o del narrador/personaje, sino que estos elementos se dan como algo real y objetivo que pueden ser comprobados por la experiencia del personaje principal y/o por la de otros personajes testigos. Como lo subraya (2000: 133), este fenómeno extraño e inexplicable puede consistir en la acción animada de un objeto inanimado. En la novela, el primer capítulo arranca con la ausencia de reflejo en los espejos:

“La jeune femme apparut sur le pas de la porte de sa chambre, les cheveux en désordre, le maquillage défait, l’air si épouvanté qu’on pouvait croire qu’elle venait d’apercevoir le fantôme que l’aïeul prétendait avoir surpris sur la terrasse à regarder la ville en ricanant, certains soirs sur le coup de minuit. Elle brandissait le miroir, une expression d’horreur sur le visage. Le miroir! Hoquetait-elle en nous montrant l’objet... Le miroir!”¹⁶⁴ (2003: 15)

En este capítulo, los personajes muestran una cierta incredulidad ante el fenómeno. Marthe aparece como un personaje que no tiene ningún tipo de crédito ante los demás, como lo señala Éric:

“Cela faisait plus d’une heure que je m’évertuais à ajuster le ressort d’un des trois chargeurs du vieil automatique [...]. Je me retins pour ne pas balancer une balle à Marthe en pleine tête. Je ne la supportais plus. Ses tics, ses manies, sa voix, sa manière de se déhancher quand elle déambulait à moitié nue dans la maison, avec son allure de putain, son parfum, tout me donnait la nausée.”¹⁶⁵ (2003: 16)

¹⁶³ “Nos vamos, decidió mi padre. Ya casi amanece.”

¹⁶⁴ “La joven apareció en el umbral de la puerta de su habitación, el pelo alborotado, el maquillaje deshecho, parecía tan espantada que podíamos creer que había visto el fantasma que el anciano pretendía haber sorprendido en la terraza observando la ciudad y riéndose con maldad, algunas noches alrededor de media noche. Alzaba un espejo con una expresión de horror en el rostro.” ¡El espejo! Sollozaba enseñándonos el objeto... ¡el espejo!”

¹⁶⁵ “Hacia ya más de una hora que me esforzaba para ajustar el muelle de uno de los tres cargadores del viejo automático, un 45 que había comprado a un estibador por una miseria. Me aguanté para no dispararle a Marthe una bala en la cabeza. Ya no la aguantaba. Sus manías, sus costumbres, su voz, su manera de contonearse cuando vagaba por la casa medio desnuda, con sus andares de puta, su perfume, todo me daba náuseas.”

La novela empieza por tanto cuestionando la credibilidad de Marthe. Éric y Anathase que presencian la escena buscan otra explicación y lo achacan a una alucinación de Marthe a causa de la cocaína o de su locura. Este fenómeno de los espejos no es el eje central de la narración y se queda en un segundo plano, mientras algunos fenómenos muestran que esta disfunción se ha extendido a todos los espejos del país. Sin embargo, el hecho de que se quede en este segundo plano hace aumentar la sensación de “inquietante extrañeza” que planea sobre el espacio narrativo, como presagiando de manera lejana, pero constante una disfunción mayor. De esta manera, mientras que el personaje principal sigue su plan de venganza del ministro de finanzas por culpa de los planes de reajustes estructurales, varios elementos descriptivos dan muestra del desorden, del efecto mariposa, que se acerca: las mujeres despeinadas, los coches ya no se detienen en los semáforos, las letras empiezan a invertirse, la estatua de P'tit Saint Pierre cobra vida, y el espacio urbano se distorsiona, dando paso a una nueva dimensión, el día en que se halla asesinado el primo del personaje principal en la esquina de dos calles paralelas. En esta novela, lo fantástico no busca ahondar o experimentar con lo complejo de la experiencia existencial sino que pretende experimentar con el mundo sensible, real, con los esquemas de una realidad conocida y quebrantarlos. Los elementos asociados a la decodificación de la realidad dejan de funcionar y es toda la realidad la que poco a poco deja de responder a los estímulos conocidos. Para terminar con la aparición de formas nuevas e inconcebibles cómo el ángulo recto de dos líneas paralelas, cuyo intersticio abre las puertas a otra dimensión en la cual el tiempo y el espacio se distorsionan.

Esto a su vez, aclara otra de las opiniones del autor frente a su lugar, donde las fronteras entre lo visible y lo invisible se borran, se mezclan, porque lo real no sería real si no fuera maravilloso y fantástico. Sin embargo, en Haití, tal como lo afirmaba también Frankétienne, y a la par, nuestro autor, lo invisible, las creencias fueron utilizadas por los dirigentes para asentar su poder. En una entrevista con Goude (2008), Gary Victor explicaba que el imaginario se convierte en un instrumento de manipulación, motivo por el cual, además de representar un real maravilloso en su obra, Gary Victor lleva este maravilloso hacia un extremo de la realidad fantástica. Es decir, que de tanto jugar con la imaginación, lo imaginario y la realidad visible e invisible terminarán a su vez por vengarse. El mundo que acaba apareciendo es un mundo hostil, deformado y distorsionado ya por los propios elementos que escapan al control de los hombres. Y estos

últimos, al perder su control sobre él, se encuentran en un universo absurdo dotado de leyes desconocidas.

1.4. Lo absurdo

En un universo en el cual subsiste la fe en las formas de totalitarismos, tanto por parte de los poderes como por parte de las propias víctimas, el propósito de Camus, en su obra *Le mythe de Sisyphe*, es el de analizar la situación del hombre en un universo de creencias destrozadas:

“Un mundo que puede ser explicado por razonamientos, aunque defectuosos, es un mundo familiar. Pero en un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como un extranjero. Es el suyo un exilio irremediable, ya que se aproxima. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y sus decorados, constituye ciertamente el sentimiento del absurdo.” (Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 8)

Esslin, en su ensayo *El teatro del absurdo*, define lo “absurdo” como:

“Absurdo significa originalmente, en un contexto musical, ‘sin armonía’. De aquí la definición: sin armonía con la razón, incongruente, no razonable, ilógico. Añade que para Ionesco hablando de Kafka, lo Absurdo es lo desprovisto de propósito, separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil.” (1966: 15)

Lo “absurdo” refleja, en cierto sentido una visión de la condición humana, cuando las condiciones de la existencia presentan un desfase, una ruptura entre el ser y el mundo, cuando fallan las explicaciones del mismo, cuando falla el sentido porque ya no se hallan válidas las referencias en él. La estética del absurdo nace por tanto como expresión de una búsqueda para la supervivencia del hombre en un universo (1966: 301) “desprovisto de lo que un día fue su centro y su propósito de vivir, un mundo falto de un principio integrador aceptado por una gran mayoría y que en consecuencia, se ha desarticulado, se ha convertido en algo sin propósito, absurdo”.

¿Para qué, por lo tanto, el recurso al “absurdo” en nuestras novelas? En primer lugar, pensamos que este recurso discursivo presenta un hilo unificador de esta multiplicidad de géneros en el relato. Frente a la ausencia de explicación ante el fenómeno fantástico o entre la serie de crímenes que se perpetúan en la obra, lo absurdo los justifica, justamente por esta falta de sentido, esta caída en la absurdidad del universo que se quiere describir.

Además, si esta estética nació en un contexto de post-guerra, como plasmación del irracionalismo del mundo cuando este pierde su principio unificador y lógico, pensamos que la misma lógica se encuentra en la expresión novelesca haitiana; Haití, primera colonia en haber logrado la independencia pierde su centro, o propósito cuando tras una sucesión de dictaduras y gobiernos corruptos no logra la re-construcción ideada o imaginada. Esta ausencia de propósito u objetivo común, tiene la consecuencia de enfrentar al hombre con su propia soledad y aislamiento (un átomo en el universo). Asimismo, lo “absurdo” como expresión estética condiciona los espacios y los tiempos novelescos, condiciona la relación de los personajes entre ellos además de hacer hincapié sobre el sinsentido del mundo y las relaciones entre seres.

En este sentido, esta primera imagen se plasma a través de los diálogos contraproducentes entre los personajes donde, cada cual metido en su propia lógica, pierde la capacidad de empatía y comunicación.

En BO, por ejemplo, los escasos diálogos que encontramos en el relato presentan rasgos del “absurdo”. Si lo “absurdo” encuentra su modo de expresión a través de las posibilidades que ofrece el teatro, estas secuencias muestran una cierta “teatralización”, precisamente porque son escenas dialogadas entre varios personajes que, en este momento, presentan rasgos arquetípicos; los personajes pierden las características 'humanas' que encarnan, para tener en el diálogo un lugar puramente funcional. A través de esta des-humanización del lenguaje (no filtran ningún tipo de emociones), los personajes hablan y se contestan ateniéndose al puro razonamiento lógico que les brinda la situación. Este es, el primer efecto de este recurso al “absurdo” en la novela.

Por ejemplo, cuando Pierre Jean, en BO, se da cuenta de que se ha perdido, regresa al último lugar donde estuvo: la taberna de su amigo James. Allí, todo sigue igual que cuando se fue.

“-Je me suis oublié ici, lui dis-je, le cœur battant, espérant qu'il va me répondre comme la dernière fois que j'avais oublié mon téléphone portable chez lui.

-Je m'en suis aperçu en effet, répond James. [...]. J'ai vu une jeune femme converser avec toi à une table. Je me suis dit que j'aurais le temps de servir un autre client. Dans cet établissement, on n'a pas l'habitude de prendre ce qu'on oublie par mégarde.

-A ta place, j'irais rapidement faire une déclaration de perte à la police, dit une voix que je connais derrière moi. [...]. C'est comme quand on perd son permis de conduire ou n'importe quel document. Quelqu'un peut s'en servir à des fins malhonnêtes. [Miguelito].”¹⁶⁶ (2008: 13-14)

Lo “absurdo” juega con la confusión para crear un efecto cómico que a su vez funciona como catarsis. En este fragmento, vemos como James, ante esta situación angustiosa como puede ser la de haberse perdido, sigue reaccionando como si se tratara de un mero objeto perdido. Es más, su reacción es una “reacción arquetípica” que sigue manteniendo incluso ante la pérdida de índole más grave.

Nos encontramos ante una situación irracional donde los personajes siguen teniendo razonamientos racionales lo que acrecienta el efecto angustioso. Este fragmento aparece al principio de la novela y plantea por tanto el universo de la misma. Aquí, se trata de adentrar y de hacer que el lector se adhiera a este universo ficticio y absurdo mediante un efecto catártico basado en este juego racional – irracional. La reacción racional – por tanto inadaptada- de los personajes acrecienta la angustia que supone la pérdida de uno mismo. Al sentir esta angustia, el lector, si no se identifica con el personaje principal, al menos se incorpora a la situación.

Nos encontramos ante un escenario similar cuando Pierre Jean acude a la comisaria para realizar la denuncia.

- “- C'est que... je bafouille, c'est que...
- C'est que quoi? tonne le policier. La perte est déjà consommée, si vous me permettez l'expression. Donc, pas de fausse honte. Vous avez perdu quoi?
- Moi, j'arrive à dire. Je me suis oublié.

¹⁶⁶ “- Me olvidé aquí, le dije, el corazón acelerado y con la esperanza de que me contestara como la última vez que había dejado el teléfono móvil en su local.

- Me di cuenta de ello, contestó James [...]. Vi a una chica hablar contigo en una mesa. Pero pensé que me daría tiempo servir a otro cliente. En este local no se acostumbra a irse con lo que se olvida por descuido.

- En tu lugar, interpondría rápidamente una denuncia por pérdida a la policía, dijo una voz que conozco detrás de mí [...]. Es como cuando se pierde el carné de conducir o cualquier otro documento. Alguien puede utilizarlo con fines malévolos [Miguelito].”

- Vous vous êtes oublié! s'exclame-t-il.
- Il se gratte la tête, l'air perplexe.
- C'est vrai que ce n'est pas un cas courant."¹⁶⁷ (2008 :16)

El modo de adhesión sigue siendo el mismo: la misma situación angustiosa de la pérdida se enfrenta a la incredulidad del policía.

Más adelante, en BO, Pierre Jean se encuentra con Élise, la mujer que lo robó en el bar de Jame's:

- “- Puis-je savoir la raison de votre visite?
- Je vous l'ai dit, hurle-t-elle, soudain en colère. C'est moi qui suis partie avec vous du bar.
- Je ne vous appartenais pas. C'est du vol qualifié.
- [...]
- Je sais, monsieur Jean. C'est la première fois qu'il m'arrive de voler quelque chose. Pourtant, c'est la seule chance que j'ai dans ma vie.
- Je ne comprends pas, lui dis-je.
- Je trouve des objets oubliés. Des téléphones portables, des bijoux, des portefeuilles, des dossiers, bref, tout. Jamais je n'ai osé m'approprier de choses qui ne m'appartenaient pas. Pourtant, je me tue chaque mois pour joindre les deux bouts.
- Hier soir, vous n'avez pu résister à la tentation, je gronde. Dois-je appeler la police?
- Non, monsieur Jean... Je vous en pris. Laissez-moi m'expliquer.
- [...]
- Alors pourquoi êtes-vous parti avec moi?
- Monsieur Jean, je le savais...
- Quoi?
- Je n'ai pas de chance avec les hommes.
- Qu'est-ce que cela a à voir avec le fait que m'ayez volé? j'explose."¹⁶⁸ (2008: 22-23)

¹⁶⁷ “- Es que... farfallo, es que...

- Es que ... ¿qué?, trona el policía. La pérdida ya fue consumida, si me permite la expresión. No hace falta hacerse el vergonzoso. ¿Qué fue lo que perdió?

-Yo mismo, logro articular. Me he olvidado.

- ¡Se ha olvidado! se exclama. Se rasca la cabeza, perplejo. Es verdad que no es muy común.”

¹⁶⁸ “- ¿Se puede saber a qué se debe su visita?

- Se lo he dicho, le grita repentinamente enfadada. Yo soy la que me fui del bar con usted.

- No le pertenecía. Es un robo en toda regla. [...]

- Lo sé señor Jean. Es la primera vez que se me ocurre robar algo. Sin embargo, es la única posibilidad que me queda en la vida.

- No la entiendo, le digo.

Pierre Jean explica (2008: 25): “J’ai un debut de migraine. Ce n’est pas à cause de l’alcool que j’ai bu la veille. C’est l’absurdité de la situation qui commence à être intolérable.”¹⁶⁹ En este diálogo, Elise y Pierre Jean no logran entenderse. Pierre Jean espera una explicación que encaje con su lógica. Elise tiene la suya propia – le robó porque no tiene suerte con los hombres- pero Pierre Jean no consigue considerarla como válida.

Estamos ante un ejemplo del “absurdo”: una situación concreta en la que un personaje se enfrenta a una realidad fundamental como si se tratara de un laboratorio experimental. En este caso, perderse. Como mencionamos en la primera parte de nuestro trabajo, los dos personajes están despojados de sus circunstancias accidentales de posición social, se vuelven arquetipales y se enfrentan a una pregunta existencial. La incomunicación entre ambos revela su aislamiento y su soledad lo que los convierte en seres trágicos, en un mundo injusto que obliga a subvertir sus valores como lo revela Elise: “Siempre me encuentro con objetos olvidados. Teléfonos móviles, joyas, carteras, carpetas, de todo. Nunca me he atrevido a adueñarme de cosas que no me pertenecían. Sin embargo, me mato cada mes para llegar a fin de mes.” Y termina robando.

Esta situación que ejemplifica una alteración en el modo de relacionarse de los personajes recuerda la patología esquizoide caracterizada por Faustin como la de un repliegue sobre sí mismo y de una imposibilidad de relacionarse con el otro.

Los distintos géneros o discursos que interfieren en las novelas de Gary Victor tienen todos en común y como punto de partida, la alteración al orden causal que necesita un nuevo enfoque, un nuevo método o unos nuevos interrogantes para entenderlo y si es posible, restablecer el orden alterado o entender el novedoso. A la par, nos permiten profundizar en la exploración del lugar, en los sistemas de creencias populares, en los esquemas mentales y en las cuestiones existenciales de los personajes. La multiplicidad de discursos, de enfoques o perspectivas, si bien permiten experimentar con las

- Siempre me encuentro con objetos olvidados. Teléfonos móviles, joyas, carteras, carpetas, de todo. Nunca me he atrevido a adueñarme de cosas que no me pertenecían. Sin embargo, me mato día tras día para llegar a fin de mes.

- Ayer por la noche, no se ha podido resisitir, regaño. ¿Debo llamar a la policía?

- No, señor Jean...por favor. Deje que se lo explique. [...]

- Señor Jean, lo sabía...

- ¿el qué?

- No tengo suerte con los hombres.

- Y ¿qué tiene que ver con el hecho de que me ha robado?, estallo.”

¹⁶⁹ “Tengo un principio de jaqueca. No es por el alcohol que bebí la noche anterior. Es lo absurdo de la situación que empieza a ser intolerable.”

posibilidades de lo real novelesco y jugar con sus límites y confundirlos, nos permite intuir la existencia de una multiplicidad de planos planteados como real, en el seno de una misma novela, en lucha y no sin recordar el síntoma social y colectivo haitiano, el de la esquizofrenia; una patología que, además de caracterizarse por una imposibilidad de relacionarse con el otro, borra las fronteras existentes entre realidad e imaginación. Por ello, analizaremos a continuación la división estructural y textual de las novelas a través del relato enmarcado y de las metalepsis que permiten cuestionar y ampliar las representaciones y los espacios de narración.

2. Entre ficción y narración

En esta parte, se pretende seguir analizando las novelas basándose en la división estructural y textual. Se aprehenderá por tanto el análisis del relato enmarcado, la metalepsis y la conexión internovelesca. Tal como lo menciona Satyre:

“Rappelons que les théoriciens du baroque littéraire parlent d’un décentrement d’une œuvre baroque, ou de sa faible structure pour montrer qu’elle n’est pas construite selon le principe de l’unité classique, mais plutôt selon une unité complexe et multiple, qui semble mimer un monde livré au hasard et au chaos.”¹⁷⁰ (2011: 227-228)

De esta manera, se enfocará el análisis de este descentramiento y división, no como una manera de subvertir el canon clásico de la novela, sino como una manera de ampliar su capacidad expresiva utilizando una variedad de recursos narrativos que cuestionan las representaciones y modifican y/o enfrentan los espacios de la narración a partir de conceptos como verdad y falsedad o simulacro.

Por otro lado, en relación con lo fantástico y lo “absurdo”, veremos que la irrupción de hechos que alteran el orden causal conlleva una alteración o división de planos narrativos. La estética o poética barroca (Satyre, 2011: 161) “semble se complaire dans les jeux de l’analogie déclinée à l’infini. C’est cette propension à jouer les différents niveaux de

¹⁷⁰ “Recordemos que los teóricos del barroco literario hablan de un descentramiento de una obra barroca o de su débil estructura para demostrar que no está construida a partir del principio de la unidad clásica sino más bien a partir de una unidad compleja y múltiple que parece mimetizar un mundo expuesto al azar y al caos.”

réalité des choses qui explique la conscience aigüe que cette esthétique a du simulacre.”¹⁷¹

Por tanto, nos centraremos en los relatos enmarcados y en las construcciones en abismo para analizar este juego de la declinación hasta el infinito. Luego, nos centraremos sobre el análisis de las distintas metalepsis que permiten, a través de los juegos entre planos, jugar con los conceptos de ficción, realidad y simulacro. Terminaremos hablando de las novelas interconectadas y resaltaremos de esta manera varias analogías que ponen en evidencia la existencia de una obsesión con la repetición de temas y motivos. Con ello, hablaremos de la escritura como reflejo de un síntoma colectivo ante el caos del mundo. De esta manera, a través de ese estudio, se pretende poner el énfasis sobre la diversidad y pluralidad, ya no del género y de las estéticas, sino acerca de las perspectivas, las voces narrativas y los universos ficcionales para plantear una realidad elástica y manejable, desplegable al infinito y en la cual todos los componentes de este universo estratificado enseñan sus caras múltiples, hasta la locura y la obsesión.

2.1. Los relatos enmarcados

Consisten en la presencia de varios relatos en la misma novela: uno o varios personajes cuentan, imaginan o sueñan otras historias. Según Molinié (1995: 5-37), la técnica enmarcada está vinculada a una llamada al relato, una especie de desestabilización de la narración, por parte de uno o de varios personajes. Afirma que, de esta manera, cada relato desencadena un proceso narrativo que, teóricamente, es ilimitado. Más adelante, explica que en el relato imbricado, la narración progresa mediante vueltas hacia atrás y que es por tanto retrospectiva. El relato barroco empieza *in media res*, lo que hace que las anacronías se convierten en necesidades de la técnica narrativa. A la vez, en el relato barroco, la construcción en varias perspectivas permite una alteración del espacio-tiempo.

La temporalidad en un relato barroco no es lineal sino espiral, en movimiento, múltiple. Esto parece ser una tentativa de dar cuenta de la proliferación y abundancia de lo vital, puesto que en un solo tiempo pueden tener lugar una infinidad de acontecimientos, cada uno con su ritmo propio. Los microrrelatos dentro del relato barroco son un medio que

¹⁷¹ “...parece regodearse con los juegos de la analogía declinada hasta el infinito. Es esta propensión a jugar con los distintos niveles de la realidad de las cosas lo que explica la consciencia aguda que esta estética tiene del simulacro.”

permite dar cuenta de la multiplicidad y de la heterogeneidad de la temporalidad.

2.1.1. ¿Un relato o varios relatos?

La presencia del relato imbricado se encuentra por excelencia en la novela BO. El relato principal narra las peripecias de Pierre Jean. Este cuenta su historia, la de su ruptura con Alice que desencadena su olvido en un bar y su búsqueda física y psicológica para reencontrarse. Podemos decir que se trata de un relato en progresión ascendente (la búsqueda física de sí mismo) que abre ventanas temporales retrospectivas e introspectivas a raíz de los diferentes relatos que se desencadenan a partir de éste. A partir de este relato principal, el relato se estructurará alrededor de una multiplicidad de “ventanas” o “microrrelatos” que se irán desplegando a medida que avanza la trama. En esta novela, el recurso al microrrelato es casi constante y cada capítulo o cada parte de la novela, parecen de una cierta manera autónomos.

Del mismo modo, contribuyendo a la ruptura de la unidad novelesca, se mezclan recursos descriptivos, acción y poesía. Cada uno correspondiente a un nuevo relato dentro de la novela.

De esta manera, a raíz del olvido de Pierre, la historia de Pierre Jean se bifurca hacia el microrrelato de su doble. Este doble surge cuando Pierre Jean se olvida de sí mismo en un bar. Aquel cobra vida y consciencia propia: se convierte en voz narrativa de los capítulos en los que aparecerá. Gracias a él y a su visión interna (focalización interna), obtendremos otro relato acerca de los miedos, fobias, traumas, deseos de libertad y voluntad de verdad de Pierre Jean.

Un tercer relato enmarcado aparece cuando Pierre Jean decide escribir su autobiografía y crea otro personaje, su doble en la ficción. Siendo su doble en la ficción, habla en primera persona y ofrece un nuevo punto de vista sobre los acontecimientos. Podríamos considerar las peripecias de Peter Choisson como un tercer relato.

Al final, un último microrrelato podría ser el de la investigación policiaca. Una investigación que empieza de forma tardía en la novela y sólo es mencionada en cinco capítulos del libro. El inspector Deuswalwe es el personaje central de este relato.

Salvo al final de la novela, los personajes no se cruzan, se mantienen cada uno en su universo o plan diegético lo que, en un primer momento favorece la división y desmantelación del relato.

2.1.2. La llamada al relato: la multiplicación de las historias

Además de una variedad de relatos que ocupan cada uno varios capítulos del libro, nos encontramos ante una proliferación de historias personales de cada uno de los personajes secundarios.

En BO, conocemos la historia de la ruptura sentimental del travesti Miguelito y de su pena de amor en la Taberna de James. También conocemos la historia de Jame's que quería ser bailarín y la de Belange, un pianista albino que quería ser famoso. Está la historia de Érika y su poca suerte con los hombres. En ALDRP, sabemos que Marjorie era la ex-pareja del ministro de cultura que la obligó a prostituirse porque le gustaba la poesía. Vickie es un travesti de la República Dominicana. En LCB, conocemos la vida de la niña, del inspector Dieuswalwe, del cura, del alcalde, de la novia del alcalde. En LDDUTALC, todos los personajes tienen su historia: Salim le chat, Mirna, Pirus.

Todas las novelas de Gary Victor contienen una multiplicidad de microrrelatos; las historias llenan las novelas desde las alusiones a la historia nacional hasta la historia olvidada pasando por las historias de cada uno de los personajes. La historia se convierte en uno de los temas centrales de las novelas, desde escalas diferentes y con un punto en común para todas: la de la herida y la traición. Además de esta imagen de la historia en fractales, asistimos a una multiplicación de los espacios narrativos y ficticios y a un estiramiento del espacio narrativo hacia el exterior de la novela puesto que la mayoría de las historias de los personajes secundarios ocurre en un plano extradiegético.

Además de esta multiplicación infinita de la/s historia/s que pueblan las novelas, las hacen prosperar y las fragmentan, la unidad novelesca traspasa en un primer tiempo, la estructura fractal de las historias a través de sus puntos en común y gracias a la construcción en abismo de los relatos que permiten anticipar y dejar presagiar nuevos acontecimientos.

2.1.3. La construcción en abismo como voluntad de infinito

Las encontramos en todas las novelas estudiadas y desde dos modalidades: bien en un plano intradiegético o bien en un plano extradiegético. En ALDRP, un poema de Anastase retoma lo que está a punto de suceder en la novela y anuncia el desenlace. Adquiere por lo tanto un tono de predicción:

“Les miroirs sont-ils devenus aveugles ou est-ce nous qui avons fait fuir la lumière? / Que cache la robe du saint? / A l’angle des rues parallèles se trouve la solution du mystère des captifs perpétuels.”¹⁷² (2003: 110)

En BO, la novela entera se estructura alrededor de la construcción en abismo. A partir de la historia de Pierre Jean, destacando dos planos, uno intradiégetico y otro extradiegético. A partir del relato intradiegético, se propone una primera escala: Pierre Jean, escritor, decide escribir un relato autobiográfico en el cual relata la historia de su olvido. Crea un personaje a su imagen, Peter Choisson que actúa y percibe por él en la novela, dentro de la novela. En un primer tiempo, Pierre Jean maneja su historia o la visión de su historia y de su personaje desde la postura del creador:

“Mon personnage Peter, comme moi, reçoit la visite d’une femme que son double, lui, a violenté, sodomisé. [...] Je change le nom de la fille. Je l’appelle Éliane. J’aimerais bien qu’elle joue un rôle intéressant dans l’histoire. Là, j’anticipe.”¹⁷³ (2008: 74)

Como en todos los relatos autobiográficos se plantea el problema de la objetividad en el relato. El personaje Peter Choisson actúa desde la perspectiva de su creador, en lo que concierne a pensamientos, miradas y acciones. Sin embargo, el doble, es decir, el inconsciente personificado de Pierre Jean, irrumpirá en el relato de Peter Choisson para avisarle de la falta de objetividad de sus actuaciones, es decir, de la ausencia de verdad.

Es el doble el que desvela a Peter Choisson un trauma en la infancia de Pierre Jean; un acto inefable que Pierre Jean sufrió de niño y olvidó. Este olvido, o alteración de la memoria funciona como un mecanismo de defensa que, sin embargo, genera una psicosis:

¹⁷² “Son los espejos los que se han vuelto ciegos o somos nosotros los que ahuyentamos la luz? / ¿Qué esconde la sotana del santo? / En la esquina de las calles paralelas se halla la solución al misterio de los captivos perpetuos.”

¹⁷³ “Mi personaje Peter, al igual que yo, recibe la visita de una mujer que su doble ha violentado y sodomizado. Cambio el nombre de la chica. La llamo Eliane. Me guataría que tuviera un papel interesante en la historia. Aquí, me anticipo.”

los actos compulsivos de repetición en los sujetos que transforman en acción un recuerdo olvidado o reprimido.

Este hecho hace que la vida de Pierre Jean esté habitada por un vacío, una angustia permanente y sin nombre que a medida que pasa el tiempo hace que pierda la lógica o el sentido. Como resultado, Pierre Jean está en una eterna búsqueda de sí mismo, escribe para “ancrer ses actes dans la réalité”¹⁷⁴ (2008: 109), sin embargo, repite la omisión, el olvido, y con ello, la ausencia de sentido y de lógica. De hecho, en paralelo a esta construcción en abismo, encontramos otra a partir de un relato de Pierre Jean titulado *Nuit muette sur la croix de l’arc-en-ciel*¹⁷⁵.

“Roger était muet comme moi je l’étais, d’une certaine manière, avec les femmes que j’avais aimées ou cru aimer, car je n’arrivais finalement jamais à faire jaillir de moi les mots révélateurs de mes sentiments.”¹⁷⁶ (2008: 73)

Y más adelante:

“Il s’était établi entre Roger et Linda ce lien que j’avais tant souhaité nouer avec chacune des femmes que j’avais aimées ou cru aimer. Linda parvient à pénétrer au plus profond de l’univers de Roger pour palper sa détresse et sa souffrance. Elle accepte de l’aider dans sa vengeance, mais en lui faisant emprunter une autre voie. Le père de Linda revivra l’épisode de cet accident pour comprendre la souffrance, l’angoissante solitude d’un garçon de dix ans voyant sa mère écrasée devant lui par une auto conduite par un soûlard. Rongé par la culpabilité, incapable de se justifier devant sa fille, le meurtrier se suicide d’une balle de revolver en pleine tête.”¹⁷⁷ (2008: 74)

En esta novela, la construcción en abismo evidencia una compulsión de repetición a partir de la imagen de la madre atropellada. El ruido metálico del coche contra sus huesos que resuenan en la cabeza del niño se encuentra de nuevo en el episodio de la muerte de

¹⁷⁴ “[...] anclar sus actos en la realidad.”

¹⁷⁵ “Noche muda sobre la cruz de un arco iris.”

¹⁷⁶ “Roger era mudo al igual que yo lo era con las mujeres que había querido o creía haber querido porque nunca conseguía expulsar las palabras reveladoras de mis sentimientos.”

¹⁷⁷ “Se había establecido entre Roger y Linda este lazo que tanto hubiera anhelado tejer con cada una de las mujeres que había querido o creía haber querido. Linda consiguió penetrar en lo más profundo del universo de Roger para palpar su angustia y sufrimiento. Acepta ayudarlo en su afán de venganza pero desviándole hacia otro camino. El padre de Linda revivirá el episodio de este accidente para comprender el sufrimiento, la soledad angustiosa de un niño de diez años viendo a su madre atropellada ante sus ojos por un automóvil conducido por un borracho. Atormentado por el sentimiento de culpa, incapaz de justificarse ante su hija, el asesino se suicida con una bala de revólver en plena cabeza.”

Beniswa, que el doble de Pierre Jean mata con una barra de hierro metálica desgarrada de un coche para romperle el cráneo.

Volveremos más adelante sobre la violencia que genera la compulsión de repetición y nos centraremos, de momento, sobre la construcción en abismo que estructura la novela BO. A partir de este olvido que genera una pérdida de sentido a partir de un punto de referencia que podríamos llamar “origen fundacional” en la infancia de un niño, se desencadenan acontecimientos y peripecias a raíz de este olvido que cobran dimensiones emocionales desmesuradas porque falta el elemento clave.

Se trata de la dimensión individual de lo que podría convertirse en una metáfora de la historia colectiva de Haití, tal como lo menciona el inspector Dieuswalwé al decir:

“Le présent de Roger est trop misérable pour correspondre à ce passé mytique qu’il décrit. Soit sa mémoire, probablement trafiquée, lui joue des tours, soit il a délibérément effacé de ses souvenirs quelque chose d’insoutenable.”¹⁷⁸ (2008: 102)

Y más adelante, hace él mismo el paralelismo entre la historia de Roger y la historia de Haití:

“Entre les mythes fondateurs, la mémoire et le quotidien, il existait un tel décalage qu’il se disait bien qu’il devait y avoir aussi, là, une absence, un oubli, une mémoire trafiquée.”¹⁷⁹ (2008: 102)

La construcción en abismo, en los relatos de Gary Victor, permite anunciar un acontecimiento y funciona como una premonición, o permite establecer paralelismos entre diferentes planos de narración. En ambos casos, podemos decir que, por un lado, dan una cierta unidad a la novela a partir de la estructura fractal; una microhistoria se repite y/o anuncia otra historia de mayor escala. Sin embargo, esta construcción que revela una repetición de la historia con variaciones revela la existencia de varios niveles o planos narrativos, lo que analizaremos a continuación.

¹⁷⁸ “El presente de Roger es demasiado mísero para corresponderse con el pasado mítico que describe. O bien su memoria probablemente falseada, le juega una mala pasada, o bien ha borrado deliberadamente de su memoria algo insoportable.”

¹⁷⁹ “Entre los mitos fundadores, la memoria y el día a día, existía tal desfase que pensaba que aquí también tenía que haber una ausencia, un olvido, una memoria falseada.”

2.2. Las metalepsis

La división en las novelas propicia una diferenciación de varios planos narrativos.

Tal y como acontece en la estética barroca, la variedad de ventanas que se van abriendo permiten que la acción se desarrolle en distintos niveles de realidad o de representación. Esta representación que propicia el discurso puede basarse en una simulación de la misma para crear un efecto de real, o su alteración. En este capítulo, nos centraremos sobre los juegos metalépticos que se dan en las novelas para crear, en un primer tiempo, un efecto de “inquietante extrañeza” al entrar en contacto dos mundos que a priori no pueden conectarse. Por otro lado, iniciaremos una reflexión acerca de la representación de lo real y de lo ficticio como simulacro, lo que nos llevará a una reflexión sobre el mundo de las apariencias.

En primer lugar, empezaremos con una definición de la metalepsis. Según Genette (2004: 25-26), se trata de un deslizamiento de niveles entre ficción y narración. Explica que la relación entre diégesis y metadiégesis funciona siempre entre un nivel que se pretende “real” y otro nivel que se asume como “ficcional” a partir de lo cual se establece un juego de intrusión en ambos niveles.

La metalepsis en su pleno sentido consiste por lo tanto en la irrupción del autor en el plano ficcional, en su aparición en la novela y por ello, supone una transgresión. Por analogía, esta transgresión puede verse también entre dos niveles diegéticos sin que suponga la intrusión del autor en la novela y consiste en la irrupción de un elemento en un plano que no le corresponde, siempre y cuando uno asuma un valor ficcional y el otro un valor real, dentro del universo ficcional.

2.2.1. Metalepsis autor > personajes (ascendente y antimetalepsis)

Estudiaremos en las novelas esta conducta metaléptica, basándonos en primer lugar en la más evidente y que consiste en la transgresión ascendente del autor integrándose en la ficción así como su otra vertiente: la transgresión descendente que consiste en la irrupción de los personajes en la del autor, llamada por Genette como la antimetalepsis (2004: 27).

Esta figura se encuentra en su sentido pleno en la novela BO. Hemos visto anteriormente que esta novela se organiza a partir de varios niveles narrativos o diegéticos. A partir del relato del personaje principal, Pierre Jean, se van creando otros niveles narrativos, empezando por el de su doble. Más adelante, se creará otro nivel diegético: el de su relato autobiográfico con Peter Choisson su otro yo autobiográfico. De este modo, destacamos tres niveles diegéticos, cada uno asumiéndose como el de Pierre Jean que se corresponde con un nivel diegético real, el de su personaje autobiográfico que se corresponde con un nivel diegético ficcional (dentro de la ficción), y el del doble que se corresponde con un nivel diegético sobrenatural.

El juego metaléptico se da con el solapamiento de cada uno de estos niveles a un momento dado, es decir, con la irrupción de cada uno de los personajes en el plano narrativo de los demás.

El primero se da cuando el doble (diégesis sobrenatural) irrumpe en la diégesis ficcional para instar a Peter Choisson a rebelarse contra su propio autor.

El segundo juego ocurre con la irrupción de Peter Choisson (Pierre Jean en la ficción dentro de la ficción) en el salón de la casa de Pierre Jean; en este caso, estamos ante una antimetalepsis.

El tercer juego se da con la irrupción del propio autor, Gary Victor, en su propia ficción y de su encuentro con su personaje Pierre Jean.

Esta conducta tiene como principal función la transgresión de un orden dado como causal y provocar mediante dicha transgresión un efecto de “inquietante extrañeza”. Su segunda función es la de revelar la existencia de una variedad de órdenes bien delimitados y una posible interacción entre ellos (base de la transgresión). Finalmente, esta interacción que se da entre órdenes diversos permite borrar las fronteras que los separan. De ahí, una sensación de continuo estado de “grasping caótico” en las novelas donde se enfrentan planos de realidades múltiples y perspectivas divergentes. Asimismo, el espacio diegético queda extendido hacia el infinito y surge la pregunta acerca de la representación de dichos espacios. En efecto, ¿cómo se diferencian los espacios asumidos como ficticios o reales dentro de la ficción? En el siguiente capítulo, se planteará la cuestión del simulacro, de lo falso y de lo verdadero a partir de otro juego que ofrece la metalepsis.

2.2.2. Universos ficcionales: ¿verdad o simulacro?

La metalepsis por tanto, borra las fronteras establecidas entre planos reales y ficticios. ¿Con qué fin? ¿Cómo se asume un plano como real? ¿En base a qué referente? La metalepsis permite entrever una crisis del referente a través del principio sobre el cual puede elaborarse, el del simulacro.

Trataremos de responder a estas preguntas a continuación. Para ello, nos centraremos sobre la novela ALDRP donde el personaje principal asiste a una ceremonia vudú y donde, más adelante, se encuentra con Dios.

En este caso, analizaremos la metalepsis en la propia ficción, los juegos que pueden darse en el universo novelesco en diferentes planos de realidad. Cuando Genette (2004: 62-64) define la metalepsis, explica que en la sociedad del espectáculo que conlleva la sociedad moderna, existe, en cierto modo, una ficcionalización de personajes famosos mediante el cine o la televisión. Cruzarse en “la vida real” con uno de ellos, recrea el proceso interno de conducta metaléptica, es decir, recrea el choque de planos o efecto de “extrañeza” que produce un encuentro con otro plano de la realidad. Nos centraremos en un primer momento sobre estos cruces de planos que pueden apreciarse en la novela.

2.2.2.1. Cruces de planos

En las novelas objeto de estudio, ya hemos analizado varios de ellos desde la perspectiva de los planos narrativos. Ahora, centrándonos en la ficción, destacaremos otros planos entrecruzados.

Por ejemplo, en ALDRP, encontramos un efecto de “inquietante extrañeza” cuando se encuentran por primera vez el funcionario Éric (mero ciudadano) y el ministro de las finanzas Mataro.

“Mon intrusion laissa Mataro pantois. Il regardait, l’air éberlué, l’arme pointée sur lui. Je fus ébahi par le spectacle qui s’offrait à moi. Un homme s’était réfugié derrière Mataro. Enfin, pas vraiment un homme. Une sorte d’androgyné. C’était un mûlatre, probablement

un Dominicain, à en juger par son accent. Il portait une tunique de soie noire [...]. Je fus fasciné par ses talons hauts.”¹⁸⁰ (2003:35)

Cuando estos personajes entran en contacto, se recrea este efecto de “extrañeza” el cual queda resaltado por el campo léxico de lo extraño: “laisser pantois, regarder, éberlué, ébahî, s’offrir un spectacle, être fasciné”. También resaltaremos el término “spectacle” para hacer una analogía con un plano en este caso percibido como “ficticio” por parte del personaje principal: entra en un lugar desconocido y se queda fascinado por el espectáculo, el decorado, el vestuario de Vickie. Los juegos de miradas son importantes también como lo demuestra el siguiente extracto:

“Mataro n’avait pas prononcé un mot. Il m’examinait, comme si j’étais quelqu’un qu’il avait passé des lustres à chercher.”¹⁸¹ (2003: 35)

En otra escena, asistimos a otro juego metaléptico donde Éric, perseguido por la policía por haber atentado contra “l’Elu” (figura de la dictadura) es reconocido por los revolucionarios:

“‘Vous êtes un héros’ me dit Soldat Antoine en revenant vers moi. On parle de vous dans toute la ville!”¹⁸² (2003: 66)

O más adelante:

“Le chauffeur, un homme édenté portant lunettes noires et tresses rasta, balançait la tête au rythme de la musique, tout en plongeant ses mains dans un bol rempli de bananes et de viande de porc frite. J’ouvris la portière du bus et m’installa à côté de lui. La surprise qu’il manifesta en voyant le revolver braqué sur lui ne dura pas.

-‘C’est vous qui avez pissé sur le président.’ ”¹⁸³ (2003: 25)

En estos dos casos, el revolucionario y el chófer reconocen a Éric previamente mitificado,

¹⁸⁰ “Mi intrusión dejó a Mataro atónito. Miraba estupefacto el arma que le apuntaba. Yo estaba asombrado por el espectáculo que tenía ante los ojos. Un hombre se había refugiado detrás de Mataro. Bueno, no era realmente un hombre. Una especie de andrógino. Era mulato, muy probablemente dominicano por el acento que tenía. Llevaba una túnica de seda negra sino más bien [...]. Me fascinaron sus tacones altos.”

¹⁸¹ “Mataro no había dicho ni una sola palabra. Me examinaba como si llevaba siglos buscándome.”

¹⁸² “¡Es usted un héroe!” me dice Soldado Antoine volviendo hacia mí. ¡Se habla de usted en toda la ciudad!”

¹⁸³ “El conductor, un hombre sin dientes, con gafas negras y rastas, balanceaba su cabeza al ritmo de la música y hundía sus manos en un bol lleno de plátano y carne frita de cerdo. Abrí la puerta del bus y me instalé a su lado. La sorpresa que manifestó al ver cómo le apuntaba con el revólver duró poco.

-¡Es usted el que meó sobre el presidente!”

tal como lo resalta el término “héroe” así como el resto de la escena en la cual acuden todos los jefes revolucionarios de la ciudad para ver el héroe. En este caso, Éric es quien encarna el espectáculo, es decir, el que se ve “ficcionalizado”, puesto que los jefes revolucionarios quieren que Éric deje entrever el lwa que lo poseyó cuando orinó encima de “l’Elu”.

“Vive la révolution! hurla Soldat Antoine. Vive le pouvoir populaire! L’Elu ou la mort!

Vive la révolution! vociférèrent-ils. Vive le pouvoir populaire! l’Elu ou la mort!

Ils s’immobilisèrent en silence.

C’est à vous, me dit Soldat Antoine.”¹⁸⁴ (2003: 69-70)

En este extracto vemos como los revolucionarios esperan que Éric recree la situación que lo empujó a atentarse contra el presidente poniéndole en escena, mirándole como si de una escena de teatro se tratara. En realidad, estamos, por un lado, ante lo que origina el mito o la mitificación (pasa por la ficcionalización de una persona o de un hecho) y por otro lado, se presencia esta última escena lo que permite fortalecer esta mitificación, el simulacro de lo que la originó.

Podemos decir, por tanto, que mediante esta conducta metaléptica y los cruces de planos podemos ver cómo el personaje principal considerado como un héroe se ve mitificado y por tanto, “ficcionalizado” creando cuando se le reconoce el efecto de “inquietante extrañeza”. Por otro lado, esta mitificación, que tiene como origen un punto espacio-temporal determinado, y una codificación particular según el rol del mito, requiere también la repetición mediante la práctica ritual o mediante un simulacro.

Nos centraremos a continuación sobre la metalepsis como simulacro, como recurso que permite poner en cuestión algunos esquemas de representación, y con ello, discutiremos acerca de la frontera entre lo falso y lo verdadero.

¹⁸⁴ “-¡Viva la revolución! Gritó Soldado Antoine. ¡Viva el poder popular! ¡El Elegido o la muerte!
-¡Viva la revolución! Vocearon. ¡Viva el poder popular! ¡El Elegido o la muerte!
Se quedaron inmóviles, en silencio.
-Ahora le toca a usted, me dijo Soldado Antoine.”

2.2.2.2. Cuestionar la “realidad”

En ALDRP, el personaje principal, Éric acude a una ceremonia vudú a la que asiste el Presidente. Desde las primeras líneas del capítulo, ya nos situamos ante el juego de “ficción y realidad” cuando Mataro dice:

“J’ai tenu à emmener avec moi mon neveu Éric, dit Mataro aux gardes. Il revient de France et il tenait à voir comment se passe une vraie cérémonie, pas ces simulacres pour touristes en quête d’exotisme.”¹⁸⁵(2003: 51)

En un principio, vamos a centrarnos sobre el concepto de “simulacro” (lógica de la simulación o lógica de los hechos?). ¿Qué es un simulacro? Según Baudrillard (1978: 7), un simulacro es “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real, por su doble operativo [...], ofrece todos los signos de lo real y, en corto circuito, todas sus peripecias.” De esta manera, tocamos la cuestión del referente, es decir, lo real, y de su representación. Simular no es fingir, es aparentar los síntomas y reproducirlos. De esta manera, surgen las siguientes preguntas: ¿dónde está la frontera entre lo falso y lo verdadero?

En este segundo punto, nos vamos a centrar sobre el significado de la ceremonia. ¿Qué es una ceremonia? Para luego reflexionar sobre el concepto de ¿una verdadera ceremonia?

Desde un punto de vista antropológico, las ceremonias son transmisoras de una ideología dominante, se entiende a la ceremonia como un dispositivo cultural asociado con la creación de presencias, capaz de suscitar experiencias que refuercen las relaciones sociales y los estados mentales. En este caso, estamos ante una ceremonia religiosa entendida según Clifford (2003: 229-333) como un sistema de símbolos que obra para un sinnúmero de cosas y que entre ellas está la de establecer relaciones concretas, vigorosas entre los hombres, formular concepciones de un orden general de existencia, o sea, establecer parámetros y límites en la sociedad y revistiendo estas concepciones con un manto de efectividad y que los estados anímicos de los hombres parezcan de un realismo único.

¹⁸⁵ “He querido traer conmigo a mi sobrino Éric, dijo Mataro a los guardias. Regresa de Francia y tenía ganas de ver cómo es una verdadera ceremonia, no estos simulacros para turistas en busca de exotismo.”

Estas ceremonias rituales no existirían sin la mediación de símbolos, los cuales se desprenden de cualquier cosa que tenga significación. Un símbolo designa cualquier cosa que sirva como vehículo de una concepción, que permita representaciones o formulaciones tangibles de ideas. De esta manera, permiten la fijación de la experiencia abstracta en la realidad en formas perceptibles y concretas. Desde una perspectiva sociológica y post-moderna, podemos decir que la ceremonia, como espectacularización encierra otro simulacro.

Además de mostrar un mundo que difumina los límites entre un universo o plano asumido como real y otro ficticio o imaginado, la conducta metaléptica revela un universo fuertemente jerarquizado en el que los poderosos o los que encarnan en un momento dado una fuente de poder deben desarrollar su espectáculo o ceremonia para terminar de asentarlos mediante la mitificación. Entramos por un lado en la esfera del juego de las representaciones a partir de un referente y por otro, en los juegos de poder que se dan en los relatos.

En este primer capítulo hemos querido centrarnos en aspectos estructurales de las novelas de Gary Victor. Hemos analizado las novelas a partir de los géneros: la novela policiaca, el relato fantástico o real maravilloso y el absurdo. Tres géneros que tienen en común la alteración del orden causal, el cuestionamiento de sus leyes y el intento de lidiar con el desorden, o bien para restablecer el orden, o bien para buscar nuevas respuestas a la existencia humana.

Estos tres géneros están presentes a la vez en varias de las novelas estudiadas e introducen sobre todo unos discursos específicos contruidos a partir de lo real, de sus códigos y esquemas mentales. Como afirmaba Guillén (2005: 174): “La novela se construye en una zona de contacto con la sociedad contemporánea [...]” Esto permite profundizar en la exploración del lugar a través de la multiplicidad de los discursos que produce: el discurso sociológico de la novela policiaca, el discurso fantástico, mágico imbuido de creencias populares y el discurso del hombre que ha perdido la fe en su mundo y en su condición humana. Los tres tipos de discursos surgen cuando el orden causal y las leyes que lo explican dejan de funcionar, el orden del ser se sumerge entonces en el sinsentido y se convierte en caos.

Esta polifonía es asimismo el fruto de una multiplicidad de planos planteados como real en la ficción. La conducta metaléptica tiene como principal función la transgresión de un orden dado como causal y provocar mediante dicha transgresión un efecto de “inquietante extrañeza”. Este aspecto de la conducta metalectica recuerda el síntoma de un esquema mental particular: el de la esquizofrenia, un síntoma social y colectivo haitiano que borra los límites entre realidad e imaginación y profundiza en la sensación de sinsentido y caos propia del absurdo.

La segunda función de esta conducta es la de revelar la existencia de una variedad de órdenes bien delimitados y sin conexión entre ellos que terminarán por entrar en contacto los unos con los otros. Así, lo que anteriormente podía ser el reflejo de un esquema mental esquizoide se convierte en un universo rizomático en constante estado de grasping caótico; cómo lo sugiere Le P'tit Saint Pierre en ALDRP (2003: 165) cuando dice “Tout est possible quand rien n'est impossible”¹⁸⁶. Los diferentes planos de realidad interactuando unos con otros crean nuevas formas, nuevos planos con leyes propias para bien o para mal, como puede ser el ángulo recto de dos líneas paralelas o la aparición del autor en su novela o vice-versa.

Sin embargo, esta presencia de una infinidad de planos o universos pueden a su vez considerarse como representación y esquemas mentales que recrean una relación dominante/dominado: una representación del mundo se ha impuesto y las demás permanecen dominadas, errantes, que “lancinent” o “atormentan”. En el siguiente capítulo nos adentraremos en los temas novelescos, partiendo precisamente de la representación del poder a partir de la cual todos los demás temas se articulan. El poder y su juego imponen su representación de lo real y su universo al resto. Asimismo, este real impuesto conlleva e implica un modo de ver, de representarse y de ser particular. La enajenación que conlleva es proporcional al grado de imposición y al poco espacio que deja al movimiento y a lo subjetivo. Por este motivo, analizaremos cómo se articula el poder, cómo éste se apropia de lo real y de la totalidad y cómo afecta a lo colectivo y al individuo.

¹⁸⁶ “Todo es posible cuando nada es imposible.”

CAPÍTULO V: DE LA REPRESENTACIÓN DEL PODER A LOS TEMAS DEL CAOS EN LA OBRA DE GARY VICTOR

1. Disfunción del orden establecido en el universo novelesco (De la imagen mórbida y delirante del poder al síntoma individual y colectivo producido por el mismo)

El poder, su representación, su personificación es un tema central en la obra de Gary Victor. Es, en la totalidad de su obra, el tema central y punto de partida del desarrollo de la acción, de una forma u otra. Para mejor definir el tipo de poder en cuestión en su obra, empezaremos por destacar la importancia otorgada a la espectacularización del poder, su puesta en escena; nos permitirá analizar los juegos de poder, la finalidad del poder y su percepción por los personajes y el entorno.

1.1. Teatralización y ostentación

Tal y cómo apuntaba Satyre (2011: 140), la ostentación, la demostración de la opulencia, el juego de la apariencia del poder permite “agir sur les consciences par le moteur de l’imaginaire ou de la terreur”¹⁸⁷.

1.1.1. Los lugares - El hábitat del poder

Tomemos el ejemplo, en LCB, de una breve descripción de la casa de Maren, el diputado del pueblo:

“La jeep quitta la village, s’engagea pendant deux kilomètres sur une route en terre battue qui prenait fin juste devant une barrière protégeant l’accès d’une grande propriété. Quelqu’un fit glisser la barrière. L’inspecteur se retrouva dans une vaste cour ombragée. Il s’étonna à peine de découvrir une maison moderne construite à la mode des parvenus haïtiens ayant bâti leur fortune sur des rapines diverses et en particulier la drogue. Une

¹⁸⁷ “Actuar sobre las consciencias mediante el motor del imaginario o del terror.”

architecture tout en béton parsemée d'éléments disparates de gothique, de grec et de victorien.”¹⁸⁸ (2006: 30-31)

O en ALDRP, donde se describe la casa del Ministro de Educación, que marca un profundo contraste también con el resto de las descripciones de la ciudad de Puerto Príncipe.

“Le quartier où habitait le ministre était une enclave luxueuse construite par une grande entreprise immobilière où, pour pénétrer, il fallait montrer patte blanche à deux agents de sécurité à une entrée prétendument surveillée. [...] Je m'engageai dans l'allée bétonnée et bordée d'une double haie fleurie qui menait jusqu'au cottage des beaux bungalows dressés au milieu d'une pelouse de gazon vert parfaitement entretenue. [...] Je vis des courts de tennis, un terrain de basket et même un terrain de football.”¹⁸⁹ (2003: 128-129)

Ambas casas aparecen como un lugar inaccesible, protegido por “une barrière protégeant l'accès” et “deux agents de sécurité”. Son lugares con una frontera muy marcada con las ciudades o demás barrios: “à deux kilomètres sur une route en terre battue” y “une enclave luxueuse”. Estos dos lugares aparecen por lo tanto como dos microcosmos inaccesibles, lo que enfatiza la simbólica de lo secreto (para alimentar la imaginación y el deseo). Son a la par, lugares privilegiados a los cuales se accede sólo por invitación y que se “descubren” progresivamente: “L'inspecteur se retrouva dans une cour ombragée. Il s'étonna à peine de découvrir une maison moderne...” o “Je m'engageai dans l'allée bétonnée et bordée d'une double haie fleurie [...], Je vis des courts de tennis [...].”

Para el visitante de estos lugares, la vista, la observación es lo que permite descubrir este lugar, penetrar en esta zona protegida, aislada y secreta: se trata de la intimidad de un poder cuya escenificación se basa en un juego entre lo oculto y lo ostentoso. En lo ostentoso hallamos desmesura y proliferación de elementos y espacios inmensos: “une

¹⁸⁸ “El jeep dejó atrás el pueblo y se metió por un camino de tierra durante dos kilómetros que terminaba justo delante de una reja que protegía el acceso a una gran propiedad. Alguien corrió la reja. El inspector se encontró en un gran patio sombrío. A penas le extrañó descubrir una casa moderna construida al etilo de los nuevos ricos haitianos que enriquecidos gracias pequeñas rapiñas y sobre todo la droga. Una arquitecta toda de hormigón con elementos dispares de gótico, griego y victoriano.”

¹⁸⁹ “El barrio en el que vivía el ministre era un lujoso enclave construido por una gran empresa inmobiliaria en la que, para entrar, había que dar pruebas de honestidad a dos agentes de seguridad que, supuestamente, vigilaban [...]. Penetraba en la alameda pavimentada y bordeada por un doble seto florecido que llevaba hasta los hermosos bungalows, en medio de un césped perfectamente cuidado. [...] Vi pistas de tenis, un terreno de baloncesto y hasta un terreno de futbol.”

vaste cours, une architecture parsemée d'éléments disparates de gothique, de grec et de victorien, une allée bordée d'une double haie fleurie, des courts de tennis, un terrain de basket, un terrain de football.” Junto con lo ostentoso y la proliferación de elementos, aparece una sensación de orden, de perfección, donde la naturaleza parece absolutamente domada: “l'allée bétonnée et bordée d'une double haie fleurie”, “des beaux bungalows dressés au milieu d'une pelouse de gazon vert parfaitement entretenue”.

El habitat del poder, su edificación y ordenación del espacio remite directamente al juego de orden/desorden descrito por Balandier en el primer capítulo. Es un espacio que refleja el *locus* del espacio habitable, ordenado y armonioso, donde la naturaleza queda sometida al hombre. Es un espacio cerrado que marca una frontera con el espacio exterior, el espacio social, el más humilde y el más pobre: el espacio caótico y desordenado de Balandier.

“Pirus longea le couloir indiqué et déboucha sur une cour où un jardin avait été aménagé. Il s'arrêta net, interdit, ne sachant où déposer le colis. Tout ici n'était qu'ordre et propreté. Il se demanda s'il ne s'était pas égaré.”¹⁹⁰ (2005: 9)

Pirus, hombre de Nan Kabrit, un barrio chabolista, penetra en la casa de Esmalda, la hija de un rico e influyente comerciante de la ciudad, y cree haberse perdido. La casa representa este espacio del poder en el cual los que no pertenecen a él sienten extrañeza, un sentimiento propio de los efectos metalépticos al entrar en contacto dos mundos que a priori, no pueden conectarse. Estos espacios han sido ordenados para diferenciarse del espacio ordinario y en el que los que no pertenecen a él carecen de las referencias y de las marcas que les permiten actuar en él, cómo experimenta Pirus al quedarse parado y patidifuso. Sin embargo, este espacio está hecho para acoger el drama del poder, en un escenario creado por y para él, para desplegar su juego particular.

¹⁹⁰ “Pirus siguió por el pasillo indicado y llegó a un patio en el que había sido instalado un jardín. Se paró en seco, estupefacto, sin saber dónde dejar el paquete. Todo aquí estaba en orden e impoluto. Se preguntaba si no se había extraviado.”

1.1.2. Escenificación de las figuras del poder: el drama del poder

En este apartado, describiremos las actitudes y escenificación, en las obras, de las figuras del poder. Empezaremos por la descripción de las escenas en las que las figuras del poder reciben a los personajes principales.

En LCB, cuando entra el inspector Dieuswalwe en la sala donde se encuentra el diputado Maren:

“On le conduisit jusqu’à une grande salle sentant encore le ciment frais, dont tout l’ameublement consistait en une grande table sur laquelle était tirée une nappe blanche immaculée. Un homme en peignoir, certainement le député Maren, prenait son petit-déjeuner, une créature de rêve, portant un déshabillé vaporeux, assise sur ses genoux.”¹⁹¹ (2006: 31)

Nos encontramos con una situación parecida en JSQVSPDMJ, cuando el Presidente recibe a Adam Gesbeau para hacerle su propuesta:

“Le président m’a reçu au bord de la piscine. Un petit-déjeuner avait été servi par un domestique en livrée, un énorme revolver à sa ceinture. Dès que je suis apparu, accompagné de son chef de cabinet, il s’est levé pour m’accueillir. Après les salutations d’usages, il m’a demandé ce que je voulais prendre.”¹⁹²(2004: 44)

En la primera escena, el estilo depurado de la estancia hace que la escena se centre en la mesa. No hay ornamento que distraiga la mirada: todo el espectáculo se centra sobre lo que ocurre en la mesa: el diputado, el desayuno, la mujer sentada en sus rodillas. Se trata de una escena íntima reforzada por el hecho de que el hombre del poder lleve tan sólo un albornoz. Sin embargo, se trata del momento elegido para un encuentro con el poder. Lo mismo ocurre con la segunda: un escenario con elementos de ostentación, la piscina, una penetración en la intimidad del presidente y del poder, desayuna junto con otro hombre del poder, su jefe de gabinete, servidos por un doméstico.

Ambas escenas reúnen campos semánticos relativos a la armonía: “une nappe blanche

¹⁹¹ “Lo llevaron a una gran sala que olía todavía a hormigón fresco y cuyo mobiliario consistía en una gran mesa sobre la cual se había estirado un mantel blanco immaculado. Un hombre en albornoz, probablemente el diputado Maren, desayunaba, una criatura de ensueño con un camisón vaporoso sentada en sus rodillas.”

¹⁹² “El presidente me recibió al lado de la piscina. Un doméstico en librea, con una gran pistola en el cinturón, le había servido un desayuno. En cuánto aparecí, acompañado por su jefe de gabinete, se levantó para darme la bienvenida. Después de los saludos protocolarios, me preguntó qué quería tomar.”

immaculée”, “au bord de la piscine”, elementos que a su vez suscitan un sentimiento de admiración y deseo: se trata de la seducción del poder mediante su escenificación que produce sentimientos contradictorios en el personaje principal:

“Pendant qu’il parlait, j’analysais mes impressions. Je me sentais à la fois gêné et intimidé de me trouver devant un homme que je détestais mais qui aussi était l’homme le plus important du pays. Les gens se mettaient à plat ventre devant ce petit homme insignifiant [...]. Il pouvait d’un mot envoyer les hordes de prolétaires à sa solde piller, voler, tuer [...].”¹⁹³ (2004: 45)

Tal y cómo afirmaba Satyre (2011: 140), la ostentación, la demostración de la opulencia, el juego de la apariencia del poder permite actuar sobre las consciencias mediante el motor del imaginario o del terror. Más allá, el secreto y el lugar privado y privilegiado actúan sobre el imaginario, la puesta en escena de las figuras del poder en su intimidad seduce y actúa sobre el deseo pero por otra parte el poder necesita la escenificación del terror para terminar de asentarse.

Por ello, encontramos también elementos relativos a la fuerza y la violencia: “un petit-déjeuner avait été servi par un domestique en livrée, un énorme revolver à sa ceinture.”

La ostentación de riqueza y fortaleza (para admiración y deseo) vinculada a la escenificación del terror, la encontramos también en las siguientes escenas:

“Les automobilistes, pressés de sortir de cette fournaise, comme pris de folie, avaient multiplié les files en sorte que maintenant, tout s’était immobilisé. Sauf une superbe Nissan Patrol de cinquante mille dollars américains avec des plaques d’immatriculation de la Police Nationale – il faudrait dire de la police personnelle de l’Elu – qui faisait hurler ses sirènes pour se frayer un passage dans cet enfer. À l’intérieur du véhicule de luxe se trouvaient cinq policiers aux uniformes flambants neufs, deux d’entre eux brandissant des Galil.”¹⁹⁴ (2003: 24-25)

¹⁹³ “Mientras hablaba, analizaba mis impresiones. Me sentía incómodo y tímido a la vez por hallarme delante del hombre que odiaba pero que era a la par el hombre más importante del país. La gente se arrodillaba delante de este hombrecito insignificante [...]. Podía con tan solo una palabra, mandar a todo una horda de proletariado a su orden, desvalijar, robar, matar [...].”

¹⁹⁴ “Los automovilistas, apurados por salir de este asadero, movidos por un ataque de locura, habían multiplicado las filas de modo que, ahora, todo estaba inmovilizado. Salvo una soberbia Nissan Patrol de cincuenta mil dólares americanos con matrículas de la Policía Nacional – habría que decir, de la policía personal del Elegido – con su sirena a toda pastilla para fraguarse un camino dentro de este infierno. Dentro del vehículo de lujo, había cinco policías estrenando uniformes radiantes, dos de ellos luciendo sus rifles Galil.”

O también en LCB, cuando dos hombres de Maren conducen al inspector Deuswalwe a la casa del diputado.

“Perdu dans ses sombres pensées, il n’avait pas vu rentré trois hommes dans la salle à manger. C’était des jeunes hommes, tous armés. Deux portaient des lunettes noires et bombaient leurs muscles sous des tee-shirts moulants. Ils s’approchèrent de l’inspecteur Azémar. L’un d’eux posa sa main sur son épaule.”¹⁹⁵ (2006: 30)

En estas escenas, vemos cómo la representación del poder juega con la ostentación de elementos relativos a la intimidación y al miedo pero con los mismos elementos que puedan sugerir admiración y deseo por la fuerza que desprenden: El gran Nissan Patrol de cincuenta mil dólares es el único que avanza en el atasco, refleja el lujo y la dominación sobre el resto de automovilistas gracias a las descripciones de la desmesura: “superbe”, “fait hurler ses sirènes”, “véhicule de luxe”, “uniforme flambants neufs”, recalca esta tensión entre admiración y terror: “la police personnelle de l’Elu”, “deux d’entre eux brandissant des Galil”. En la segunda descripción, la misma desmesura: “trois jeunes hommes”, “tous armés”, “intimidantes por presentarse con gafas oscuras”, es decir, impersonales, y exhibiendo su fuerza. A raíz de estas descripciones, surge también otra ambivalencia y entramos aquí en lo que esconde la espectacularización del poder mediante el miedo: el terror y la protección del poder. Efectivamente, la “Police Nationale” se describe como “la police personnelle de l’Elu”, en ALDP, Mataro, el ministro de finanzas (2003: 30) “se rendait au ministère, où il restait jusqu’aux environs de onze heures. Ensuite, escortés de ses gardes du corps, il se rendait à pied au palais présidentiel.”¹⁹⁶

El poder tiene que crear un espectáculo, dejarse ver y aparecer para funcionar, asentar su drama. Asimismo, necesita la creación de una tensión muy fuerte entre los que no tienen el poder y los que lo poseen. Sólo de esta manera puede terminar de asentarse sobre la base de una dominación ejercida. A continuación, profundizamos en estas cuestiones para ver cómo se dan, en las novelas de Gary Victor, estas manifestaciones del poder con el objetivo de ejercer una dominación que lo legitime.

¹⁹⁵ “Perdido en sus oscuros pensamientos, no había visto entrar a tres hombres en el comedor. Eran hombres jóvenes y armados. Dos de ellos llevaban gafas negras y sacaban pecho bajo sus camisetas ajustadas. Se acercaron del inspector Azémar. Uno de ellos puso su mano sobre su hombro.”

¹⁹⁶ “Se dirigía hacia el ministerio, donde se quedaba hasta las once aproximadamente. Luego, escoltado por sus guardaespaldas, se iba a pie al palacio presidencial.”

1.1.2.1. Las apariciones del poder: los juegos del ver y dejar ver

En la novela LDDUTALC, el poder está encarnado por la clase burguesa:

“L’Eldorado était une salle de cinéma fréquentée par la petite bourgeoisie habitant le quartier de Carrefour-Feuilles. Les soirées de projection en fin de semaine étaient l’occasion pour les femmes de se faire admirer dans leurs plus beaux habits et pour les hommes le moyen inespéré de rencontrer l’élue de leur cœur en déployant parfois des trésors d’ingéniosité.”¹⁹⁷ (2005: 43)

El cine es por tanto el escenario sobre el cual la burguesía puede ostentar, mostrar su riqueza; es el lugar donde se exhiben las personas importantes, con nombres, tal y como lo afirma la sirvienta de Esmalda cuando ésta le pide que la acompañe:

“J’irai au cinéma avec vous! S’émerveille Marie-Marthe. [...]. Je n’ai rien à me mettre, mademoiselle Esmalda, objecta la servante. Je ne peux vous suivre vêtue comme n’importe qui.”¹⁹⁸ (2005: 41)

En esta réplica, Marie-Marthe recibe la invitación de Esmalda como la posibilidad de entrar en este lugar privilegiado donde se dan los juegos de la burguesía: “s’émerveille Marie-Marthe”. Un lugar, sin embargo, al que tendrá que ir vestida con “une robe que ma mère [la madre de Esmalda] ne porte plus”¹⁹⁹. Encontramos aquí el tema del disfraz y del simulacro vinculado al mundo de la apariencia. Lo importante aquí es resaltar el comportamiento de Marie-Marthe, la reacción que provoca en ella la obtención del permiso para acercarse a este mundo:

“Une soirée au cinéma avec la fille des Maldouin! Ses amies allaient frémir de jalousie quand elles apprendraient d’elle l’honneur que lui faisait Esmalda, surtout que les commères du quartier n’auraient pas l’occasion de prétendre qu’elle fabulait, car elles

¹⁹⁷ “El Eldorado era una sala de cine frecuentada por la pequeña burguesía que vivía en el barrio de Carrefour-Feuilles. Las noches de proyección, los fines de semana, era la ocasión para las mujeres de darse a ver con sus mejores atuendos y para los hombres, la oportunidad inesperada de conocer su media naranja alardeando con ingeniosidad.”

¹⁹⁸ “-¡Iré al cine con usted! Se entusiasmó Marie-Marthe, [...]. No tengo nada que ponerme, señorita Esmalda, objetó la doncella. No puedo ir con usted vestido como cualquiera.”

¹⁹⁹ “Un vestido que su madre ya no llevaba.”

iraient certainement se poster aux abords du cinéma pour vérifier ses dires. [...] Elle frémit de plaisirs à la pensée qu'elle serait en première loge pour suivre les événements et en faire un reportage détaillé à ses amies.”²⁰⁰ (2005: 41)

Encontramos de nuevo el tema del deseo pero visto desde la imagen invertida: la envidia que produce la invitación privilegiada. “En première loge” nos remite inmediatamente al espectáculo que se dará dentro del espectáculo (el cine). A su vez, Marie-Marthe obtendrá una información (tema del poder-saber) que podrá contar, convirtiéndose en la poseedora de un saber y en el vínculo (la relación) que este mismo saber le otorga entre su clase y la clase dominante.

En otras obras, asistimos a unas manifestaciones del poder donde la tensión dramática se basa sobre la relación poder/muchedumbre. A continuación, destacaremos dos escenas en las que la espectacularización del poder se presenta como un juego ceremonioso, el primero, relacionado con el fortalecimiento de la nación, el segundo, con el juego religioso.

En ALDRP, asistimos a una escena multitudinaria donde hará su aparición la figura de “l’Elu”:

“Autour du palais présidentiel s’étaient massés des milliers de gens scandant des propos qu’il m’était impossible de comprendre. ‘Que la vierge nous protège! souffla Marjorie. Ils parlent à l’envers’. Des banderoles à l’effigie de l’Elu flottaient dans l’obscurité. Un homme haranguait la foule du haut d’une tribune dressée devant l’escalier d’entrée du palais [...]. Une trompette imposa le silence en lançant une longue note stridente. L’orchestre militaire entama une cacophonie que je reconnu: l’hymne national joué à l’envers! La foule s’était fendue en deux, libérant un large passage tout en respectant, je ne sais comment, une parfaite symétrie. Un vent sec et nauséabond souffla. Une nuée de mouches tomba sur la foule, mais il n’y eut aucun mouvement de panique, comme si ces insectes anormalement poilus s’étaient introduits dans le spectacle au moment prévu par le protocole. La terre vacilla. Des milliers de pieds martelaient le sol. Un défilé commença. [...] Je vis la bourrique avancer, elle aussi, à reculons. [...] Sur la bête était

²⁰⁰ “¡Una noche al cine con la hija de los Maldouin! Sus amigas se estremecerían de celos cuando se enterarían del honor que le hacía Esmalda, además, las chismosas del barrio no podrían pretender que fantaseaba porque muy probablemente se acercarían al cine para cotillear y verificar. [...] Se estremeció de placer con pensar que estaría en primera fila para seguir los acontecimientos y hacer un reportaje detallado a sus amigas.”

assis, le dos tourné à l'encolure, l'Elu qui saluait la foule de grands mouvements de main."²⁰¹ (2003: 180-181)

Balandier apuntaba acerca de la teatralidad del poder que:

“Sin embargo, es a partir del mito del héroe que con mayor frecuencia se agudiza la teatralidad política. La autoridad que engendra es más espectacular todavía que la teatralidad rutinaria y sin sobresaltos. El héroe no es en principio apreciado por ser ‘el más capaz’, [...]. Es por su fuerza dramática por lo que el héroe es reconocido. Obtiene su calidad de tal, [...]. Aparece, actúa, provoca la adhesión, recibe el poder. La sorpresa, la acción, el éxito son las tres leyes del drama que le otorgan existencia. Y debe respetarlas todavía en el ejercicio del gobierno, manteniéndose fiel a su propio papel, mostrando cómo la suerte continúa prefiriéndole a él frente a los demás. En sus formas contemporáneas, el héroe cambia de figura; es menos el feliz esposo de la Fortuna que el poseedor de la ‘ciencia’ de las fuerzas históricas. Las conoce, puede dominarlas y se beneficia de sus efectos positivos: todas las manifestaciones exteriores del poder no buscan sino producir esa impresión. EL recurso a lo imaginario no es otra cosa que la convocatoria a un porvenir en el que lo inevitable traerá consigo mejoras para la mayoría de los súbditos. Las luces traerá consigo mejoras para la mayoría de los súbditos.” (1994: 18)

A través de esta cita y esta otra de Anderson, entendemos mejor el alcance del drama del poder cuando el pueblo seducido por el poder, celebra “el mito de la unidad”:

“El mito de la unidad, expresado a través de la raza, el pueblo o las masas, se convierte en el escenario en que transcurre la teatralización política. Su más espectacular aplicación se produce en esa movilización festiva que coloca la nación toda en situación ceremonial.

²⁰¹ “Alrededor del palacio presidencial, se habían agrupado miles de personas que entonaban palabras que me era imposible entender.” ¡Que la virgen nos proteja!” susurró Marjorie, ¡Hablan al revés!”. Banderolas a la efigie del Elegido flotaban en la oscuridad. Un hombre sermoneaba la muchedumbre desde lo alto de una tribuna, delante de las escaleras del palacio. Una trompeta impuso el silencio, lanzando una larga nota estridente. La orquesta militar empezó una cacofonía que reconoció: ¡el himno nacional tocado al revés! La muchedumbre se había dividido en dos, liberando un largo paso y respetando, no sé como, una perfecta simetría. Un viento seco y nauseabundo sopló. Una nube de moscas cayó sobre la muchedumbre, pero no hubo ningún movimiento de pánico, como si estos insectos, anormalmente peludos, se habían introducido en el espectáculo en el momento previsto por el protocolo. La tierra tembló. Miles de pies martillaban el suelo. Un desfile empezó [...]. Vi como avanzaba la borrica, ella también en marcha atrás. [...]. El Elegido estaba sentado encima del animal, de espaldas al cuello, y saludaba la muchedumbre con grandes movimientos de mano.”

Durante un corto periodo, una sociedad imaginaria y conforme a la ideología dominante se muestra viva y a la vista.” (2006: 23)

Aquí, el cuadro ceremonioso queda resaltado por el campo semántico del espectáculo: “une tribune dressée devant l’escalier d’entrée du palais, une trompette imposa le silence” para anunciar el principio del espectáculo. La presencia de las moscas se introducen “dans le spectacle au moment prévu par le protocole” y anuncian el principio del desfile y la aparición de “l’Elu”. Espectáculo y protocolo nos remiten directamente al orden y la programación del acontecimiento en el cual el azar no tiene cabida y donde muchedumbre y poder se exhiben mutuamente para reafirmar el sentimiento de pertenencia (la muchedumbre) y legitimar el poder basado en una nueva representación de lo real (inversión legitimada).

1.1.2.2. La masa unificada y conforme con la representación de lo real propuesto

La tensión dramática empieza con esta primera imagen que reúne a miles de personas alrededor del lugar del poder, “Le palais présidentiel” y donde ya aparecen formando un todo, resaltado por el verbo “masser”: “s’étaient massés des milliers de gens”. La escena sigue una progresión programada igual que en un guion: en primer lugar, la muchedumbre se reúne, como en un acto de reconocimiento e identificación entre ellos: hablan todos al revés lo que resalta el reconocimiento y la identificación con la unidad y los rasgos específicos de identificación nacional. A su vez, la presencia de “banderolles à l’effigie de l’Elu” terminan de cohesionar la muchedumbre alrededor de una ideología que ya ha empezado su proceso de transformación de lo real y que está a punto de terminar de asentarlo mediante la exhibición.

Una vez creada la unidad de la masa mediante el reconocimiento de rasgos específicos y comunes a todos (en este caso, el lenguaje), empieza la exhibición del poder, mediante un proceso en el que masa y poder se sincronizan y se cohesionan. Esta imagen se da a través de un juego de órdenes y respuestas como: “Une tompette imposa le silence en lançant une note stridente” que deja paso al himno nacional a lo cual la muchedumbre responde dividiéndose “en deux, libérant un large passage tout en respectant une parfaite

symétrie” y con “des milliers de pieds martelaient le sol”. La misma lengua, la respuesta de la muchedumbre con un mismo ritmo y una simetría perfecta es la señal de la conformidad con el poder que gana así su legitimidad. Una legitimidad que culmina con la aparición de la figura de “l’Elu” al final del desfile de monstruos, encarnación del poder y del nuevo orden de las cosas personificado a través de su figura (transformación de lo real). Esta exhibición del poder no es sin recordar la “fiesta nazi” descrita por Balandier como:

“La fiesta nazi, en la que no faltaban los más poderosos simbolismos cósmicos, es la ilustración más frecuentemente citada de ello. Anulaba las divisiones sociales, abolía todo discurso en favor del puro encantamiento, vinculaba casi a la manera de una comunión, conducía a la posesión de uno mismo. Jean Duvignaud decía de ella que sustituía la ‘sociedad civil’ por una ‘fusión delirante’. El pueblo quedaba transformado en una multitud de figurantes fascinados por el drama al que les incitaba a participar el dueño absoluto del poder.” (1994: 21)

A dicha exhibición del poder que busca reafirmar la cohesión nacional a través de la puesta en imágenes o espectacularización de la ideología dominante y de la encarnación de esta unidad y cohesión a través de una figura que la representa, podemos añadir una representación del poder relacionada con aspectos religiosos, en la novela ALDRP:

“Nous entrâmes à l’intérieur du houmfò. La cérémonie avait déjà commencé. Les tambours petwo scandaient un rythme lourd, hypnotique. Tout semblait figé par le chant des peaux. Un énorme cochon noir tournait autour du poto-mitan, cherchant parfois à s’échapper. L’animal, à chaque fois, était ramené par une nuée de hounsi. Les gens chantaient en chœur, battaient des mains, lançaient des invocations à une entité dont je n’arrivais pas à saisir le nom. Le président de la République était assis dans un grand fauteuil, au premier rang, au bord de la piste, flanqué d’une grande partie de son cabinet et de ses amis personnels. [...]. Un petit homme maigre, chauve, vêtu d’une simple culotte rouge pailleté d’or. Il tenait des deux mains au-dessus de sa tête un ason qu’il agitait en psalmodiant une litanie dans une langue inconnue. Les gens se jetèrent à ses pieds. Il les releva de la voix et alla s’immobiliser devant le président. Le premier mandataire de la

nation se précipita à genoux devant le bòkò, imité immédiatement par sa suite.”²⁰² (2003: 52-53)

Nos encontramos de nuevo con una escena donde quedan representados, por un lado, “les gens” o la multitud unificada moviéndose al mismo ritmo y cantando al unísono y, por otro, la puesta en escena del poder: “le président de la République était assis dans un grand fauteuil” y rodeado de otras figuras del poder y de amigos personales. La espectacularización del poder sometido a las fuerzas sobrenaturales del vudú en una puesta en escena en la que la gente y el presidente de la República se arrodillan delante del bòkò permite legitimar una vez más el poder, enmarcando sus manifestaciones en los límites de las creencias respetadas por todos. Tal como explica Balandier (1994: 18), “Tan pronto la dramaturgia política traduce la formulación religiosa, el escenario del poder queda convertido en réplica o manifestación del otro mundo. La jerarquía es sagrada y el soberano expresa el orden divino, puesto que está bajo su mandato o lo obtiene”. De esta forma, el poder se escenifica como dominado por el poder divino y a la vez, detentor y poseedor de las misiones cosmogónicas que establecen la continuidad y la ordenación del tiempo en una sucesión lógica de acontecimientos.

Además, para él (1994: 16), “todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral”. Si en los casos anteriores, vemos cómo el poder se escenifica para ganar o asentar su legitimidad, mediante la producción de un imaginario donde estilo de vida (LDDUTALC), ideologías (ALDRP) y creencias (ALDRP) se convierten en “ilusiones realizadas” (1994: 17) que se materializan a través del espectáculo, en LCB asistimos a la “imposibilidad de la representación”. Un poder necesita exhibirse para producir efectos y legitimarse. Sin embargo, en dicha obra, la fiesta anual se ve amenazada por el robo del sonido de las campanas lo que impedirá al Diputado y al Alcalde aprovecharla para exhibirse ante la muchedumbre durante el desfile anual. Esta fiesta era el momento

²⁰² “Entramos en el interior del *houmfò* [templo vudú]. La ceremonia ya había empezado. Los tambores *petwo* [ritmo de música vudú] entonaban un ritmo cargado, hipnótico. Todo parecía haber sido inmovilizado por el canto de las pieles. Un enorme cerdo negro giraba alrededor del *poto-mitan* [tótem vudú], intentando escapar de vez en cuando. El animal estaba traído de vuelta cada vez por una nube de *hounsi* [sacerdotisas vudúes]. La gente cantaba al unísono, dando palmas, soltaba invocaciones a alguna entidad de la que no conseguía captar el nombre. El presidente de la República estaba sentado en una gran butaca, en primer fila, bordeando la pista, rodeado por gran parte de su gabinete y amigos personales [...]. Un hombrecito flaco, calvo, vestido con un simple paño rojo y con brillos dorado. Llevaba con sus dos manos y por encima de su cabeza un *ason* [instrumento sagrado de letanía vudú] que sacudía salmodiando una letanía en un idioma desconocido. La gente se arrodilló a sus pies. Los incorporó con su voz se fue inmovilizando delante del presidente. El jefe de estado se arrojó de rodillas delante del bòkò, imitado por su séquito.”

durante el cual cada uno trataba de demostrar cuál de los dos era el más poderoso. Esta “imposibilidad de representación” hace estallar una guerra por el poder en la ciudad.

El poder, tal y como lo hemos visto, necesita dejarse ver, desplegar su sistema de valores y buscar nuevos depositarios del mismo, necesita un espectáculo ceremonioso que le permita, mediante el efecto metaléptico, crear efectos de admiración, deseo y por ende, adhesión. Necesita ostentar su fuerza y su belleza, necesita la adhesión de la masa-muchedumbre a su juego. La adhesión de la masa es el paso previo al ejercicio de dominación que le permitirá asegurar su permanencia. Por ese motivo, veremos cómo a través de los discursos, los poderes logran una adhesión total al apoderarse de lo real.

1.2. Los discursos del poder y apropiación de lo real

En esta parte, analizaremos cómo se expresa el poder en las obras y cuáles son los recursos textuales y discursivos utilizados para ir creando una representación de la realidad en las obras.

1.2.1. En el presente: silencio y polisemia

Es particularmente interesante la referencia a la figura de “l’Elu” en la obra ALDRP. En este extracto, aparece mencionado cinco veces:

“Depuis plus d’une semaine, la capitale était en proie quotidiennement à de violents affrontements opposants ceux qui réclamaient le pouvoir à vie au bénéfice de l’Elu et ceux qui étaient contre. Les groupes politiques qui s’opposaient à l’Elu menaient un combat perdu d’avance. Grâce à l’argent du trafic de drogue que l’Elu contrôlait, il avait à ses ordres la police et les organisations populaires qui quadrillaient le pays. Les émissaires de la communauté internationale qui essayaient de tempérer les ardeurs de l’Elu se faisaient grassement rétribuer, car ils repartaient toujours après avoir émis des communiqués sibyllins qui étaient comme un appui au pouvoir en place. La situation économique désastreuse achevait la population, mais elle l’avait bien cherché puisque c’était elle, dans sa sempiternelle transe mystico-révolutionnaire, qui avait installé l’Elu

au pouvoir.”²⁰³ (2003: 22)

“L’Elu” introduce una ambigüedad:

“El silencio y un lenguaje propio definen la expresión verbal del poder, al mismo tiempo que suponen una de las condiciones del arte dramático. Constituyen, de un lado, su substancia. Pretenden un efecto que va más allá del de la información, buscan una influencia duradera sobre los súbditos. Es eso lo que le permite al discurso político presentar un contenido débil o repetitivo – porque es ante todo la manera de decir, la capacidad de resultar ambiguo, lo que cuenta-, en la medida en que la polisemia asegura las múltiples interpretaciones que de él hacen las diferentes audiencias.” (Balandier, 1994: 27-28)

Efectivamente, “l’Elu” nos remite a una polisemia a partir de dos acepciones, una primera política que hace directamente referencia a elecciones que caracterizan los sistemas democráticos y otra religiosa donde la palabra “elegido” se asemeja al término “predestinado”, es decir, “Elegido por Dios desde la eternidad para lograr la gloria”²⁰⁴. Dicha ambigüedad resulta más clara al centrarse sobre la paradoja existente entre ambas acepciones y las revueltas que oponen los que lo han elegido o le otorgan legitimidad y los que se oponen a él.

Estas dos acepciones tienen también la función, a través de la polisemia, de colmar todos los vacíos semánticos que podrían crearse a través de la palabra “Elu” y deslegitimarlo. De esta forma, el personaje se trasciende y su mención remite a un todo absoluto, a dos realidades, la objetiva y la trascendente para paliar los fallos / vacíos del sentido.

A través de la figura de “l’Elu”, el drama del poder se elabora a partir de varias tensiones

²⁰³ “Desde hacía más de una semana y todos los días, la capital estaba presa de violentos enfrentamientos entre los defensores de un poder vitalicio a favor del Elegido y los detractores. Los grupos políticos que se oponían al Elegido llevaban una lucha perdida de antemano. Gracias al dinero del tráfico de droga que el Elegido controlaba, tenía bajo sus órdenes a la policía y las organizaciones populares que cercaban el país. Los emisarios de la comunidad internacional que trataban de suavizar los ímpetus del Elegido debían de recibir alguna apetitosa retribución puesto que se volvían a ir después de emitir comunicados sibilinos que terminaban apoyando al poder establecido. La situación económica desastrosa hundía cada vez más a la población en la miseria pero se lo había buscado puesto que era ella, encerrada en su sempiterno trance “místico-revolucionario” que había instalado al Elegido en el poder.”

²⁰⁴ Real Academia Española. (2014). Predestinado. En Diccionario de la lengua española (23.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=TxVskZH>

como presencia/invisibilidad y silencio/discurso.

1.2.1.1. Presencia e invisibilidad

“L’Elu” es, en la obra, una figura que carece de descripciones. Es a raíz de ello que se elabora la primera tensión dramática: se menciona, se habla de él, se sabe que está y su presencia asimismo deja un peso, flota en la atmosfera del universo novelesco pero jamás queda descrito físicamente, ni se materializa como personaje actuante: tal sensación queda plasmada mediante el recurso de la repetición, como se aprecia en el extracto (cinco veces) y a lo largo de la novela. A ello, le podemos sumar el significado de la palabra “l’Elu” que acrecienta esta sensación de apoderamiento del todo puesto que la propia palabra remite a una realidad objetiva (presencia) y a una realidad sobrenatural y divina (invisibilidad).

El nexa dramático entre dichas oposiciones es el de la imagen/imaginación. Por un lado, en la novela, los personajes tienen acceso a la imagen de “l’Elu” a través de fotografías-retratos. Tal como menciona Satyre (2011: 166), la imagen, la fotografía son objetos que permiten “jouer sur la représentation dans la représentation”²⁰⁵, y se inscriben en la simbología del doble. Tal como mencionamos, el juego metaléptico permite “ficcionalizar” y hacer que adquiera un carácter trascendente y atemporal. Los personajes de la novela no tienen acceso directo a la persona de “l’Elu”. Sólo tienen acceso a su retrato fotografiado: la imagen de una persona fijada en un momento dado que adquiere, de esta forma, un carácter atemporal. La dramatización del poder basada en la presencia/invisibilidad así como el nexa dramático basado sobre la imaginación convierte el mero objeto fotográfico en un filtro/espejo de todos los sueños y las utopías de la población; pues como queda reflejado en el extracto: “C’était elle, dans sa sempiternelle transe mystico-révolutionnaire, qui avait installé l’Elu au pouvoir”²⁰⁶ o más adelante en la novela:

“Des photographies de Marx, de Lénine, du Che, de Mao étaient collées aux murs. Je

²⁰⁵ “Jugar con la representación dentro de la representación.”

²⁰⁶ “[la población] fue ella, en su sempiterno trance místico-revolucionario, la que había instalado al Élú en el poder.”

remarquai celle de l'Elu [...]. Mon attention fut retenue par la photographie de l'Elu accrochée au mur parmi celles des grands révolutionnaires de ce siècle.”²⁰⁷ (2003: 65)

Desde esta perspectiva, la imagen adquiere un poder semántico absoluto y cósmico: extrae la figura del espacio-tiempo y al hacerlo, adquiere una dimensión mítica que remite al tiempo fundacional. Por el simple poder de la “imagen/imaginación”, y tal y cómo menciona Balandier (1994: 17) hablando de los juegos del poder: “es mediante el juego de la representación que lo imaginario y la ideología se convierten en ilusiones realizadas.” El mito de la revolución fundacional queda así encerrado y perpetúa un eterno presente convirtiendo los sueños en ilusiones realizadas.

De esta manera, la imagen se convierte en un poderoso instrumento semántico que anula y desacredita toda tentativa de discurso, la segunda tensión dramática aludida anteriormente.

1.2.1.2. Silencio y discurso verbal

En la obra, “l'Elu” no habla en casi toda la novela. Como dijimos anteriormente, su presencia llena la atmósfera del universo novelesco pero sin aparecer y sin tampoco hablar. Podemos entonces considerar el “silencio” que rodea la figura de “l'Elu”, tanto como un recurso relativo a lo enigmático como un recurso discursivo muy específico. Vimos anteriormente que lo enigmático, es decir, las ausencias de descripciones, de apariciones, reposaba sobre una tensión dramática basada en el juego presencia / invisibilidad que participa en la instauración de un poder que se quiere cósmico para perpetuar la ilusión realizada de la revolución fundacional. Dicho recurso eleva todo lo relativo a “l'Elu” a la altura de un espacio-tiempo mítico, cortado y aislado de lo real (y por lo tanto el binomio invisibilidad / presencia equivale también a otra tensión basada en el juego cercano / lejano).

Al mundo del mito y de su temporalidad mítica, le corresponde el lenguaje de la imagen y del imaginario. El silencio y la ausencia de discurso de “l'Elu” consisten por lo tanto

²⁰⁷ “Fotografías de Marx, de Lenine, del Che, de Mao estaban colgadas en la pared. También estaba la del Elegido [...]. Me llamó la atención la fotografía del Elegido colgada en la pared, junto con las de los grandes revolucionarios de este siglo.”

en un potente recurso simbólico que acaba de colocarlo a la altura del mito. Si el discurso necesita de lo real y objetivo para fijarse y referenciarse, éste no puede ser el recurso de “l’Elu” que no pertenece a dicha realidad objetiva.

De ahí que podemos hablar de un descredito de la palabra en la obra, tal y como aparece en el extracto escogido: “des communiqués sybillins”, o de la referencia directa a la anulación de cualquier voz expresada en contra del poder de “l’Elu”.

Para ir más allá, nos surge una pregunta: ¿Qué puede la inmanencia del presente contra las ilusiones realizadas de todos los sueños y utopías de una revolución fundacional que siempre se perpetúa? La figura de “l’Elu” y su poder semántico desplazan el plano de la realidad al de una realidad mítica cuya fuerza radica en el poder de las imágenes, motivo por el cual, el personaje principal, Éric, afirma hablando de la película *Matrix* proyectada en un cine de Puerto Príncipe:

“Ce long métrage avait eu un succès fou pendant plus d’un mois, même si la plupart des spectateurs n’y avaient rien compris et retenu que les scènes de violence. Peut-être était-ce dû au fait que, tout comme dans le film, ils vivaient une réalité virtuelle construite à partir des données d’un passé prétendument glorieux. [...] La réalité, la vrai, c’est-à-dire cette crasse et cette déchéance, nous étions dans l’impossibilité de la voir en raison de données fausses, virus virulents, circulant dans toutes les allées de notre culture.”²⁰⁸
(ALDRP, 2003: 23)

A partir de allí, cualquier discurso anclado en la inmanencia del presente aparece como absurdo por falta de sentido porque falta la visión de una inmanencia para anclarse:

“Le ministre à la condition féminine et aux Droits de la femme préparait un important communiqué. Le speaker poursuivait son développement sur la question des miroirs, mais je ne l’écoutais plus.”²⁰⁹ (2003: 154)

Y el único discurso que cuaja, es el que alude al mito fundacional, pronunciado por

²⁰⁸ “Este largo metraje había tenido un increíble éxito durante más de un mes a pesar de que la mayoría de los espectadores no habían entendido nada más que las escenas de violencia. Puede que se deba a que, al igual que en la película, vivían en una realidad virtual construida a partir de los datos de un pasado supuestamente glorioso. [...] La realidad, la verdadera, es decir, esta inmundicia y decadencia, no éramos capaces de verla por culpa de estos datos falsos, virus virulento que circulaba por todos los rincones de nuestra cultura.”

²⁰⁹ “El ministro de la condición femenina y del derecho de la mujer preparaba un importante comunicado. El locutor de radio seguía con su noticia sobre la cuestión de los espejos pero ya no le escuchaba.”

“l’Elu”, tal y como menciona Mataro: “Le phénomène sert maintenant à la propagande de l’Elu”²¹⁰:

“- Je vais vous citer une phrase que l’Elu a prononcé ce matin: A l’angle des rues parallèles, notre peuple passera a un stade supérieur de son évolution. Après avoir bu le sang du cochon pendant plus de deux siècles, nous nous abreuverons désormais du sang de Dieu.”²¹¹ (2003: 155)

Este lenguaje del poder que participa en el drama del poder y en su espectáculo permite, sobre la base del descredito de todos los demás discursos, un apoderamiento de la realidad, al jugar con las ilusiones realizadas de todos los sueños y utopías de la revolución fundacional que perpetúa hasta en el presente novelesco. Es de esta manera que para asentar su dominación, el poder manipula y dirige lo real mediante el imaginario, para inscribirlo en una trayectoria temporal lógica y asignarle una tradición y un modo de ser y de actuar.

En JSQDSPDMJ, el propio presidente afirma:

“Les pouvoirs sombrent non pas parce que les peuples, un certain moment, en ont assez des pouvoirs, mais parce que ces pouvoirs se sclérosent.”²¹² (2004: 47)

Tal y como afirma Balandier (1994: 18), “un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada”. Por ello, debe decidir qué lugar otorgarle al movimiento, a la libertad y al caos domesticado para renovarse y asegurar su longevidad. Un poder así establecido a partir de un pasado colectivo que se inscribe en el marco de la tradición y de la costumbre, o que perpetúa constantemente la ilusión de la revolución fundacional, “constituye entonces una reserva de imágenes, de símbolos, de modelos de acción; permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual” (1994: 18) para dirigir lo real por medio de lo imaginario.

²¹⁰ “el fenómeno sirve ahora para la propaganda del Elu.”

²¹¹ “Voy a citarle una frase que el Elegido ha pronunciado esta mañana: En la esquina de las calles paralelas, nuestro pueblo pasará a una fase superior de su evolución. Después de beber la sangre del cerdo durante más de dos siglos, beberemos ahora la sangre de Dios.”

²¹² “Los poderes no se hunden porque el pueblo se cansa de los poderes, sino porque estos se estancan.”

Por eso mismo, son constantes los recursos y menciones en la totalidad de las obras al “imaginario colectivo”.

“Là, Son Excellence me dépassait dans la manipulation de l’imaginaire.”²¹³ (2004: 89)

En JSQDVSPDMJ, el presidente contrata al escritor Adam Gesbeau porque, para asegurar la longevidad del poder, es decir, evitar su estancamiento y finitud, necesita “des mots, des phrases, des idées, rien d’autres”²¹⁴ o dicho de otro modo:

“Vous êtes un écrivain. Que faites-vous? Vous créez des personnages, vous jouez avec eux. Vous leur donnez un caractère, vous les mettez en situation, vous les faites réagir à votre guise suivant vos propres lois. Je vous donne la chance d’écrire un roman plus compliqué en ce sens qu’il s’agira pour vous de manipuler des personnages vivants qui ont déjà un caractère à eux. Il vous faut maintenant les remodeler pour qu’ils puissent réagir à vos ordres, à vos impulsions.”²¹⁵ (2004: 47)

Y es a partir de esta petición que Adam Gesbeau empezará a elaborar la textualidad de Haití, para crear la realidad de un presente, a partir de la elaboración de una historia ideológicamente orientada que justifique y legitime la existencia del poder:

“Il est scientifiquement admis que l’Afrique est le berceau de la race humaine. On n’a pas choisi para hasard les nègres transportés vers la colonie où prospérait la culture de la canne à sucre, du café et de l’indigo. Saint-Domingue, point avancé de l’Atlantide, était le lieu prévu pour anéantir une race d’Elus, les descendants authentiques des pères de la race humaine, ceux qui n’avaient pas été souillés par ces fils de Dieu descendus du ciel pour forniquer avec les filles des hommes qu’ils trouvaient belles. Ces fils de Dieu, on en parlait dans la Bible. C’étaient ces monstres dont les traditions helléniques et indiennes rapportent les turpitudes sur terre. Les nègres transportés de force sur la terre d’Haití, n’avaient pas été souillés par ces débauches. C’est pour cela que les vrais Dieux, les Iwa, Damballah, Erzulie, Ogou, conversaient avec nous, armaient nos bras pour nous

²¹³ “Aquí, Su Excelencia me superaba con la manipulación del imaginario.”

²¹⁴ “[...] palabras, frases, ideas, nada más.”

²¹⁵ “Es usted un escritor. Y ¿qué hace? Crea personajes, juega con ellos. Les da un carácter, los hace actuar y reaccionar a su antojo y en base a las leyes que usted creó. Le doy la oportunidad de escribir una novela más compleja en el sentido en el que se tratará para usted, de manipular personajes vivos que ya tienen su carácter. Tendrá que remodelarlos para que puedan reaccionar a sus órdenes, a sus impulsos.”

permettre de trucider le Blanc dégénéré, fourbe et menteur.”²¹⁶ (2004: 62-63)

En este extracto, vemos cómo elementos del pasado, África, los negros transportados a las colonias, los blancos de la tradición helenística, son recuperados para la creación de una nueva ideología (en el presente) basada sobre una herencia del pasado que opera como fuente de legitimidad para asegurar la continuidad del poder. Encontramos nuevamente la palabra “Elu”, pero esta vez, aludiendo a la población cuya cohesión se ve renovada y reafirmada a través de un término que alude directamente a la idea de unicidad. La incidencia sobre la población queda afirmada por este otro extracto:

“Pendant que je conversais avec lui, je remarquai une grande banderole qui clamait en lettre de feu que nous étions les descendants d’une race d’Elus que l’enfer colonial n’avait pas réussi à exterminer, ce qui était le plan de ces dégénérés de Blancs. [...] Le vendeur qui avait remarqué mon intérêt pour le message de la banderole se rengorgea: ‘c’est vrai ce que dit notre président. Seule une race d’Elus aurait pu gagner ces guerres qui nous ont permis de chasser les Blancs de cette terre. Moi, je savais depuis des temps que nous étions des hommes, des vrais!’ Une manifestation déboucha au coin d’une rue. Plus d’un millier d’énergumènes en guenilles s’avançaient en braillant, lançant des propos de soutien au président et criant leur fierté d’appartenir à une race d’Elus. Certains d’entre eux lançaient des menaces à l’endroit des bourgeois et des intellectuels osant dénoncer la politique du gouvernement.”²¹⁷ (2004: 66)

A partir de una nueva historia y de una nueva textualidad, se crea un nuevo imaginario colectivo basado en un sentimiento renovado de cohesión y de unicidad, el bando del Yo

²¹⁶ “Está científicamente comprobado que África es la cuna de la raza humana. No es casualidad la elección de la raza negra para su transporte hacia las colonias donde prosperaba la cultura de la caña de azúcar, del café y del índigo. Santo Domingo, punto adelantado del Atlántida, era el lugar previsto para aniquilar a una raza de Elegidos, los descendientes auténticos de los padres de la raza humana, los que no habían sido mancillados por estos hijos de Dios, caídos del cielo para fornicar con las hijas de los hombres que encontraban preciosas. Estos hijos de Dios, se hablaba de ellos en la Biblia. Eran estos monstruos cuyas tradiciones helenística e india traían la infamia sobre la tierra. Los negros transportados a la fuerza, no había sido mancillados por esta depravación. Era por eso que los verdaderos Dioses, los Iwa, Damballah y Erzulie, Ogou nos hablaban y armaban nuestros brazos para matar al Blanco degenerado, vil y mentiroso.”

²¹⁷ “Mientras conversaba con él, me fijé en una gran banderola que proclamaba en toda letra que éramos los descendientes de una raza de Elegidos que el infierno colonial no había conseguido exterminar, lo que era el plan de estos blancos degenerados. [...] El vendedor que se había dado cuenta de mi interés hacia el mensaje de la banderole, sacó el pecho: “es verdad lo que dice nuestro presidente. Solo una raza de Elegidos hubiera podido ganar estas guerras que nos permitieron expulsar a los Blancos de esta tierra. Yo, ¡sabía desde hace tiempo que éramos unos hombres de verdad! Una manifestación apareció en la esquina de una calle. Más de miles de energúmenos vestidos de andrajos avanzaban berreando palabras de apoyo al presidente y pregonando su orgullo por pertenecer a una raza de elegidos. Algunos de ellos soltaban amenazas hacia burgueses e intelectuales, atreviéndose a denunciar la política del gobierno.”

fortalecido gracias a la palabra Elu que implica superioridad, y en la ruptura con el bando de “los otros”, los colonos blancos. Aparecen por tanto nuevas imágenes y símbolos (las banderolas) bajo los cuales pueden reunirse los “milliers d’énergumènes en guenilles s’avançant en brillant, lançant des propos de soutien au président et criant leur fierté d’appartenir à une race d’Elus”.

Una vez manipulado el imaginario colectivo para conseguir seguidores que permitirán legitimar el poder, éste puede volver a manifestarse y asentar su presencia en la construcción de una estatua gigantesca en homenaje al presidente y a su poder cuya inscripción para la eternidad queda plasmada en la última frase a la que replica Adam Gesbeau, “Là, Son Excellence me dépassait dans la manipulation de l’imaginaire. On n’était même pas au bicentenaire et il était convaincu qu’il serait présent dans une centaine d’années”²¹⁸ (2004: 89):

“Gesbeau, vous m’avez été d’un grand secours jusqu’à présent. Le peuple fantasme sur l’idée qu’il est une race supérieure et ne prête plus attention aux propos de l’opposition et des organisations de la société civile. La statue sera prête dans quelques jours et j’annoncerai personnellement que je l’inaugurerai à l’occasion des fêtes du tricentenaire.”²¹⁹ (2004: 89)

La utilización del discurso tiene como fin la creación de un imaginario cuyo efecto es la generación de sentido en la medida en que crea un efecto de fuerza si logra adhesión:

“[Sur] l’effet de l’imaginaire que résume l’expression du faire-croire. Cet effet est ‘un effet de sens’ dans la mesure où il est un effet de force.”²²⁰ (Ricoeur, 2000: 350)

Más allá de ello, el drama se basa sobre otro efecto o tensión: el de la veracidad (que implica disimulación y manipulación) como sustituto de la verdad puesto que se trataría de crear un efecto de verdad, lo que nos remite a la tensión basada sobre el juego de las apariencias asociado al poder.

²¹⁸ “Aquí, Su Excelencia me superaba en la manipulación del imaginario. No estábamos todavía en el bicentenario y estaba convencido que seguiría presente dentro de unos cien años más.”

²¹⁹ “Gesbeau, me ha sido de gran ayuda hasta ahora. El pueblo fantasea con la idea de ser de raza superior y ya no presta atención a las palabras de la oposición y de las organizaciones de la sociedad civil. La estatua estará lista en unos días y anunciaré yo mismo que la inauguraré en ocasión de las fiestas del tricentenario.”

²²⁰ “[Sobre] el efecto del imaginario que resume la expresión ‘hacer creer’. Este efecto es “un efecto de sentido” en la medida en la que es también un efecto de fuerza.”

Hemos visto en esta parte cómo el poder utiliza recursos discursivos (silencio y discurso) para asentar su poder. El silencio y su poder semántico de lejanía participan en la inscripción del presente en una dimensión mítica que se convierte a su vez en el referente de todo discurso capaz de perpetuarla. Los recursos discursivos del poder son creadores de realidad. Son los textos que emanan de ellos los que dibujan y representan la realidad, los que, en un marco acordado de representaciones, deciden qué se percibe, qué se ve, qué es lo real.

Por ello, el personaje de Éric, en ALDRP, habla de la realidad virtual construida a partir de datos falsos que glorifican a la vez que impiden ver la “realidad verdadera”. O Adam Gesbeau en JSQDVSPDMJ, que se enorgullece de manipular o recrear a sus personajes:

“En fait, je ne les manipulais pas, je les recréais. J’entrais dans les profondeurs de leur subconscient pour modeler ce que je voulais en pétrissant la glaise de leur ignorance et de leur frustration.”²²¹ (2004: 75)

Los discursos que permiten moldear el presente recurren todos a la revisión del pasado, es decir, de la historia y de su sentido para crear una continuidad lógica entre dos temporalidades: pasado y presente. Para ello, analizaremos en el apartado siguiente la recurrencia a la noción de olvido y la tensión que genera la oposición olvido/memoria.

1.2.2. En el pasado: el uso de la historia

1.2.2.1. La textualidad de la historia

En esta parte, estudiaremos las construcciones históricas de culturas llamadas por Glissant “compósitas”. En ellas se plantean claramente las cuestiones de la construcción de un sentido entendido como orden; más arriba hemos aludido ya brevemente a la cuestión de la ideología. Ricœur la explica como:

“[Le mécanisme] Il reste dissimulé; à la différence de l’utopie, il est invouable – il se masque en se détournant en dénonciation contre les adversaires dans le champ de la

²²¹ “En realidad, no los manipulaba. Los creaba de nuevo. Penetraba en las profundidades de su subconsciente para esculpir lo que quería, moldeando el barro de su ignorancia y frustración.”

compétition entre idéologies [...]. [La ideología] Elle exerce un effet sur la compréhension du monde humain de l'action. [...] Ces effets sont de distorsion de la réalité, de légitimation de système de pouvoir, d'intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action. [...] La fonction constituante de l'idéologie ne peut guère opérer en dehors du relais de sa seconde fonction, celle de justification d'un système d'ordre ou de pouvoir.”²²² (2000: 99-100)

Esta explicación nos permite, en un primer tiempo, establecer un vínculo entre lo mencionado en el apartado anterior (ideología y discursos) y la historia. La historia, lo que hace es plantear las cuestiones de la relación con el pasado, explicar los acontecimientos pasados. Se pueden destacar dos métodos para “contar la historia”: como una mera sucesión de hechos a modo de listado cronológico o como la utilización de estos datos con el fin de explicar el presente. Con el fin de “dar sentido a”, la historia teje sus relaciones con la ideología, el poder y la identidad; su relato se convierte en el único autorizado e impone una memoria.

Insertada en esta lógica de “dar sentido a”, su relato se vuelve selectivo: ciertos acontecimientos del pasado, los que son capaces de servir y de cohesionar la ideología para activar mediaciones simbólicas pertinentes en relación con la identidad y para justificar y legitimar el poder, son redactados. Los demás son olvidados. Es a raíz de ello que Ricœur habla de mecanismos de manipulación de la memoria:

“C'est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration.”²²³ (2000: 103)

En lo estudiado en el apartado anterior, hemos tratado la discursividad de la realidad haitiana, en el presente novelesco, a partir de un uso manipulado de la historia. En las obras, existe una grave tensión dramática basada en el tema de la memoria. Sin embargo,

²²² “[El mecanismo] queda disimulado. A la diferencia de la utopía, es inconfesable. Se oculta deviándose, para denunciar a sus contrincantes en el marco de la competición entre ideologías [...]. [La ideología] Ejerce un efecto sobre la comprensión del mundo humano de la acción. [...] Sus efectos son de distorsión de la realidad, de legitimación de sistemas de poder, de integración del mundo común mediante sistemas simbólicos imanes a la acción. [...] La función constitutiva de la ideología no puede operar fuera de sus segunda función, la de la justificación de un sistema de orden o de poder.”

²²³ “Más concretamente, es la función selectiva del relato que da a la manipulación, la ocasión y los medios para una estrategia astuta que consiste tanto en una estrategia del olvido como de rememoración.”

el primer drama se basa en la ausencia de referencia directa a esta historia oficial. No se trata de algo ocultado sino de un efecto dramático más potente: se enmarca dentro de la realidad novelesca, como marco o plano de lo real y no se menciona porque conforma la realidad novelesca. Los personajes se mueven, hablan y actúan por lo tanto dentro de estos planos de realidad y según la lógica propia del orden impuesto.

Sin embargo, y para ello, volveremos sobre una cuestión planteada por Ricœur a partir de su análisis de los fenómenos mnemónicos. Empezaba su obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli* retomando la metáfora del bloque de cera de Platón:

“Pour compliquer un peu les choses, la problématique de l'*eikon* est en outre associée dès le début à celle de l'empreinte, du tupos, sous le signe de la métaphore du bloc de cire, l'erreur étant assimilée soit à un effacement des marques, des semeia, soit à une méprise semblable à celle de quelqu'un qui mettrait ses pas dans la mauvaise empreinte.”²²⁴ (2000: 8)

El fenómeno del recuerdo, se explica según Platón a partir de las vivencias del pasado que dejan una huella que se quedan impresas en el alma. Estas huellas persisten bajo la forma de una imagen (el recuerdo) que se recrea en el presente, en el momento del recuerdo; es lo que Platón llama “la representación presente de una cosa ausente”. Y el recuerdo siempre es presente, siempre ocurre en el presente. Por ello, tanto Glissant como Ricœur mencionan la existencia de patologías sociales relacionadas con el pasado que no pasa y que atormenta el presente.

1.2.2.2. Un pasado que no pasa

La tensión dramática sobre el tema de la historia-memoria presente en la obra se basa en la distancia establecida entre pasado y presente. Para Ricœur (2000: 65), el recuerdo trae al presente la imagen de un acontecimiento pasado “dado como presente”. El recuerdo se produce por lo tanto en el ámbito de lo imaginario. El acto de imaginación

²²⁴ “Para complicar un poco más las cosas, la problemática del *eikon* se asocia, además y desde el principio con la huella, la marca, bajo el signo de la metáfora del bloque de cera, donde el error se asemeja, o bien a un borrado de las huellas, o bien a un error similar al que alguien haría si metiera sus pasos en la marca equivocada.”

lo define como un acto mágico, puesto que se aproxima a una encantación que hace que aparezca “l’objet auquel on pense, la chose qu’on désire, de façon qu’on puisse en prendre possession”²²⁵. Así es como podemos decir que el acto de imaginación anula las distancias entre ausencia (pasado) y presencia (presente). El “n’être-pas-là”²²⁶ del objeto imaginado se transforma en una cuasi-presencia inducida por la operación mágica de la esfera del recuerdo en el presente. Tal hecho anuncia una patología relativa a la memoria: la “del pasado que no pasa”.

Por ello, en la obra JSQDVSPDMJ (2004: 16), el padre de Adam Gesbeau se le aparece y le dice: “Ce pays à l’éternité pour résoudre ses problèmes, ne l’oublie pas”²²⁷. En ALDRP, el personaje Éric escucha voces de niños que recitan las palabras de Dessalines (2003: 67): “il nous faut la peau d’un Blanc pour parchemin, son crâne pour écritoire, son sang pour encre, et une bayonnette pour plume”²²⁸.

En las obras, queda cristalizada en el presente la eterna vivencia del tiempo fundacional. La utilización de la historia para justificar un presente impide un distanciamiento del pasado con el presente, el pasado se cristaliza en el presente y se vuelve obsesivo porque “Tout effort pour n’y plus penser se transforme spontanément en pensée obsédante”²²⁹ (Ricoeur, 2000: 65).

En todas las obras, está presente el tema del “pasado que no pasa”. En relación con este pasado que se cristaliza en el presente, estudiaremos a continuación las tensiones dramáticas articuladas a partir de los temas “demasiada memoria” y “abuso de olvido”.

1.2.2.3. Demasiada memoria o abuso del olvido

En su obra *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Ricoeur afirma:

“Ce que nous célébrons sous le titre d’évènements fondateurs sont pour l’essentiel des

²²⁵ “El objeto en el que pensamos, la cosa que deseamos, de modo que los podamos poseer.”

²²⁶ El “no está aquí”

²²⁷ “Este país tiene la eternidad para resolver sus problemas, ¡no lo olvidéis!”

²²⁸ “Queremos la piel de un Blanco como pergamino, su cráneo como escritorio, su sangre como tinte y una bayoneta como pluma.”

²²⁹ “Cualquier esfuerzo para dejar de pensar en ello se transforma espontáneamente en pensamiento obsesivo.”

actes violents légitimés après coup par un état de droit précaire. Ce qui fut gloire pour les uns, fut humiliation pour les autres. À la célébration d'un côté, correspond l'exécution de l'autre. C'est ainsi que sont emmagasinés dans les archives de la mémoire collective des blessures symboliques appelant guérison."²³⁰ (2000: 96)

En relación con la patología del “pasado que no pasa”, nos referiremos ahora a otra de las tensiones dramáticas muy presentes en las obras: la cuestión de la manipulación de la historia como acontecimientos pasados que crean una huella pero cuya huella fue reemplazada por otro recuerdo.

La historia oficial y la selección de acontecimientos rescatados y el obligado trabajo de rememoración de fechas fundacionales para fijarlas se enmarca en una dinámica que Ricœur, a través de Freud, llama de “demasiada memoria” y que conlleva paradójicamente un “abuso de olvido”:

“Une place distincte doit être faite, à côté des modalités plus ou moins passives, subies, souffertes, de ces ‘abus’ [...], à des abus, au sens fort du terme, résultant d'une manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par des détenteurs de pouvoir.”²³¹ (2000: 97)

Sin embargo, y volviendo a mencionar la metáfora del bloque de cera de Platón: si un acontecimiento vivido deja una huella impresa en dicho bloque y dicha huella permite el trabajo de rememoración, una vez manipulada la imagen-recuerdo correspondiente a la huella que dejó ¿Qué queda de la primera sensación? ¿Dónde queda el acontecimiento que dejó la huella? O ¿qué pasa cuando los vencidos conmemoran las victorias de los vencedores en el marco de una conmemoración nacional?

En efecto, la historia fundacional se elabora rescatando de la vía del recuerdo,

²³⁰ “Lo que celebramos bajo la denominación de acontecimientos fundacionales son, esencialmente, actos violentos que han sido legitimados más adelante por un estado de derecho precario. Lo que fue gloria por unos, fue humillación por los demás. Lo que es celebración por un lado, significa execración por el otro. Así es como se almacenan en los archivos de la memoria colectiva, las heridas simbólicas que piden curación.”

²³¹ “Hay que hacer una distinción entre modalidades más o menos pasivas, padecidas y sufridas de abusos [...], y estos abusos, en el sentido pleno del término, que son la resultante de una manipulación concertada de la memoria y del olvido por los que detienen el poder.”

acontecimientos que legitiman la toma de poder de los vencedores y dicta la historia nacional para todos (tanto para los vencedores y como para los vencidos). Dicta una memoria, un sentimiento y una actitud de cara al pasado. Sin embargo, el pasado y las heridas causadas, para que pasen, es decir, para encontrar cura y reconciliarse con el presente, necesitan ser recordadas: el abuso del olvido se convierte por tanto en una memoria impedida desde la cual nacen las patologías relativas a este abuso. Para ello, será necesario aludir a la noción de “huellas”. Según Ricœur, la huella es:

“J’ai proposé, dès le commentaire des textes de Platon et d’Aristote s’autorisant de la métaphore de l’empreinte dans la cire, de distinguer trois sortes de traces : la trace écrite, qui est devenue au plan de l’opération historiographique trace documentaire ; la trace psychique, qu’on peut appeler impression plutôt qu’empreinte, impression au sens d’affection, laissée en nous par un évènement marquant ou, comme on dit, frappant ; enfin la trace cérébrale, corticale dont traite les neurosciences. [...] Reste la juxtaposition des deux autres sortes de traces: trace psychique, trace corticale. Toute la problématique de l’oubli profond se joue sur cette articulation.”²³² (2000: 539)

Es a raíz del acontecimiento impactante y de su impresión que se articula la problemática tratada a continuación: el olvido por “supresión de huellas” y la persistencia de la impresión original. BO es, en este sentido, la obra que mejor metaforiza esta cuestión. Uno de sus primeros efectos tiene que ver, según Freud, con las resistencias a la inhibición (Ricœur: 2000: 84). Manteniéndonos en el fenómeno de la obsesión y del pasado que no pasa, se trata de transformar el recuerdo impedido (pero vivido) en acto compulsivo de repetición (inconsciente). Esto es precisamente lo que le ocurre a Pierre Jean, en BO. No recuerda haber sido violado de niño, clavado de espaldas sobre una cruz, por el *hougan* (sacerdote vudú) de su pueblo. Este recuerdo impedido se convierte en acto de repetición compulsivo cuando empieza a matar a sus víctimas, clavándolas de espaldas en una cruz. El segundo efecto, y consecuencia del primero será la imposibilidad de luto por “las heridas colectivas que reclaman curación”.

²³² “He propuesto, desde el comentario de los textos de Platón y Aristóteles acerca de la metáfora de la huella en la cera, distinguir tres tipos de huellas: la huella escrita que se ha convertido en el plano de la operación historiográfica, en una huella documental; la huella psíquica que podemos llamar impresión más que imprenta, impresión en un sentido afectivo, dejado en nosotros por un acontecimiento que nos deja impactados; y por fin, la huella cerebral, cortical de la que hablan las neurociencias. [...] Queda la yuxtaposición de dos otras categorías de huellas: la huella psíquica, la huella cortical. Toda la problemática del olvido profunda se basa en esta articulación.”

1.2.2.4. Imposibilidad del luto y la obsesión: “la huella”

“La persistencia de la impresión” y “la supresión de huellas” encuentran su modo de expresión en las obras con personajes de índole fantástico y apariciones mágicas. El fantasma o espectro es por definición la aparición en el presente de una imagen del pasado, de un pasado que no pasa. La huella es el indicio que permite inferir una historia a partir de elementos ausentes (Ginzburg: 2009). Nos centraremos en el efecto que produce la paradójica presencia de la “huella”: representa una ausencia, un elemento ausente del pasado en el presente, o cómo lo decía Glissant (2012^a: 21), permite “faire ressurgir le passé”²³³ para restablecer una idea de duración donde coexisten el pasado y el futuro.

En un primer tiempo, podemos mencionar los fantasmas que aparecen varias veces a lo largo de las obras. En ALDRP, al principio del relato, se menciona la presencia de un fantasma que, a pesar de generar miedo, aparece en escenas muy cotidianas de la casa:

“La jeune femme apparut sur le pas de la porte de sa chambre, les cheveux en désordre, le maquillage défait, l’air si épouvanté qu’on pouvait croire qu’elle venait d’apercevoir le fantôme que l’aïeul prétendait avoir surpris sur la terrasse en ricanant, certains soirs sur le coup de minuit.”²³⁴ (2003: 15)

Si podemos decir que esta aparición vuelve para atormentar y burlar el presente como entidad del pasado, tenemos más adelante, en la misma obra, el fantasma de Anastase que reaparece para ayudar a Éric y Marjorie:

“On me retenait fermement. C’étaient Marjorie et le spectre d’Anastase venus à mon secours. Dès que je fus hors de danger, le fantôme se faufila à travers les broussailles de la berge du ravin et disparut.”²³⁵ (2003: 178)

²³³ “Que vuelva a resurgir el pasado.”

²³⁴ “La joven apareció en el umbral de la puerta de su habitación, el pelo alborotado, el maquillaje deshecho, parecía tan espantada que podíamos creer que había visto el fantasma que el anciano pretendía haber sorprendido en la terraza observando la ciudad y riéndose con maldad, algunas noches alrededor de media noche.”

²³⁵ “Me estaban sujetando con firmeza. Eran Marjorie y el fantasma de Anastase que había vuelto para socorrerme. En cuanto estuve fuera de peligro, el fantasma se deslizó por los matorrales que bordeaban el barranco y desapareció.”

De otra índole, aparece en BO el fantasma de Sourignac. Es el fantasma de un oficial del ejército francés de Napoleón Bonaparte que recorre las calles de Puerto Príncipe en busca de Pierre Jean; quiere que el escritor le incluya en una de sus obras para “avoir une autre chance d’exister”²³⁶. Conoce al doble de Pierre Jean y le lleva a una taberna “Le baume de l’oubli”²³⁷ donde negros y blancos, todos militares, están bebiendo.

“Si je deviens le personnage de l’un de ces romans, j’aurai une autre chance d’exister. Je pourrai quitter ce monde d’illusion dans lequel je suis.”²³⁸ (2008: 93)

Los olvidados, los fantasmas que pueblan “Le baume de l’oubli”, beben para olvidar que están siendo olvidados y Sourignac, “huella” de este pasado olvidado, parte en busca de un escritor que pueda relatar su historia.

En todas las obras de Gary Victor, vemos varios tipos de “huellas” fantasmagóricas: los fantasmas que atormentan, los fantasmas que ayudan, y los fantasmas atormentados por el propio olvido que siguen encantando el presente en busca de memoria. Existen a la par, otros tipos de apariciones. Ya no se trata de fantasmas, sino de la aparición de un acontecimiento histórico que aparece rememorando un acontecimiento que no fue retomado por la historia oficial. Por ejemplo, en BO, el padre de Pierre Jean recuerda cómo de niño, asistió a la aparición del Navío de los Suizos:

“- J’ai vu leur navire nuit pour nuit, il y a quarante ans de cela. Chaque année, je reviens toujours ici, la même nuit, dans l’espoir de le revoir. C’était un grand bateau avec des voilures noires. Il s’était approché tout près de la côte. En dépit de l’obscurité, je pouvais le voir comme si c’était la pleine lune. Ne me demande pas comment.

- Cela devait être beau, dis-je, espérant que je serai témoin également de cette magie.
- Quelqu’un à l’avant de l’embarcation a agité une lanterne. De tous les doko de la montagne ont retenti à l’unisson des ululements de lambis. C’était fascinant. Alors, j’ai vu...

Mon père s’arrêta. Je vis ses yeux briller. Il essuya une larme au coin d’une paupière.

-J’ai vu nos chefs, mon fils. Nos vrais chefs. Ceux qui n’ont jamais fait allégeances aux Blancs. Ceux qui n’ont jamais trahi ou massacré leurs frères. Les seuls qui ont mené la

²³⁶ “Para tener una nueva oportunidad de existir.”

²³⁷ “El bálsamo del olvido”

²³⁸ “Si me convierto en el personaje de una de tus novelas, tendré una nueva oportunidad de existir. Podré dejar el mundo de ilusiones en el que me encuentro.”

guerre contre les soldats de Bonaparte alors que les autres pactaient avec l'ennemi. J'ai vu arriver sur la plage Sans Souci, Sylla, Macaya, Petit Noël Prieur, Moïse, Lamour Dérance et bien d'autres encore. Ils brandissaient leurs fusils et leurs lances et hurlaient, leurs voix tel le grondement du tonnerre: 'Mort aux traîtres!' Du navire des Suisses fusèrent plusieurs salves de canon. L'embarcation, ensuite, vira de bord et disparut dans la nuit. Les chefs firent le salut militaire face à la mer puis repartirent en silence."²³⁹(2008: 97-98)

Esta aparición de un acontecimiento histórico representa un episodio verídico de la historia de la independencia que lleva al padre de Pierre Jean a experimentar la felicidad por acercarse a la verdad:

“- C'est le seul moment de ma vie où je me suis senti heureux, Pierre. Je me suis trouvé transporté dans un lieu de mystère, de beauté et de..., il chercha ses mots,... de vérité. Tu ne peux pas comprendre. Une vérité capable de sauver notre âme."²⁴⁰ (2008: 98)

Otro ejemplo es el de LDDUTALC (2005: 161-169). Aunque en esta obra las apariciones son más bien de índole mítica, nos interesan por tratar de apariciones recurrentes de los mitos fundadores. Las apariciones siguen el mismo patrón que en BO; se trata de un cuento contado por la tía a Mirna, que a su vez le fue narrado a ella por el abuelo, el de la Princesa Osamaïbo y el Rey Blanco:

“Voilà le conte de l'Indienne Osamaïbo et du Roi Blanc, Mirna. Je l'ai entendu pour la première fois de la bouche de mon grand-père quand j'avais ton âge. On raconte qu'au

²³⁹ “- Vi la nave hace exactamente cuarenta años esta misma noche. Cada año vuelvo aquí, la misma noche, con la esperanza de volver a verlo. Era un gran barco con velas negras. Se acercó a las costas. A pesar de la oscuridad, podía verlo como si fuera luna llena. No me preguntes porqué.

- Debí de ser precioso, dijo, esperando que yo también iba a presenciar esta magia.

- Alguien, en la proa, sacudió una linterna. Desde todos los refugios de cimarrones de las montañas retumbaron en unísono ululatos que simbolizaban reunión y libertad. Era fascinante. Fue entonces cuando vi...

Mi padre se calló. Vi cómo brillaban sus ojos. Se secó una lágrima del párpado.

-Vi a nuestros jefes, hijo mío. Los de verdad. Los que nunca mostraron lealtad a los Blancos. Los que nunca traicionaron o masacraron a sus hermanos. Los únicos que guerrearon contra los soldados de Bonaparte cuando los demás simpatizaban con el enemigo. He visto como llegaban en la playa Sans Souci, Sylla, Macaya, Petit Noël Prieur, Moïse, Lamour Dérance y muchos otros. Alzaban sus fusiles y sus lanzas y gritaban, sus voces resonaban como truenos: “¡Muerte a los traidores!” Desde el navío de los Suizos estallaron varias salvas de cañones. La nave, luego, cambió su rumbo y desapareció en la oscuridad de la noche. Los jefes hicieron el saludo militar frente al mar y se marcharon en silencio.”

²⁴⁰ “Es el único momento de mi vida en el que me sentí feliz, Pierre. Me sentí transportado en un lugar de misterio, de belleza y de ..., buscó sus palabras, ...de verdad. No lo puedes entender. Una verdad capaz de salvar tu alma.”

crépuscule du premier jour de la pleine lune, le palais du Roi Blanc émerge des eaux du lac et qu'on peut voir alors Osamaïbo à côté de son époux dans la pirogue où ils se sont aimés pour la première fois. Je n'ai cru à cette histoire qu'un vendredi de décembre, au crépuscule. Mon grand-père était parti avec moi à la pêche sur le lac. Les prises étant mauvaises, il oublia l'heure avancée, tenant à lancer une dernière fois ses filets. C'est alors que nous vîmes le prodige. Le palais émergeant du lac! Toute la cour du Roi Blanc sur les murailles de glace et de marbre applaudissait le roi et sa princesse enlacés dans leur pirogue nuptiale. Je voulais rester pour jouir du spectacle mais mon grand-père, terrifié, se dépêcha de regagner la terre ferme."²⁴¹ (2005: 169)

Mirna, niña, en el prólogo de la obra, vuelve al lago para presenciar a su vez la aparición del palacio del Rey Blanco.

“Elle s'allonge dans le bwa-fouye. Il était encore trop tôt pour commencer ce voyage qu'elle préparait depuis tantôt six mois, depuis ce soir où tante Chantou lui raconta l'histoire du Roi Blanc descendu du royaume des Neiges pour venir épouser Osamaïbo, la princesse indienne. Le palais, selon sa tante, devait apparaître au milieu du lac au crépuscule. Dans quelques minutes débiterait la grande aventure.”²⁴² (2005: 5)

Todas estas “traces” o apariciones en el presente de “cosas ausentes” nos muestran que, efectivamente, en las obras estamos ante el tema de un pasado que no pasa, que vuelve eternamente. Con los primeros ejemplos, estamos ante apariciones en el presente de figuras o acontecimientos que no fueron rescatados por la historia oficial. Tenemos, bajo la forma de estas apariciones o huellas, metáforas de las heridas individuales y colectivas que no encuentran curación.

²⁴¹ “He aquí el cuento de la India Osamaïbo y del Rey Blanco, Mirna. Lo oí por primera vez de mi abuelo cuando tenía tu edad. Se cuenta que en el crepúsculo del primer día de luna llena, el palacio del Rey Blanco emerge de las aguas del lago y que, entonces, se puede ver a Osamaïbo al lado de su esposo en la piragua en la cual se quisieron por primera vez.” Yo, empecé a creer en esta historia un viernes de diciembre, al crepúsculo. Mi abuelo me había llevado con él a pescar en el lago. No había presas y se olvidó de la hora ya avanzada, queriendo lanzar sus redes por última vez. Fue entonces cuando vimos el milagro. ¡El palacio emergiendo del lago! La corte al completo del Rey Blanco sobre las murallas de hielo y mármol aplaudiendo al Rey y la princesa, abrazados en la piragua nupcial. Quería quedarme para disfrutar del espectáculo pero mi abuelo, aterrorizado, se apresuró para volver a tierra firme.”

²⁴² “Se tumbó en la piragua. Era muy pronto todavía para empezar este viaje que preparaba desde hacía seis meses, desde esta noche en la que su tía Chantou le contó la historia del Rey Blanco que bajó del reino de las nieves para casarse con Osamaïbo, la princesa india. El palacio, según su tía, tenía que aparecer en el medio del lago, en el crepúsculo. En unos minutos empezaría la gran aventura.”

Según Freud, las patologías del pasado que no pasa y la imposibilidad del luto tienen una doble consecuencia. Ya mencionamos la compulsión de repetición, una patología que transforma en acto, un recuerdo reprimido. Sin embargo, existe también, ligada a la imposibilidad del luto, (necesario por liberador), la melancolía:

“Le deuil, est-il dit en commençant, est toujours la réaction à la perte d’une personne aimée ou d’une abstraction érigée en substitut de cette personne, telle que: patrie, liberté, idéal, etc. [...] Et la première question que se pose l’analyste est de savoir pourquoi, chez certains malades nous voyons surgir, à la suite des mêmes circonstances, au lieu du deuil, la mélancolie.” (Ricoeur, 2000: 87)

Lo que nos interesará analizar en este apartado, es la cuestión de la melancolía en las historias individuales que pueblan la totalidad de las obras de nuestro autor, sin excepción, y al margen de una historia oficial y legítima.

La primera gran tensión dramática de todas ellas radica en las rupturas que evidencian con el orden impuesto.

En LCB, el padre Lefenec cuenta la historia de Joséphine Coriolan, la hija de un rico terrateniente y amante de Carl Beauvais, un resistente durante la ocupación americana (2006: 21-23); Joséphine Coriolan iba destinada a un médico mulato de una rica familia haitiana, bajo decisión de su padre Guirand Coriolan. Finalmente, Joséphine y Carl consiguen huir a Europa y como obsequio por los deseos realizados, Joséphine regala dos campanas a la iglesia de La Brésilienne. Sin embargo, años más tarde, cuando deciden volver a Haití para traer las campanas, el barco en el que viajan se hunde y desaparecen. La historia de Joséphine está muy fuertemente vinculada a la historia del cura Lefenec, que hace de las campanas de La Brésilienne la consecución de sus años de sacerdocio:

“-Ces cloches sont ma chair, inspecteur. Ces cloches sont ma réussite. Elles représentent tout pour moi. C’est l’aboutissement de mon sacerdoce. Faites quelques choses.

-Vous dites que vous avez voulu respecter la volonté de cette femme, mon père. Ne me traitez pas d’athée ou de mécréant, mais je ne crois pas trop à ces motivations. Vous êtes certains qu’il n’y a pas autre chose?

Le prêtre tressaillit. Cet inspecteur faisait preuve d'une finesse surprenante."²⁴³ (2006: 23)

La obsesión de Lefenec por las campanas encuentra su explicación, más adelante, en la propia historia del cura, en el capítulo VII titulado: "Histoire du curé Lefenec et de la manbo Shibouna telle que racontée à l'inspecteur Azémar par Al Quaida, le fou".

"A son arrivée ici, le père Lefenec était sourd. Il était aveugle. On est sourd et aveugle quand on n'entend et ne voit que les choses qu'on vous a appris à entendre et à voir."²⁴⁴ (2006: 131-157)

Llevaba a cabo una tarea de evangelización, "il se considérait en guerre contre les prêtres vaudous dont les *ounfò* étaient nichés dans les montagnes surplombant La Brésilienne"²⁴⁵. Una noche, tras escuchar el ruido de los tambores en las montañas, parte en su busca para librar su guerra. En la lucha, pierde el conocimiento, hechizado por pequeños *vévé*²⁴⁶ que, pegados a su piel como sanguijuelas, absorben su energía vital. Fue acogido durante más de dos meses por Shibouna, una sacerdotisa vudú. Además del amor y del deseo, Lefenec descubre, iniciado y protegido por Shibouna, la realidad pagana de Haití:

"Maintenant, tu es différent, mon beau Blanc", lui dit Shibouna. [...] 'Ce n'est pas ce que tu crois, lui souffla Shibouna. Regarde autour de toi. Entends autour de toi.' Son attention fut détournée du corps fabuleux de Shibouna. Il se rendit compte alors qu'il voyait à la fois ce qui était devant lui et ce qui était derrière lui et même ce qui était au-delà de lui. Chaque pore de son corps devenait une partie de ses yeux. Il vit des créatures taillées comme dans de l'émeraude qui sortaient et des arbres y entraient [...]. Il comprenait, par moments, que ce qu'on lui avait enseigné n'était qu'un grain de poussière dans le firmament de la connaissance humaine. Par quelle aberration de l'intelligence pouvait-on aboutir à la conclusion que telle manière de penser et de concevoir l'univers était la seule

²⁴³ "Estas campanas son mi carne, inspector. Estas campanas son mi éxito. Lo son todo para mí. Son la consecución de mi sacerdocio. ¡Haga algo!"

-Dice que quiso respetar la voluntad de esta mujer, padre. No me llame ateo o impío, pero no creo mucho en estas motivaciones. ¿Está seguro de que no hay algo más?

El sacerdote se sobresaltó. Este inspector demostraba ser sorprendentemente astuto."

²⁴⁴ "Cuando llegó aquí, el padre Lefenec estaba sordo. Uno está sordo y ciego cuando solo oye y se ve las cosas que le han enseñado a oír y a ver."

²⁴⁵ "Llevaba una lucha contra los sacerdotes vudús cuyos *ounfò* poblaban las montañas que dominaban La Brésilienne."

²⁴⁶ "Un *vévé* es una representación geométrica de una entidad vudú."

valable? Il savait mieux que quiconque comment les Pères de l'Église avaient confisqué la pensée, l'intelligence, l'histoire, pour forger, de toutes pièces, les rails sur lesquels le cerveau humain devait fonctionner."²⁴⁷ (2006: 150)

Sin embargo, tal y cómo puntualiza Al Quaida, al abordar la vuelta de Lefenec a La Brésilienne y después de que Shibouna mencionara que se volverían a ver:

“Il ne voulut pas lui répondre que c'était fini. Qu'il voulait retrouver la sécurité de sa prison, de ses dogmes, de ses croyances.”²⁴⁸ (2006: 153)

El peso dramático de la historia de Lefenec estriba en este regreso a la Brésilienne y en el trabajo de olvido al cual se somete el cura: “Il se retourna. Shibouna avait disparu. Il avait peut-être rêvé cette aventure. Il s'en persuada des jours durant après son retour à la Brésilienne”²⁴⁹. La lucha interna de este personaje a raíz de su historia que habría podido cambiar, por un lado el curso de su historia así como el curso de la historia del pueblo de La Brésilienne, se convierte en una recuerdo impedido, olvidado puesto que la lucha que implicaría llevar a cabo tal cambio supone para el personaje un exceso de transgresiones. Prefiere omitir este momento de posible bifurcación en el curso de las cosas. Sin embargo, si la memoria abre nuevas puertas hacia nuevos órdenes, tal y como apunta Ricœur, la memoria impedida que no necesariamente borra las impresiones dejadas por la experiencia, impide el trabajo del luto, un trabajo que permite despedirse del objeto deseado y desplazarlo hacia otros lugares, dejando así el pasado atrás. Al no hacerlo, las

²⁴⁷“Ahora eres distintos, precioso Blanco, le dijo Shibouna. [...] No es lo que tú crees, le susurró Shibouna. Mira a tu alrededor. Escucha a tu alrededor.” Su atención se desvió del fabuloso cuerpo de Shibouna. Se dio cuenta entonces que veía tanto lo que tenía delante de él como lo que tenía detrás e incluso lo que estaba más allá de él. Cada poro de su cuerpo se convertía en parte de sus ojos. Vio criaturas talladas en esmeraldas que salían de él y árboles que entraban. [...] Comprendía a ratos, que lo que se le había enseñado solo era un grano de arena en el firmamento del conocimiento humano. ¿Con qué aberración de la inteligencia humana se podía llegar a la conclusión que tal o tal forma de pensar y de concebir el universo era la única válida? Sabía mejor que cualquiera cómo los Padres de la Iglesia habían proscrito el pensamiento, la inteligencia, la historia, para forjar, uno por uno, los raíles sobre los cuales el cerebro humano iba a funcionar.”

²⁴⁸ “No quiso contestarle que esto había terminado. Que quería volver a la seguridad de su cárcel, de sus dogmas, de sus creencias.”

²⁴⁹ “Se dio la vuelta. Shibouna había desaparecido. Quizás había soñado esta aventura. Trató de convencerse de ello durante días, tras su regreso a La brésilienne.”

impresiones permanecen, el objeto del deseo sigue atormentando el presente:

“C’est depuis ce jour où il secoua ses chaussures en direction de Shibouna qu’il ne dormit plus. Ce n’est pas qu’il souffrait d’insomnie. Il ne voulait plus dormir. Le sommeil est la porte ouverte au cœur de la faute que lui seul connaissait. Voilà le pire des enfers que d’être obligé de se priver de sommeil quand la fatigue te torture le corps et l’esprit. Parfois, on voudrait bien mettre l’esprit au repos, car l’esprit te renvoie à des moments terribles.”²⁵⁰ (2006: 157)

Esta historia individual puede elevarse al plano de una metáfora de Haití, y se convierte en lema de todos los personajes de la obra de Gary Victor: “C’est quoi une malédiction dont on ne peut se prémunir que par l’oubli?”²⁵¹ (2006: 26), “il y a des choses qu’il vaut mieux effacer de sa mémoire”²⁵² (2006: 105). La consecuencia del olvido o de la memoria impedida, cuando no puede existir este trabajo del luto que permite una liberación verdadera del ser y un salto hacia delante en el tiempo, es la melancolía, la anulación de la acción y la inmovilidad temporal: un pasado que no pasa, con represión de las impresiones y de los objetos de deseos que siguen atormentando por transferencias. Por ello, la vida del Padre Lefenec se ha inmovilizado alrededor de las Campanas de La Brésilienne:

“Mais quoi de plus beau que ces cloches? Tout jeune, j’étais fasciné par les cloches. Je musais toujours devant les chapelles, espérant que les cloches se mettent à carillonner. Je me réveillais parfois très tôt le matin pour les entendre sonner. Quand elles se taisaient, je m’endormais, rêvant que c’était moi qui les actionnais jusqu’au moment où ma mère venait me tirer du lit pour que j’aille à l’école. Comprends-tu ce que les cloches de La Brésilienne représentent pour moi, Shibouna? J’ai surtout exaucé les vœux d’une sainte. Une femme qui est morte pour avoir caressé le rêve d’offrir ces cloches à l’église de son village. Elle voulait ainsi remercier Dieu. Les meilleurs moments de mon existence, c’est quand j’entends sonner les cloches de La Brésilienne. J’ai alors la certitude d’avoir accompli quelque chose de ma vie. Je suis sûr d’exister.”²⁵³ (2006: 149)

²⁵⁰ “Ya no dormía desde que se había acercado a Shibouna. No es que sufría de insomnio. Ya no quería dormir. El sueño es una puerta abierta que lleva al centro de la culpa que él sólo conocía. He aquí el peor de los infiernos que verse obligado a privarse de sueño cuando el cansancio te tortura el cuerpo y la mente. A veces, apetecería que la mente descansara porque te puede remitir a momentos terribles.”

²⁵¹ “¿Qué es una maldición de la que sólo puedes protegerte gracias al olvido?”

²⁵² “Hay cosas que es mejor borrar de su memoria.”

²⁵³ “¿Pero, puede haber algo más bonito que estas campanas? De joven, me fascinaban las campanas. Siempre vagaba delante de las capillas, a la espera de que las campanas empezaran a repicar. A veces, me

La tensión dramática de la historia del Padre Lefenec se basa en un vaivén entre represión / libertad y melancolía / felicidad. Las campanas de La Brésilienne se convierten en objeto libidinal. Por un lado, son símbolos de la Iglesia, reafirman la fe del padre Lefenec y su vinculación con Dios. Por otro lado, no dejan de recordarle el amor con Shibouna, puesto que, a su vez, son el símbolo de un amor fuerte entre dos jóvenes, Carl y Joséphine que supieron desafiar sus creencias y el orden impuesto por amor.

En LDDUTALC, tenemos las confesiones de Salim, el gato, amigo de Pirus (2005: 74-84). Salim cuenta su propia historia a Pirus, cómo fue víctima de una maldición, tres siglos atrás: fue transformado en gato por Yahoo, el jefe de los cimarrones para impedir el amor entre él y Yana, la hija de Yahoo. Más adelante, tenemos la historia de Chaussette (2005: 128-141): cuenta como perdió el amor de su vida por culpa de Laboubaka, un demonio vudú. Otro personaje, “l’homme qui tousse”, el hombre que tose (2005: 157-158), cuenta también su propia historia de amor fallido. Finalmente, aparece la totalidad de la historia de la princesa india Osamaïbo y el Rey Blanco (2005: 162-167). La melancolía es la patología asociada a un pasado que no pasa, a un trabajo del luto impedido. Los personajes recuerdan una y otra vez sus historias, historias de amores fallidos y dolorosos. Al no poder trabajar el luto, su líbido no se desplaza hacia nuevos objetos de deseo, sigue encerrada rememorando el recuerdo, con la disminución de la autoestima que conlleva la melancolía:

“La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l’intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d’aimer, l’inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d’estime de soi.”²⁵⁴
(Freud, 2004: 8)

Los síntomas de la melancolía como la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de

despertaba muy temprano por la mañana para oír las campanas. Cuando callaban, me quedaba dormido, soñando que era yo el que las activaba hasta que mi madre venía a arrastrarme de la cama para ir a la escuela. ¿Entiendes lo que las campanas de La Brésilienne representan para mí? Cumplí con los sueños de una santa. Una mujer que murió por haber deseado regalar a la iglesia de su pueblo estas campanas. Así es como quería darle las gracias a Dios. Los mejores momentos de mi existencia, es cuando oigo sonar las campanas de La Brésilienne. Tengo entonces la certeza de haber realizado algo en mi vida. Así es como me aseguro de que existo.”

²⁵⁴ “La melancolía se caracteriza, desde un punto de vista psíquico, por una depresión profundamente dolorosa, una suspensión del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición hacia cualquier actividad y la disminución del sentimiento de autoestima.”

la actividad, en definitiva, el repliegue sobre sí mismo recuerda la patología colectiva de Haití, la esquizotimia social que quedaba definida por Faustin como:

“En psychiatrie, les personnalités schizoïdes sont dépourvues de la capacité ou du désir d’aimer et de nouer des relations sociales. La schizoïdie définit une constitution mentale prédisposant à la schizophrénie, caractérisée par un repli sur soi.”²⁵⁵ (2004: 30)

El repliegue sobre sí mismo, la incapacidad de relacionarse e ir hacia el otro, el pasado que no pasa y la incapacidad de discernir entre pasado y presente se materializa en la novela JSQDVSPDMJ (2004): Adam Gesbeau, tras aceptar la propuesta del presidente se arrepiente y se hunde en la melancolía. Está en plena crisis de esquizofrenia y sus recuerdos van y vienen sin ninguna lógica cronológica. En esta novela, la melancolía y la esquizofrenia alteran la temporalidad: el personaje encerrado en una celda recuerda y proyecta una serie de episodios de su vida desordenados y sin respetar la cronología de manera que se borran los límites entre pasado, presente y futuro. Los episodios de su vida no aparecen de manera lineal sino más bien a la manera de una espiral: saltos hacia delante, vueltas atrás, regreso sobre sí mismo a partir de la lógica de la memoria y de la emociones vinculadas a ella. De este modo, la patología de Adam Gesbeau se convierte en la metáfora de la patología colectiva de Haití.

1.3. La temporalidad en la novela – entre tiempo lineal y tiempo espiral

En este párrafo, estudiaremos la alteración de la temporalidad causal en las novelas; esta alteración de la temporalidad se corresponde con una clara intención de resaltar los desórdenes individuales y sociales. La temporalidad ordenada está intrínsecamente asociada a una sucesión cronológica de acontecimientos. Sin embargo, la temporalidad en las obras de Gary Victor está en gran parte definida por el uso que hacen los poderes de la historia y de lo real para legitimarse y por lo tanto, sufrirá alteraciones. Por ejemplo, en JSQDVSPDMJ, el presidente quiere asegurar su

²⁵⁵ “En psiquiatría, las personalidades esquizoides están desprovistas de la capacidad y del deseo de amar así como de la de entablar relaciones sociales. La esquizotimia define una constitución mental que predispone a la esquizofrenia, caracterizada por un repliegue sobre sí mismo.”

permanencia en el poder y para ello, decide renovar el poder:

“Les pouvoirs sombrent non pas parce que les peuples en ont assez des pouvoirs, mais parce que ces pouvoirs se sclérosent.”²⁵⁶ (2004: 47)

“Renovar el poder” pasa por la reescritura de la historia de Haití, por una renovación y actualización de su ideología. Por ello, contrata a Adam Gesbeau para que revise la historia a partir de su punto de partida: la independencia convertida en mito fundacional. En esta novela, el orden que dicta pierde energía a medida que se aleja de su punto de partida y necesita una “reactualización”, un regreso sobre sí mismo con cierta variación. Para Eliade, esta reactivación de un tiempo que adquiere una dimensión sagrada, de la memoria de los comienzos, permite reactivar su legado en el presente y legitimar la permanencia en el poder de los dirigentes que la utilizan.

Como en ALDRP, “l’Elu” perpetúa el mito de la revolución fundacional, y al hacerlo inmoviliza el tiempo. La temporalidad del universo novelesco se ha quedado encerrada en un eterno presente, en un espacio en el que todo se repite y se agota a partir de un pasado percibido como glorioso. Por ejemplo, Anastase, un poeta que publicó un poemario que tuvo un gran éxito, ahora, “persistait à griffonner des poèmes que personne ne lisait maintenant, ni ne voulait publier non plus, sous prétexte qu’ils étaient trop en dessous de la qualité de son premier recueil”²⁵⁷ (2003: 15). También tenemos el retrato de una ciudad en la que los días se repiten, encerrados en una cotidianeidad detenida:

“C’était encore le jour lépreux de Port-au-Prince.”²⁵⁸ (2003: 21)

En esta obra, “l’Elu” trata de perpetuar la ilusión generada a partir de la revolución fundacional de manera tan obsesiva que arrastra el universo novelesco a la decadencia. Tal como dice Éric en ALDRP:

“Le mouvement est une nécessité immuable, ce lieu avait commencé à se désagréger. Le temps ne pouvait vivre que de la vitalité de l’esprit, tout comme l’arbre vit du soleil.

²⁵⁶ “Los poderes no se hundan porque el pueblo se cansa de los poderes, sino porque estos se estancan.”

²⁵⁷ “[...] persistía en garabatear poemas que ya nadie leía ahora, ni que él quería publicar tampoco pretextando que estaban demasiado por debajo de la calidad de su primer poemario.”

²⁵⁸ “Seguía siendo el mismo día leproso de Puerto Príncipe.”

Alors, il avait choisi de se saborder pour englober dans le néant aussi bien les acteurs que la scène.”²⁵⁹ (2003: 177)

El tiempo detenido termina por convertirse en un tiempo antropomorfo, una línea temporal que vuelve sobre ella misma para tragarse por completo, aniquilándolo todo.

“L’espace s’inversait, se tordait, permettant les angles les plus invraisemblables. Une nouvelle géométrie prenait naissance de la désagrégation de la terre, la matière épousant les contours des esprits inversés.” (2003: 172)

Como explicaba Balandier, las sociedades tienen que otorgar un espacio al desorden, al movimiento y a la idea de libertad que conlleva. El poder, para permanecer según la lógica de la legitimidad a través de la tradición, necesita apropiarse del caos, de las amenazas al orden y hacerlas suyas:

“El orden de las sociedades clasifica, jerarquiza, traza límites defendidos por prohibiciones. En este marco y en tales condiciones, quedan incluidos papeles y modelos de conducta. Ese orden puede ser burlado, invertido simbólicamente [...] a falta de derrocarlo. Su astucia (la del poder) suprema es, precisamente, la de sacarle provecho a semejantes amenazas, haciendo de ellas un instrumento con que fortalecerse.” (1994: 46)

En ALDRP, “l’Élu” utiliza la venganza de la naturaleza sobre la lógica de los hombres, la metamorfosis de todo el universo novelesco que supone la inversión y subversión de todos los elementos, la monstruosidad que va cobrando forma para reinventar la historia de Haití, integrarla en una nueva cosmogonía a partir de un nuevo caos que generará una nueva creación:

“Le phénomène sert maintenant à la propagande de l’Élu. Dans sa dernière déclaration à la radio, il a prétendu que ce qui se passe est une évolution accélérée de notre société, une mutation qui fait peur aux blancs.”²⁶⁰ (2003: 154)

En un capítulo anterior, habíamos mencionado la perpetuación en el presente de la

²⁵⁹ “El movimiento es una necesidad inmutable, este lugar había empezado a desintegrarse. El tiempo solo podía alimentarse de la vitalidad de las mentes, al igual que el árbol se nutre del sol. Entonces había elegido sabotearse para engullir en la nada tanto los actores como el escenario.”

²⁶⁰ “El fenómeno sirve ahora para la propaganda del Elegido. En su última declaración en la radio, pretendió que lo que ocurría era una evolución acelerada de nuestra sociedad, una mutación que asusta a los blancos.”

revolución fundacional por parte de “l’Elu” para mantener la legitimidad de su poder, inmovilizando la temporalidad alrededor de este acontecimiento. La sensación que resulta de la utilización de este elemento así como la creación de una nueva cosmogonía a partir de la inversión es la de una vuelta al punto de caos fundacional. Sensación que verbaliza Anastase:

“Le Verbe est à l’origine de tout. Nous, nous sommes d’avant le verbe.”²⁶¹ (2003: 18)

Esta imagen de la temporalidad que regresa a su punto original, en espiral, se encuentra en la totalidad de las novelas. En LDDUTALC (2005), tenemos, a partir de una historia mítica inicial y fundacional, una repetición con variaciones de la misma historia de amores frustrados, alejadas en el tiempo pero repitiéndose eternamente: la historia de la princesa Osamaïbo, la historia de Salim le Chat, la historia de Mirna, la historia de Chaussette, hasta llegar a la historia de Pirus y Esmalda, en el presente novelesco. En BO (2008), es la historia del escritor, la que se repite a partir de un punto fijo, su violación, de niño, por el oungan de su pueblo. Su historia se repite a varias escalas; pues está la suya; dentro de la suya, la de su personaje autobiográfico, y dentro de la novela, la del narrador de la novela dentro de la novela, a modo de muñecas rusas, con variaciones en los puntos de vista.

Por su necesidad de legitimarse y permanecer en el poder, los dirigentes reactivan constantemente y de manera perpetua la historia fundacional de Haïti. Haciéndolo, alteran la temporalidad del universo novelesco perpetuando en el presente acontecimientos del pasado. El resultado es que los límites entre pasado y presente acaban por desaparecer y nos encontramos con una temporalidad esquizoide que termina por alterar la temporalidad de las escalas individuales.

Nuestra intención ha sido la de analizar la representación del poder en las novelas, su juego y su modo de manipular lo real. Tal y como lo subrayaba Brochard (2008), existe una cierta ambigüedad en la asociación entre caos y dictadura. Un poder represivo, una dictadura, como garante del orden social, tratan de suprimir cualquier rebelión o disidencia para imponer un pensamiento único poseedor de la verdad.

²⁶¹ “El Verbo está en el origen de todo. Nosotros somos anteriores al Verbo.”

“[...] la dictature se veut reconstruction d’une identité collective et purification d’une nation en dissolution. Le chef de l’État dictatorial permet cette instauration forcée de l’ordre, en même temps qu’il l’incarne. Il détient l’autorité absolue, c’est-à-dire le pouvoir d’imposer l’obéissance. Il symbolise la droiture et l’unicité de la nation et se fera fort [...] de faire disparaître le trouble dans les pensées grâce à sa pensée droite, qui annonce les temps nouveaux et qui dit la vérité sur le monde [...]. On aboutit ainsi à une société sans opposition ou plus exactement où toute opposition existante se voit pourchassée, tout adversaire devenant un ennemi et un traître et étant destiné à la fusillade, au camp de concentration ou encore à la ‘disparition’ pure et simple.”²⁶² (2008: 1)

¿Cómo podríamos asociar, por lo tanto, el poder absoluto y el desorden? En las obras, asistimos a la construcción de un poder absoluto gracias a la ostentación, la demostración de la opulencia, el juego de las apariencias, por un lado y por otro, mediante su discurso. Hemos analizado cómo se construye este poder alrededor de la manipulación de lo real y de la historia para legitimarse, cómo juega con las ilusiones realizadas de todos los sueños y utopías de la revolución fundacional para apoderarse del presente a partir de una revisión de su pasado y de la manipulación de la historia. A esta construcción de lo uno (un mundo, una verdad, una visión y un poder que lo garantiza) se opone lo diverso, lo múltiple, las subjetividades que aparecen en las novelas, sin embargo, reprimidas. El caos, es la consecuencia acallada, invisible de la imposición de lo uno, del orden rígido. Es un desorden situado en el reverso de este mundo de las apariencias, un desorden que ocurre a la vez en el propio ser. Y allí está toda la tensión dramática de las obras: la construcción del orden por los poderes basado sobre el principio de lo uno y la presencia, en las novelas, de todo cuanto queda reprimido por estos poderes. Estos elementos, las “huellas”, los fantasmas olvidados por la historia, las historias individuales de los personajes, son tantas voces, polifonías, presencias que simbolizan entonces lo diverso, lo múltiple, la abundancia de diferencias que buscan su sitio, en resumen: el desorden. Esta tensión entre el orden aparente y el desorden oculto genera otra tensión, relacionada con el espacio. Cualquier orden necesita la creación de un espacio ordenado, capaz de facilitar y

²⁶² “[...] la dictadura persigue la reconstrucción de una identidad colectiva y la purificación de una nación en disolución. El jefe de Estado dictatorial permite esta instauration forzada del orden, y al mismo tiempo, lo encarna. Detiene la autoridad absoluta, es decir, el poder de imponer obediencia. Simboliza la rectitud y la unicidad de la nación y se asegura de [...] hacer desaparecer la confusión de las mentes gracias a su pensamiento rectilíneo, que anuncia los nuevos tiempos y dice la verdad sobre el mundo [...]. Así, se consigue una sociedad sin oposición o más exactamente, en la que cualquier oposición existente está perseguida, cualquier contrincante se convierte en un enemigo y un traidor destinado al pelotón de ejecución, al campo de concentración o a la simple ‘desaparición’.”

posibilita la acción de los hombres en él. Como hemos visto a través de Balandier (1999: 93), la dialéctica del espacio se basa en la oposición de lo ordinario y lo extraordinario, lo normal y lo anormal o monstruoso, “el espacio humanizado y los otros donde el hombre se encuentra en peligro, en manos de lo desconocido”. Sin embargo, en las novelas, el espacio ordenado es un espacio más cercano a la idea glissantiana del paisaje como lugar de reclusión y de opresión. ¿Cómo se presenta el espacio en las novelas? Existe una subversión de este espacio habitable y ordenado que sin embargo, reúne las características descritas por Balandier de “extraordinario” opuesto a “ordinario” y “anormal o monstruoso” opuesto a “normal y humanizado” que estudiaremos a continuación.

2. El orden y el espacio habitable en la novela

2.1. ¿En qué espacio?

Los espacios, en las novelas, tienen relación con el lugar que ocupa el personaje en el universo novelesco. Desde el referente real, la ciudad de Puerto Príncipe o sus barrios, y sus descripciones, los espacios son descritos o distorsionados o adquieren un sentido semántico de acuerdo al estado emocional de los personajes: los espacios se convierten en metáforas.

2.1.1. Mirada sociológica de la ciudad: de la ciudad como objeto a la ciudad metafórica

En la totalidad de las novelas, se mencionan ciudades, barrios, carreteras haitianas, si bien el escenario principal es el de la ciudad de Puerto Príncipe. En un primer momento, nos centraremos en estas pequeñas indicaciones de lugar que nos permiten representar y reconocer los lugares reales mencionados en las novelas, situarlos en un mapa.

En ALDRP, la primera parte de la novela nos ofrece un recorrido a través de la ciudad: el personaje se desplaza por la ciudad, menciona las rotondas y su recorrido se puede seguir en un mapa.

“Je longeai la rue qui jouxte le bâtiment de la direction générale des impôts, [...]. Je passais devant le palais présidentiel [...]. Je venais d’atteindre la grande avenue principale qui menait à Petion-Ville [...]. Nous étions parvenus à l’entrée de Péguy-ville.”²⁶³ (2003: 29)

Junto con la progresión del personaje en la ciudad, tenemos también indicaciones y observaciones sobre los tipos de barrios que va atravesando:

“Après quelques minutes de marche pénible dans la boue d’un de ces bidonvilles tassés en plein centre-ville. [...] Je laissai mes regards errer dans une vallée, zone autrefois protégée, mais que la marée des pauvres en provenance des campagnes commençait maintenant à coloniser [...]. Au sommet des collines surplombant la vallée, un quartier riche en plaine expansion [...]. Il ne rentrait pas chez lui directement mais faisait un crochet par Delmas, un coquet quartier de la banlieue nord-ouest de Port-au-Prince.”²⁶⁴ (2003: 31)

En LDDUTALC, tenemos una descripción muy detallada del barrio chabolista de Nan Kabrit (2005: 13), el barrio de Pirus así como de los barrios ricos de Puerto-Príncipe.

“Ici, c’est le passage obligé, l’entrée de Nan Kabrit, le bidonville qui s’élève tel un champignon monstrueux au bas des collines et dont les premières habitations sordides menacent déjà le sanatorium. Dans la boue noirâtre, jamais sèche à cause des déchets liquides provenant de l’agglomération populeuse, des tonnelles s’érigent pêle-mêle pour héberger de petits commerces: nourriture, vêtements et souliers échappés des poubelles étrangères, cigarettes, alcools et jeux de hasard.”²⁶⁵ (2005: 13)

²⁶³ “Seguía a lo largo de la calle contigua al edificio de la Dirección General de Impuestos, [...]. Pasaba por delante del Palacio Presidencial [...]. Acababa de alcanzar la gran avenida que lleva a Petion-Ville [...]. Habíamos llegado a la entrada de Péguy-Ville.”

²⁶⁴ “Después de una costosa caminata a través del barro de uno de estos barrios chabolistas en pleno centro de la ciudad [...], dejaba mis ojos vagar por un valle, zona antaño protegida pero que la marea de pobres procedente de las zonas rurales empezaba a colonizar [...]. En la cima de las lomas que dominaban el valle, un barrio rico en plena expansión [...]. No volvía a su casa directamente sino que pasaba por Delmas, un barrio cuco de la zona noroeste de Puerto-Príncipe.”

²⁶⁵ “Aquí, es el paso obligatorio, la entrada a Nan Kabrit, el barrio chabolista que se levanta como un champiñón monstruoso desde el pie de las lomas y cuyas primeras chozas amenazan ya el sanatorio antituberculoso. En el barro negro, nunca seco por los desechos líquidos que provienen de la aglomeración populosa, se levantan tejaditos que acogen pequeños negocios: alimentos, ropa y zapatos rescatados de las basuras extranjeras, tabaco, alcohol y juegos de azar.”

En las novelas, los lugares se recorren, son lugares de paso, de tránsito, donde los personajes van desplazándose de un lugar a otro, y entran en relación entre ellos. Allí empieza la metáfora del lugar: un lugar de relación entre universos de realidades y por lo tanto de significados.

Sin embargo, la situación geográfica precisa delimitar de una forma concreta el lugar y participando en la creación de un microcosmos cerrado y en una idea de vivencia ineluctable al lugar en el que se vislumbra la idea glissantiana de paisajes como lugares de reclusión y de opresión.

2.1.2. El caos urbano

2.1.2.1. El clima

Efectivamente, y en un primer tiempo, las descripciones, que hacen uso de la retórica barroca, terminan por determinar el lugar a través de unas descripciones que empiezan a cargarlo de sentido. Por ejemplo, en ALDRP, el clima tropical traduce la idea de una atmósfera pesada y agobiante, sumado a la idea de un espacio cerrado:

“La chaleur, retenue par la poussière flottant au-dessus de la ville, montait d’un cran, minute après minute.”²⁶⁶ (2003: 21)

Al igual que en DDUTALC, en BO, en LCB, el calor cierra el espacio y contribuye a la creación de un microcosmos cerrado. Esta idea se acrecienta con la llegada de las moscas que invaden el espacio, la ciudad, en ALDRP.

“Un vent sec et nauséabond souffla. Une nuée de mouches tomba sur la foule [...]”²⁶⁷ (2003: 180)

El caos, lo encontramos a través de las descripciones de otras circunstancias que acarrear

²⁶⁶ “El calor, retenido por el polvo que flotaba encima de la ciudad, subía de grado en grado, minuto tras minuto.”

²⁶⁷ “Un viento seco y nauseabundo sopló. Una nube de moscas cayó sobre la muchedeumbre [...]”

consecuencias nefastas sobre la ciudad:

“[...] jour rendu puant à cause des immondices charriées par les eaux de la dernière averse.”²⁶⁸ (2003: 21)

El espacio se percibe como caótico, en primer lugar por las condiciones climáticas. El espacio delimitado nos remite al espacio de fase, cerrado y delimitado, donde tiene lugar el movimiento caótico. Podemos mencionar, por lo tanto, un movimiento del caos que viene de arriba (superior), el calor, las lluvias, y mencionar la presencia de cloacas, (mundo inferior).

“[...] Je laissai mes regards errer dans une vallée, zone autrefois protégée, mais que la marée des pauvres en provenance des campagnes commençait maintenant à coloniser [...]. Au sommet des collines surplombant la vallée, un quartier riche en pleine expansion.”²⁶⁹ (2003: 28)

A dicho movimiento de arriba/abajo, encontramos también la configuración de los barrios de chabolas abajo, y arriba, en las colinas, los barrios ricos.

2.1.2.2. Organización urbana

Dentro de este espacio, la profusión barroca termina por cerrarlo, confinarlo, colmar todos los espacios, hasta no dejarle margen de movimiento, como si se tratara de una multiplicación celular incesante y acelerada hasta llenarlo todo:

“Les véhicules qui passaient étaient si bondés qu’on se demandait par quelle magie tant de personnes avaient pu s’y entasser. Un policier, visiblement désemparé, trop gras dans un uniforme délavé, tentait de remettre de l’ordre dans la circulation, car les feux ne fonctionnaient plus depuis deux semaines. Les automobilistes, pressés de sortir de cette fournaise, comme pris de folie, avaient multiplié les files en sorte que maintenant tout

²⁶⁸ “[...] un día vuelto apestoso por la basura arrastrada por las aguas del último chaparrón.”

²⁶⁹ “[...] dejaba mis ojos vagar por un valle, zona antaño protegida, pero que la marea de pobres procedente de las zonas rurales empezaba a colonizar [...]. En la cima de las lomas que dominaban el valle, un barrio rico en plena expansión.”

s'était immobilisé.²⁷⁰ (2003: 24)

Vemos cómo el espacio y el paisaje urbano van cobrando un sentido metafórico, a partir de una observación de lo real y una descripción que utiliza temas del barroco para plasmarlo. Lo superlativo, lo exagerado y los contrastes: “si bondés que”, “un policier trop gras”, “uniforme délavé”, “les automobilistes pris de folie”, “multiplié les files”, remiten a la idea de caos urbano, traducido por las palabras: “visiblement désemparé”, “remettre de l'ordre dans la circulation”, “multipliés els files”, “tout était immobilisées”. Sumado a ello y desde la misma imagen barroca de la profusión y de la multiplicación aplicada al tráfico, tenemos otra idea de la multiplicación de los barrios en la ciudad de Puerto Príncipe:

“Je laissai mes regards errer dans une vallée, zone autrefois protégée, mais que la marée des pauvres en provenance des campagnes commençait à coloniser. C'était des gens du gouvernement qui, profitant de leur position, louaient aux pauvres soit des lopins de terre, soit des habitations sommaires construites souvent en l'espace d'une nuit. Au sommet des collines surplombant la vallée, un quartier riche en pleine expansion. Je me surpris à constater que l'occupation de l'espace physique par les riches et les pauvres obéissait à la même logique. Des deux côtés, les habitats s'élevaient au hasard de l'appropriation des lieux. La différence entre les riches et les pauvres dans ce pays repose uniquement sur une question de sous. Pour le reste, leurs cerveaux sont programmés de la même manière.”²⁷¹ (2003: 28)

En este extracto observamos la misma idea de multiplicación: “la marée des pauvres”, “coloniser”, “en pleine expansion”, sumada a la idea de la simetría (los mundos espejos); los barrios ricos y pobres están en plena expansión, ambos en un espacio geográfico

²⁷⁰ “Los vehículos que pasaban estaban tan abarrotados que no se sabía con qué magia tantas personas habían podido apilarse dentro. Un policía, aparentemente desconcertado, demasiado graso en su uniforme descolorido, trataba de volver a poner orden en el tráfico, porque los semáforos ya no funcionaban desde hacía dos semanas. Los automovilistas, apurados por salir de este asadero, movidos por un ataque de locura, habían multiplicado las filas de modo que, ahora, todo estaba inmovilizado.”

²⁷¹ “Dejaba mis ojos vagar por un valle, zona antaño protegida, pero que la marea de pobres procedente de las zonas rurales empezaba a colonizar. Era la gente del gobierno que, aprovechando su posición, alquilaba a los pobres o bien parcelas de tierra, o bien viviendas modestas construidas a menudo en una sola noche. En la cima de las lomas que dominaban el valle, un barrio rico en plena expansión. Me vino a la cabeza la idea de que la ocupación del espacio físico por ricos y pobres obedecía a la misma lógica. En ambos lados, las viviendas se levantaban al azar, según se apropiaba uno del espacio. La diferencia entre ricos y pobre en este país estriba únicamente en una cuestión de dinero. Por lo demás, sus cerebros están programados igual.”

determinado (el valle y la loma), y respondiendo a la misma lógica. En este extracto, la idea de caos urbano se transmite a través de esta proliferación, según la misma lógica, es decir, una ausencia de lógica. Este caos es el del azar y de la multiplicación impredecible e incontrolada: “la même logique, au hasard de l’appropriation des lieux”²⁷².

En DDUTALC, la idea del caos surge más bien a partir de la configuración del espacio imaginado como habitable (cosmos) en contraposición al espacio caótico no domado, el espacio monstruoso del que habla Balandier. En este espacio, el barrio de Nan Kabrit, se mezclan por igual temas barrocos y temas de lo real maravilloso para resaltar esta idea del caos espacial. A través de esta descripción, podemos también percibir cómo se carga el espacio de un sentido moral:

“A la lueur des lampes à gaz, les ombres se poursuivent, se croisent, s’entrecroisent, si bien qu’on n’arrive plus à les distinguer des silhouettes des hommes et des femmes s’agitant dans cette autre nuit de misère [...]. Ici, c’est le passage obligé, l’entrée de Nan Kabrit, le bidonville qui s’élève tel un champignon monstrueux au bas de collines et dont les premières habitations sordides menacent déjà le sanatorium. Dans la boue noirâtre, jamais sèche à cause des déchets liquides provenant de l’agglomération populeuse, des tonnelles s’érigent pêle-mêle pour héberger des petits commerces [...]. Chaque mois, le bidonville grignote quelques mètres, s’avance inexorablement vers le sanatorium dont les odeurs chimiques viennent se mêler à celles des pourritures.”²⁷³ (2005: 13)

Tenemos en primer lugar, la alusión a las sombras, al mundo de las sombras, el mundo mágico y pagano que inquieta pero con el cual conviven los hombres y las mujeres del lugar. Aquí, la miseria junto con hombres y mujeres se cargan de una connotación pagana, resaltada por la mención a la monstruosidad: “un champignon monstrueux”; estamos en este espacio no propicio, un *locus horribilis* donde, miseria, oscuridad y sombras son el universo de hombres y mujeres que casi han perdido su condición de humanos. En la novela, tenemos la mención a “l’entrée”, “le passage obligé”, un tema propio del barroco,

²⁷² “[...] la misma lógica al azar de la apropiación del lugar.”

²⁷³ “A la luz de las lámparas de gas, las sombras se persiguen, se cruzan, se entrecruzan de modo que ya no se las pueden diferenciar de las de las siluetas de hombres y mujeres que se alborotan en esta nueva noche de miseria [...]. Aquí, es el paso obligatorio, la entrada a Nan Kabrit, el barrio chabolista que se levanta como un champiñón monstruoso desde el pie de las lomas y cuyas primeras chozas amenazan ya el sanatorio antituberculoso. Sobre el barro negro, nunca seco por los desechos líquidos que provienen de la aglomeración populosa, se levantan tejaditos que acogen pequeños negocios: [...]. Cada mes, el barrio picotea algunos metros y avanza de forma ineluctable hacia el sanatorio cuyos olores químicos vienen a mezclarse con los de la podredumbre.”

la ventana o lugar de acceso a otro mundo, el mundo invertido, o inframundo que contrasta con:

“Si, le jour, les activités transforment ce lieu en véritable fourmilière, la nuit, en revanche, on ne remarque que quelques poches humaines éclairées par des lampes dont les flammes vacillent sous la brise persistante des montagnes.”²⁷⁴ (2005: 13)

Durante el día el lugar se muestra definido, en movimiento, activo. La noche lo convierte en su espejo invertido donde las formas pierden consistencia y los contornos no permiten las identificaciones exactas de lo humano. En ALDRP, tenemos un espacio caótico relativo a lo indomable e inhumano si hacemos un paralelismo entre este extracto:

“Je détournai mon regard pour ne pas voir son air satisfait, préférant le supplice de la vue de la gangrène des quartiers populaires s’élevant comme des champignons sur le bord de mer. La peste était presque insupportable dans ces lieux, réceptacle du vomit de tous les égouts de la capitale.”²⁷⁵ (2003: 49)

Y este otro, en la página siguiente:

“Nous traversâmes une bonne partie des banlieues sud-ouest de la ville avant que Mataro n’engageât la Golf sur un chemin crevassé à peine praticable, où des porcs se vautraient dans des mares à détrit.”²⁷⁶ (2003: 50)

Los barrios pobres y populares están descritos desde el registro escatológico y lo abyecto: “gangrène”, “peste”, “receptacle de vomit”, “égouts”, “chemin crevassé”, “mares de détrit”. También se alude a los animales, “des porcs” lo que contribuye a la sensación de pérdida de humanidad de los barrios. Las descripciones, los registros utilizados para ellas, traducen un estado emocional del personaje y surgen las siguientes preguntas: “¿qué provoca el qué? ¿El espacio altera la emoción o la emoción modifica las percepciones?

²⁷⁴ “Si, durante el día, las actividades transforman este lugar en un verdadero hormiguero, la noche, sin embargo, ya no se ven más que despojos humanos alumbrados por lámparas cuyas llamas titilan bajo la brisa persistente de las montañas.”

²⁷⁵ “Desvié la mirada para no ver su aire de satisfacción, prefiriendo el suplicio de la vista de la gangrena de los barrios populares elevándose como champiñones a orillas del mar. La peste era casi inaguantable en estos sitios, receptáculo del vómito de todas las alcantarillas de la capital.”

²⁷⁶ “Atravesamos gran parte de la zona suroeste de la ciudad antes de que Mataro embocara la Golf en un camino lleno de boquetes y a penas transitable, donde unos cerdos se revolcaban en charcos de desechos.”

2.1.2.3. Descripción subjetiva y emociones

En la mayoría de las novelas, la descripción del paisaje urbano pasa por el punto de vista del personaje que narra; es el personaje principal quién ve, describe, cuenta y da un sentido a lo que ve.

En el extracto anterior, hemos visto que el espacio urbano se percibe como un espacio caótico, y desordenado. Tenemos también unas descripciones de este desorden urbano a través del prisma de las emociones:

“C’était encore le jour lépreux de Port-au-Prince. Jour maquillé, masqué, coiffé des bidonvilles crasseux du quartier dénommé Fort-National, jour rendu puant à cause des immondices charriées par les eaux de la dernière averse, jour maudit par les foules de chômeurs, en quête du pain quotidien, se pressant dans les rues, jour parasité par des files de véhicules immobilisés dans ces semblants de rues crevassées assiégées par mille et un petits commerces [...]. Je passai devant le palais présidentiel. Le seul et unique bâtiment public entretenu de ce pays! [...] à quelques kilomètres de là, les chancres des bidonvilles sur les collines du quartier de Fort-National éjaculaient leur misère.”²⁷⁷ (2003: 21)

El personaje Éric transita por la ciudad con la intención de matar al ministro de finanzas culpable de los ajustes estructurales que le echaron a la calle, lo que traduce una cierta alteración de su estado de ánimo. En este extracto, así como en varios otros en los que tenemos una descripción del paisaje urbano desde el punto de vista del personaje, podemos apuntar otra vez la utilización de un registro verbal escatológico cómo: “lépreux”, “bidonville crasseux”, “jour rendu puant”, “immondices charriées”, “rues crevassées”, “chancres des bidonvilles”, “éjaculaient leur misère”. Aquí, el exceso o exuberancia barroca se transforma en visión absurda próxima a lo abyecto y traduce un estado psicológico alterado del observador, tal y como sugieren Freud (1975b) en el uso

²⁷⁷ “Seguía siendo el mismo día leproso de Puerto Príncipe. Día disfrazado, enmascarado, cubierto de los barrios chabolistas mugrientes del barrio llamado Fort-National, día vueltoapestoso por la basura arrastrada por las aguas del último chaparrón, día maldecido por la multitud de parados en busca del pan cotidiano apresurándose por las calles, día perturbado por filas de vehículos inmovilizados en estos semblantes de calles agrietadas y sitiadas por miles de pequeños negocios [...]. Pasaba delante del Palacio Presidencial. El único edificio público cuidado de este país [...] a algunos kilómetros de aquí, la plaga de los barrios chabolistas en las lomas del barrio de Fort-National eyaculaba su miseria.”

de las palabrotas: tienen el efecto de aliviar la agresividad mediante la verbalización.

De esta mirada del personaje sobre su lugar podemos sacar dos conclusiones. La primera se relaciona con la idea de la exploración del lugar, un lugar que se revela relacionado con la visión glissantiana de reclusión y de opresión: los personajes tienen un sentimiento de divorcio hacia este lugar y lo observan con la mirada de quién se siente, en él, extranjero. La segunda conclusión está entonces, en el inicio de la percepción de lo absurdo²⁷⁸.

2.1.2.4. Yo y los otros: la mirada extranjera

En ALDRP, el personaje principal recorre la ciudad, observa y analiza lo que ve:

“Pour passer le temps, je me mis à observer les femmes que nous croisions: des écolières, des étudiantes, des fonctionnaires, des bourgeoises au volant de leur véhicule ou assises à côté de leur mari puant le fric [...] je laissai mes regards errer dans une vallée, [...]”²⁷⁹
(2003: 28)

Para cada observación, el personaje aporta una explicación:

“La pestilence était presque insupportable dans ces lieux [...]. Ces bidonvilles avaient proliféré ici à la faveur de la démocratie et du libre-échange commercial. Les paysans, incapables de concurrencer les produits subventionnés US avaient fui les campagnes pour venir s’installer ici. Les hommes se faisaient chômeurs, voleurs, assassins, prostitués, cireurs de chaussures, attachés ou chimè [...], les femmes, vendeuses de pèpè, c’est-à-dire de vêtements et toutes sortes d’objets usagés en provenance de Miami, quand elles n’écoulaient pas pour des gros commerçants peu scrupuleux des aliments avariés pour la plupart cancérogènes, comme des morceaux de poulet qu’on ne vendait qu’en Haïti.

²⁷⁸ Este sentimiento de lo absurdo arranca cuando el hombre, al observar su lugar, ya no es capaz de entenderlo con los esquemas mentales que hasta entonces funcionaban. Ante la opacidad del mundo, y al toparse con el sinsentido, siente un divorcio entre él y su mundo: este es el sentimiento del absurdo, explicado por Suances Marco y Villar Ezcurra como: “Un mundo que pueda ser explicado por razonamientos, aunque defectuosos, es un mundo familiar. Pero en un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como un extranjero.” (2004: 8)

²⁷⁹ “Para pasar el tiempo, empecé a observar las mujeres que cruzábamos: colegialas, estudiantes, funcionarias, burguesas conduciendo sus vehículos o sentadas al lado de sus maridas apestando a pasta [...], dejé la mirada vagar por un valle, [...]”

Beaucoup de jeunes filles se retrouvaient sur le marché du sexe, victimes et passeuses de sida [...].”²⁸⁰ (2003: 49)

Es, en primer lugar, su posición de observador la que marca un primer distanciamiento con el lugar. Avanza en la ciudad, progresa en ella y describe su recorrido a la par que observa lo que en ella acontece. Pero su mirada no carece de emociones, no es un observador imparcial ni objetivo:

“La situation économique désastreuse achevait la population, mais elle l’avait bien cherché puisque c’était elle, dans sa sempiternelle transe mystico-révolutionnaire, qui avait installé l’Élu au pouvoir.”²⁸¹ (2003: 22)

Es una mirada crítica, en la cual, se marca claramente una ruptura entre el personaje principal y los ciudadanos: es el nacimiento de un “yo soy el otro”. En todo este capítulo en el cual asistimos a esta descripción del lugar, tenemos una división muy marcada entre los “je” del personaje y los “ils” que se refieren al resto de los ciudadanos. Esta ruptura entre el “ yo ” y “ los otros ” cobra mayor relevancia al aproximar esta cita:

“Peut-être était-ce dû au fait que, tout comme dans le film, ils vivaient dans une réalité virtuelle construite à partir des données d’un passé prétendument glorieux; alors que des bâtards d’une génération de négresses esclaves violées par des colons blancs en quête de saveur exotique s’étaient servis des rêves d’un peuple opprimé pour s’approprier le pouvoir de leurs pères européens. La réalité, la vrai, c’est-à-dire cette crasse et cette déchéance, nous étions dans l’impossibilité de la voir en raison de données fausses, virus virulents, circulants dans toutes les allées de notre culture. Mais il y avait des individus, ces politiciens puants comme Mataro, qui se la coulaient douce, profitant du fait que le peuple s’englait dans le virtuel, ligoté, paralysé par le poids de ce passé mensonger. Je comptais bien, dans un avenir pas trop lointain, balancer une patate pourrie dans leur

²⁸⁰ “La pestilencia era casi inaguantable en estos sitios [...]. Los barrios chabolistas se habían reproducido gracias a la democracia y al libre comercio. Los campesinos, incapaces de competir con los productos subvencionados por EE.UU habían huído de las zonas rurales para instalarse aquí. Los hombres, en paro, se convertían en ladrones, asesinos, prostitutas, limpiabotas o *chimé*, hombres al servicio del poder [...], las mujeres, vendedoras de *pèpè*, es decir, de ropa y de todo tipo de objetos usados que procedían de Miami, cuando no vendían alimentos en mal estado de grandes comerciantes poco escrupulosos, la mayoría de ellos, cancerígenos, como trozos de pollo que solo se vendían en Haití. Muchas chicas terminaban en el mercado del sexo, víctimas y trasmisoras del sida [...].”

²⁸¹ “La situación económica desastrosa hundía cada vez más a la población en la miseria pero se lo había buscado puesto que era ella, encerrada en su sempiterno trance “místico-revolucionario” que había instalado al Elegido en el poder.”

paradis.”²⁸² (2003: 23-24)

A esta otra:

“- Ils t’ont traité conformément aux programmes d’ajustements structurels, Éric. Sans cela, tu n’aurais rien compris. Tu serais resté aveugle comme les autres. Peut-être un jour serais-tu devenu ministre pour donner à cet État prédateur du sang neuf.

Ce qu’il venait de dire était horrible, mais vrai. Je fus pétrifié de honte. C’était vrai que sans les ajustements structurels, je serais resté ce que j’étais: un pion, un parfait citoyen toujours prêt à baisser son pantalon pour se faire enculer par ceux qui se faisait passer par l’État.”²⁸³ (2003: 135)

Estas dos citas juntas arrojan algo de luz sobre la percepción del entorno por el personaje. Su estado emocional alterado por los programas de reajustes estructurales le permiten ver el entorno, ver y observar su lugar y todo lo que lo compone: ciudadanos, locura urbana, barrios chabolistas y pobreza, barrios ricos y poderosos. Su propio caos interior, su alteración emocional percibida a través del registro de vocabulario escatológico que utiliza para describir su entorno desde la rabia y el deseo de venganza le permite disociarse del entorno: “le peuple s’englulait dans le virtual, ligoté, paralysé par le poids de ce passé mensonger” y “je comptais bien, dans un avenir pas trop lointain, balancer une patate pourrie dans leurs paradis”. Eso mismo, es lo que le permite percibir el caos de su entorno: un paisaje urbano enfermo, desordenado y sucio pero a la vez lugar existencial, lugar de vida y de supervivencia:

“L’averse avait cessé. Port-au-Prince ressemblait maintenant à une ville sinistrée. Les

²⁸² “Puede que se deba a que, al igual que en la película, vivían en una realidad virtual construida a partir de los datos de un pasado supuestamente glorioso; cuando los bastardos de una generación de esclavas negras violadas por colonos blancos, en busca de sabores exóticos, habían utilizadolos sueños de un pueblo oprimido para hacerse con el poder de sus padres europeas. La realidad, la verdadera, es decir, esta inmundicia y decadencia, no éramos capaces de verla por culpa de estos datos falsos, virus virulento que circulaba por todos los rincones de nuestra cultura. Pero existían individuos, políticos apestosos como Mataro, que se daban la gran vida, aprovechándose de que el pueblo se enviscaban en lo virtual, maniatados, petrificados por el peso de este pasado falaz. Mi plan era, en un futuro no muy lejano, meter cizaña en su paraíso.”

²⁸³ “- Te han tratado de acuerdo con los programas de reajustes estructurales, Éric. Sin esto, no habrías entendido nada. Habrías seguido siendo ciego, al igual que todos los demás. Quizás un día habrías llegado a ser ministro para dar a este Estado depredador algo de sangre nueva. Lo que acababa de decir era horrible pero cierto. Me quedé pasmado de vergüenza. Era cierto que sin los reajustes estructurales, habría seguido siendo lo que era: un peón, un perfecto ciudadano siempre dispuesto a bajarse los pantalones para que los que se hacen pasar por el estado me pudieran dar por el culo.”

rues étaient cousues d'ordures. L'eau des égouts avait débordé, empuantissant l'air. Les gens, en quête de tap-tap, se massaient sur les trottoirs, s'agglutinant paniqués sous les galeries chaque fois qu'un chauffard passait sans ralentir dans les rues transformées en étangs. L'impression qu'on avait de ce chaos, c'était que la vie battait en retraite."²⁸⁴ (2003: 45)

La percepción de este caos proviene de una mirada distanciada y crítica, la mirada de quién se siente extranjero y ajeno al lugar, por haber dejado de entender su sistema y modo de funcionar:

“- Ce n'est pas prudent de sortir. Pas prudent du tout.
- Et pourquoi?, demandai-je, avec, à nouveau, la pesante sensation d'être un étranger dans cette ville."²⁸⁵ (2003: 98)

A través de la mirada extranjera del personaje, obtenemos un retrato crítico del espacio. Su distanciamiento con el entorno y la relación que él mismo establece entre los poderes y la organización social permiten afirmar que tenemos un orden que “maltrata” lo real. La ordenación del espacio habitable es el reflejo de los valores sociales de esta organización social, de sus esquemas mentales y del modo en que sus actores viven o sobreviven en su realidad. Asimismo, y mientras el espectáculo de los poderes se muestra definiendo y dibujando el escenario sobre el cual se realiza el espectáculo del microcosmo (realidad subjetiva de unos pocos), otro real se deja presentir, el deseado por la mayoría, como en un telón de fondo.

2.1.3. Espacio y valores sociales

En ALDRP, el espacio y las descripciones del mismo se corresponden en un primer momento con la resultante del estado emocional del personaje principal que

²⁸⁴ “El chaparrón había parado. Puerto Príncipe se parecía ahora a una ciudad siniestrada. Las calles desbordaban de basura. El agua de las alcantarillas se había desbordado y contaminaba el aire. La gente, en busca de *tap-tap*, se amontonaban en las aceras, apiñándose presos del pánico debajo de los soportales cada vez que un dominguero pasaba sin ralentizar en las calles transformadas en charcas. La impresión que daba este caos, era que la vida abandonaba el lugar.”

²⁸⁵ “- No es aconsejado salir. No es para nada aconsejado.

- ¿Y por qué?, pregunté con, de nuevo, la pesada sensación de ser un extranjero en esta ciudad.”

observa su entorno bajo el prisma de la rabia y el hastío: un universo modelado por la actuación de los poderes sobre lo real.

La novela DDUTALC nos permite examinar con microscopio el ordenamiento de los espacios. El espacio y su representación plasma el lugar que ocupan los personajes en el universo: el espacio es un reflejo de las divisiones a partir de las cuales se organizan los valores de la sociedad, expresado en la novela, a través de un juego de tensiones, contrastes e inversiones. De acuerdo con la lógica binaria del barroco, el espacio se divide en dos microcosmos diferenciados y simétricos, que funcionan a la vez como mundos especulares en el que uno es el reflejo invertido del otro. Uno de ellos, es el espacio de los barrios de las clases altas.

Este mundo de las clases altas de la sociedad haitiana se metaforiza para formar un verdadero *locus amoenus*, como lo demuestra la descripción del lugar durante el día con sus campos semánticos correspondientes.

El segundo de los mundos es el de las clases pobres, el de los habitantes de Nan Kabrit. Su nombre real nos remite al espacio físico pero a la par, y siguiendo la lógica de su espejo invertido, se metaforiza para formar un verdadero *locus horribilis*: se alza en campo semántico de la noche con todo cuánto representa la oscuridad.

“Éclats de rires. Chuchotements. [...] Chaque fois qu’un nuage dévale les mornes amenant quelques gouttes de pluie, il y a un debut de kouri. Mais bien vite, les acteurs de la nuit reprennent leur place immuable dans ce décor à la fois crasseux et grandiose.”²⁸⁶
(2005: 13)

A raíz de las descripciones del lugar, donde el mundo de los ricos se caracteriza por ser luminoso, florido, ordenado, seguro y protegido y el mundo de los pobres por ser oscuro, sucio, hecho de chozas y lodo, inseguro, desertizado de elementos humanos por la noche y convertido en el mundo de las sombras, se van conformando dos cosmogonías: la creada por Dios y la creada por Laboubaka (el diablo o Dios de los pobres).

“Pirus s’écarta brusquement d’elle, l’air horrifié.

²⁸⁶ “Carcajadas. Susurros. [...] Cada vez que una nube descendía a gran velocidad por las lomas trayendo algunas gotas de lluvia, se producía un principio de estampida. Pero enseguida los actores de la noche volvían a sus quehaceres en este decorado mugriento y grandioso a la vez.”

-‘Non, Mirna. Pas un diable. Dieu me punira.’

Mirna éclata de rire.

-‘Voilà que tu parles de Dieu! Tu te n’es jamais regardé, Pirus? Oublies-tu déjà les quolibets dont on t’affuble partout? Tu es laid, sot, et même ta queue, à en croire les putains, ne ferait peur à une vierge. Personne ne voudra jamais de toi. Est-ce le diable qui t’a créé comme ça, Pirus? Si ce n’est pas lui, demande donc à Dieu de te donner Esmalda’²⁸⁷ (2005: 27)

O más adelante:

“Pirus se dit que Dieu était vraiment un être à haïr. Il choisissait les hommes et les femmes qu’il désirait choyer. Les autres, il les abandonnait, leur laissant le choix de croupir dans la crasse, dans la misère ou bien d’aller monnayer leur existence chez les diables. Prétendre que ces derniers étaient cruels n’avait pas de sens. Ils donnaient. Il fallait bien que les hommes leur offrent quelque chose en retour. C’était Dieu le responsable de tout ce bordel. Personne d’autre.”²⁸⁸ (2005: 96)

A estos dos espacios, donde el *locus horribilis* representa el mundo de las criaturas olvidadas por Dios, o un fallo de la creación (el caos) y donde el *locus amoenus* representa el mundo de las criaturas de Dios, les corresponden dos “conceptos” cargados de moral: la belleza y la fealdad. Esmalda se convierte en la criatura divina perfecta y bella y Pirus es su retrato invertido:

“- Ce matin, la citronnelle ne le catapulte pas dans un état second. La raison: la beauté de cette jeune fille qui dormait, un livre posé sur des cuisses au cuivre étincelant qu’une courte jupe livrait sans retenue au regard. Halluciné, Pirus dévora des yeux le visage au teint couleur de ces mangues de Miragoâne, les cheveux d’un noir qui lui donnait l’envie de retrouver sa nuit complice, lieu où sa laideur devenait commune, anonyme, des traits

²⁸⁷ “Pirus se apartó de ella de repente, horrorizado.

-No, Mirna. Un diablo, no. Dios me castigará.

Mirna éclata de rire.

-¡Y ahora hablas de Dios, mírate bien, Pirus! ¿Te olvidas ya de las pullas que te sueltan por todas partes? Eres feo, tonto, y tu cola, lo dicen las putas, no asustaría ni a una virgen. Nadie querrá nunca alguien como tú a su lado. ¿Es el diablo que te ha hecho así, Pirus? Si no es el, pídele a Dios que te la de, tu Esmalda.”

²⁸⁸ “Pirus pensó que Dios era verdaderamente un ser odioso. Escogía a los hombres y las mujeres que deseaba proteger. Los demás, los abandonaba, dejándoles solos ante la decisión de pudrirse en la miseria, entre las inmundicias o bien de regatear su existencia ante los diablos. Pretender que estos últimos eran crueles no tenía sentido. Daban. Era lógico que los hombres les ofrecieran algo a cambio. Era Dios el responsable de todo este follón. Nadie más.”

d'une délicatesse d'ailes de papillon."²⁸⁹ (2005: 9)

La belleza, al asociarse al mundo divino se asocia a la riqueza (otro valor en sí) y se considera una puerta de entrada al mundo de los ricos:

“Blaise Maldouin fut encore une fois émerveillé par la beauté de sa fille. [...] Une femme de cette classe, mulâtresse de surcoût, était un moyen sûr de pénétrer l'univers clos des familles de la haute société.”²⁹⁰ (2005: 51)

O más adelante en la obra:

“Madame Maldouin jugea du premier coup d'œil que Pirus était en vérité un bel homme. Un homme aussi beau devait être né dans une grande famille. C'était du moins un bon départ. Pour Madame Maldouin, la beauté n'était pas capable de fleurir dans les lieux où la misère établissait ses quartiers. Misère, pour elle, rimait avec laideur, déchéance morale et physique.”²⁹¹ (2005: 66)

La belleza, en este *locus amoenus*, es un valor moral y el medio que permite medrar en la escala social. En este caso, belleza e inteligencia se asocian para alcanzar este fin. La inteligencia se convierte en la capacidad que tiene uno de alcanzar un buen sitio en la sociedad, sean cuales sean los medios utilizados para ellos. Por ello, Blaise Maldouin no duda en utilizar a su hija para “pénétrer l'univers clos des familles de la haute société”. Esmalda valora cada uno de sus pretendientes según el lugar que ocupa en la sociedad:

“[...] Marie-Marthe lui avait demandé, une fois, pourquoi elle ne choisissait pas l'un d'eux, surtout ce docteur Michel que sa maîtresse venait de traiter de pédant. C'était un beau mulâtre dans la quarantaine, le seul parmi les soupirants d'Esmalda qui possédât une Mercedes. ‘Le docteur Michel! s'était exclamée Esmalda avec une moue dédaigneuse. Sa

²⁸⁹ “- Esta mañana, el olor a citronela no le causó ningún estado de turbación. El motivo: la belleza de esta joven durmiendo con su libro caído sobre sus muslos de un color cobre resplandeciente y que la falda corta que llevaba exponía sin reserva. Asombrado, Pirus recorría con la mirada esta tez del color de los mangos de Miragoâne, este pelo negro que le daban ganas de refugiarse en la complicidad de la noche, lugar donde su fealdad se vuelve corriente, anónima, y estos rasgos tan delicados como las alas de una mariposa.”

²⁹⁰ “Blaise Maldouin se maravilló otra vez de la belleza de su hija. [...] Una mujer de su clase, y además mulata, era un medio seguro para penetrar el universo cerrado de las familias de la alta sociedad.”

²⁹¹ “La señora Maldouin se cercioró en un vistazo que Pirus era realmente un hombre hermoso. Un hombre tan guapo solo podía haber nacido en una gran familia. Esto era, por lo menos, un buen punto de partida. Para la señora Maldouin, la belleza no era capaz de florecer en un lugar donde la miseria se instalaba. Miseria, para ella, rimaba con fealdad, decadencia moral y física.”

voiture, c'est un cadeau de son père. Il ne possède rien en propre et son paternel est encore jeune.”²⁹² (2005: 38)

O más adelante:

“[Hablando de Pirus] -Vous allez l'inviter ici, mademoiselle Esmalda? S'étonna Marie-Marthe en ouvrant de grands yeux.

-Pas avant que je sache qui il est, Marie-Marthe. L'amour, c'est une affaire d'hommes. Nous, les femmes, il faut d'abord que nous sachions à qui nous avons affaire avant de penser aux sentiments.

Marie-Marthe acquiesça de la tête. Elle appréciait l'intelligence de sa maîtresse et se servait souvent des mots d'Esmalda pour faire la leçon à sa propre fille [...].”²⁹³ (2005: 41)

Esta visión materialista de las relaciones se encuentra en la mayoría de las obras de Gary Victor. En ALDRP, Salomé deja a Éric después de los programas de reajustes estructurales que lo dejan sin trabajo:

“[...] Cela ne prend pas Éric. Tu m'as déjà fait ce coup. Crois-tu que je puisse recommencer avec toi pour tes beaux yeux? Je t'ai déjà présenté mes conditions: tu me loues une maison, tu la meubles, tu me donnes le minimum nécessaire et notre relation pour recommencer. Si tu ne peux satisfaire à ces petites exigences, casse-toi.”²⁹⁴ (2003: 74)

O en JSQDVSPDMJ, cuando el presidente le hace una propuesta de trabajo a Adam Gesbeau:

²⁹² “[...] Marie-Marthe le había preguntado una vez porqué no escogía a uno de ellos, sobre todo a este doctor Michel que su ama acababa de tildar de pedante. Era un guapo mulato cuarentón, el único de entre los pretendientes de Esmalda que poseía un Mercedes. ¡El doctor Michel! exclamó Esmalda poniendo cara de desprecio. Su coche, es un regalo de su padre. No posee nada propio y su padre es todavía joven.”

²⁹³ “[Hablando de Pirus] – ¿Va a invitarle aquí, señorita Esmalda? Se extrañó Marie-Marthe abriendo gran los ojos.

-No antes de que sepa quién es, Marie-Marthe. El amor, es asunto de hombres. Nosotras, las mujeres, tenemos que saber primero con quién estamos tratando antes de pensar en sentimientos.

Marie-Marthe asentó con la cabeza. Apreciaba la inteligencia de su ama y utilizaba a menudo las palabras de Esmalda para reprender a su propia hija [...].”

²⁹⁴ “[...] Esto no te va a funcionar, Éric. Ya me la has jugado antes. ¿Te crees que voy a volver contigo sólo porque me lo pides? Ya te he dado mis condiciones: me alquilas una casa, la amueblas, me das lo mínimo necesario y nuestra relación podrá volver a empezar. Si no puedes hacerte cargo de estas pequeñas exigencias, ¡lárgate!”

“-‘Pourriez-vous venir à ma résidence demain matin à 9 heures? Je vous promets une discrétion totale. Ma proposition n’aura rien de politique. Acceptez-vous?’

Ève me regarde avec un air suppliant. [...] J’y serai, Monsieur le président. [...] Ève s’est approché de moi pour m’embrasser de nouveau. C’est une nouvelle femme que je découvre. Mon désir renaît.”²⁹⁵ (2004: 41)

Con la propuesta de trabajo de 20 000 dólares, Ève vuelve a acercarse a su marido, Adam Gesbeau. Ève define la inteligencia como lo hace Esmalda o Salomé. Sin embargo, Adam Gesbeau siente que se traiciona a si mismo:

“Je restai sans voix. Vingt mille dollars américains! C’était plus que j’avais gagné ces vingt dernières années où j’avais trimé dur pour écrire une dizaine de romans, des textes pour les journaux, la radio, la télévision! Je pourrai gagner ma liberté en offrant à Ève ce dont elle rêvait. L’avenir de mon fils serait assuré. Dans un pays sans sécurité sociale, sans assurance-chômage, un écrivain honnête est un canard sauvage [...]”²⁹⁶ (2004: 46)

Sin embargo, tal y como nos lo demuestra esta cita, la subversión de los valores en una sociedad en la que no existe cobertura social es una cuestión de supervivencia. Todos confunden el ser con el tener: Esmalda tiene que encontrar el marido adecuado para mantener su estatus, Salomé y Ève necesitan llegar a fin de mes, Adam Gesbeau asegura el futuro material de su hijo. Tal como asegura Gary Victor acerca de los valores de su sociedad y de los valores morales vinculados a ella:

“L’humanité devrait avoir comme boussole la solidarité. L’homme, l’être, devrait être le centre de tout. Mais par un glissement monstrueux, diabolique, seul ‘l’avoir’ a de l’importance dans la société haïtienne. Dans ce sens, notre monde ne peut être que violent, que chaotique car le culte de ‘l’avoir’ est forcément la négation de l’autre, la négation de l’être. On ne dit plus: ‘je pense donc je suis’, mais ‘j’ai donc j’existe’. L’être humain

²⁹⁵ “-¿Podría venir a verme mañana por la mañana sobre las 9h? Le prometo mi absoluta discreción. Mi propuesta no es en ningún caso política. ¿Está usted de acuerdo?

Ève me miró con ojos suplicantes. [...] Allí estaré, Señor Presidente. [...] Ève se acercó a mí para besarme otra vez. Es una nueva mujer la que descubro ahora. Mi deseo se enciende otra vez.”

²⁹⁶ “Me quedé sin voz. ¡Veinte mil dólares americanos! Era más de todo cuanto había ganada estos veinte últimos años durante los cuales me había desvivido para escribir diez novelas, artículos para periódicos, la radio, la televisión. Podría ganar mi libertad ofreciéndole a Ève todo cuanto soñaba. El futuro de mi hijo estaría asegurado. En este país sin seguridad social, sin prestaciones, un escritor honesto es un imbécil [...]”

disparaît dans le système capitaliste. Celui qui existe est celui qui possède et l'âme est réduite à 'l'avoir'."²⁹⁷ (Entrevista realizada a Gary Victor el 13/01/2017)

Decíamos anteriormente que la ordenación del espacio habitable es el reflejo de los valores sociales de esta organización social, de sus esquemas mentales y del modo en que sus actores viven, o sobreviven, en su realidad. ¿Qué le queda a la humanidad sometida a los valores del “tener” y de la supervivencia en una sociedad sin cobertura social?

2.2. Consecuencia de la realidad ordenada sobre lo colectivo

2.2.1. Las masas: pérdida de identidad

Hemos abordado en el apartado anterior la cuestión del “Yo soy otro”, o la ruptura del “Yo” con su entorno: esto se traduce en las obras por una división muy marcada entre el yo narrador y los “ellos” que se corresponden con los ciudadanos, el pueblo, la gente, en todo lo largo de las novelas.

¿Por qué es importante tratar esta ruptura del yo con los demás? Porque parte de un conflicto del yo con su mundo, de un despertar del yo contra su mundo y del principio de un modo de mirar renovado sobre su mundo.

A la par, este nuevo mirar, esta demarcación del yo con su mundo y el tratamiento de los otros como unidad denota una pérdida de individualidad; el individuo se pierde dentro de la muchedumbre; por ello se hace especial hincapié, en las novelas, en tratar a los ciudadanos a partir de un campo semántico de la proliferación y multiplicidad.

En ALDRP:

“Les gens, en quête de tap-tap, se massaient sur les trottoirs, s'agglutinant paniqués sous

²⁹⁷ “La humanidad debería tener como brújula la solidaridad. El hombre, el ser, debería de ser el centro de todo. Pero por un deslizamiento monstruoso, diabólico, el ‘tener’ es lo único que importa en la sociedad haitiana. En este sentido, el mundo sólo puede ser violento, caótico, porque el culto del ‘tener’ conlleva necesariamente la negación del otro, la negación del ser. Ya no decimos: ‘pienso luego existo’ sino ‘tengo luego soy’. El ser humano desaparece en el sistema capitalista. El que existe es el que posee y el alma se reduce al ‘tener’.”

les galeries chaque fois qu'un chauffard passait sans ralentir dans les rues transformées en étangs."²⁹⁸ (2003: 45)

En BO:

“Les gens se mettraient à fuir la capitale. Les gares d'autobus seraient prises d'assaut. Il imaginait déjà les églises, les temples, les oumfò assiégés par un peuple en proie à une terreur d'inspiration moyenâgeuse.”²⁹⁹ (2008: 106)

En JSQDVSPDMJ:

“Je vois passer un fleuve d'humains, tous silencieux, tous portant sur la tête ou traînant après eux sur n'importe quoi le peu qu'ils possédaient comme s'ils fuyaient l'arrivée de ces pillards qui précèdent l'avancée du général prêtre docteur intellectuel démocrate futur dictateur dans ces républiques nègres toujours empêtrées dans leur luttes sanguinaires pour le pouvoir.”³⁰⁰ (2004: 15)

La creación de este grupo social, de acuerdo con el de la comunidad imaginada de Anderson, está tratado, en las novelas, como víctima del orden impuesto y de sus políticas:

“Les gens fatigués d'attendre les tap-tap avaient perdu leur agressivité coutumière. Ils semblaient las de se battre pour une survie hypothétique.” (ALDRP, 2003: 45)

Sin embargo, también está tratado como el responsable de su propia dominación:

“La situation économique désastreuse achevait la population, mais elle l'avait bien cherché puisque c'était elle, dans sa sempiternelle transe mystico-révolutionnaire qui

²⁹⁸ “La gente, en busca de tap-tap, se amontonaban en las aceras, apiñándose presos del pánico debajo de los soportales cada vez que un dominguero pasaba sin ralentizar en las calles transformadas en charcas.”

²⁹⁹ “La gente empezaría a huir de la capital. La gente tomaría por asalto las estaciones de autobuses. Ya imaginaba las iglesias, los ‘oumfò’ asediados por un pueblo presa de terrores de índole medieval.”

³⁰⁰ “Veo pasar una fila interminable de humanos, todos silenciosos, todos llevando sobre sus cabezas o arrastrando tras de sí, encima de cualquier cosa, lo poco que tenían como si estaban escapando de la llegada de los saqueadores que anteceden el avance del general sacerdote doctor intelectual y futuro dictador de estas repúblicas negras siempre enzarzadas en luchas sangrientas por el poder.”

avait installé l'Élu au pouvoir.”³⁰¹ (2003: 22)

Esta dominación opera a través de varios instrumentos, como son el ordenamiento de la realidad que se instauró sobre el uso del pasado, su repercusión en el presente, la creación de una realidad mítica perpetua que borra el plano de la realidad inmediata en la que se actúa. Esta anulación de la acción paraliza, inmoviliza a los sujetos. Estamos hablando de la entrada en el plano de la supervivencia, el plano invertido del de la existencia del individuo. La mayor dominación ejercida sobre una población es la de la instauración del plano de la supervivencia porque es el único que anula la acción, estimula el conformismo y crea un plano de latencia en el que todos los sueños y utopías individuales quedan pospuestas con la promesa de verse algún día realizadas. En las obras, este tema de la responsabilidad de su propia dominación es común a todas ellas aunque tratado de distintas maneras. Hemos visto en LCB (2006), cómo el cura Lefenec prefiere volver a la seguridad de sus dogmas antes que vivir una historia de amor capaz de liberar sus esquemas y modos de ver la realidad. En JSQDVSPDMJ (2004), es el escritor Adam Gesbeau, escritor comprometido y en contra del poder de su país quién acepta un encargo del propio presidente dejando de lado sus valores y principios para aceptar un dinero y un encargo que le permitirán vivir sin miedo a lo que vendrá. En BO (2008), Pierre Jean prefiere vivir en su mentira reconfortante a enfrentarse a la verdad con todo el dolor que conlleva pese a que el premio sería el de vivir liberado. En DDUTALC (2005), los habitantes del Bidonville de Nan Kabrit tratan de aplicarse la moral y los valores de las clases altas porque las consideran como las únicas válidas para llegar a ser alguien.

Si aquí, mencionamos el caso de personajes individuales y bien definidos que colaboran en su propia dominación, el caso de las masas, en todas las obras, suele ser el reflejo de estas consecuencias. Por ello, es recurrente, en las obras, el tema de la ignorancia y de la incapacidad de descubrir su situación.

En BO:

“Tu n’as jamais compris que celui qui craint de mettre en jeu sa raison ne pourra jamais

³⁰¹ “La situación económica desastrosa hundía cada vez más a la población en la miseria pero se lo había buscado puesto que era ella, encerrada en su sempiterno trance “místico-revolucionario” que había instalado al Elegido en el poder.”

aller au-delà de la grande brume dans laquelle se meuvent les morts vivants, ces milliards d'hommes-fourmis qui se pressent dans les villes fourmillières, qui se goinfrent, forniquent, pètent, jacassent, et croient qu'ils existent alors qu'ils ne sont que de la chair destinée à repaître les maîtres éternels de la planète.”³⁰² (2008: 38)

En ALDRP:

“- ‘Ils t’ont traité conformément aux programmes d’ajustements structurels, Éric. Sans cela, tu n’aurais rien compris. Tu serais resté aveugle comme les autres. Peut-être un jour serais-tu devenu ministre pour donner à cet État prédateur du sang neuf.’

Ce qu’il venait de dire était horrible, mais vrai. Je fus pétrifié de honte. C’était vrai que sans les ajustements structurels, je serais resté ce que j’étais: un pion, un parfait citoyen toujours prêt à baisser son pantalon pour se faire enculer par ceux qui se faisait passer par l’État.”³⁰³ (2003: 135)

Este tema, en las obras, llega a su punto cumbre en las escenas multitudinarias donde se reúnen las masas y el poder, como ya vimos en ALDRP, con la escena final de la aparición de “l’Elu”, donde la muchedumbre, al sonido de las trompetas, responde como masa unificada y en la que la individualidad queda absolutamente anulada:

“Une trompette imposa le silence en lançant une longue note stridente. [...] La foule s’était fendue en deux, libérant un passage tout en respectant, je ne sais comment, une parfaite symétrie.”³⁰⁴ (2003: 180)

Este tratamiento de la muchedumbre con su pérdida de individualidad y de voluntad propia refleja la pérdida de su humanidad. Este es el motivo por el que aparecerá en varias ocasiones comparada con animales o incluso, transformada en animales.

³⁰² “Nunca has entendido que el que teme poner en juego su razón nunca podrá llegar más allá de la gran neblina dentro de la cual se mueven los muertos-vivientes, estos millares de hombres-hormigas que se apresuran en las ciudades-hormigueros, que se atiborran, fornican, cagan, cotorrean y creen que existen cuando sólo son carne destinada a alimentar los dueños eternos de este planeta.”

³⁰³ “- Te han tratado de acuerdo con los programas de reajustes estructurales, Éric. Sin esto, no habrías entendido nada. Habrías seguido siendo ciego, al igual que todos los demás. Quizás un día habrías llegado a ser ministro para dar a este Estado depredador algo de sangre nueva. Lo que acababa de decir era horrible pero cierto. Me quedé pasmado de vergüenza. Era cierto que sin los reajustes estructurales, habría seguido siendo lo que era: un peón, un perfecto ciudadano siempre dispuesto a bajarse los pantalones para que los que se hacen pasar por el estado me pudieran dar por el culo.”

³⁰⁴ “Una trompeta impuso el silencio, lanzando una larga nota estridente. [...] La muchedumbre se había dividido en dos, liberando un largo paso y respetando, no sé como, una perfecta simetría.”

2.2.2. Animalización y zombificación de las masas

Este tema está relacionado, y es consecuencia, de este estado de dominación que conlleva la pérdida de identidad, la pérdida de individualidad. La masa, la muchedumbre vista como unidad se alza en metáfora de la pérdida de individualidad.

El plano de supervivencia y la participación en la dominación ejercida entraña una pérdida de valores, de moral y es el reflejo del vacío de la existencia en la que ha caído el pueblo haitiano. Este estado de supervivencia sumado al vacío existencial conlleva una pérdida de valores humanos, lo que en las obras justifica, en un primer momento, la aparición de zombis.

En JSQDVSPDMJ, encontramos una mención a la zombificación de las masas:

“La rivière que je vois n’existe plus. Elle est asséchée depuis plusieurs années en raison des coupes du bois en amont et de la construction anarchique de bidonvilles sur tout le versant qui alimentait le cours d’eau. Maintenant, c’est un ravin, une décharge publique, une accusation véhémement à la face des hommes zombis de cette cité.”³⁰⁵ (2004: 16)

Y más adelante:

“Ce pays à l’éternité pour résoudre ses problèmes, me dit mon père. Ne l’oublie jamais.’ Il veut certainement sous-entendre que je n’ai qu’une vie et que je ne dois avoir cure des querelles des politiciens qui, tous, s’imaginent un jour, sur le fauteuil du Président Éternel pour renouveler cette sempiternelle comédie qui se joue sous les yeux de millions de zombis.”³⁰⁶ (2004: 16)

La zombificación es un estado entre la vida y la muerte en el que un ser se encuentra absolutamente despojado de su voluntad, juicio y razón: es la metáfora del hombre esclavo, que se olvida de su sueño de libertad para poder sobrevivir. Es también la

³⁰⁵ “El río que veo ya no existe. Lleva seco desde hace varios años por culpa de la tala de árboles río arriba y de la construcción anárquica de los barrios chabolistas sobre toda la ladera que alimentaba el caudal. Ahora, es un barranco convertido en vertedero público, una acusación vehemente en plena cara de los hombres zombis de esta ciudad.”

³⁰⁶ “-Este país tiene la eternidad para resolver sus problemas, me dijo mi padre, ¡no lo olvidéis! Seguramente quiere darme a entender que solo tengo una vida y que tienen que traerme sin cuidado las peleas de políticos que, todos, se imaginan un día sentados en el lugar del Presidente Eterno para renovar esta sempiterna comedia bajo la mirada de millones de zombis.”

metáfora del hombre dominado; necesita de alguien que le dicte su conducta para actuar. El zombi sería por lo tanto, la metáfora de esta masa participante de su dominación cuya voluntad se ve anulada por la misma. ¿Pero si a un hombre se le anula su voluntad, qué queda de su humanidad?

Esta pregunta es la que inicia la comparación con la animalización de la masa, una animalización que es fruto de las percepciones de los personajes principales en rupturas precisamente con la muchedumbre.

En JSQDVSPDMJ:

“Si tu t’approches de cet arbre, tu goûtes à son fruit, tu deviendras pareil à eux, continue mon père. Tu prendras ton pied en voyant la multitude de gueux et d’ignorants traîner à tes pieds. Tu oublieras qu’ils sont eux aussi des hommes. Et ceux ayant l’apparence des hommes tout en n’étant que des porcs travestis viendront te susurrer à l’oreille des poèmes qu’ils auront passé des nuits à composer pour te faire croire que tu chies de l’or et que tes pets sont de l’encens. Veux-tu demeurer dans ton jardin? Je lui réponds que oui. Tout à coup, je suis à nouveau à la fenêtre. Fin d’après-midi. Rue bondée de gens et d’animaux attendant les autobus. Des vieilles femmes discutent avec de grands paons agitant leur queue de manière ridicule. Des macaques en veston cravate lisent leur journal et prennent parfois à partie des hommes tout de blanc vêtus qui osent lire par-dessus leurs épaules. Perdant patience, des gens montent sur le dos de chiens haut telles des bourriques conduits par des enfants fringués comme pour une cérémonie de première communion. [...] Je me faufile à travers la foule. Je n’ai jamais remarqué comment les gens de cette ville ont proliféré dans une concurrence effrénée avec les rats. Les animaux également. Le pire, c’est qu’il n’y a plus de frontière avec les espèces.”³⁰⁷ (2004: 18-19)

³⁰⁷ “-Si te acercas a este árbol, si pruebas su fruto, terminarás pareciéndote a ellos, continua mi padre. Disfrutarás viendo la multitud de pordioseros arrodillados ante tus pies. Te olvidarás que ellos también son seres humanos. Y los que tienen la apariencia de hombres pero siendo tan solo unos cerdos disfrazados vendrán a susurrarte en el oído los poemas que se habrán tirado noches enteras componiendo para hacerte creer que cagas oro y que tu pedos son incienso. ¿Quieres quedarte en tu jardín?” Le contesto que si. De repente, me encuentro de nuevo frente a la ventana. Final de la tarde. Calle repleta de gente y animales que esperan los autobuses. Viejas mujeres cotorrean con pavos reales que sacuden su cola de forma ridícula. Macacos de traje y corbata leen el periódico y se meten con hombres vestidos de blanco que se atreven a leer por encima de sus hombros. Perdiendo paciencia, algunas personas se sube a caballo sobre perros altos como borricos y conducidos por niños vestidos de primera comunión. [...] Me deslizo a través la muchedumbre. Nunca me había percatado que la gente de esta ciudad había proliferado en competencia desenfrenada con las ratas. Y los animales también. Lo peor, es que ya no hay frontera entre las especies.”

En este extracto, encontramos un campo léxico de la multiplicación: multitude, bondée, foule, proliféré, concurrence effrénée. A la par, y junto con las palabras “gueux et ignorants” disociados de los hombres, “tu oublieras qu’ils sont eux aussi des hommes”, encontramos una extensa mención de lo animal: “porcs”, “d’animaux”, “de grands paons”, “des macaques”, “chiens”, “des bourriques”, “les rats”. Encontramos también toda una gama de metáforas, a partir de la animalización y de las apariencias: “les porcs” remiten a los hombres del poder, “les paons” a los hombres que creen en las apariencias de poder, “les macaques” se parecen a los ejecutivos. Aquí, la comparación con los animales se corresponde con un juego del poder en el que, en este plano de supervivencia y de pérdida de valores que conlleva, la única forma de conseguir librarse de su condición social, es entrar, algún día a formar parte del poder.

Estas relaciones aparecen en todas las obras vinculadas con el tema del poder y del deseo secreto de la gente en una situación de supervivencia, tal como lo vemos al principio de la cita, en la advertencia del padre a su hijo cuando éste está a punto de aceptar el encargo del Presidente: “Si tu t’approches de cet arbre, tu goûtes à son fruit, tu deviendras pareil à eux, continue mon père. Tu prendras ton pied en voyant la multitude de gueux et d’ignorants traîner à tes pieds. Tu oublieras qu’ils sont eux aussi des hommes.”³⁰⁸

En ALDRP:

“Un dicton haïtien prétend que le serpent vous mouille pour mieux vous avaler. Ici, le serpent, en l’occurrence l’État, vous enculait sans les préliminaires d’usage. Et les citoyens se laissaient faire, chacun espérant un jour se retrouver aux commandes du gang.”³⁰⁹ (2003: 23)

En LCB:

“Le corps disloqué d’un jeune homme était étendu sur la grande roue de l’appareil. L’autre, un homme apparemment plus âgé, gisait également nu, sur le ventre, à même le

³⁰⁸ “-Si te acercas a este árbol, si pruebas su fruto, terminarás pareciéndote a ellos, continua mi padre. Te correrás del gusto que te dará la multitud de pordioseros arrodillados ante tus pies. Te olvidarás que ellos también son seres humanos.”

³⁰⁹ “Un proverbio haitiano dice que la serpiente os moja para tragaros mejor. La serpiente, en este caso el Estado, os daba por culo sin los juegos previos protocolarios. Y los ciudadanos se dejaban, cada uno esperando algún día llegar al mando de la banda.”

sol [...]. Leur peau avait une coloration bleu sale comme si elle avait été frottée de colorant. Mais l'inspecteur ne se risquerait pas à dire que leur peau était à l'envers ['polanvè', en haitiano significa piel al revés y se refiere a un licántropo]. [...] La foule gardait un silence religieux. On sentait chez tous ces gens présents un mélange de peur, de satisfaction et même d'envie. Personne n'oserait jamais avouer que ces prétendus polanvè avaient des pouvoirs que, tous, ils aimeraient posséder. Pouvoir pour le pouvoir. Pouvoir pour assassiner en toute impunité. Les gens riches, les politiciens viendraient s'agenouiller devant eux, leur baiseraient les pieds et le cul."³¹⁰ (2006: 71)

Junto con esta idea de una animalización relacionada con una pérdida de los valores ligados al poder, encontramos otro motivo de animalización: la cobardía, el miedo, la conformidad y el olvido.

“L'étincelle de conscience qui me restait aurait dû être balayée par ce souffle insistant d'oubli qui l'assiégeait sans répit. Peut-être étais-je trop fort. La société n'est pas faite pour les fortes têtes. Le chemin est pavé seulement pour ceux capables de se fondre dans la foule, de se complaire dans les lâchetés quotidiennes, de faire de la génuflexion devant les prêtres en faction à l'entrée des temples pour qu'on puisse vous mettre au front le sceau de la respectabilité. [...] Tu n'as jamais compris que celui qui craint de mettre en jeu sa raison ne pourra pas aller au-delà de la grande brume dans laquelle se meuvent les morts-vivants, ces milliards d'hommes-fourmis qui se pressent dans les villes fourmilières, qui se goinfrent, fornicent, pètent, défèquent, jacassent et croient qu'ils existent alors qu'ils ne sont que de la chair destinée à repaître les maîtres éternels de la planète.”³¹¹ (2008: 39)

³¹⁰ “El cuerpo dislocado de un hombre joven estaba tendido inerte sobre la gran rueda del tractor. El otro, un hombre de edad aparentemente más avanzada, yacía también desnudo, boca abajo, en el mismo suelo [...]. Su piel tenía un color azulado como si hubiera sido frotada con colorante. Pero el inspector no se arriesgaría a decir que su piel estaba al revés. [...] La muchedumbre mantenía un silencio ceremonioso. Se podía palpar entre toda esta gente presente como una mezcla de miedo, satisfacción y envidia. Nadie se atrevería jamás a confesar que estos pretendidos polanvè tenían poderes que a todos, les gustaría tener. El poder por el poder. Poder para asesinar en toda impunidad. Los ricos, los políticos se arrodillarían ante ellos, les besarían pies y culo.”

³¹¹ “La chispa de conciencia que me quedaba se habría tenido que apagar con este soplo de olvido persistente que la sitiaba sin descanso. Quizás era demasiado fuerte. La sociedad no está hecha para los insumisos. El camino sólo está preparado para los que son capaces de mezclarse con la muchedumbre, complacerse con las pequeñas cobardías del día a día, arrodillarse ante los sacerdotes que montan la guardia delante de los templos, para ganarse el sello de la respectabilidad. [...] Nunca has entendido que el que teme poner en juego su razón nunca podrá llegar más allá de la gran neblina dentro de la cual se mueven los muertos-vivientes, estos millares de hombres-hormigas que se apresuran en las ciudades-hormigueros, que se atiborran, fornican, cagan, cotorrean y creen que existen cuando sólo son carne destinada a alimentar los dueños eternos de este planeta.”

Esta percepción de la muchedumbre como animales se corresponde con una mirada absurda de los personajes sobre su mundo: marca un estado de ruptura entre ellos y los demás, un malestar con el orden impuesto, una disfunción de dicho orden, reflejado a través de una descripción abyecta y desolidarizada de lo humano.

A través de esta mirada sobre los demás, se filtra la imagen de un caos; se trata otra vez de la visión de un estado de caos original previa creación que no cesa de remitir a la subversión del orden por los poderes, tal como lo corrobora una novela escrita por Adam Gesbeau, en JSQDVSPDMJ:

“Je l’ai intitulée: *La queue de Corneille Soisson*. Elle racontait l’histoire d’un homme, un fonctionnaire comme il faut qui se voyait pousser une queue. Tout d’abord inquiet, ce fonctionnaire finira par comprendre que cette queue n’était que le produit d’une mutation qui allait toucher l’ensemble du peuple de Bohio, cette glorieuse république nègre qui avait vaincu les forces esclavagistes de l’aussi glorieux Napoléon Bonaparte. Ce fonctionnaire, Corneille Soisson, allait réaliser une révolution sans précédent dans l’histoire de cette glorieuse république nègre grâce à cette queue devenue le symbole du sous-homme, le sous par la vertu du verbe de Soisson perçu maintenant comme la transcendance, la norme à suivre et à dépasser pour le triomphe de la queue. [...] Nous plongeons dans l’animalité chaque jour un peu plus. Mon père avait coutume de dire que s’il n’était pas certain que l’homme descendait du singe, il était au moins convaincu d’une chose: nous, dans ce pays, nous faisons tout pour y remonter.”³¹² (2004: 21)

Hombres con cola es un tema obsesivo y recurrente en las novelas, puesto que encontramos de nuevo en ALDRP una alusión a ello:

“Les hommes dans ce pays se verront bientôt pousser une queue, ironisai-je. Ce seront

³¹² “La había titulado: *La cola de Corneille Soisson*. Contaba la historia de un hombre, un funcionario de buena educación que ve como le crece una cola. Al principio preocupado, este funcionario terminará por comprender que esta cola sólo era el fruto de una mutación que iba a afectar el pueblo de Bohio en su conjunto, esta gloriosa república negra que había vencido las fuerzas esclavistas del igual de glorioso Napoleón Bonaparte. Este funcionario, Corneille Soisson, iba a realizar una revolución sin precedente en la historia de esta gloriosa república negra gracias a esta cola convertida en el símbolo del sub-hombre, lo sub- gracias a las virtudes del verbo de Soisson convertido en la trascendencia, la conducta a seguir y a superar para el triunfo de la cola. [...] Nos enviscábamos en la animalidad cada día un poco más. Mi padre acostumbraba a decir que si no estaba seguro de que el hombre provenía del mono, al menos estaba convencido de algo: que en este país, hacíamos cuánto podíamos para volver a ello.”

ces nouveaux Haïtiens dont parle cet enfoiré d'Élu. Cet appendice serait, à ces animaux, en plus d'aucune utilité.”³¹³ (2003: 85)

Esta mirada animalizada del otro junto con la recurrencia de la imagen de la cola asociada a una subversión del orden por los poderes nos coloca de lleno en este caos, o creación o apoderamiento del caos como orden invertido del cosmos. En este caos, la humanidad no puede proliferar, sólo lo animal, la ausencia de valores y de medios: lo que Adam Gesbeau, en su novela llama: “Le sous par la vertu du verbe de Soisson perçu maintenant comme la transcendance.”

En esta parte, hemos tratado la animalización de la masa según la percepción de los personajes principales en ruptura con su entorno. Sin embargo, veremos a continuación como la muchedumbre termina convirtiéndose literalmente en monstruo cuando el orden se invierte y el caos se convierte en “la trascendencia”.

2.2.3. Monstruosidad

En ALDRP, el miedo a la animalización mencionado en el apartado anterior, se materializa cuando la naturaleza ya no puede mantenerse por más tiempo dentro del marco de la lógica impuesta y empieza a disgregarse:

“L'éruption qui balayait tous les repères, prenait logique à la gorge pour lui faire rendre l'âme. A moins que la nature n'en ait eu assez de voir cheminer en parallèle la culture des hommes de ce pays et la logique, logique qui devait mettre normalement sur les rails de la transcendance, seule possibilité de permettre à l'homme de s'élever pleinement au statut qui est le sien.”³¹⁴ (2003: 167)

Encontramos la idea del caos a través de la ausencia de lógica, una ausencia de lógica que

³¹³ “Los hombres de este país pronto verán cómo les crece una cola, dije irónico. Serán estos nuevos haitianos de los que habla ese Elegido malnacido. Este apéndice no les servirá, a estos animales, para nada.”

³¹⁴ “El fenómeno que barría todas las referencias, tenía la lógica cogida por el cuello para que exhalara su último aliento. A menos que la naturaleza se haya hartado de ver caminar juntos a la lógica y a la cultura de los hombres de este país, lógica que debía encarrilar a los hombres en el camino de la superación, la única posibilidad que permite al hombre elevarse plenamente al status al que pertenece.”

acompaña una caída en el nihilismo nietszcheano o en el absurdo camusiano. Las consecuencias del nihilismo o del absurdo son una pérdida de la esencia de lo humano.

“Je cheminai longtemps dans le Bois-de-Chêne, la ravine traversant la ville d’est en ouest. J’y croisai des lavandières qui plongeaient des guenilles dans un filet d’eau boueuse; des sans-abris qui, pareils à des anachorètes, se glissaient pour dormir sous des carcasses de véhicules rouillés sur lesquelles ils avaient tendu des branchages; une folle nue qui, allongée sur un tronc calciné de cocotier, se masturbait avec un cierge allumé; [...] un bouc noir sur lequel on avait attaché, sans doute avec de la colle, des morceaux de miroirs [...]. Une demi-douzaine de goretts ronchonners traversèrent le ravin à la suite de dinde à tête humaine; [...] un pasteur en caleçon et cravate qui annonçait à une meute de chiens à pieds palmés regardant sa bible comme s’il s’agissait d’un os, que la fin du monde était pour la fin du mois [...]”³¹⁵ (2003: 117-118)

En este mundo de pesadilla, nos encontramos con la idea del “sous”, mencionado en el apartado anterior a través de la novela de Adam Gesbeau, “La queue de Corneille Soisson” pero materializado a través de las intenciones de “l’Elu” puesto que utiliza la inversión para su propaganda tal y como analizamos en apartados anteriores. En este mundo a-lógico e invertido, los hombres se deshumanizan. Esta monstruosidad ya no es el fruto de la percepción del personaje principal sobre su mundo como síntoma de desacuerdo con su lugar y de sentirse extranjero a él. Es el resultado de la manipulación del orden por el poder, por el creador y su deseo de absoluto. En la novela JSQDVSPDMJ, tenemos una advertencia del padre de Adam Gesbeau que le dice:

“- Surtout ne t’approche jamais de l’arbre, me dit brusquement mon père. Quel arbre? Je lui demande. [...] Si tu t’approches de cet arbre, tu goûtes à son fruit, tu deviendras pareil à eux, continue mon père. Tu prendras ton pied en voyant la multitude de gueux et

³¹⁵ “Hacía tiempo que caminaba por el Bois-de-Chêne, el barranco que cruza la ciudad de este a oeste. Pasaba junto a lavanderas que sumergían andrajos en un hilo de agua fangosa; personas sin techo, como anacoretas, se deslizaban para dormir en el interior de carrocerías oxidadas sobre las cuales habían extendido unas ramas; una loca desnuda, tumbada sobre un tronco de cocotero calcinado se masturbaba con un cirio encendido; [...] un chivo negro sobre el cual habían fijado, sin duda con cola, unos pedazos de espejos(...)Media docena de gorrinos gruñones cruzaban el barranco detrás de un pavo con cabeza humana; [...] un pastor en calzoncillos y con corbata anunciaba a una jauría de perros de pies palmeados que miraban su biblia como si se tratase de un hueso que el fin del mundo llegaba a fin de mes [...]”

d'ignorants traîner à tes pieds. Tu oublieras qu'ils sont eux aussi des hommes."³¹⁶ (2004: 18)

En este deseo de absoluto de "l'Elu", de apoderamiento de lo real para permanecer en el poder por el poder, la manipulación de dicho real tuvo una incidencia sobre el modo de representar lo real: el espejo es este instrumento que permite ver lo que uno desea ver tal como lo dice Éric en ALDRP:

"Les miroirs ne nous servaient pas à grand-chose. Nous ne voyons que ce que nous voulons y voir."³¹⁷ (2003: 85)

El peligro del espejo está cuando éste se convierte en el mismo mirar, decía De Sousa Santos. De este modo, el espejo se convierte en máscara. La crisis de los espejos, en ALDRP, el disfuncionamiento de los espejos en dicha novela tiene como consecuencia "faire tomber les masques"; momento en el cual el mundo creado se muestra tal y como es: caótico, monstruoso y carente de valores, un mundo que se quedó en su estado de confusión original.

En BO, el escritor Pierre Jean escribe un relato autobiográfico, dentro del relato, cuyo protagonista, Peter Choisson, parte en busca de sí mismo. Al igual que el autor, Peter Choisson inicia un recorrido y baja a los infiernos, en busca de Ensiswatil.

"J'entame le passage de Peter Choisson aux enfers à la poursuite de Ensiswatil; Je marche sur une plage de sable noirci par une mer de goudron. Des algues gluantes, mortes s'attachent à mes mollets. Des poissons au look préhistorique jonchent le sable, rendant l'air irrespirable par leurs relents de pourriture. Des créatures reptiliennes surgissent parfois de la mer d'encre poisseuse et déploient vers moi leurs langues fourchues et gélatineuses. [...] J'ai traversé un pont enjambant une rivière de lave en fusion, puis cette plage morte qui préfigure notre monde détruit par la pollution. La plage, sans logique aucune, aboutit à une plaine où se lamentent des âmes assaillies par des nuées de mouches, d'abeilles, de tarentules, de scorpions, de moustique gros comme le poing. Des damnés vomissent sans arrêt des jets de fourmis rouges. D'autres, aux allures de politiciens, font

³¹⁶ "-Sobre todo no te acerques jamás al árbol, me dijo burscamente mi padre. ¿Qué árbol? le pregunté yo. [...] Si te acercas a este árbol y pruebas su fruto serás como ellos, continuó mi padre. Disfrutarás viendo la multitud de pordioseros arrodillados ante tus pies. Te olvidarás que ellos también son seres humanos."

³¹⁷ "Los espejos no nos servían para gran cosa. Sólo veíamos aquello que queríamos ver."

tournoyer vigoureusement leur veste pour mettre en échec la brume compacte d'insectes persistants à forcer le passage vers leur bouche, leurs narines ou leurs oreilles. Des démons à tête de bouc et au corps d'humains déversent des marmites d'eau bouillantes sur des évêques ligotés sur des autels de pierre.”³¹⁸ (2008: 111-112)

Este mundo descrito es el mundo de los infiernos, poblado de criaturas monstruosas. A través del tema barroco de la caverna y del inframundo se describe un universo caótico en el sentido de mundo no domado y no propicio. Este universo del caos, a su vez, tiene una temporalidad de “antes de los tiempos” puesto que está poblado por “poissons au look préhistorique”, es decir, de antes de la historia. Funciona también como un universo que funciona en paralelo puesto que conlleva una parte de futuro: “cette plage morte qui préfigure notre monde détruit par la pollution”.

En BO, este lugar, esta caverna nace de la imaginación del escritor, perdido y en busca de sí mismo, escribiendo su propia historia; este lugar adquiere por lo tanto una nueva dimensión y se metaforiza: es el lugar laberíntico y monstruoso de la búsqueda de sí pero cuando reina el olvido. Cuando la memoria no puede recobrase, cuando no se puede reconstruir una sucesión lógica y verdadera de acontecimientos porque el recuerdo falla, sólo queda esta nada deforme, un sinsentido original y previo a la creación. El olvido es la antítesis del cosmos, con su punto fijo a raíz de la cual se construye la habitabilidad y la identidad según una sucesión lógica de acontecimientos; el olvido es el caos porque impide la construcción de sí, el ordenamiento del tiempo en pasado, presente y futuro, impide fijar un punto de origen y partir de él para su autoconstrucción. En esta obra, el olvido es el propio infierno del hombre, una nada deforme que condena al merodeo en medio del sinsentido.

³¹⁸ “Inicio el capítulo en el que Peter Choisson se dirige a los infiernos en busca de Ensiswatil. Camino por una playa de arena ennegrecida por un mar de alquitrán. Algas pegajosas, muertas se adhieren a mis pantorrillas. Peces de aspecto prehistórico están esparcidos por la arena haciendo el aire irrespirable por el hedor a podredumbre. Criaturas con formas de reptiles surgen a veces del mar de tinta pegajosa y alargan hacia mí sus lenguas bífidas y gelatinosas. [...] He cruzado un puente que franquea un río de lava fundida, después esta playa muerta que prefigura nuestro mundo destruido por la polución. Sin lógica alguna, la playa desemboca en un llano donde se lamentan las almas asediadas por nubes de moscas, de abejas, de tarántulas, de escorpiones, de mosquitos grandes como el puño. Los condenados vomitan sin cesar chorros de hormigas rojas. Otros, con aspecto de políticos, sacuden vigorosamente sus chaquetas con el fin de evitar que nubes compactas de insectos persistan en llegar a sus bocas, sus narices o sus oídos. Demonios con cabeza de chivo y cuerpo humano vierten grandes ollas de agua hirviendo sobre obispos atados sobre altares de piedra.”

Ahora bien, Pierre Jean es el escritor-creador de la novela y Peter Choisson su protagonista o criatura. Este universo, es el creado por su creador para su criatura; una criatura creada a imagen y semejanza del creador puesto que hablamos de un relato autobiográfico.

“- On a toujours prétendu que Dieu était omniscient. Peut-être n’est-ce pas le cas. Il crée comme un écrivain. Les personnages suivent la logique de sa propre histoire sauf que, souvent, il n’est pas trop certain de la marche de son histoire. Alors, il décrète le déluge. Ou bien, il se permet un *deus ex machina* en faisant naître un sauveur d’une vierge [...]. Partons de l’hypothèse que le créateur a ses limites, ses questions sans réponses, ses rêves, ses angoisses et ses peurs.

-Vous concluez que le créateur projette ses sentiments, ses limites dans la création?”³¹⁹
(2008: 117)

Dejamos el análisis de la creación para más adelante y aquí nos centraremos más bien en otro de los temas de las novelas: la manipulación de lo real, o la creación de lo real por parte de los poseedores del poder (o creadores). Lo que destaca de este análisis es la consecuencia del orden creado, el mundo creado para el individuo que lo sufre con todo lo que conlleva, tal y como lo dice el personaje Peter Choisson:

“- C’est vrai que je trouve l’histoire que je suis en train de vivre pas possible, concède Peter Choisson. Parfois, j’ai envie de rebrousser chemin, de retourner d’où je viens. Sans doute de nulle part.”³²⁰ (2008: 117)

A partir de esta cuestión, se inicia una reflexión sobre el libre albedrío y el individuo. Unos campos semánticos son recurrentes en las obras entorno a esta cuestión y a raíz del tema creador / criatura; se trata de los arquetipos de criaturas: ¿marionetas o personajes?

³¹⁹ “Siempre se ha pretendido que Dios era omnisciente. Es posible que no sea así. Crea como un escritor. Los personajes siguen la lógica de su propia historia excepto cuando, con frecuencia, no está demasiado seguro de la evolución de su historia. Entonces, decreta el diluvio. O bien se permite un *deus ex machina* haciendo nacer un salvador de una virgen [...]. Partamos de la hipótesis de que el creador tiene sus límites, sus preguntas sin respuestas, sus angustias y sus miedos.”

-‘¿Concluye usted que el creador proyecta sus sentimientos, sus límites, en la creación?’”

³²⁰ “Es cierto que considero la historia que estoy viviendo como no posible, concede Peter Choisson. A veces, tengo ganas de retroceder, de volver al lugar de donde vengo. Sin duda, de ninguna parte.”

En JSQDVSPDMJ, la discusión entre el presidente y el escritor Adam Gesbeau gira entorno a este tema:

“Je vous donne la chance d’écrire un roman plus compliqué en ce sens qu’il s’agira pour vous de manipuler des personnages vivants qui ont déjà un caractère à eux. Il vous faut maintenant les remodeler pour qu’ils puissent réagir à vos ordres, à vos impulsions. Je lui fis remarquer qu’il ne s’agissait plus de personnages mais de marionnettes. Mes personnages à un certain moment avaient une vie propre. Je perdais toute influence sur leurs actes et leurs pensées. Par un étonnant retour des choses, c’était l’auteur qui devenait à un certain moment prisonnier de ses personnages. ‘Et c’est justement ce qui est frustrant pour un écrivain, s’écria le président. N’ai-je pas raison?’³²¹ (2004: 48-49)

En BO, surge la misma cuestión entre el doble de Pierre Jean y Peter Choisson cuando, en un descuido de Pierre Jean, ambos logran encontrarse.

“- Vous trouverez Ensiswatil. Mais vous n’aurez pas de réponse parce que celui qui tire les ficelles, qui se cache derrière un prétendu destin, qui écrit sa propre histoire sans laisser le loisir de construire la nôtre en toute liberté n’a pas la réponse. Pire, il ne veut pas avoir la réponse.”³²² (2008: 118)

¿Qué consecuencia tiene, por la tanto, sobre el individuo, la creación de un orden o universo percibido como absoluto, la sensación de vivir una historia que no es la suya, fruto de la locura de uno impuesta al resto y donde el libre albedrío no tiene cabida? Trataremos, en los apartados siguientes de abordar esta cuestión de las consecuencias de estas creaciones de lo real sobre el individuo cuando la autodefinición no tiene cabida.

³²¹ “Le doy la oportunidad de escribir una novela en este sentido más complicada pues se tratará de manipular personajes vivos que ya tienen un carácter propio. Ahora los tendrá que transformar para que puedan reaccionar a sus órdenes, a sus impulsos. Le llamé la atención sobre el hecho que ya no se trataba de personajes sino de marionetas. Mis personajes, a partir de cierto momento, tenían vida propia. Yo perdía toda influencia sobre sus actos y sus pensamientos. Por un sorprendente giro de los acontecimientos, era el autor quien se convertía en determinado momento en prisionero de sus personajes. ¿Y no es precisamente esto lo que es frustrante para un escritor? exclamó el presidente. ¿Acaso no tengo razón?”

³²² “Encontrarás a Ensiswatil. Pero no obtendrás respuesta pues quien tira de los hilos, quien se esconde tras un pretendido destino, quien escribe su propia historia sin permitirnos el placer de construir la nuestra en total libertad no tiene respuesta, Aún peor, no quiere tener las respuestas.”

2.3. Consecuencia de la realidad ordenada sobre el individuo

2.3.1. Relación con la infancia y pérdida del paraíso

2.3.1.1. Pérdida del paraíso

En todas las novelas, encontramos el tema barroco de la mirada sobre la infancia y la pérdida del paraíso.

“Je me souviens qu’enfant j’ai voulu devenir arc-en-ciel. Ce fragment de mémoire, je le capture parfois même s’il est très volatile. Il ne dure pas longtemps. Matin. Le soleil n’a pas encore offert sa luminosité aux bananeraies. Les herbes exhibent leurs perles de rosée. [...] Ma mère dépose son panier sur un rocher, se débarrasse de son corsage et sort le linge pour le mettre à l’eau. C’est une image d’elle que je n’oublierai jamais et je sais que celle-ci n’est pas du domaine du rêve. [...] À un moment, elle lève les yeux vers moi et découvre ce sourire du ciel qui lui tisse une robe que le couturier le plus fou de beauté ne lui aurait jamais confectionnée. Elle me fait signe d’approcher. J’obéis. Elle me serre dans ses bras en me disant: ‘Promets-moi, Pierre, que tu seras un arc-en-ciel. Que tu tisseras autour de toi, la paix, l’amour et la beauté.’

Dans ma mémoire, tout se désagrège ici. Je ne vois alors que la naissance de la vague, au loin, quelque part, au-delà de la baie, au-delà de l’horizon, au-delà du monde.”³²³ (2008: 137-139)

En BO, a través de este extracto, tenemos el recuerdo del personaje principal y su deseo de convertirse en arco iris. En el extracto original, y a raíz de lo cual nacerá una fuerte tensión dramática en la novela entre recuerdo/olvido, está la descripción de dicho recuerdo con toda una suma de detalles, así como la mención de las huellas que dejan:

³²³ “Recuerdo que de niño quería convertirme en arco iris. Este fragmento de recuerdo se me presenta a veces aún siendo muy volátil. No dura mucho. Por la mañana. El sol todavía no ha ofrecido su luminosidad a los bananales. La hierba exhibe sus perlas de rocío. [...] Mi madre deposita su cesto sobre una roca, se quita la blusa y saca su colada para meterla en el agua. Es una imagen de ella que no olvidaré jamás y sé que ésta no pertenece al mundo de los sueños. [...] De pronto, levanta su mirada hacia mí y descubre esta sonrisa celestial que le teje un vestido que el modisto más loco por la belleza no le habría confectionado nunca. Me hace señas para que me acerque. Yo obedezco. Me estrecha entre sus brazos diciéndome: ‘Prométeme, Pierre, que serás un arco iris. Que tejerás a tu alrededor la paz, el amor y la belleza.’ En este momento, en mi memoria, se desintegra todo. Ya no veo más que el nacimiento de la ola, en la lejanía, por algún lado, más allá de la bahía, más allá del horizonte, más allá del mundo.”

“Alors en pensée, je trace ses pas dans le sol pour que j’y puisse poser les miens, certain de m’octroyer ainsi une vertu, une protection, un pouvoir.”³²⁴ (2008: 138)

Esta imagen de la huella permite suponer un intento de aferrarse a lo seguro, de dejar una impronta de lo vivido, un recuerdo y contrasta con el final del extracto, en el que el personaje ya no consigue recordar y mezcla lo vivido con lo soñado:

“Dans ma mémoire, tout se désagrège ici. Je ne vois alors que la naissance de la vague, au loin, quelque part, au-delà de la baie, au-delà de l’horizon, au-delà du monde. Des chiens éventrés, des cocotiers calcinés, des croix sanglantes sur lesquelles sont crucifiés des christes au corps de jeunes garçons, des Gorgones à la chevelure reptilienne, des horloges folles marquant un temps à rebours, des fauteuils à bascule occupés par des figurines à l’image de mon père.”³²⁵ (2008: 139)

Vinculado al recuerdo de un sueño acerca del “devenir”, encontramos una ruptura y la imagen de lo monstruoso vinculado, en esta novela, a la noción de olvido.

En JSQDVSPDMJ, tenemos varias menciones al recuerdo y su función salvadora:

“Je siffle plusieurs fois en imitant la modulation de l’oiseau siffleur que j’avais tenté tant de fois d’apercevoir à travers la végétation touffue des pins des montagnes de Seguin, cette petite localité à quelques kilomètres de Port-au-Prince où mon père m’emmenait souvent quand il voulait s’isoler de l’agitation démentielle de la capitale pour travailler à un article important. C’est pour attirer mon attention, car cela faisait des heures que je suis accroupi, prostré à l’angle de ces deux murs couverts de formules mathématiques.”³²⁶ (2004: 13)

³²⁴ “Entonces, en mi pensamiento, dibujo sus pasos en el suelo para poder poner los míos encima convencido de otorgarme así una virtud, una protección, un poder.”

³²⁵ “En este momento, en mi memoria, se desintegra todo. Ya no veo más que el nacimiento de la ola, en la lejanía, por algún lado, más allá de la bahía, más allá del horizonte, más allá del mundo. Perros destripados, cocoteros calcinados, cruces ensangrentadas en las cuales están crucificados cristos de cuerpos jóvenes, Gorgonas con cabelleras de serpientes, relojes perturbados que indican un tiempo regresivo, mecedoras ocupadas por figurines con la imagen de mi padre.”

³²⁶ “Silbo varias veces imitando la modulación del canto del pájaro que tantas veces intenté descubrir a través de la tupida vegetación de pinos de las montañas de Seguin, la pequeña localidad a pocos kilómetros de Puerto Príncipe a donde mi padre me llevaba con frecuencia cuando quería aislarse de la demencial agitación de la capital con el fin de trabajar en un artículo importante. Es para llamar mi atención, pues hace ya horas que estoy en cuclillas, postrado en el ángulo de estos dos muros cubiertos de fórmulas matemáticas.”

El silbido asociado a la infancia tiene, para el personaje principal un cierto efecto cicatrizante:

“Je siffle à nouveau. J’ai la conviction qu’en imitant le sifflement de l’oiseau siffleur, je me tirerai de cet état de frustration.”³²⁷ (2004: 15)

Los recuerdos de infancia, en las novelas, permiten regresar a un estado de calma:

“Je ne me vois plus recroquevillé à l’angle de ces murs croulant de formules mathématiques. Je me sens calme, bien dans ma peau. C’est une sérénité qui a quelque chose à voir avec les meilleurs moments de mon enfance.”³²⁸ (2004: 15)

En BO, la misma sensación de calma participa de los campos léxico y semántico: “Le soleil n’a pas encore offert sa luminosité aux bananeraies. Les herbes exhibent leurs perles de rosée. Une odeur de café butine au-dessus de la terre mouillée par l’averse de l’aube”³²⁹. A través de estos campos que denotan una cierta serenidad, tenemos la creación de un *locus* agradable (*locus amoenus* y *cosmos*) asociado al recuerdo. En JSQDVSPDMJ, tenemos la misma asociación del recuerdo de infancia a un *locus amoenus*:

“Je suis assis au bord d’une rivière. L’eau claire qui tourbillonne entre les pierres plates et blanches est survolée par des essaims de libellules. De l’autre côté, des femmes font leur lessive.”³³⁰ (2004: 78)

Y en el recuerdo, el lugar es de suma importancia, porque, tal y como lo afirma Pierre Jean, en BO, el lugar es lo único que permite hacer la diferencia entre el recuerdo y el sueño:

“Mes tentatives sont futiles, car finalement, dans la mémoire, le rêve a autant de

³²⁷ “Silbo de nuevo. Estoy convencido de que imitando el silbido del pájaro cantor saldré de este estado de frustración.”

³²⁸ “Ya no me veo acurrucado en la esquina de estos muros agobiado por fórmulas matemáticas. Me siento tranquilo, bien conmigo mismo. Es una serenidad que tiene algo que ver con los mejores momentos de mi infancia.”

³²⁹ “El sol no ha ofrecido aún su luz a los platanales. La hierba exhibe sus cuentas de rocío. Un olor a café liba a raz de la tierra mojada por el chaparrón del alba.”

³³⁰ “Estoy sentado en la orilla de un río. El agua clara que se arremolina entre las piedras planas y blancas está sobrevolada por un banco de libélulas. En la otra orilla, las mujeres hacen la colada.”

consistance que le souvenir. La seule chose qui différencie le souvenir du rêve, c'est qu'on peut retrouver le lieu du souvenir, mais un lieu ayant subi l'action du temps."³³¹ (2008: 137)

La ruptura con este paraíso aparece en primer lugar, a través del tratamiento del paisaje o lugar; en las novelas, aparece una ruptura clara entre los recuerdos del lugar asociados a los recuerdos de la infancia y los paisajes actuales. Los lugares se convierten por tanto en monumentos mnésicos glissantianos, y se convierten en los actores de la historia de los personajes. Se ordenan en *locus amoenus* y *horribilis*, y adquieren significados morales; el pasaje del *locus amoenus* (del pasado) al *locus horribilis* (del presente novelesco), además de significar una cierta acción transformadora del tiempo, manifiesta una degradación moral del personaje.

2.3.1.2. Ruptura moral entre el ser, el deseo de ser y el devenir

Esta es la relación que existe, en un primer tiempo, entre los recuerdos de infancia y el presente del personaje: la degradación. El recurso a los recuerdos de la infancia permite la alusión a las intenciones de “devenir” que se tienen en esas edades. El niño, en las novelas, tiene un tratamiento especial, puesto que se observa desde la inocencia, y como algo previo a la “creación”, como un caos “en devenir”. Sin embargo, siempre llegará un momento de ruptura entre esa edad y el pasaje a la vida adulta. Un momento de bifurcación donde este sueño de “devenir” se verá mermado porque el mundo creado tal y como lo fue, no permitirá el desarrollo en la dirección soñada.

Lo que trataremos ahora es lo que expresa el inspector Deuswalwe en BO, al leer la novela *Nuit muette sur la croix de l'arc-en-ciel*:

“L'auteur accordait ici, encore plus, une place prépondérante à son enfance, aux choses qu'il avait alors vues et entendues, surtout à ces petits riens qui deviennent souvent dans la perception de l'enfant mille prétextes pour se créer des univers merveilleux ou inquiétants. [...] Le présent de Roger est trop misérable pour correspondre à ce passé

³³¹ “Mis tentativas son vanas, pues finalmente, en la memoria, el sueño tiene tanta consistencia como el recuerdo. Lo único que diferencia el recuerdo del sueño es que se puede volver a encontrar el lugar del recuerdo, aunque un lugar que ha soportado la acción del tiempo.”

mytique qu'il décrit."³³² (2008: 101-102)

En DDUTALC, el prólogo mezcla recursos del real maravilloso y del barroco para describir el paisaje y el milagro a punto de ocurrir en medio del lago Azwei: la aparición del palacio en medio del lago durante el crepúsculo. Se recrea otra vez el *locus amoenus* para acoger la materialización del sueño de una niña a punto de experimentar las primeras sensaciones del amor a pesar de anunciar simultáneamente una ruptura: el paisaje es a la vez familiar, acogedor, pero anunciador de una amenaza inminente:

“Le palais, selon sa tante, devait apparaître au milieu du Lac au crépuscule. Dans quelques minutes débiterait la grande aventure. Elle mit deux doigts dans sa bouche, modula trois longs sifflements dans l'espoir de voir surgir l'iguane. [...] L'exubérance sonore des lieux fascina la fillette encore une fois. Elle eut l'impression que ses sifflements avaient réveillés des nuées d'oiseaux, des flamants, des perroquets, des corbeaux, des colibris qui prenaient leur envol comme s'ils fuyaient une menace imminente. Elle ne put s'empêcher encore de fermer les yeux et de s'enivrer de ces senteurs de citronnelle qu'elle aimait tant. Elle imagina le spectacle qui allait bientôt s'offrir à elle. Son corps de petite fille connut les premiers frissons de plaisirs quand elle se vit, princesse indienne, acceptant les baisers passionnés du Roi Blanc.”³³³ (2005: 5)

El lugar está tratado de modo que aparece como *locus amoenus*: “lac au crépuscule”, “l'exubérance sonore”, “fasciner”, “s'ennivrer des senteurs de citronnelle”, y como *locus horribilis*: “nuée d'oiseaux”, “prendre leur envol”, “menace imminente”. La ruptura entre los sueños de niño y el “devenir” imposible está a punto de ocurrir, este momento marcará un punto de bifurcación en la vida de Mirna en desacuerdo con lo soñado previamente:

³³² “El autor concedía aquí, aún más, un lugar predominante a su infancia, a las cosas que entonces vió y oyó, sobretodo a estas pequeñas naderías que de pronto se convierten en la percepción del niño en mil pretextos para crearse universos maravillosos o inquietantes. [...] El presente de Roger es demasiado miserable para coincidir con este pasado mítico que describe.”

³³³ “El palacio, según su tía, tenía que aparecer en medio del lago durante el crepúsculo. En pocos minutos se iniciaría la gran aventura. Se introdujo dos dedos en la boca, moduló tres largos silbidos con la esperanza de ver surgir la iguana. [...] La exuberancia sonora del lugar fascinó a la niña una vez más. Tuvo la impresión de que sus silbidos habían despertado nubes de pájaros, flamencos, periquitos, cuervos, y colibríes que levantaban el vuelo como si huyeran de una amenaza inminente. Todavía no pudo impedir cerrar los ojos y embriagarse de esos olores de limoncillo que tanto amaba. Imaginó el espectáculo que pronto se le iba a ofrecer. Su cuerpo de niña conoció los primeros escalofríos del placer cuando se vió como princesa india aceptando los besos apasionados del Rey Blanco.”

“Un coup en plein visage ouvrit l’arcade sourcilière de l’enfant. On écarta sauvagement ses jambes. Une douleur qu’elle n’avait jamais connue traversa ses entrailles. Son hurlement fut étouffé par les mains qui lui fermaient la bouche. Goutte à goutte, au rythme du sang qui s’écoulait sur les lanières de citronnelles, son rêve s’effritait. Longtemps après que les garçons furent partis, elle resta allongée sur le dos, cloué par la souffrance, les yeux luisants de larmes, rivés au ciel, cherchant, elle ne savait pourquoi, l’aigle de l’Indienne Osamaïbo. Sa haine prit alors possession du temps, extirpant de son corps douleur et souillure et balisant l’avenir déjà, dans l’attente de l’hypothétique vengeance.”³³⁴ (2005: 6)

En este párrafo, vemos claramente cómo un acontecimiento violento (“écarter sauvagement ses jambes”, “douleur”, “traverser ses entrailles”, “hurlement”, “sang”, “cloué par la souffrance”) va a marcar un punto de bifurcación trágico en la vida de la niña. Los sueños de amor quedarán reemplazados por sueños de venganza, resaltados por la transformación del *locus* en *locus horribilis* donde “sa haine prit possession du temps [...] et balisant déjà l’avenir”. Estamos claramente ante un acontecimiento iniciático en la vida de la niña que retoma por analogía y amplificación fractal la historia fundadora de la nación, construida en base a actos de violencia. Más allá, la violación sería la percepción de la corrupción de la historia por parte de los vencidos, a la espera de una hipotética justicia.

La analogía con la historia colectiva es inevitable debido al tratamiento de estos temas en la casi totalidad de las novelas puesto que, como vimos en capítulos anteriores, todos los relatos funcionan desde el modelo fractal donde se repiten las mismas historias en escalas distintas.

Es en BO, donde quizás esta variación de escala es más perceptible aún; Pierre Jean, tal y cómo vimos anteriormente, quiere convertirse en un arco iris y tejer a su alrededor la paz, el amor y la belleza. Sin embargo, un mismo acontecimiento violento y fundador mermarán sus sueños y lo condenarán a los síntomas del olvido puesto que al igual que Mirna, de niño fue víctima de una violación.

³³⁴ “Un golpe en toda la cara abrió la ceja de la niña. Separaron salvajemente sus piernas. Un dolor que aún no había conocido atravesó sus entrañas. Su grito fue ahogado por las manos que le tapaban la boca. Gota a gota, al ritmo de la sangre que fluía por las correas de los limoncillos, su sueño se hacía pedazos. Mucho después de que los chicos se hubieran ido, aún permanecía tumbada sobre su espalda, clavada por el dolor, los ojos brillantes por las lágrimas fijos en el cielo, buscando, sin saber porqué, el águila de la India Osamaïbo. El odio se apoderó entonces del tiempo, extirpando de su cuerpo el dolor y la deshonra y marcando ya el futuro a la espera de una hipotética venganza.”

“Le cri de Peter Choisson coïncide avec l’impact de la vague. C’est la première fois qu’elle m’atteint. Je vais peut-être mourir. Je sens l’impact du métal de l’auto conduite par le chauffard sur le corps de ma mère. Je me vois plaqué sur une croix, la face contre le bois, la douleur des clous dans mes paumes, un pénis énorme me labourant l’anus. Je vois des corps amalgamés autour d’un pneu gigantesque qui prend feu. Des arcs-en-ciel s’éteignent, rétrécissent jusqu’à devenir une masse informe de vers de terre dévorant l’asphalte de la rue principale du village. Des pendus se balancent au bout de cordes tressées de lanières d’arcs-en-ciel à l’éclat blafard et triste.”³³⁵ (2008: 172)

Este párrafo coincide con el momento en el que Pierre Jean recuerda su violación; coincide a su vez con el recuerdo de lo que quería ser antes de olvidar, un olvido movido por su instinto de supervivencia infantil. Lo trágico del acto fundador de la vida de Pierre Jean es que las cicatrices en las manos que le quedaron de su violación adquirieron un significado divino que enajenaron la verdad. Tenemos aquí una nueva analogía con la historia oficial y colectiva: la violencia y las violencias desde las cuales nacen las historias oficiales quedan olvidadas. A su vez, tenemos, tal y como mencionaba Ricœur, actos violentos celebrados como acontecimientos gloriosos. Sin embargo, los sufrimientos han tenido lugar, han herido y las cicatrices quedan como recuerdo de un dolor que no pasa, que “lancine”, que atormenta.

De estos dos ejemplos, BO y DDUTALC, y para volver a nuestro tema acerca de un devenir individual relacionado con una degradación moral, vemos cómo estos dos niños ven sus sueños de futuro mermados por acontecimientos violentos que marcarán su devenir pero en otra dirección.

Ambas historias están relacionadas claramente con los valores y las lógicas del mundo que los rigen. En DDUTALC, vimos cómo el propio mito de la princesa Osamaïbo y de su Rey Blanco contaba la historia de un amor cuyo devenir fue mermado por los celos y por el poder del padre. Finalmente, el sueño de la niña de conocer los primeros estremecimientos del amor se ve saboteado por el propio mito fundador y el sistema de

³³⁵ “El grito de Peter Choisson coincide con el impacto de la ola. Es la primera vez que me alcanza. Seguramente voy a morir. Oigo el impacto metálico del coche conducido por un inepto contra el cuerpo de mi madre. Me veo aplastado contra una cruz, la cara contra la madera, el dolor de los clavos en las palmas de mis manos, un pene enorme perforándome el ano. Veo cuerpos amalgamados alrededor de un neumático gigantesco en llamas. Varios arco iris se apagan, se encogen hasta convertirse en una masa informe de gusanos de tierra que devoran el asfalto de la calle principal del pueblo. Personas colgadas de los extremos de cuerdas trenzadas con tiras de arco iris de un efecto pálido y triste.”

valor que transmite desde tiempos de antes de los tiempos. En BO, es la lógica de la historia fundacional de la nación convertida, en la novela, en un sistema de organización psicosocial, por así decirlo, que muestra como imposible el “devenir” del individuo dentro de un sistema basado en los valores del olvido y del disfraz de la verdad. El resultado es el de una ruptura violenta y brutal entre los sueños de devenir de estos personajes con voluntad de conocer y de transmitir amor, paz y belleza y lo que acontece con ellos después de dichos acontecimientos fundadores.

Es allí cuando en las novelas, aparece una tensión entre vivencia/ supervivencia/ y sueños rotos. Pues como lo afirma Éric, en ALDRP:

“Ce sont ceux qui ont eu accès à l’écrit qui ont assassiné le Rêve.”³³⁶ (2003: 85)

O Adam Gesbeau, en JSQDVSPDMJ:

“Je pense à ma femme. Aux femmes qui m’ont abandonné parce que je rêvais tant à la vie que je sous-estimais les impératifs de la survie. Ma femme!?! Ma femme qui ne lisait jamais ce que j’écrivais. Ce qui l’intéresserait certainement, c’est ce que rapportent les heures que je passe devant mon ordinateur portable ou sur mes papiers.”³³⁷ (2004: 27)

Para el personaje de Adam Gesbeau, se presenta un grave conflicto moral ante la elección de vivir o sobrevivir. Si para los demás personajes, el problema no se plantea, simplemente ocurre, Adam Gesbeau se ve ante la situación de elegir entre dos caminos marcados por los esquemas de valor de su padre:

“Je me souviens de cet après-midi avec mon père au bord de la rivière. Il avait insisté comme s’il savait qu’un jour je serais confronté à cette situation. ‘Ne t’approche jamais de cet arbre. Sinon, tu seras chassé du jardin.’”³³⁸ (2004: 38)

A través de la imagen del jardín de Edén, el padre se refiere al poder. Integridad y

³³⁶ “Son éstos que han tenido acceso al texto los que han asesinado el Sueño.”

³³⁷ “Pienso en mi mujer. En las mujeres que me han abandonado porque soñaba tanto en la vida que subestimaba las necesidades de la supervivencia. ¿Mi mujer? Mi mujer que no leía nunca lo que escribía. Lo que con toda seguridad le interesaría son los beneficios que generan las horas que me paso delante de mi ordenador portátil o de mis papeles.”

³³⁸ “Recuerdo aquella tarde con mi padre a la orilla del río. Insistía como si supiera que un día me enfrentaría a esta situación. ‘No te acerques nunca a este árbol. Sino, serás expulsado del jardín.’”

honestidad son, para el padre de Adam Gesbeau, los pilares de la moral intelectual. Al acercarse al árbol, es decir, al poder, se corre el riesgo de perder la honestidad intelectual:

“Mon sujet de thèse était: ‘La paysannerie dans la lutte des classes depuis l’Indépendance’. Mes analyses avaient été comprises comme un acte subversif, un affront déguisé au pouvoir en place. Le doyen de la fac, flagorneur attiré du régime, m’avait traité de petit communiste de pacotille. ‘C’est bien’, avait dit mon père, fier comme un paon. ‘C’est très bien. Mais arriveras-tu à tenir le coup jusqu’au bout, mon fils? L’honnêteté intellectuelle, voilà la qualité dont doit s’enorgueillir un travailleur de l’esprit. L’honnêteté intellectuelle, c’est notre compas, c’est notre équerre. Quiconque la perd, chute. Et la chute est terrible. La chute te dévore pire qu’un chancre, pire qu’un cancer. La chute est terrible. La chute n’attaque pas ton corps. Elle corrompt ton âme, ton esprits, elle désagrège ta personnalité, tu régresses vers le point premier, la frontière où l’homme s’est dégagé de l’animalité’.”³³⁹ (2004: 117)

O el mercado por los imperativos socio-económicos:

“Je restai sans voix. Vingt mille dollars américains! C’était bien plus que j’avais gagné ces vingt dernières années où j’avais trimé dur pour écrire une dizaine de romans, des textes pour les journaux, la radio, la télévision! Je pourrais gagner ma liberté en offrant à Ève ce dont elle rêvait. L’avenir de mon fils serait assuré. Dans un pays sans sécurité sociale, sans assurance chômage, un écrivain honnête est un canard sauvage.”³⁴⁰ (2004: 46)

En la novela, Adam Gesbeau acepta la propuesta del presidente (2004: 50), y sus esquemas de valores individuales se invierten:

³³⁹ “El tema de mi tesis era: ‘Los agricultores en la lucha de clases desde la Independencia’. Mis análisis se interpretaron como un acto subversivo, una insulto disimulado al poder establecido. El decano de la facultad, reconocido pelotillero del régimen, me había tratado de pequeño comunista de pacotilla. ‘Está bien’ dijo mi padre orgulloso como un pavo. Está muy bien. ¿Pero podrás resistir hasta el final, hijo mio? La honestidad intelectual, ésta es la cualidad de la que un trabajador del espíritu debe enorgullecerse. La honestidad intelectual es nuestra brújula, nuestra escuadra. Aquel que la pierda, cae. Y la caída es terrible. La caída te devora peor que un chancre, peor que un cáncer. La caída es terrible. La caída no se ensaña con tu cuerpo. Corrompe tu alma, tu espíritu, desintegra tu personalidad, te devuelve al punto de partida, la frontera en la que el hombre se ha liberado de la animalidad.”

³⁴⁰ “Me quedé mudo. ¡Veinte mil dólares americanos! Era bastante más de lo que había ganado en los últimos veinte años en los que me había matado trabajando para escribir una decena de novelas, textos para periódicos, para la radio, para la televisión. Podría ganar mi libertad ofreciendo a Eva aquello por lo que soñaba. El futuro de mi hijo estaría asegurado. En un país sin seguridad social, sin prestación por desempleo, un escritor honesto es un pato salvaje.”

“J’étais libre. J’avais le droit de faire ma propre expérience. Je ne pouvais pas être prisonnier de celle de mon père. Adam Gesbeau avait bien fait de transgresser la loi de Dieu. Ce n’était pas de la désobéissance. Il avait voulu être conscient. Il était parti en quête de sa liberté. On devient un homme quand on goûte au fruit de l’arbre de la connaissance.”³⁴¹ (2004: 53)

Su sueño era convertirse en un escritor leído y querido por todos para “faire partager aux autres mes rêves, mes désillusions”³⁴² (2004: 34) en un país en el que siendo escritor, “on ne vous emprisonne plus, on ne vous fait plus assassiner [...]. Alors on le torture d’une autre manière. On le rend inutile en abêtissant la population”³⁴³ (2004: 27). En sus reflexiones, Adam Gesbeau plantea la siguiente pregunta: “Qu’est un écrivain sans personne pour se pencher sur ses pages, pour plonger au coeur de sa pensée, pour traquer chaque nuance, chaque souffle, chaque effet à travers le carrousel de son écriture?”³⁴⁴ (2004: 27-28). Este es el origen del dilema que se plantea a Adam Gesbeau. Para realizar su deseo profundo de convertirse en escritor, tendrá que dejar de vivir “en dehors du moule, en dehors d’un collectif en putréfaction”³⁴⁵ (2004: 27). Y lo que él creía aceptar como una posibilidad de dejar de sobrevivir materialmente, se convierte en otro tipo de supervivencia:

“Il veulent que je gobe leur horreur. Ils veulent que je patauge dans leurs fanges. Ils ne m’auront pas. Je descendrai si profondément dans ma folie qu’ils disparaîtront eux-mêmes s’ils tentent de me faire remonter.”³⁴⁶ (2004: 26)

Asesinar el sueño, es impedir que broten nuevos focos de sentido, que se descentren las tomas de poder/sentido hacia nuevas posibilidades. En ALDRP, después de la muerte de Dios y de la toma de poder absoluto de “l’Elu”, ante la desolación del paisaje y el nihilismo absoluto en el que ha caído el universo novelesco, Marjorie le dice a Éric:

³⁴¹ “Era libre. Tenía derecho a mi propia experiencia. No podía ser prisionero de la de mi padre. Adam Gesbeau había hecho bien al transgredir la ley de Dios. No era desobediencia. Quiso ser consciente. Partió en busca de su libertad. Uno se convierte en un hombre cuando prueba el fruto del árbol del conocimiento.”

³⁴² “[...] compartir con los demás mis sueños, mis desilusiones.”

³⁴³ “Ya no os encarcelan, ni os asesinan [...]. Entonces, lo torturan de otra manera. Lo convierten en inútil al atontar la población.”

³⁴⁴ “¿Qué es un escritor sin nadie para sumergirse entre sus páginas, para penetrar en lo profundo de su pensamiento, para seguir el rastro de cada matiz, cada soplo, cada efecto a través del carusel de su escritura?”

³⁴⁵ “[...] fuera del molde, fuera del colectivo putrefacto.”

³⁴⁶ “Quieren que me traguen su horror. Quieren que chapotee en sus lodos. No lo conseguirán. Me sumiré tan profundamente en mi locura que ellos mismos desaparecerán si intentan sacarme de ella.”

“Il faut que nous vivions, Éric, insista Marjorie. Je ne veux pas survivre. Je veux vivre.”³⁴⁷
(2003: 163)

En este mismo momento, Marjorie le parece a Éric una niña pequeña:

“Elle me donnait l’impression, à ce moment, d’une petite fille perdue dans un monde hostile qu’elle n’avait jamais imaginé.”³⁴⁸ (2004: 163)

En estas dos frases, podemos hacer un paralelismo entre la voluntad de soñar y la niñez que permite reanudar con los sueños de vida. A continuación, analizaremos cómo la imposibilidad de soñar y de devenir de los personajes desarrolla unas verdaderas estrategias de supervivencias y unos valores intrínsecos.

2.3.2. La supervivencia, sus estrategias y su moral

Todo lo analizado en los capítulos anteriores en torno al poder, a la manipulación de un real impuesto, a la necesidad de crear un único bando uniforme y conforme así como esta parte anterior en torno a los sueños de futuro del individuo mermado por un acto de violencia induce a una reflexión sobre el individuo y el tipo de sujeto que su mundo crea, nutre y alimenta.

Campra (1987: 18), al estudiar la identidad a través de la literatura afirma que existe “una voluntad explícita de prohibir la imaginación o, lo que es lo mismo, de imponer una imaginación controlada y que no se perciba como impuesta, sino como natural.” Esta afirmación explicita la presencia de elementos barrocos como la máscara, el disfraz y el espejo en la totalidad de nuestras obras, usados por los personajes, puesto que “la conducta mimética aparece entonces como la única existente; la máscara, como el único rostro aceptable” (1987: 18). Si la individualidad, la subjetividad no pueden expandirse, brotar y desarrollarse, ¿qué le queda al individuo sino estrategias de supervivencia, conscientes o inconscientes? En este capítulo analizaremos la tensión dramática entre “ser o parecer”. Puesto que el universo novelesco impone una sola realidad y una sola

³⁴⁷ “Es necesario que vivamos, Eric, Insistió Marjorie. No quiero sobrevivir. Quiero vivir.”

³⁴⁸ “En este momento, me pareció una niña pequeña perdida en un mundo hostil que nunca había imaginado.”

verdad que merma los sueños y deseos individuales, (estos quedarán latentes, olvidados o reprimidos) la máscara se convierte en el atuendo necesario para la supervivencia.

2.3.2.1. Las máscaras y los disfraces

En los ejemplos anteriores, hemos hablado de los personajes de las novelas ALDRP y JSQDVSPDMJ, Marjorie y Adam Gesbeau. El punto en común que tienen estos dos personajes es que ambos han tenido que llevar máscaras. Marjorie, en el ejemplo citado anteriormente, en el momento en el que le dice a Éric, como volviendo a ser aquella niña, – “No quiero sobrevivir, quiero vivir” deja caer la máscara-coraza de la supervivencia y vuelve a ver con lucidez cuál es su verdadera necesidad. Adam Gesbeau, al contrario, al aceptar la propuesta del presidente acepta “llevar la máscara” del perfecto ciudadano que le hará olvidarse de sí mismo, de sus valores y principios para “amoldarse al mundo en el que ha aceptado vivir y que contribuirá a construir. De hecho, el llevar la máscara como señal de conformidad es explícito cuando, tras aceptar la propuesta, el presidente lleva a Adam Gesbeau en su “sala de las máscaras”.

“- ‘Choisissez votre masque, Gesbeau. Il ne faut pas qu’on aille crier sur tous les toits que l’écrivain Adam Gesbeau, si critique envers le pouvoir, homme à la réputation sans tâche, prête ses services au tyran.’ [...] Je choisis l’une de ces têtes qui passent inaperçues. Tête d’un homme dans la quarantaine, aux traits peu accentués, le nez à peine busqué, les lèvres fines avec un léger duvet au-dessus. [...] Quand nous sortîmes de la pièce, j’eus la désagréable sensation que j’étais prisonnier de cette cire d’imposteur et que c’était elle qui désormais agirait à ma place.’”³⁴⁹ (2004: 59-60)

Llevar la máscara permite esconder la verdad, esconderse y mantener el anonimato; por un lado oculta la impostura del poder; y por otro le permite a Adam Gesbeau llevar puesta la máscara de un ciudadano cualquiera, convertirse en este otro conforme, integrado,

³⁴⁹ “Escoja su máscara, Gesbeau. No tenemos porque ir a gritar a los cuatro vientos que el escritor Adam Gesbeau, tan crítico con el poder, hombre de reputación sin tacha, presta sus servicios al tirano. [...] Escojo una de estas cabezas que pasan desapercibidas. La cabeza de un hombre cuarentón, con trazos poco acentuados, la nariz apenas encorvada, los labios finos con una ligera pelusa encima. [...] Cuando salimos de la habitación, tuve la desagradable sensación de ser prisionero de esta cera de impostor y que sería ella la que actuaría en mi lugar.”

mediante el cual logrará la aceptación:

“L’homme que j’étais marchait le long de la rue menant à son domicile. Il gravit le perron, ouvrit la porte et entra. Au moment où il allait se débarrasser de son masque, sa femme Ève apparut, s’avança d’un pas décidé vers lui pour arrêter son geste. ¡Ne l’enlève pas... Je t’en prie!”³⁵⁰ (2004: 67)

La máscara permite esconderse detrás del rostro de la conformidad. Su utilización remite al tema de las apariencias y de las fronteras entre el ser y el parecer.

2.3.2.2. Ser y parecer

En relación con el tema del ser y parecer, es sin duda la novela DDUTALC la que mejor ejemplifica y escenifica esta temática. Los personajes quedan identificados y asignados a categorías sociales y a esquemas de valores en función del tipo de máscara que llevan, tal como demuestra esta descripción de Pirus:

“Elle ne put s’empêcher de laisser échapper un soupir à la vue du porteur de charbon, soupir associé à un reproche adressé au Créateur. Presque un nain, Pirus était d’une laideur épouvantable. Maigre, la peau colonisée par des boutons et des plaques d’eczéma, le visage figé dans une sorte de masque simiesque qu’un sourire perpétuel humanisait à peine.”³⁵¹ (2005: 8)

Su máscara animal, simiesca, es lo que le identifica directamente con el espacio poco propicio a la habitabilidad, es decir, del mundo caótico y no domado. Aquí, los elementos barrocos de la exageración como “épouvantable”, “la peau colonisée par des boutons et des plaques d’eczéma” enfatizan la fealdad física del personaje que contrasta con la descripción de Esmalda, como si fuera su espejo invertido:

“La beauté de cette jeune fille qui dormait, un livre posé sur des cuisses au cuivre

³⁵⁰ “El hombre que yo era caminaba por la calle que llevaba a mi domicilio. Subió la escalinata, abrió la puerta y entró. En el momento en que se iba a quitar la máscara, apareció Eva, su mujer. Se dirigió decidida hacia él para detenerle. ‘No te la quites... Te lo suplico’.”

³⁵¹ “No pudo evitar dejar escapar un suspiro ante la visión del carbonero, suspiro asociado a un reproche dirigido al Creador. Pirus, casi un enano, era de una fealdad espantosa. Flaco, la piel infestada de granos y eczemas, la cara definitivamente sellada en una máscara simiesca que una sonrisa perpetua apenas humanizaba.”

étincelants qu'une courte jupe livrait sans retenue au regard. Halluciné, Pirus dévora des yeux le visage au teint couleur de ces mangues de Miragoâne, les cheveux d'un noir qui lui donnait l'envie de retrouver sa nuit complice, lieu où sa laideur devenait commune, anonyme, des traits d'une délicatesse d'ailes de papillon."³⁵² (2005: 9)

La fealdad es directamente asociada a la clase baja, a la de los "laissés pour compte"; y la belleza física, es reflejo de la clase alta, se convierte en una puerta de acceso a dicha categoría social, motivo por el cual Pirus decide ir a ver al demonio Laboubaka para que lo transforme en un joven guapo y rico. Con su nueva máscara y un nuevo disfraz, Pirus accede al mundo de Esmalda puesto que, en este mundo, la belleza sólo puede ser señal de riqueza y nobleza:

"Pirus portait pour l'occasion des pantalons de coton blanc, un gwayabera blanc et des mocassins assortis. Cela lui donnait l'air de ces bourgeois qu'il voyait parfois arriver au club de tennis attendant au stade football pendant ses parties de dominos sur le trottoir d'en face. Mme Maldouin jugea du premier coup d'œil que Pirus était en vérité un bel homme. Un homme aussi beau devait être né dans une grande famille. C'était du moins un bon départ. Pour Mme Maldouin, la beauté n'était pas capable de fleurir dans les lieux où la misère établissait ses quartiers. Misère, pour elle, rimait avec laideur, déchéance morale et physique."³⁵³ (2005: 66)

Pirus, enamorándose de Esmalda, no tiene otra opción que la impostura para alcanzar su mundo y tener la posibilidad de encontrarse con ella, prueba de ello, la reacción de Esmalda, en el primer capítulo al ver por primera vez a Pirus:

"La jeune fille, l'air dégouté, suivait le nabot, araignée monstrueuse, qui s'agitait frénétiquement, allant et venant sur le sable.

-Où as-tu trouvé cette chose, maman? demanda-t-elle outrée."³⁵⁴ (2005: 10)

³⁵² "La belleza de esta joven que dormía con un libro sobre sus muslos brillantes y cobrizos que una falda corta dejaba expuestos a la mirada. Asombrado, Pirus devoraba con sus ojos el rostro de tez del color de esos mangos de Miragoane, el cabello de un negro."

³⁵³ "Pirus llevaba para la ocasión unos pantalones de algodón blanco, una chaquetilla blanca y unos mocasines a juego. Todo ello le daba el aspecto de estos burgueses que a veces veía llegar al club de tenis contiguo al estadio de fútbol mientras jugaba sus partidas de dominó sobre la acera de enfrente. Con un primer vistazo, la señora Maldouin consideró a Pirus un hombre verdaderamente guapo. Un hombre tan guapo tenía que haber nacido en el seno de una gran familia. Era por lo menos un buen inicio. Para la señora Maldouin, la belleza no era capaz de florecer en los lugares donde se asentaba la miseria. Para ella miseria rimaba con fealdad, degeneración moral y física."

³⁵⁴ "La chica, con aire disgustado, siguió con la mirada al enano, araña monstruosa, que se movía frénéticamente de un lado a otro sobre la arena."

Una sociedad injusta es la que se retrata en DDUTALC. Tenemos un universo novelesco dividido en dos espacios distintos y bien delimitados, tal como lo vimos en apartados anteriores. Funcionan como áreas de *hábitus* y representaciones sociales originadas por la clase alta (el saber-poder). Estos universos son cada uno universos creadores de alteridad, entendiéndose como creadores de incluidos y excluidos (*laissé-pour-compte*). Sin embargo, y aludiendo a la figura barroca de los mundos imbricados en otros o a la imagen fractal de la variación con escala, cada uno de ellos funciona también con sus propias escalas de valores, tal y como lo percibe Marie-Marthe hablando del universo de la clase alta:

“Marie-Marthe n’avait jamais examiné les choses sous cet angle. Avec son gros bon sens de femme du peuple, elle s’imaginait que ces hommes qui fréquentaient la maison des Maldouin dans l’espoir certains de voler la fleur de la voluptueuse Esmalda [...] étaient tous des riches. Ils l’étaient vraiment. Mais elle avait appris sidérée, que parmi les riches, il y avait également des pauvres et des riches. Seules des personnes comme M. Maldouin, sa femme et leur fille unique étaient capables de se retrouver dans cet embroglio.”³⁵⁵ (2005: 38)

Por lo tanto, cada mundo tiene a su vez sus propias luchas por el poder, para mantenerlo, perpetuarlo y hacerlo crecer.

“Blaise Maldouin fut encore une fois émerveillé par la beauté de sa fille. Il se promit de veiller au grain afin qu’un mauvais mariage ne détruise ses projets. Une femme de cette classe, mulâtresse de surcroît, était un moyen sûr de pénétrer l’univers clos des familles de la haute société. Blaise Maldouin se vantait de s’être forgé une fortune et un nom, mais il y avait un palier de l’échelle sociale qu’il n’atteindrait jamais. Seul un mariage mûrement réfléchi permettrait à sa famille de franchir ce gouffre qui la séparait d’une honorabilité sans tache.”³⁵⁶ (2005: 51)

-¿Dónde has encontrado esta cosa, mamá? preguntó indignada.”

³⁵⁵ “Marie-Marthe nunca había analizado las cosas desde este punto de vista. Con su gran sentido común de mujer de pueblo, se imaginó que todos estos hombres que frecuentaban la casa de los Maldouin con la esperanza cierta de robar la flor de la voluptuosa Esmalda [...] eran todos ricos. Lo eran realmente. Pero descubrió asombrada que entre los ricos había también ricos y pobres. Sólo las personas como el señor Maldouin, su mujer y su única hija eran capaces de orientarse en este galimatías.”

³⁵⁶ “Blaise Maldouin se maravilló una vez más de la belleza de su hija. Se prometió estar atento a que una boda equivocada no destruyera sus proyectos. Una mujer de esta clase, mulata por añadidura, era un medio seguro para penetrar el cerrado universo de las familias de la alta sociedad. Blaise Maldouin se enorgullecía de haberse forjado una fortuna y un nombre pero había un peldaño de la escala social que no alcanzaría

Este mundo, en el que cada uno lucha por lo suyo es un mundo de estrategias de supervivencias donde máscaras y disfraces son los atuendos necesarios para franquear las barreras de la alteridad creadas como protección.

2.3.2.3. La máscara y el otro o la relación imposible

Y nos encontramos con una tensión dramática basada en un juego entre “el otro” y “el mismo”. En un primer tiempo, las máscaras permiten las identificaciones diferenciadoras, es decir, identifican a “los otros” según un esquema de representaciones propio a los valores sociales escenificados. Las relaciones que no se dan, en este caso, responden a una organización natural acorde al tipo de sociedad; la clase alta no se mezcla con la clase baja. Las máscaras, como es el caso de Pirus, y pese a ser reveladoras de apariencias permiten el reconocimiento de un personaje arquetípico cuya máscara revela inmediatamente su condición y por tanto su bando.

Sin embargo, para Pirus, devenir o decidir vivir su vida significa, en esta sociedad tan estratificada y con tantas esferas de alteridades que inmovilizan y encierran a cada uno en su bando, tener que hacerse pasar por otro, mimetizarse en el otro bando para poder tener la posibilidad de entrar en él y ampliar sus esferas de movimientos; tal como dice Satyre (2011: 203) “pour déjouer les feintes des autres, il faut avoir recours aux mêmes artifices qu’eux”³⁵⁷.

Como la mentira y la impostura son las reglas de la supervivencia que se dan en todas las esferas del ámbito social, la relación entre los personajes se ve mermada de antemano porque lo primero que las rige es la sospecha y la desconfianza; el miedo a encontrarse con un impostor que hará peligrar la realización de los deseos o la situación económica adquirida.

“Pirus le beau devenant laid. Un masque! Il était certain qu’un masque avait pénétré dans sa demeure. Un fourbe voulant jouir de la fortune que lui, Blaise Maldouin, avait

jamás. Sólo una boda concienzudamente madurada permitiría a su familia franquear este abismo que le separaba de una honorabilidad sin tacha.”

³⁵⁷ “Para descubrir las trampas de los demás, hay que recurrir a los mismos artificios que ellos.”

accumulée au prix de tant de sacrifices, peut-être même au prix de son âme. Il se sentit soudain glacé, en chute libre dans un gouffre.”³⁵⁸ (2005: 88)

El segundo paso será el de la voluntad de descubrir las máscaras (la mascarade) del otro, destapar su juego para que el suyo propio no quede descubierto. Prueba de la desconfianza, es por ejemplo, la primera reacción de Esmalda al ver el nuevo Pirus:

“-Vous allez l’inviter ici, mademoiselle Esmalda? S’étonna Marie-Marthe en ouvrant de grands yeux.

-Pas avant que je sache qui il est, Marie-Marthe. L’amour, c’est une affaire d’homme. Nous, les femmes, il faut d’abord que nous sachions à qui nous avons affaire avant de penser aux sentiments.”³⁵⁹ (2005: 41)

Esto es lo que motiva la necesidad de utilizar objetos como los prismáticos para observar desde lejos y sin ser visto, el detalle que traicionaría la impostura:

“- Il est en vérité très beau, dit Esmalda rêveuse. L’autre jour, j’ai dérobé en douce les jumelles de papa.”³⁶⁰ (2005: 40)

O en este otro extracto:

“Pendant toute la durée de l’entretien de sa fille avec ce Pirus, il les avaient observés d’une fenêtre de la maison en utilisant des jumelles de marine dont il ne se servait guère depuis qu’il avait cessé de prêter ses services à la police secrète. Il avait surtout examiné le jeune homme, analysant chaque trait de son visage, chaque posture, chaque geste, chaque mimique, à l’affût de quelque chose qui trahirait l’imposture.”³⁶¹ (2005: 85)

³⁵⁸ “Pirus el bello convirtiéndose en feo. Una máscara! Estaba seguro de que una máscara se había introducido en su residencia. Un bribón que quería beneficiarse de la fortuna que él, Blaise Maldouin, había acumulado a costa de tantos sacrificios, posiblemente incluso a costa de su alma. De pronto se sintió helado, precipitándose en el abismo.”

³⁵⁹ “-¿Va usted a invitarle a venir aquí, señorita Esmalda? se sorprendió Marie-Marthe abriendo los ojos de par en par.

-No antes de que sepa quien es, Marie-Marthe. El amor es un asunto de hombres. Nosotras, las mujeres, debemos saber primero con quien tratamos antes de pensar en los sentimientos.”

³⁶⁰ “Realmente es muy guapo, dijo Esmalda soñadora. El otro día, cogí sin que se diera cuenta los prismáticos de papa.”

³⁶¹ “Durante todo el tiempo que duró la entrevista de su hija con ese Pirus, les estuvo observando desde una ventana con la ayuda de unos prismáticos marinos que no usaba casi nunca desde que dejó de prestar sus servicios en la policía secreta. Sobre todo había examinado al joven analizando cada rasgo de su rostro, cada postura, cada gesto, cada mueca al acecho de algo que traicionase la impostura.”

Esta dinámica de la supervivencia, al fin y al cabo, aísla e imposibilita las relaciones, lo que denuncia Éric en ALDRP:

“Nous avons joué avec les masques, non seulement pour nous mettre à l’abri des autres, mais pour nous dissimuler à nous-même, pour échapper à la métamorphose à l’intérieur du temps.”³⁶² (2003: 168)

Lo que nos revela la utilización de las máscaras es, por un lado, la imposibilidad de ser uno mismo y/o la obligación de encarnar a otro lo que implica una grave crisis de identidad de los personajes de las novelas: la imposibilidad de ser uno mismo, revelador de un Yo fragmentado. Para ser actor de su mundo, hay que ser otro y actuar como el otro. La cuestión de la alteridad que se plantea aquí, es, en un primer momento, una alteridad aislante y a la vez impostora. Nos permite a la vez, empezar a dibujar la temática del “Yo como otro”, cuando el juego de la actuación empieza a ser asimilado por el individuo como su verdadera identidad y surge entonces una disociación entre el Yo y el superyó o, el tema del doble, del desdoblamiento del personaje.

Por otro lado, el tema barroco del teatro del mundo implica actores y público. La impostura y la apariencia implican observadores del juego, al igual que el teatro necesita actores y espectadores. Y aquí, la alteridad se ve como necesaria para el espectáculo o juego social; sin ella, no habría necesidad de parecer, mentir o usurpar identidades. El extremo dramático de esta temática es la citación de Adam Gesbeau, en su celda, cuando dice:

“Je m’efforce de deviner ce qu’il pense. J’essaie de me mettre à sa place. L’exercice est probablement faussé. Il sait que je l’observe. C’est la grande énigme de la physique quantique. Certains éléments semblent réagir au fait d’être observés. Je me dis que nous sommes tous à l’échelle de l’univers, des particules.”³⁶³ (2004: 157)

Actuamos porque sabemos que estamos siendo observados y las reglas de este juego social dependen de la mirada del otro, de un otro que queremos imitar, lo que hace de la

³⁶² “Habíamos jugado con las máscaras, no sólo para protegernos de los otros, sino para disimularnos a nosotros mismos, para escapar de la metamorfosis en el tiempo.”

³⁶³ “Me esfuerzo en adivinar lo que piensa. Intento ponerme en su lugar. El ejercicio es probablemente erróneo. El sabe que le observo. Es el gran enigma de la física cuántica. Algunas partículas parecen reaccionar al hecho de ser observadas. Me digo que, a escala universal, todos somos partículas.”

alteridad un pilar de las reglas del juego. Pero ¿qué valores, qué principios morales están en juego cuando las relaciones se tejen sobre la base de una impostura?

2.3.2.4. La contra-moral, superyó y esquizotimia

En este mundo de apariencias, imposturas y de supervivencias, nos encontramos con valores y morales subvertidas. Ya hemos visto que los personajes están en ruptura con sus sueños de “devenir”, con los valores transmitidos. El mundo en el que viven es un mundo delimitado y cerrado en el que los valores transmitidos son los que los detentores del poder imponen como los únicos posibles.

La sospecha ante la impostura es el primer motor de relación entre los personajes; tal como vimos con el padre de Esmalda que observa con prismáticos a Pirus “à l’affût de quelque chose qui trahirait l’imposture”³⁶⁴. La supervivencia y la sospecha conllevan por lo tanto su propia moral; la inteligencia, en este mundo no es más que la capacidad de destapar la impostura. Por ejemplo, después de que Esmalda anteponga la prudencia al amor, Marie-Marthe se maravilla de la inteligencia de su ama:

“Marie-Marthe acquiesça de la tête. Elle appréciait l’intelligence de sa maîtresse et se servait souvent de ses mots pour faire la leçon à sa propre fille, Sonia, une grande délurée de dix-neuf ans qui s’était laissée longtemps mener par le bout du nez par un gendarme sans le sou, de surcroît coureur de jupes.”³⁶⁵ (2005: 41)

Para Blaise Maldouin, la inteligencia de su hija está relacionada con el destino que tiene que asumir:

“Son rêve était que les Maldouin intègrent cet univers, siège du pouvoir véritable.

³⁶⁴ “[...] al acecho de algo que traicionase la impostura.”

³⁶⁵ “Marie-Marthe asintió con la cabeza. Reconocía la inteligencia de su señora y con frecuencia se servía de sus palabras para dar lecciones a su propia hija, Sonia, una notable desvergonzada de diecinueve años que durante mucho tiempo se dejó engatusar por un gendarme sin un centavo y, por añadidura, mujeriego.”

Heureusement qu'Esmalda était une jeune fille d'une intelligence hors du commun. Elle avait compris, très tôt que son destin était de se propulser vers les sommets."³⁶⁶ (2005: 52)

Pirus, parece ser el único que percibe la inteligencia como una capacidad de ser, más allá de las apariencias. Él percibe otro tipo de inteligencia en Esmalda: una inteligencia asociada a la bondad, a la pureza del corazón:

“C'est la femme la plus belle qui existe dans cette ville. Elle ne mettrait jamais du poison dans mon cœur. Je sais qu'elle est bonne.”³⁶⁷ (2005: 18)

Sin embargo, la inteligencia de Pirus y su definición de la inteligencia no encajan en su mundo lo que le vale burlas y lo que le define como tonto. Prueba de ello, su visita a Laboubaka a quien le pide belleza e inteligencia. Laboubaka le responde: “La beauté et l'intelligence! Tu es vraiment un homme spécial, Pirus. Tu es certain que c'est ce que tu veux?”³⁶⁸

La petición de Pirus consiste en convertirse en un hombre guapo y capaz de manejar el lenguaje: “Je veux être capable de parler un bon français comme ses bourgeois qui arrivent le dimanche matin, dans leur belle voiture, pour participer à la messe”³⁶⁹ (2005: 35). Su petición resulta extraña: ¿inteligencia es una cuestión de dominar la lengua? Laboubaka se extraña y Mirna, más adelante cuestiona las capacidades de Laboubaka:

“-Comment! Tu as parlé à Laboubaka et tu ne lui as même pas demandé de l'argent! Pirus s'était amusé de l'étonnement de la vieille femme. Esmalda n'est pas comme ces putains qui courent les rues. Si l'argent comptait à ses yeux, elle aurait épousé l'un de ces hommes riches qui fréquentent sa maison. Ce qu'elle veut, c'est un garçon beau et intelligent.

-‘Laboubaka m'a comblé au-delà de toutes mes esperances!’ La vieille femme avait levé ses bras au ciel.

³⁶⁶ “Su sueño consistía en que los Maldouin se integraran a este universo, sede del verdadero poder. Afortunadamente Esmalda era una chica con una inteligencia fuera de lo común. Entendió muy pronto que su destino era el de promocionarse hacia las cimas.”

³⁶⁷ “Es la mujer más bella que existe en esta ciudad. Nunca envenenará mi corazón. Yo sé que es buena.”

³⁶⁸ “¡Belleza e inteligencia! Eres realmente un hombre peculiar, Pirus. ¿Estás seguro de que esto es lo que quieres?”

³⁶⁹ “Quiero ser capaz de hablar un buen francés, como estos burgueses que llegan el domingo por la mañana en sus coches de lujo, para participar en la misa.”

-‘Quelle sorte d’intelligence Laboubaka t’a-t-il donc donné, Pirus? Je crains qu’il ne se soit amusé de ta naïveté. Ah, ces diables!’³⁷⁰ (2005: 44-45)

La inteligencia se asocia por tanto a lo material, característica de los valores de una sociedad capitalista donde la inteligencia se asocia a la capacidad de medrar, de adquirir poder y un valor a través de la capitalización del dinero. El poseer es la consecuencia. Sin embargo, Pirus no pidió a Laboubaka “tener a Esmalda” sino que le pidió la belleza y la capacidad de la elocuencia para que sea ella la que le elija. Pese a ello, tenemos un personaje principal ¿a-moral? Desde las primeras páginas, sabemos que Pirus “depuis sa plus tendre enfance [...], n’avait jamais pu supporter l’odeur de la citronnelle [...]. Il s’était retrouvé dans les rues à 12 ans parce que, après avoir absorbé un thé à la citronnelle, il avait tenté de violer la propre fille de sa mère adoptive”³⁷¹ (2005: 9). Poco sabemos sobre su vida, aunque resulta fácil imaginar las consecuencias de su orfandad en su personalidad. Su vagabundeo, la ausencia de lazos y el desarrollo de una personalidad basada en la supervivencia: la versatilidad, el camuflaje, el egoísmo. Otros personajes lo entienden como Mirna:

“Le désespoir de Pirus était tel que Mirna eut pour lui un élan de tendresse qu’elle refoula. Dès la première fois que ce nabot s’était présenté chez elle, elle avait eu pour lui une troublante sympathie.”³⁷² (2005: 20)

Más adelante, Chaussette, su mayor rival explica a Esmalda, desde la misma simpatía:

“- C’est un être qui, pour n’avoir connu que la haine, ne croit pas que son cœur puisse ressentir autre chose.”³⁷³ (2005: 176)

³⁷⁰ “¿Cómo? ¿Has hablado con Laboubaka y ni siquiera le has pedido dinero? Pirus se divertía con el asombro de la vieja. Esmalda no es como esas putas que hacen la calle. Si el dinero le importara, se hubiera casado con uno de esos ricachones que frecuentan su casa. Lo que ella quiere es un chico guapo e inteligente.

- ¡Laboubaka me ha satisfecho más allá de todas mis esperanzas! La vieja alzaba sus brazos al cielo.

- Pues ¿qué inteligencia te ha dado, Pirus? Me temo que se ha divertido con tu ingenuidad. ¡Ah, esos diablos!”

³⁷¹ “desde su más tierna edad [...],[Pirus] no soportaba el olor a limoncillo [...]. Lo habían echado a la calle con 12 años porque, después de tomarse un té de limoncillo, había intentado violar a la propia hija de su madre adoptiva.”

³⁷² “La desesperación de Pirus era tal que Mirna tuvo por él un arrebato de ternura que reprimió. Desde que por primera vez se presentó este enano ante ella, sintió por él una inquietante simpatía.”

³⁷³ “Es un ser que, por no haber conocido más que el odio, no cree que su corazón pueda sentir otra cosa.”

Pirus es amor, pureza, justicia, inocencia, solidaridad, niño y adulto a la vez. Sin embargo, en su jerarquizado universo cada bando se compone de diferentes submundos de los cuales él, por su fealdad, pertenece al último eslabón de los esquemas sociales, lo que le induce a actuar desde la a-moralidad por necesidades de supervivencia.

Chaussette es el personaje masculino antitético de Pirus, dentro de la categoría social de la clase baja. Al igual que Pirus, es carbonero pero es guapo y de la Antibonite. La Antibonite, en el imaginario haitiano, es un lugar misterioso y mágico lo que alimenta el exotismo de Chaussette. Pirus odia a Chaussette. Un día, éste es herido en una pelea y aquel, no quiere ayudarlo. Lo abandona pese a las súplicas, incapaz de matarlo por venganza aprovechándose de su debilidad. Chaussette lo llama cobarde: “ Tu es un lâche et un salaud, Pirus! Ta lâcheté est encore pire que ta laideur. Lâche! Salaud!”³⁷⁴ (2005: 32)

El héroe es por lo tanto un personaje cobarde, paralizado por el miedo. ¿Pero qué tipo de cobardía? Nos encontramos ante una señal del verdadero Yo de Pirus. Pirus no ha podido llegar hasta el fin de su venganza y de su odio y en este caso, la cobardía es señal del límite de su personalidad de superviviente:

“Les mots gluants de mépris de Chaussette résonnèrent aux oreilles de Pirus pendant tout le temps que dura sa course dans la nuit, comblant les moindres interstices pour ne laisser aucun lieu où il pût échapper à la vindicte du blessé. [...] Le dédain de Chaussette catalysait en Pirus le dégoût de sa propre personne, un dégoût accoucheur de méchanceté, cette méchanceté qu’il n’arrivait pourtant pas à exprimer; car il n’y avait pas plus poltron que lui.”³⁷⁵ (2005: 32)

El odio y la venganza son otros rasgos que encontramos en otros personajes, como Mirna, y en otras novelas, en ALDRP, en Éric. Éric al haber sido despedido de la función pública

³⁷⁴ “-¡Eres un cobarde y un cabrón! Tu cobardía es aún peor que tu fealdad. ¡Cobarde, cabrón!”

³⁷⁵ “Las palabras llenas de desprecio de Chaussette resonaron en los oídos de Pirus durante todo el tiempo que duró su carrera nocturna, colmando las mas mínimas rendijas por las que pudiera dejar de afontar la venganza del herido. El fenómeno que barría todas las referencias, tenía la lógica cogida por el cuello para que exhalara su último aliento. A menos que la naturaleza se haya hartado de ver caminar juntos a la lógica y a la cultura de los hombres de este país, lógica que debía encarrilar a los hombres en el camino de la superación, la única posibilidad que permite al hombre elevarse plenamente al status al que pertenece. [...] El desdén de Chaussette catalizaba en Pirus el asco hacia su propia persona, un asco que generaba maldad, esta maldad que sin embargo no podía expresar; pues no había nadie más cobarde que él.”

por las políticas de reajustes estructurales decide vengarse y matar al ministro de finanzas. En las primeras escenas de la novela, obtenemos el retrato de un hombre rabioso, odioso, burlón por sus actitudes, su forma de hablar: “Il a quoi le miroir? lui lançais-je, maîtrisant difficilement mon énervement – si je m’approche d’elle, je l’étrangle. [...] lui lançais-je d’un air menaçant. Alors tu dégages. Tu nous laisses tranquilles – je haussais les épaules.”³⁷⁶ (2003: 15-20). Tenemos a la vez un personaje violento que se recrea en la imaginación de un crimen, al límite de la locura: “La première balle que je pris, je la passai doucement, avec délectation sur une photo de Mataro, le ministre des Finances, que j’avais découpée dans une revue qui paraissait sporadiquement.”³⁷⁷ Éric es también un personaje extremadamente egoísta:

“-‘Je pourrais te raconter toute l’histoire de cette ville, me proposa la statue [...].

-Tais-toi, lançais-je à la statue. Tu me donnes envie de dégueuler. De toute manière, cela ne m’intéresse pas. [...]

-Dans ces conditions, conclut tristement la statue, je ne peux que te proposer quelque chose ayant trait à tes préoccupations basement égoïstes.”³⁷⁸ (2003: 85-86)

Éric, héroe de la novela, es un asesino, un hombre violento que empieza a matar sin piedad con la justificación de llevar a cabo su plan contra el ministro de Finanzas:

“Je me rendis compte que ma fortune se chiffrait à une pièce de monnaie d’une gourde, ce qui était nettement insuffisant pour payer un passage dans un autobus. Je m’avançai, l’air dégagé, vers des cambistes qui exposaient sans crainte leurs billets de banque, des gourdes et des dollars américains, à la barbe des passants. Je sortis mon arme et abattis d’une balle à la tempe le cambiste qui me paraissait le mieux pourvu.”³⁷⁹ (2003: 25-26)

³⁷⁶ “¿Qué le pasa al espejo? Le lancé, tratando de dominar mis nervios – si me acerco a ello, la machaco. [...] le lanzaba con un tono amenazante. Entonces, te largas. Déjanos en paz – me encogí de hombros.”

³⁷⁷ “La primera bala que cogí, la deslizé suavemente, con deleite, sobre una foto de Mataro, el ministro de las finanzas, que había recortado en una revista que se publicaba de vez en cuando.”

³⁷⁸ “Te podría explicar toda la historia de esta ciudad, me propuso la estatua [...].

-Cállate, le grité a la estatua. Me das náuseas. De todas formas, esto no me interesa. [...]

-En estas circunstancias, concluyó tristemente la estatua, no puedo proponerte otra cosa que algo que sólo tenga en cuenta tus preocupaciones básicamente egoístas.”

³⁷⁹ “Me dí cuenta de que mi fortuna se reducía a una moneda de una gourde lo que era claramente insuficiente para pagar un billete de autobús. Despreocupado, me dirigía hacia unos cambistas que exponían sin temor sus billetes de banco, las gourdes y los dólares americanos a los ojos de los viandantes. Saqué mi arma y liquidé de una bala a quemarropa al cambista que me pareció mejor provisto.”

O más adelante:

“Une vieille Mazda stoppa à ma hauteur. Le chauffeur me réclama quarante dollars pour la course. Je ne discutai pas, me réservant le droit, au dernier moment, de payer ou non. [...] Je le fis s’arrêter juste en face de la ruelle qui menait à la demeure de Mataro. Quand le chauffeur me réclama l’argent de la course, je lui chatouillai le nez avec la gueule de mon automatique.”³⁸⁰ (2003: 27-29)

Es aquí donde empezamos a vislumbrar la ruptura entre el Yo y el superyó: ¿Quién es Éric? ¿Qué desea Éric? En las páginas 135-136, Éric se enfrenta a su propia verdad:

“-Ils t’ont traité conformément aux programmes d’ajustement structurel, Éric. Sans cela, tu n’aurais rien compris. Tu serais resté aveugle comme les autres. [...] Ce qu’il venait de dire était horrible, mais vrai. Je fus pétrifié de honte. C’était vrai que sans l’ajustement structurel, je serais resté ce que j’étais: un pion, un parfait citoyen toujours prêt à baisser son pantalon pour se faire enculer par ceux qui se faisaient passer pour l’État. J’aurais épousé Salomé ou une autre, au temple ou à l’église, devant le pasteur ou le prêtre, sous les yeux ravis des deux familles réunies, en présence d’une pléiade d’invités impatients de faire bombance et ripaille à nos dépens. J’aurais loué une maison, me serais procuré à crédit ce qu’il fallait pour être dans les normes. J’aurais eu plein de mômes. Ma femme satisfaite d’avoir rempli les conditions imposées par la société, se serait empâtée. C’est fou comme les femmes, ici, prennent du poids après le mariage! Alors, j’aurais continué à jouer le jeu programmé. Une maîtresse. Un semblant de fenêtre ouverte sur le rêve.”³⁸¹ (2003: 135-136)

³⁸⁰ “Un viejo Mazda se detuvo a mi altura. El chófer me pidió cuarenta dólares por el viaje. No discutí, reservándome para el último momento el derecho de pagar o no. [...] Hice que se detuviera justo enfrente del callejón que llevaba a la mansión de Mataro. Cuando el chófer me reclamó el dinero de la carrera, le hice cosquillas en la nariz con el cañón de mi automática.”

³⁸¹ “Te han tratado conforme a los programas de ajuste estructural, Eric. De otro modo, no hubieras entendido nada. Te hubieras quedado tan ciego como los otros. [...] Lo que acababa de decir era horrible, pero cierto. Me quedé petrificado de vergüenza. Era verdad que sin el ajuste estructural, habría seguido siendo lo que era, un peón, un perfecto ciudadano siempre dispuesto a bajarse los pantalones para que le dieran por el culo aquellos que se hacían pasar por el Estado. Me habría casado con Salomé o con cualquier otra, en el templo o en la iglesia, delante del pastor o del cura, bajo las miradas felices de ambas familias reunidas, con la presencia de una legión de invitados impacientes por pegarse unas buenas comilona y juerga a nuestra costa. Habría alquilado una casa y conseguido a plazos lo necesario para estar dentro de las normas. Habría tenido un montón de niños. Mi mujer, satisfecha por haber cumplido las condiciones impuestas por la sociedad, habría empezado a ganar peso. Es increíble como engordan aquí las mujeres después de la boda! Entonces habría seguido el juego programado. Una amante. Una ventana abierta a una falsa ilusión de una vida de ensueño.”

Tenemos aquí el retrato de una identidad programada. Tal y como menciona Dubois (1993: 160) hablando del teatro oficial barroco del siglo XVII, existe una representación que trata de dar al espectador, “par la voie aliénante [...], un surmoi conforme à l’ordre politique existant.”³⁸² En nuestro estudio, a través de Foucault y De Sousa Santos, hemos visto el tema de la creación de identidades conformistas [...]. En nuestro texto, tenemos a un personaje en ruptura con la creación de un superyó social.

Paralelamente aparece la temática de Guattari acerca de la liberación del inconsciente y la primera pregunta planteada: ¿Qué es primero? ¿La sociedad o el individuo? Una primera pista nos la da El Petit Saint-Pierre en ALDRP:

“-‘Les désirs secrets des gens de ton peuple ne t’intéressent pas? S’étonna le P’tit Saint Pierre?

-Cette terre, je crache dessus, lui dis-je. Je ne suis de nulle part.

-Alors ne me traite pas d’imposteur, conclut le P’tit Saint Pierre. Cette terre est responsable de ce que je suis devenu.”³⁸³ (2003: 134)

A raíz de esto, aparece una ruptura claramente identificada en el seno mismo de cada personaje. El tema de la alteridad fue tratado anteriormente en relación con el individuo en el seno de su propia sociedad. Ahora, a partir de la identificación de un superyó normativo y excluyente de los sueños de devenir (visto anteriormente) y de los deseos secretos que implican un “Yo ideal” verdadero, acallado pero latente, nos enfrentamos a una disociación o desdoblamiento del individuo.

2.3.2.5. El desdoblamiento

El recurso más reiterado en todas las novelas, actos repetidos por cada uno de los personajes, es la búsqueda del espejo o la búsqueda de un lugar íntimo que permita la conexión con su propio yo, con los sueños y deseos individuales.

³⁸² “por medio de la enajenación [...], un superyó conforme al orden político existente.”

³⁸³ “-¿No te interesan los deseos ocultos de la gente de tu pueblo?, se extrañó P’tit Saint Pierre.

-Escupo sobre esta tierra, le dije. Yo no soy de ninguna parte

-Entonces no me trates de impostor, concluyó P’tit Saint Pierre. Esta tierra es responsable de lo que me he convertido.”

En DDUTALC, Pirus acude a su lugar secreto, por un “sentier étroit qui menait jusqu’à son repaire favori, une plateforme rocheuse d’où la vue sur la ville était vertigineuse.”³⁸⁴

Desde allí, Pirus abre su coraza:

“C’étaient les rares moments où il parvenait à oublier sa condition de porteur de charbon, les railleries continuelles de son entourage. Il s’imaginait chauffeur de tap-tap, naviguant sur le boulevard au volant du plus beau véhicule baptisé du nom de Cécile, du nom de sa mère dont il ne gardait en mémoire que des images floues.”³⁸⁵ (2005: 73)

Esta necesidad de un lugar secreto traduce una necesidad de recogerse, reestructurarse alrededor de si mismo, de volver a centrarse alrededor de su propio punto o centro.

Adam Gesbeau, está obsesionado, desde su locura, por permanecer en el jardín. El jardín, según dice, “C’est le seul lieu qui me reste. J’ai peut-être par ma faute perdu le droit d’être ici mais je suis décidé à me battre, à me cacher jusqu’au bout”³⁸⁶ (2004: 4).

En BO, tenemos otro tipo de lugar que permite al personaje sentirse protegido, es el diván:

“Je n’ai plus envie d’écrire. Je vais mettre un laser de Vangelis. C’est la musique du film superbe inspiré du roman de Philip K. Dick: Blade Runner, puis je me vautre dans mon divan qui m’a toujours protégé des assauts de la vague.”³⁸⁷ (2003: 126)

El diván, es el lugar predilecto del psicoanálisis. Un sitio protector, relajante, que a su vez tiene un poder de anclaje en el lugar – el apartamento y el presente - lo que permite a la mente poder vagar por los recuerdos, las frustraciones y los traumas. El diván tiene por

³⁸⁴ “[...] sendero estrecho que llevaba hasta su refugio favorito, una plataforma rocosa desde la cual la vista sobre la ciudad era vertiginosa.”

³⁸⁵ “Eran los raros momentos en los que conseguía olvidar su condición de carbonero y las mofas continuas de su entorno. Se imaginaba chófer de tap-tap deslizándose por la avenida al volante del vehículo mas bello, bautizado con el nombre de Cecile, el nombre de su madre de la cual no guardaba en su memoria más que imágenes borrosas.”

³⁸⁶ “Es el único sitio que me queda. Puede que haya, por culpa mía, perdido el derecho a quedarme aquí pero estoy decidido a luchar, a esconderme el tiempo que haga falta.”

³⁸⁷ “Ya no me apetece escribir. Voy a poner un cd de Vangelis. Es la música del soberbio film inspirado en la novela de Philip K. Dick, Blade Runner, después me voy a tumbar en mi sofá que siempre me ha protegido de los asaltos del oleaje.”

tanto esta función protectora:

“Mon diván! Je ne supporterai pas la perte de mon divan. Je hurle, je proteste pareil à un forcené qu’on traîne vers la potence. Sans le divan, rien ne me protégera de la vague. Je serai emporté, désagréé, réduit en fragments épars par l’asphalte brûlant de la vague.”³⁸⁸ (2003: 135)

Otro recurso de la misma índole que aparece en todas las novelas es el espejo. La división entre el Yo de los personajes y el superyó de cada uno es tal que, además de un lugar donde sentirse seguro, necesitan verse, encontrarse con su propia figura y observarse para asegurarse que siguen aquí, que se reconocen, que siguen siendo ellos mismos. El espejo aparece por tanto como un objeto que mide la división del Yo y del superyó.

En JSQDVSPDMJ, Adam Gesbeau busca el espejo del baño:

“Je vais plonger mes regards dans le miroir du lavabo. Pour me retrouver. Pour savoir qui je suis. Je soupçonne de plus en plus que je ne dois plus me fier à mes sens. Je dérive sur la mer démontée de mes souvenirs.”³⁸⁹ (2004: 121)

En BO, Pierre Jean que se olvida de sí mismo en un bar está obsesionado con el hecho de dejar de existir, utiliza trucos para tranquilizarse, como preguntarse cómo se llama o asegurarse de que sigue poseyendo su sombra:

“On pourrait croire que se perdre, c’est aussi être dépossédé de son ombre. Sur l’escalier qui mène à mon appartement, je m’arrête pour vérifier si elle est toujours présente. Elle s’agglutine à mes pieds, massive, furtive, reconfortante. C’est plus terrifiant d’être sans ombre [...]”³⁹⁰ (2008: 19)

³⁸⁸ “¡Mi sillón! No soportaría la pérdida de mi sillón. Grito, protesto como un enajenado arrastrado hacia la horca. Sin el sofá, nada me protegerá del oleaje. Seré arrastrado, desintegrado, reducido a fragmentos esparcidos por el asfalto ardiente del oleaje.”

³⁸⁹ “Voy a hundir mis miradas en el espejo del lavabo. Para reencontrarme. Para saber quien soy. Sospecho cada vez más que no debo fiarme de mis sentidos. Voy a la deriva en el mar desarbolado de mis recuerdos.”

³⁹⁰ “Podríamos pensar que perderse es también verse privado de su sombra. En la escalera que lleva a mi piso, me paro para verificar que sigue aquí conmigo. Se aglutina a mis pies, macisa, furtiva, reconfortante. Estar sin su sombra es aún más atemorizante que [...]”

O:

“Je m’appelle comment? Je me demande. Pierre Jean! Je suis rassuré.”³⁹¹ (2008: 85)

Finalmente, es el espejo el que le da la visión verdadera de su estado, del Yo, como lo demuestran estas dos citas, la primera al principio de la novela y la segunda al final de la novela:

“Dans le miroir du plafond, mon reflet est subtilement déformé. Tout serait normal sans une brisure à peine perceptible dans le tracé du profil du visage.”³⁹² (2008: 13)

Y:

“Je vais fouiller la pharmacie de la salle de bains à la recherche d’un somnifère. La boîte à médicament est vide. J’ai un début de migraine. Je me rabats sur des aspirines. Devant le miroir mural, je ne me reconnais pas. Ce n’est à cause ni de ma barbe ni de mes cheveux qui ont poussé plus que d’habitude ces derniers jours, ni des cernes sous mes yeux. Mon reflet dans le miroir est flou, incertain. Je passe une main nerveuse sur mon visage pour me convaincre que ce flou est une illusion d’optique due à la fatigue visuelle. [...] Je m’appelle comment? Je me demande pour vérifier que je suis bien présent. J’ai un blanc soudain. Quelques secondes. Un blanc qui correspond à l’imprécis de mon reflet dans le miroir. Je me rends compte à ce moment que ma mémoire est aussi confuse. Il y a des pans entiers de ma vie récente que je n’arrive pas à retracer.”³⁹³ (2008: 110-111)

Estos actos revelan una disociación de los personajes, un estado de conflicto interno, una identidad no controlada que escapa al control del propio personaje. Todos se desdoblan, cada uno a su modo pero siempre por un mismo motivo, a consecuencias de la

³⁹¹ ¿Cómo me llamo? Me pregunto. ¡Pierre Jean!

³⁹² “En el espejo del techo, mi reflejo está sutilmente deformado. Todo sería normal si no fuera por esta rotura apenas perceptible en el trazo del perfil del rostro.”

³⁹³ “Voy a hurgar en la farmacia del cuarto de baño en busca de somníferos. La caja de medicamentos está vacía. Tengo un principio de jaqueca. Me conformo con las aspirinas. Delante del espejo de pared, no me reconozco. No es ni por la barba ni por el pelo que crecieron más que de costumbre estos últimos días, ni por las ojeras debajo de los ojos. Mi reflejo en el espejo está borroso, incierto. Me paso una mano ansiosa por el rostro para convencerme de que este desenfoque es una ilusión óptica causada por el cansancio visual. [...] ¿Cómo me llamo? Me pregunto para comprobar que estoy aquí presente. De repente, me quedo en blanco. Un blanco que se corresponde con la imprecisión de mi reflejo en el espejo. Me doy cuenta en este preciso instante que mi memoria también está confusa. Hay tramos enteros de mi vida reciente que no consigo rastrear.”

supervivencia y del desacuerdo profundo entre el Yo y el superyó, consecuencia de la presión que ejerce el universo novelesco sobre el sujeto.

En DDUTALC, Pirus, al presentarse en casa de los Maldouin con su nueva apariencia tiene la sensación de que otro habla en su lugar:

“- ‘Veuillez me pardonner, Madame, si vous me trouvez quelque peu gauche ou mal à l’aise. C’est uniquement l’émotion d’être reçu dans une famille aussi respectable que la vôtre.’

Pirus s’étonna lui-même de ces mots formulés dans un français impeccable. Il en ressentit une certaine gêne, pas de s’être exprimé ainsi dans une langue qui n’était pas la sienne – il avait demandé à Laboubaka cette faculté – mais par le fait de cette confuse sensation que quelqu’un d’autre s’exprimait à travers lui.”³⁹⁴ (2005: 66)

Tal y como lo menciona más adelante, esta sensación de “ser otro” está acompañada de una sensación de irrealidad. El motivo está en que “il se trouvait transporté dans un monde n’ayant plus rien à voir avec son univers”³⁹⁵. El camuflaje, la apariencia, ser otro, Pirus es consciente de ello y lamenta:

“Comme cela aurait été plus facile si Esmalda avait pu aimer le vrai Pirus, venir le rejoindre sans honte dans sa pyès kay. Il l’aurait emmenée alors là-haut dans son coin secret sur la montagne que seuls Mirna la loup-garou et Salim le chat sauvage connaissaient.”³⁹⁶ (2005: 73)

Pirus, es un personaje consciente de su metamorfosis, del engaño y de la impostura que comete para alcanzar su fin, sin embargo, otros personajes no lo son tanto, con lo que el doble es la señal de una disociación más profunda que revela un verdadero trastorno de personalidad y hará que se tambaleen las fronteras entre cordura y locura.

³⁹⁴ “Le ruego que me perdone, Señora, si me ve algo torpe o incómodo. Es únicamente por la emoción que me causa el que me reciban en una casa tan respetable como la suya.”

Pirus se extrañó él mismo de las palabras formuladas en una lengua impecable. Se sintió avergonzado, no por el hecho de haberse expresado en un lenguaje que no era el suyo – había pedido esta facultad a Laboubaka-, sino por la confusa sensación que otra persona se había expresado a través de él.”

³⁹⁵ “Se veía transportado en un universo que no tenía nada que ver con el suyo.”

³⁹⁶ “Cómo hubiera sido más fácil si Esmalda había podido amar al verdadero Pirus, encontrarse con él en su *pyès kay* [cabaña] sin ningún tipo de vergüenza. Entonces, la habría llevado en lo alto, en la montaña, en el rincón secreto que sólo Mirna el licántropo y Salim el gato salvaje conocían.”

La primera función de este desdoblamiento es la concepción de la mente como cárcel. Pese a que en las obras se habla de cuerpos, la mención de cárcel sale de las voces secundarias, del Moi de los dobles cuya voz ha sido reprimida.

“J’ai vaincu les barreaux de la prison. J’ai contourné les barbelés, aveuglés les gardes postés aux miradors. Cette évasion était inéluctable. J’avais, depuis des années, abandonné l’exercice futile d’être moi. Enfoui, refoulé dans ma geôle, j’avais tout tenté pour m’évader.”³⁹⁷ (2008: 36)

El Yo lucha con el superyó. Este primer desdoblamiento del personaje se corresponde con una personificación del Moi reprimido que sale a superficie después de fuertes luchas internas. Estas son fruto del conflicto del personaje, preso de una dualidad entre su ser, su verdadera esencia y lo que ha tenido que ser para sobrevivir. En BO, asistimos a un juicio del Yo por el superyó:

“La société n’est pas faite pour les fortes têtes. Le chemin est pavé seulement pour ceux capables de se fondre dans la foule, de se complaire dans les lâchetés quotidiennes, de faire la genuflexion devant les prêtres en faction à l’entrée des temples pour qu’on puisse vous mettre au front le sceau de la respectabilité. Moi, je savais que je ne me courberais jamais. Alors, on m’a traîné devant un tribunal. Le juge, c’était toi! Tu n’as pas voulu m’écouter. Tu n’as pas voulu que je me défende. Ma défense pouvait te coûter ta toge. Ma défense pouvait te coûter ta raison.”³⁹⁸ (2008: 38)

Hallamos las ideas de conflictos internos, de juicio y de poder del superyó sobre el Yo. La misma idea aparece en JSQDVSPDMJ. Adam Gesbeau es encerrado en una célula donde volvemos a encontrar la idea de la “geôle” y “l’enfermement”:

“La fenêtre donne sur une chambre. Je sais immédiatement qu’il s’agit d’une cellule dans un asile psychiatrique. L’homme qui se terre dans un coin de la pièce, maigre, le visage

³⁹⁷ “He vencido los barrotes de mi prisión. He esquivado tu alambrada, cegado los guardias apostados en miradores. Esta evasión era ineluctable. Durante años, desistí de la vana tarea de ser yo mismo. Ocultado, reprimido en mi cárcel, lo había intentado todo para escaparme.”

³⁹⁸ “La sociedad no está hecha para los insumisos. El camino sólo está preparado para los que son capaces de mezclarse con la muchedumbre, complacerse con las pequeñas cobardías del día a día, arrodillarse ante los sacerdotes que montan la guardia delante de los templos, para ganarse el sello de la respectabilidad. Yo sabía que jamás me doblegaría. Entonces, me arrastraron hasta un tribunal. ¡Tú eras el juez! No quisiste escucharme. No quisiste que me defendiera. Comprendí que tenías miedo. Mi defensa podía costarte tu toga. Mi defensa podía costarte tu cordura.”

tuméfié, les doigts ensanglantés comme s'il avait voulu se les briser, je le reconnais. Je ne me souviens plus de mon nom mais c'est moi! Quand je m'aperçois, je pousse un hurlement silencieux. Pas le je qui parle, le je qui est moi dans le coin de cette cellule. 'Tu peux crier, lui dis-je... Je ne suis pas Dieu. Et Dieu, il est parti. Il reviendra certainement mais, pour l'instant, nous sommes seuls.' Mes mots me calment. Je me lève. Je viens vers moi. Je me tends la main. Ma peau est moite, humide. Je lutte contre un dégoût froid, gluant. Je me tiens malgré tout la main."³⁹⁹ (2004: 6-7)

Los dos Adam Gesbeau se encuentran. Uno, es Adam Gesbeau, el escritor, el que aceptó la propuesta del presidente y cayó en la locura. El otro, es el moi de Adam Gesbeau, su consciencia que intenta volver a poner orden en esta mente desordenada. Allí, al verse, se hacen presentes sentimientos encontrados de repulsión, de hastío y rabia:

“-‘Une sourde colère gronde en moi. Regarde-moi!’ , je me lance avec force. N’obtenant pas de réponse, je me précipite sur moi pour m’agripper à la gorge. Il se débat avec la vigueur du désespoir. Je reçois un coup de pied dans les parties. Cela me coupe le souffle. Ma colère est à son paroxysme. Je vais le tuer. Je vais me tuer. Je le hais. Je me hais. Je ne peux supporter que je sois devenu cette chose.”⁴⁰⁰ (2004: 9)

El yo fragmentado, donde el Yo y el superyó entran en conflicto, revela una lucha entre varios universos de posibilidades que desafían las leyes de la razón y de la propia locura:

“Quand j’ai expliqué au doctor Papon que je m’observais, il m’a considéré d’un air perplexe en se grattant le lobe de l’oreille gauche, un tic que je trouvai dégoûtant. Il m’a tenu un discours sur la schizophrénie. Il voulut me faire comprendre qu’il s’agissait ici d’un cas clinique nouveau dans les annales de la psychiatrie. Des sujets se prenaient pour quelqu’un d’autre, endossaient une autre personnalité. S’il prenait à la lettre ce que je lui

³⁹⁹ “La ventana da sobre un cuarto. Enseguida me doy cuenta de que se trata de la celda de un manicomio. El hombre que trata de esconderse en un rincón, delgado, el rostro tumefacto, los dedos ensangrentados como si hubiera querido romperselos, lo reconozco. Ya no me acuerdo de mi nombre pero soy yo. Cuando me veo, doy un grito silencioso. No el Yo que habla, sino el Yo que está en el rincón de su celda. ‘Puedes gritar, le digo... No soy Dios. Dios se ha ido. Es muy probable que vuelva pero de momento, estamos solos.’ Mis palabras me relajan. Me levanto. Voy hacia mí. Me tiendo la mano. Mi piel está húmeda. Lucho en contra de un sentimiento de repugnancia frío, viscoso. Aún así, me sujeto la mano.”

⁴⁰⁰ “Una violenta ira se apoderó de mí. ¡Mírame! me grito. Como no obtengo respuesta, me precipito hacia mí para cogerme del cuello. Forcejea con el vigor de la desesperación. Recibo un puntapié en mis partes. Me corta el aliento. Mi ira ha llegado a su paroxismo. Voy a matarle. Voy a matarme. Le odio. Me odio. Ya no soporto haberme convertido en esta cosa.”

avais expliqué, je ne devenais pas une autre personnalité, mais la même.”⁴⁰¹ (2004: 25)

A partir del diagnóstico del doctor Papon, Adam Gesbeau, en su crisis de esquizofrenia, se toma por él mismo, un “él mismo” que podría ser otro, debido a la distancia que separa el Yo del superyó. Asimismo, revela una anomalía hasta en la propia locura, algo que encontramos también en BO, cuando un policía se queja de Joseph, el loco, al inspector Deuswalwe:

“Il n’est pas normal, ce fou, grommela le policier en poussant la porte métallique.”⁴⁰²
(2008: 151)

Esta percepción de una anormalidad de la anormalidad revela a su vez una anomalía en la propia racionalidad, puesto que es la sociedad la que origina tales anomalías:

“Tout cela est dans votre tête Adam Gesbeau... Dites non et tout redeviendra normal. Vous possédez les moyens de votre guérison. Il suffit que vous disiez non. [...] Ce que le docteur Papon ne comprend pas, c’est que ma maladie est ma guérison.”⁴⁰³ (2004: 25)

La esquizofrenia se convierte en la única posibilidad para alcanzar la verdad y revertir la subversión de la realidad, escapar a la sin razón en la que la nueva historia de Haití ha arrastrado a la sociedad y al propio Adam Gesbeau, preso de su sentimiento de culpa, de sus recuerdos, de su melancolía.

Sin embargo, antes de estudiar cómo esta misma esquizofrenia puede ser, a partir de su inmanencia pre-verbal, creadora y el brote de un nuevo universo de posibilidades, nos centraremos sobre la violencia que emana de las novelas. La esquizofrenia, la melancolía, los desdoblamientos, las luchas del yo y del superyó son señales de violencias perpetuadas por los personajes sobre ellos mismos. Todos los personajes están en

⁴⁰¹ “Cuando le expliqué al doctor Papon que me observaba, se me quedó mirando perplejo, rascándose el lóbulo del oído izquierdo, una manía que me parecía repugnante. Me habló extendidamente sobre la esquizofrenia. Quería que entendiera que era un caso clínico nuevo en los anales de la psiquiatría. Los sujetos solían tomarse por otras personas. Pero si aplicaba al pie de la letra lo que yo le acababa de contar, no me convertía en otra persona sino en la misma.”

⁴⁰² “Este loco no es normal, masculló el policía mientras empujaba la puerta metálica.”

⁴⁰³ “Todo esto está en su mente Adam Gesbeau... Diga que no y todo volverá a su cauce. Usted es el único que posee las claves de su cura. Sólo diga No. [...] Lo que el doctor Papon no entiende es que mi enfermedad es mi propia cura.”

disociación con ellos mismos, en ruptura entre lo que querían ser y en lo que se han convertido. El origen de su frustración es un acontecimiento violento que les ha arrancado de la niñez y los ha lanzado al mundo adulto, mermando sus sueños, convirtiéndolos en deseos de venganza, en actos compulsivos de repetición. Ellos mismos se convierten en personajes violentos, asesinos (Mirna), asesinos en serie (Pierre Jean, Éric, Adam Gesbeau), violadores (Pirus), y conforman la imagen de la propia sociedad haitiana. En el capítulo siguiente nos centraremos sobre la violencia y lo humano. Como afirmaba Gary Victor:

“Je recherche l’humain dans mon écriture. Je rêve d’une autre humanité. Je rêve de femmes pour qui on pourrait partir à la guerre. Je rêve d’hommes qui pourraient me mettre en tête des poèmes vertigineux. Je rêve de vie tout simplement.”⁴⁰⁴ (Entrevista realizada a Gary Victor el 13/01/2017)

A través del estudio de la violencia, buscaremos cómo Gary Victor trata de rescatar lo que queda de humano en los personajes de sus novelas.

⁴⁰⁴ “Busco lo humano a través de mi escritura. Sueño con otra humanidad. Sueño con mujeres para las que se podría ir a la guerra. Sueño con hombres que podrían inspirarme poemas vertiginosos. Sueño con la vida, simplemente.”

CAPÍTULO VI: DE LA VIOLENCIA A LA BUSQUEDA DE UNA NUEVA FORMA DE HUMANIDAD

En el apartado “disfunción del orden establecido” que centramos sobre la manipulación de lo real por parte de los dirigentes y sobre los juegos de poder que se dan en los universos novelescos para mantenerse en el poder, ya hemos aludido indirectamente a la violencia ejercida. Lo que nos interesa aquí ahora es tratar de darle un sentido a la violencia o entender el valor y alcance que ésta posee en las novelas en relación con los personajes.

En *La violencia y lo sagrado*, Girard sitúa la violencia en el origen de la conformación de los órdenes culturales. Toda fundación nace de un acto violento perpetuado en contra de una víctima propiciatoria. Mediante su sacrificio, se pone fin a un estado de crisis, en términos de Girard, a un proceso de desestructuración pero que al mismo tiempo, está en el origen de toda estructuración. Lo que le brinda a la violencia una nueva dimensión es precisamente el hecho de colocarla en el origen de la estructuración del orden cultural fundado:

“A partir de ahora, ya poseemos serias razones para pensar que la violencia contra la víctima propiciatoria pudiera ser radicalmente fundadora en el sentido de que, al poner fin al círculo vicioso de la violencia, inicia al mismo tiempo otro círculo vicioso, el del rito sacrificial, que muy bien pudiera ser el de la totalidad de la cultura.” (2005: 101)

Como hemos visto con Balandier y Eliade, y ahora con Girard, el rito sacrificial tiene una función catártica. A su vez, dicha función permite otorgarle a la violencia y al sacrificio, una dimensión trascendente y sagrada, a la par que dotada de otro sentido: es decir, tanto tangible como simbólica. Si la función del orden, del mito es la creación de un espacio habitable y propicio, el tratamiento que se le da a la violencia, en cualquier comunidad es la de su alejamiento. Según Girard, la función de lo religioso es la de perpetuar y renovar los efectos del mecanismo de la víctima propiciatoria, para mantener la violencia fuera de la comunidad.

Esta idea de violencia mantenida fuera de la comunidad nos interesa particularmente por

dos principales cuestiones que desarrollaremos ahora. En primer lugar, la asociaremos a la idea de comunidad a través de la definición de Anderson:

“una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. [...] La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ella [...] tiene fronteras finitas aunque elásticas más allá de las cuales existen otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad. (Soberanas) porque las naciones sueñan con ser libres [...]. La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado Soberano. Por último, se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto pueden prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal.” (2006: 23-25)

Las palabras “compatriotas, comunión, compañerismo profundo y horizontal” dan muestra de esta exclusión de la violencia fuera de la comunidad, para crear la pertenencia imaginada a la nación.

Como apuntaba Foucault en *Historia de la locura en la época clásica* (1976: 175) la concepción clásica del mundo fue posible gracias a la cosmovisión asentada sobre el juego excluyente entre razón / sinrazón. La locura, forma de sinrazón fue designada como un estado de furor y los hombres que la sufrían, designados como “furioso”. Foucault apunta que dicho término “hace alusión a todas las formas de violencias que están más allá de la definición rigurosa del crimen [...] a donde apunta es a una especie de región indiferenciada del desorden, desorden de conducta y del corazón, desorden de las costumbres y del espíritu, todo el dominio oscuro de una rabia amenazante.” La violencia, desde este punto de vista, como intrínseca a la locura alimenta todo un imaginario del bestiario de la locura, en el cual el hombre furioso, violento se ve movido por una rabia animal (1976: 235). La violencia queda por lo tanto, además de apartada de la comunidad, apartada del hombre racional.

Sin embargo, la violencia es un tema central en la obra de Gary Victor, reintroducida en el seno de la comunidad, dentro del hombre, lo que nos lleva a pensar que el autor trata de buscar un nuevo sentido a su entorno, reintroduciendo la violencia en el seno de ambos,

a partir del acto de violencia fundacional y sacrificial. Trata de encontrarle una explicación, y ante la imposibilidad de mantenerla apartada de la construcción del lugar y del hombre, busca una forma de incluirla, de lidiar con ella. En relación con nuestro tema, creemos que llegar al tema de la violencia es llegar al grado óptimo del caos: reintroducir la violencia bajo sus miles de formas significa enfrentarse a todo lo que conlleva de turbulencias y desórdenes frente a una visión armoniosa, equilibrada y templada del mundo y del hombre. Pues, el efecto del rito sacrificial (la violencia criminal hacia una víctima propiciatoria de índole sagrada) es justamente la catarsis y su paradoja: por un lado, demuestra que la violencia es latente e inherente a cualquier orden cultural, pero mostrar su efecto aparta la violencia del núcleo de lo consciente. Para Freud, una de las consecuencias es la alimentación del superyó y del sueño, según Vásquez Rocca (2014: 70), “el núcleo del sueño es la transgresión de la ley, sus contenidos – sadismo, crueldad, perversión, incesto – son deseos reprimidos. Se sueña contra la ley [...] de allí que quien sueña delinque”. Pero quizás, la revisión de la subjetividad con la violencia reintroducida en su sueño nos lleve a un punto, equivalente al punto caótico de “grasping existencial” de Guattari (1999), capaz de desembocar en otro tipo de humanidad.

Haremos por lo tanto una revisión de las obras a la luz de los elementos de violencia que contienen para tratar de profundizar en la postura del autor sobre ella: ¿Con qué sueñan los personajes de la obra de Gary Victor?

1. Violencia, represión y alienación

1.1. Violencia política y represión

En un primer punto, analizamos las referencias al poder con el afán de destacar el apoderamiento del imaginario, la manipulación de lo real y de los esquemas mentales, buscando subrayar el caos social e individual, en base a la estructuración del poder en la obra. Lo que nos interesa ahora es hacer hincapié sobre la violencia con la cual se ejerce el poder, una violencia física y simbólica que permite desvelar el origen profundo de la alienación individual y social de la que son víctimas las masas y los personajes principales. Y donde, el trabajo de la literatura al lado de lo real tendrá más que nunca

una función particular, de acuerdo con la concepción Sartriana de la misma, a saber:

“[El compromiso, en la obra literaria consiste en] dévoiler le monde, et singulièrement l’homme aux autres hommes, pour que ceux-ci prennent en face de l’objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité.”⁴⁰⁵ (2002: 87)

Para no repetir elementos ya analizados, retomaremos sólo brevemente ciertos elementos. En la casi totalidad de las obras de Gary Victor, se hace mención directas e indirectas a elementos históricos de lo real. La figura de “l’Elu”, en ALDRP, el “Président Éternel”, en BO, le “Président”, en JSQDVSPDMJ, son referencias directamente vinculadas a las sucesivas dictaduras que culminaron en las figuras de Papa Doc y Baby Doc que ejercieron el poder desde el 22 septiembre de 1957 hasta el 7 febrero de 1986. Así como a la dudosa presidencia de Aristide, el elegido por el pueblo con un 67% de los votos. Encontramos, en las obras, actuaciones de los poderes que encuentran sus similitudes en lo real como por ejemplo, en JSQDVSPDMJ donde el “président” pide a Adam Gesbeau que reescriba la historia de Haití y en ALDRP, donde “l’Elu” reúne a la muchedumbre haitiana en una ceremonia nacional, utilizando el discurso de exaltación de la raza negra. En la realidad, Papa doc se presenta como el jefe de los “negros”, exalta la negritud y el negrismo haitiano, hecho que había denunciado Frankétienne para justificar la necesidad de una expresión estética “spiraliste” en Haití.

En ALDRP, encontramos asimismo similitudes con el régimen de Aristide, presidente elegido en 1990, tras la huida de Jean-Claude Duvalier. El cura Jean-Bertrand Aristide es elegido por el pueblo y considerado como el padre de los pobres ya que había sido cura en los poblados chabolistas de Puerto Príncipe. En la novela, este episodio histórico puede verse reflejado a través de la figura del P’tit Saint-Pierre, la estatua del santo que cobra vida con una moral dudosa. En esta misma obra, la historia de los espejos que llevan a las organizaciones internacionales a cerrar las fronteras de Haití encuentra otra similitud en el bloqueo perpetrado por los EE.UU y la OEA (Organización de los Estados Americanos) contra la isla.

Otro elemento presente en la obra de ALDRP, es la mención a los programas de reajustes

⁴⁰⁵ “[...] révéler le monde et spécialement l’homme aux autres hommes pour que ces derniers prennent, devant l’objet nu, toute sa responsabilité.”

estructurales de los cuales Éric se siente víctima. Podemos establecer así otro paralelismo con los programas de reajustes estructurales aplicados en los años 90 en Haití, cuando EE.UU decide devolver la presidencia a Aristide bajo sus condiciones económicas.

Asimismo, encontramos mención a las milicias populares que crearon, tanto los Duvaliers, los “tontons macoutes”, para perseguir y ejecutar a numerosos haitianos considerados enemigos del régimen, como, más adelante, Aristide, con los “chimè”.

“Ils étaient une trentaine, les chefs d’organisations populaires que mon sauveur venait d’introduire. Jeunes pour la plupart. Pauvres. Affamés de pouvoir et de richesse. En quête d’un djob dans un ministère ou dans une entreprise publique. [...] L’Élu, dans son amour démesuré du peuple, avait par décret octroyé le certificat d’études secondaires à tous les Haïtiens sans distinction, même aux analphabètes. Pour parfaire la démocratie, les organisations populaires avaient attaqué l’Université, chassé tous les étudiants pour les remplacer par des jeunes du peuple dûment mandaté par l’Élu. J’aperçus de farouches rastas dont les regards avaient la fixité que donne la consommation abusive de drogue... C’était l’avant-garde du pouvoir, les casseurs. On les appelait: chimè. Les plus terribles. Toujours prompts à la violence sur ordre de l’Élu dont la corde de la paranoïa vibrat au moindre soupçon de présence d’une main bourgeoise. Certains d’entre eux brandissaient des armes automatiques de fabrication israélienne. Les organisations populaires portaient pour la plupart des noms qui faisaient référence au sang, à la bestialité et à la sorcellerie. Il y avait par exemple, l’Armée cannibale commandée par un repris de justice choyé par le pouvoir, *Dòmi nan bwa*, l’Armée vampire, *Gèp panyòl*, *Janl pase li pase*, *Rache kou poul*, pour ne citer que ceux-là, tous choyés par l’Élu qui voyait en eux le fer de lance de la lutte contre ce qu’il appelait dans sa logique tortueuse ‘les possédants’.”⁴⁰⁶ (2003: 68-69)

⁴⁰⁶ “Eran una treintena, los jefes de las organizaciones populares que mi salvador acababa de dejar entrar. La mayoría era joven. Pobres. Sedientes de poder y de riqueza. Codiciaban un trabajito en un ministerio o en una empresa pública. [...] El Elegido, en un acto de amor desmedido hacia el pueblo, había otorgado el diploma de estudios secundarios a todos los haitianos sin distinción, incluso a los analfabetos. Para perfeccionar la democracia, las organizaciones populares habían atacado la Universidad, expulsado todos los estudiantes para reemplazarlos por jóvenes de la plebe encomendados por el Elegido. Divisé unos rastas cuya mirada tenía la fijeza que da el consumo abusivo de drogas... Era la vanguardia del poder, alborotadores. Los llamábamos: chimè. Los más terribles. Siempre prestos a la violencia bajo el orden del Elegido cuya llama de la paranoia se encendía a la menor sospecha de presencia de una mano burguesa. Algunos alzaban armas automáticas de fabricación israelí. Las organizaciones populares llevaban nombres que, en su mayoría, hacía referencia a la sangre, la bestialidad o la brujería. Había por ejemplo, el ejército caníbal dirigido por un expresidiario mimado por el poder, *Dòmi nan bwa*, el ejército vampírico, *Gèp panyòl*, *Janl pase li pase*, *Rache kou poul*, para citar sólo algunos, todos protegidos por el Elegido que los consideraba como los representantes de lo que llamaba, en su lógica tortuosa, los ‘pudientes’.”

Más adelante, en la obra, las organizaciones penetran en la casa de Éric:

“La police, les agents de la CIMO ou les organisations populaires surveillaient peut-être la demeure de l’aïeul. Je passai deux fois devant la maison pour m’assurer que la voie était libre, puis j’allai ouvrir la porte d’entrée. [...] Ma chambre et celle d’Anastase avait été fouillées de fond en comble. Celle d’Anastase avait, beaucoup plus que la mienne, subi la fureur des policiers sans doute parce qu’elle était le lieu de travail d’un intellectuel. On avait déchiré et piétiné les manuscrits, joué au football avec les livres.”⁴⁰⁷ (2003: 109-110)

En casi todas las obras, encontramos una gran cantidad de menciones a armas, tanto por parte de los personajes como por parte de los que detienen el poder. Las utilizan para sembrar el terror, dominar e intimidar o hacer valer su autoridad.

Todas estas menciones permiten resaltar la tensión dramática que debe suponer la lectura de una obra ambientada en la represión política por quienes la han y la siguen sufriendo. De ahí que la concepción de la literatura por parte de Sartres (2002: 87) cobre toda su dimensión ya que consiste en “dévoiler le monde, et singulièrement l’homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l’objet mis à nu leur entière responsabilité”⁴⁰⁸. Esta parte sobre la violencia tendría como objetivo el de desvelar y enfrentar los hombres con la violencia de su entorno, así como con su propio carácter violento. Asimismo, permite enfrentarse a un tipo de violencia trascendida, lo mencionado por Glissant como la tarea de afrontar su lugar y su propia responsabilidad, el tema principal de la novela BO. Pues, el tratamiento de la violencia en las obras alcanza unas tensiones dramáticas extremas y con ellas, un sentimiento de responsabilidad y de implicación extremo con las menciones, por ejemplo, a los padres de los personajes principales asociados a la lucha de los cimarrones, pero desde la perspectiva de la derrota de sus ideales: ya vimos el episodio del Navío de los Suizos, en BO, y cómo reacciona el padre del protagonista cuando, después de haber presenciado la aparición fantasmagórica

⁴⁰⁷ “Era muy probable que la policía, los agentes de la CIMO o las organizaciones populares vigilaran la morada del abuelo. Pasé dos veces delante de la casa para asegurarme que la vía estaba libre y fui a abrir la puerta de entrada. [...] Mi habitación y la de Anastase había sido registradas de arriba abajo. La de Anastase, había padecido la furia de la policía mucho más que la mía, seguramente porque era el lugar de trabajo de un intelectual. Habían roto y pisoteado los manuscritos, jugado al fútbol con los libros.”

⁴⁰⁸ “[...] revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres para que estos tomen, frente al objeto al desnudo, su entera responsabilidad.”

de un acontecimiento de la verdadera historia de Haití, se siente por primera vez, feliz:

“Mon père respira profondément comme pour maîtriser une profonde émotion. Je le voyais enfin exister. Il me donnait toujours l’impression de traverser une vie pour lui sans attrait.”⁴⁰⁹ (2008: 98)

En este mismo capítulo, su lucha, su esperanza profunda se expresa con nostalgia y derrota:

“Rappelle-toi toujours ceci: vainqueur ou vaincu, surtout vaincu, ne laisse à quiconque, pas même à Dieu, le soin d’écrire ton histoire. Sinon, à la douleur de la douleur, s’ajouteront celles de l’oubli et du mensonge.”⁴¹⁰ (2008: 97)

La fuerza de esta cita contrasta gravemente con el resultado del universo novelesco descrito, al marcar un desfase profundo entre la violencia y la degradación del presente novelesco y de las utopías de los padres. Encontramos la misma sensación en ALDRP, cuando después de que el abuelo se asegure de que Éric orinó sobre el presidente durante la ceremonia vudú, le dice:

“-‘Tu as bien fait, mon fils, de leur pisser dessus. Si nous, nous leur avons pissé dessus, les miroirs ne seraient pas devenus aveugles.’

J’ouvris les yeux, ébahis. Il y avait dans les regards de l’aïeul une telle fierté que je me demandai si je n’étais pas en train de rêver.”⁴¹¹ (2003: 111)

Y la misma sensación de derrota del padre se encuentra en la última frase de JSQDVSPDMJ:

“Mon père au loin, en sueur, pousse sa brouette qui croûle sous le poids des livres. Il

⁴⁰⁹ “Mi padre respiró hondo como para dominar una profunda emoción. Lo veía por fin existir. Siempre me me daba la impresión de que pasaba por la vida, que la consideraba sin ningún encanto.”

⁴¹⁰ “Vencedor o vencido, sobre todo vencido, no dejes que nadie, ni siquiera Dios, escriba tu propia historia. Sino, al dolor del dolor se le sumará los del olvido y de la mentira.”

⁴¹¹ “-Has hecho bien, hijo mío, en meterles encima. Si nosotros les hubiéramos meado, los espejos no se habrían vuelto ciegos.”

Mis ojos no daban crédito. En los del abuelo, se leía un orgullo tal que me preguntaba si no lo estaba soñando.”

prend le sentier de la montagne. Dans ma mémoire, pas de trace de ses prières.”⁴¹² (2004: 190)

Enseñar las derrotas de la verdad y de la libertad como consecuencia del entorno político y de la violencia ejercida acrecienta el drama del poder, entendiéndose como el juego perpetuo entre poder ejercido y la dominación consentida. La violencia fruto de este juego de poder tiene como consecuencia la alienación de la población, representada en las obras a través de la animalización. Tal y como decía Foucault:

“La animalidad que se manifiesta en la locura, despoja al hombre de todo aquello que pueda tener de humano, para colocarlo en el grado cero de su propia naturaleza.” (1976: 235)

Es por este motivo que en la obra de Gary Víctor, las escenas multitudinarias donde se juntan los poderes y la multitud, la masa, se convierten, a través del motivo barroco de la fiesta, en una dramatización trágica de lo humano, en la celebración de un bestiario grotesco y carnalesco que tiene como objeto cumplir con una función catártica y a la vez, revelar la esencia de una humanidad que integra en su seno la violencia.

1.2. Una población violenta

¿Qué esperar por lo tanto de una sociedad que integra, en su propia gestión del poder, la violencia y la represión? Una de las primeras consecuencias que se presencia en la obra, es la consecuencia directa de la represión. ¿Cómo repercute en lo humano? Uno de los garantes de la gestión del orden social también se hace mediante la función del superyó, un superyó que transmite la severidad de la autoridad exterior. Cuánta más represiva es la autoridad exterior, más represivo es el superyó con el yo, entendido como consciencia moral. Tal y como explica Vasquez Rocca, en su artículo “Freud y Kafka: criminales por sentimientos de culpabilidad”:

“El instinto de agresión, la hostilidad natural de uno contra todos y de todos contra uno,

⁴¹² “Mi padre, a lo lejos, sudando, empuja su carretilla que se arquea bajo el peso de sus libros. Coge el sendero de la montaña. En mi memoria, no queda rastro de sus plegarias.”

se opone a los designios de la cultura. ¿A qué recursos apela la cultura —entonces— para contener la agresividad constitutiva? Por una parte a la introyección de esta agresividad: dirigiéndola contra el propio yo dando origen a esa estructura de la personalidad que Freud denomina superyo, que actúa como conciencia (moral) generando aquella tensión que da origen a la “culpabilidad”. Así pues, la agresión es introyectada, internalizada, devuelta en realidad al lugar de donde procede: es dirigida contra el propio yo desplegando frente a éste la misma dura agresividad que el yo, de buen grado, habría satisfecho en individuos extraños. La tensión creada entre el superyo y el yo subordinado al mismo la calificamos de sentimiento de culpabilidad y se manifiesta bajo la forma de necesidad de castigo. Por consiguiente, la cultura domina la peligrosa inclinación agresiva del individuo debilitando a éste, desarmándolo y haciéndolo vigilar por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en la ciudad conquistada.” (2013: 84-85)

En las novelas, esta represión se percibe en varios niveles. El primero de ellos es la animalización o zombificación de la masa. Ya vimos que la animalización como consecuencia de la enajenación remite al despojo de todo aquello que pueda tener el hombre de humano. Al enseñar esta consecuencia de la represión violenta sobre la población (lo colectivo), se nos enseña asimismo cómo esta violencia va a tener repercusiones sobre el individuo a través de una instancia psíquica (que se materializa en las obras a través de los dobles), la del superyo. Como explica Vásquez Rocca (2014: 85), “esta continúa simplemente la severidad de la autoridad exterior, revelándola y sustituyéndola en parte.” Pues el superyo es en parte la instancia psíquica que da origen a la creación de personas potencialmente violentas, crueles y perversas. Una de las consecuencias de la acción de este superyo podrían ser los actos de violencias acometidos contra los niños de las novelas. Otra consecuencia podrían ser los actos de violencia hacia los demás, o hacia ellos mismos, que estos personajes cometen cuando llegan a la edad adulta.

1.2.1. Culpa y castigo

Los temas de la culpa y del castigo son los temas que estructuran la obra JSQDVSPDMJ (2004) aunque están también muy presentes en las demás obras del autor.

Hemos visto y aludido anteriormente a la violencia ejercida sobre los sujetos, una violencia represiva externa que a la vez se apoya en una presencia psíquica muy fuerte, la del superyó que crece cuanto más represiva es la sociedad. Pues bien, una de las consecuencias de una lucha entre el yo y el superyó estructura la obra JSQDVSPDMJ. Adam Gesbeau es un escritor que tiene como sueño convertirse en un escritor famoso y leído en su país. Sin embargo, vive en un país en el que:

“Même le pouvoir vous ignore. On ne vous emprisonne plus, on ne vous fait plus assassiner. Cela ferait mauvais effet aux yeux de la communauté internationale que de martyriser un écrivain. Alors on le torture d’une autre manière. On le rend inutile en abêtissant la population. Comme eut à dire le président de la République, une tête sans bras est un bras sans tête. Car que peut une tête sans bras? Qu’est un écrivain sans personne pour se pencher sur ses pages, pour se plonger au cœur de sa pensée, pour traquer chaque nuance, chaque souffle, chaque effet à travers le carrousel de son écriture?”⁴¹³ (2004: 27-28)

Él, es un escritor comprometido, como lo expresa hablando de una novela que escribió, titulada “La queue de Corneille Soisson”:

“J’aimais cette nouvelle mais je ne m’attendais pas vraiment à ce qu’elle fasse des vagues. Écrire dans ce lieu était beaucoup plus un monologue avec soi-même. Je voulais dire, je voulais hurler, je voulais exprimer ma rage et ma frustration, secouer la torpeur de ces gens perdus dans un labyrinthe de mythes et de mensonges.”⁴¹⁴ (2004: 21-22)

Es un escritor comprometido, siguiendo las líneas o la autoridad de su padre, crítico con el poder. Con el fin de acceder a su sueño, acepta la propuesta del Presidente cuando éste le ofrece la reescritura de la historia de Haití. El personaje entra por lo tanto en conflicto consigo mismo, o con todas las instancias internas que estructuran su ser. Por un lado, la

⁴¹³ “Hasta el poder os ignora. Ya no os encarcelan, ni os asesinan. Esto causaría muy mala impresión ante la comunidad internacional si se martirizara a un escritor. Entonces, lo torturan de otra manera. Lo convierten en inútil al atontar la población. Como llegó a decirlo el presidente de la República, una cabeza sin brazo es un brazo sin cabeza. Y ¿qué puede una cabeza sin brazo? ¿Qué es un escritor sin nadie para sumergirse entre sus páginas, para penetrar en lo profundo de su pensamiento, para seguir el rastro de cada matiz, cada soplo, cada efecto a través del carusel de su escritura?”

⁴¹⁴ “Me gustaba esta novela pero no me esperaba que hiciera mucho ruido. Escribir en este lugar era mucho más un monólogo consigo mismo. Quería hablar, quería gritar, quería expresar mi rabia y mi frustración, sacudir el letargo de esta gente perdida en medio de un laberinto de mitos y mentiras.”

aceptación de la propuesta del presidente supone para él una liberación, una emancipación del padre y la posibilidad de vivir su propia experiencia:

“J’étais libre. J’avais le droit de faire ma propre expérience. Je ne pouvais pas être prisonnier de celle de mon père. Adam Gesbeau avait bien fait de transgresser la loi de Dieu. Ce n’était pas de la désobéissance. Il avait voulu être conscient. Il était parti en quête de sa liberté. On devient un homme quand on goûte au fruit de l’arbre de la connaissance.”⁴¹⁵ (2004: 53)

Sin embargo, y por otro lado, no deja de liberarse de una autoridad para someterse a otra. “Pourquoi fais-tu cela, petit frère? Je lui murmure à l’oreille, les larmes aux yeux...”⁴¹⁶ le pregunta su doble a Adam Gesbeau (2004: 64), en la celda donde se ve encerrado después de que la reescritura de la historia de Haití haya llevado la sociedad hasta un punto de locura extremo que culmina con la construcción de una gigantesca estatua de la efigie del Presidente. Adam Gesbeau se da cuenta del daño que ha hecho y se refugia en la locura. Este refugio en la locura, tiene dos motivos. En primer lugar, gracias a ella, escapa al yugo de cualquier autoridad:

“Ce que le docteur Papon ne comprend pas, c’est que ma maladie est ma guérison.”⁴¹⁷ (2004: 25)

O:

“Et si, un jour je refusais d’être un personnage d’un roman?”⁴¹⁸ (2004: 32)

La locura es por lo tanto la única manera de dejar de ser el personaje de alguien. En uno de sus delirios esquizofrénicos, le aparece la serpiente del jardín de Edén que le pregunta:

“Ta vie est aussi un roman... Est-il aussi bien écrit?”⁴¹⁹ (2004: 23)

⁴¹⁵ “Era libre. Tenía el derecho de vivir mi propia experiencia. No podía quedarme preso de la mi padre. Adam Gesbeau había hecho bien en transgredir la ley de Dios. No era desobediencia. Tenía ganas de ser consciente. Había ido en busca de libertad. Uno se convierte en hombre cuando prueba la fruta del árbol del conocimiento.”

⁴¹⁶ “-¿Por qué lo haces, hermanito? le susurro en el oído, al borde de las lágrimas...”

⁴¹⁷ “Lo que el doctor Papon no entiende es que mi enfermedad es mi propia cura.”

⁴¹⁸ “Y si, algún día, me negaba a ser el personaje de una novela?”

⁴¹⁹ “Tu vida también es una novela... ¿Te parece tan bien escrita?”

En segundo lugar, el otro motivo es, por lo tanto, la culpabilidad y la necesidad de castigo. Según Vásquez Rocca:

“[...] la conciencia y el sentimiento de culpa se activan gracias a un juicio que en principio proviene de los progenitores y posteriormente de una instancia psíquica superior que hace las veces de autoridad, el superyó. Esto supone que el sentimiento de culpa nace del resultado del sepultamiento del Edipo. Pero ¿qué es lo que activa esa modalidad de la culpa? Los progenitores le exigen al pequeño una transacción: recibirá el amor de ellos a cambio de que renuncie a la satisfacción pulsional. El individuo en consecuencia se debate entre dos bienes: el amor y la satisfacción de la pulsión. Tener uno implica renunciar al otro. Es así como se le exige al sujeto pagar con la renuncia a la satisfacción pulsional, para obtener a cambio el amor del otro. La culpa, en este contexto, es el dolor psíquico que se impone el individuo por haber traicionado al otro y por poner en riesgo su amor. Es así como en este primer tiempo culpa, amor y pulsión se encuentran en estrecha relación.” (2014:87)

Adam Gesbeau es un personaje preso de su sentimiento de culpa en relación a dos objetos de amor perdido. Por un lado, al aceptar la propuesta del Presidente, piensa que podría convertirse en un escritor famoso y luego recuperar el amor de su mujer, aunque a costa de traicionar el legado y la autoridad de su padre con la pérdida de amor que esto supone. Por otro lado, al seguir siendo un escritor comprometido, sigue fiel a la autoridad del padre, pero pierde el amor de su mujer y renuncia al reconocimiento social que, como escritor, anhela.

Este sentimiento de culpa, como sentimiento inconsciente, Vásquez Rocca (2014: 6-7) lo concibe como una porción de agresión interiorizada y asumida por el superyó, que con su función de conciencia moral, lleva a cabo la represión de dicha pulsión agresiva. A raíz de este sentimiento de culpa que supone una pulsión agresiva, entran en juego las pulsiones masoquistas: “El masoquismo es la pulsión de destrucción vuelta hacia fuera, o sea, destruir a otras personas o cosas para no destruirnos. Una parte de la pulsión agresiva que regresa del exterior será ligada por el superyó y vuelta así contra el yo”. Esto es lo que llamaría entonces una pulsión de muerte.

1.2.2. Pulsiones de destrucción y repetición

De ahí que esta pulsión de destrucción podría explicar por un lado la violencia de los personajes proyectada hacia el exterior, es decir, la necesidad de exteriorizar la pulsión agresiva hacia los demás a raíz de un acontecimiento que tiene como origen el sentimiento de culpa y la pérdida del amor que repite la pérdida del amor de las instancias edípicas. Lo vemos con Éric, en la novela ALDRP, que se convierte en un Dionisos que va sembrando el terror por las calles de Puerto Príncipe, después de que los programas de reajustes estructurales le hayan dejado sin empleo, y con ello, que su mujer le haya dejado (pérdida del amor). Este hecho desencadena la liberación de las pulsiones agresivas del personaje. En BO, Pierre Jean sufre la ruptura con Alicia, al inicio de la novela, lo que libera su superyó (creación del doble) y desencadena una serie de crímenes violentos en la misma ciudad.

La mayoría de los personajes se ven presos de estas pulsiones de repetición a raíz de un acontecimiento que les hará revivir el sentimiento de culpa originado en las primeras pérdidas del amor, de un acontecimiento que funciona también como punto de partida de la locura. Según Vásquez Rocca:

“Para Freud, el castigo será el procedimiento mediante el cual los atezados por el sentimiento de culpabilidad, mediante su ascética autoagresión, buscan la catártica purificación de sus faltas y la amortiguación de sus tensiones, generadas por las imposiciones y amenazas del superego: La tensión creada entre el severo ‘superyó’ y el ‘yo’ subordinado al mismo, lo calificamos de sentimiento de culpabilidad, que se manifiesta bajo la forma de necesidad de castigo.” (2014: 54)

En JSQDVSPDMJ (2004), Adam Gesbeau está preso de esta necesidad de castigo que se transforma en una agresión hacia sí mismo. El sentimiento de culpa del personaje, el miedo a perderse, perder el amor (de su padre – de su mujer) es tan presente que el personaje se ve preso de sus angustias, del miedo. En la obra esto se manifiesta a través del delirio del personaje, del miedo a ser expulsado del jardín por Dios: allí está el peso de esta necesidad de castigo que enfatiza el drama de la obra: la necesidad de castigo y la angustia de recibirlo. Esto lleva el personaje a esconderse, a huir cada vez que nota, en sus delirios esquizofrénicos, la presencia de Dios. A su vez, el autocastigo lo empuja a no

querer salir de su estado patológico, lo que lo lleva a afirmar: “ma maladie est ma guérison”⁴²⁰. (2004: 25)

Estas pulsiones de muerte que tienen, para todos los personajes, un origen edípico, son también las que llevan a los personajes a contemplar el suicidio, como punto culminante de estas necesidades de castigo y de violencia o de agresiones hacia si mismo.

En JSQDVSPDMJ, Adam Gesbeau, en una lucha consigo mismo, llega a afirmar:

“Je vais le tuer. Je vais me tuer. Je le hais. Je me hais. Je ne peux supporter que je sois devenu cette chose.”⁴²¹ (2004: 9)

En ALDRP, Éric está a punto de suicidarse de un tiro en la boca al recuperar la responsabilidad de su entorno: no soporta ver lo que ve, vivir lo que vive. Le es tan insoportable que contempla, en algún momento, la posibilidad de suicidarse.

“Je me fourrais mon 45 dans la bouche, fermai les yeux, bien décidé à presser moi-même la détente. Je me sentais sale, sale d’être moi-même, sale d’être enraciné dans cette terre, dans ce pays, dans cette histoire.”⁴²² (2003: 103)

En BO, el suicidio también se contempla aunque, dentro de la lucha de un personaje disociado en tres: uno decide matar al otro en busca de la liberación de sí mismo.

“Peter Choisson évite mon premier coup de marteau, pas le second. Il tombe à genoux, cherchant à se protéger le crâne. Je lui décoche un coup de pied en plein visage. Mon marteau m’enfonce une tempe. Il frappe. Je frappe.”⁴²³ (2008: 172)

La cuestión del suicidio de los personajes como pulsión de muerte y agresión hacia sí mismos plantea una pregunta acerca de su autoestima, o más exactamente, acerca de la ausencia de amor hacia sí mismo. Pues, todos los personajes sienten, en algún momento,

⁴²⁰ “[...] mi enfermedad es mi propia cura.”

⁴²¹ “Voy a matarle. Voy a matarme. Le odio. Me odio. Ya no soporto haberme convertido en esta cosa.”

⁴²² “Me metí mi 45 en la boca, cerré los ojos, muy decidido en apretar el gatillo yo mismo. Me sentía sucio, sucio de ser yo mismo, sucio por estar enraizado en esta tierra, en este país, en esta historia.”

⁴²³ “Peter Choisson esquiva mi primer martillazo, pero no el segundo. Cae de rodillas tratando de protegerse el cráneo. Le doy un puntapié en toda toda la cara. Mi martillo me hunde la sien. Golpea. Golpeo.”

repulsión hacia ellos mismos: no se soportan, no soportan lo que ven ni en qué se han convertido.

1.2.3. La incapacidad de amar(se)

Esta constatación nos recuerda un análisis de nuestro primer capítulo, acerca de la esquizofrenia social en la que se ven inmersos los haitianos. Pues tal como constataba Faustin:

“Par sa prégnance dans la société haïtienne, cette dialectique est responsable de la schizoïdie qui frappe la société haïtienne toute entière, opposant un monde essentiellement paysan dit bossale à un autre exclusivement urbain dit créole. En psychiatrie, les personnalités schizoïdes sont dépourvues de la capacité ou du désir d’aimer et de nouer des relations sociales. La schizoïdie définit une constitution mentale prédisposant à la schizophrénie, caractérisée par un repli sur soi.”⁴²⁴ (2004: 30)

Las personalidades esquizofrénicas se ven desprovistas de la capacidad de amar(se). En las obras, esta incapacidad, este hastío hacia uno mismo viene producido por el mundo exterior tal y como afirma Le P’tit Saint Pierre en ALDRP:

“-Alors ne me traite pas d’imposteur, conclut le P’tit Saint Pierre. Cette terre est responsable de ce que je suis devenu.”⁴²⁵ (2004: 134)

De esta manera, Gary Victor une lo individual con lo colectivo en su psicoanálisis del lugar. El entorno es responsable de la construcción del individuo y a su vez, la escala individual permite entender como funciona lo colectivo. La violencia y la incapacidad de amar lo que su sociedad ha hecho de ellos sumergen a los personajes en una dualidad

⁴²⁴ “Por cómo se impregnó en la sociedad haitiana, esta dialéctica es responsable de la esquizotimia que azota la sociedad haitiana entera, y opone un mundo esencialmente rural llamado ‘bossale’ a otro exclusivamente urbano llamado criollo. En psiquiatría, las personalidades esquizoides están desprovistas de la capacidad o del deseo de amar y de establecer lazos sociales. La esquizotimia define una constitución mental que predispone a la esquizofrenia, caracterizada por un repliegue sobre sí mismo.”

⁴²⁵ “-Entonces no me trates de impostor, concluyó P’tit Saint Pierre. Esta tierra es responsable de lo que me he convertido.”

esquizoide que puede relacionarse con los sentires de los haitianos hacia su propia nación, tal cómo estudió Caissy Lavoie:

“La posture du peuple haïtien est assez particulière car les représentations du pays sont antinomiques. D'un côté, Haïti est encore appelée la ‘perle des Antilles’ (bien que cette appellation ait été plus populaire dans les décennies passées) et l'on entend bien souvent l'expression connue ‘Haïti Chérie’. On ne peut l'ignorer, Haïti est la première république noire du monde, où, pour citer Aimé Césaire, ‘la négritude se mit debout pour la première fois’. D'un autre côté, les Haïtiens doivent composer avec le statut économique, celui de ‘pays le plus pauvre d'Amérique’, parmi les plus pauvres du monde entier, un pays où la criminalité fait rage et où le développement semble être à un point mort. Pis, le pays est qualifié par l'ONU comme étant l'un des plus dangereux de la planète. Selon plusieurs auteurs, dont André Vilaire-Chéry, cette posture ‘entre deux chaises’ explique l'auto-dénigrement des Haïtiens et leur acharnement à critiquer et à vouloir voir le pire de leur réalité. Il va même jusqu'à avancer: ‘Qu'est-ce qu'un Haïtien? Quelqu'un qui hait les siens, selon une formule usuelle chez beaucoup de lettrés haïtiens. Jeu de mots sans conséquence ou, au contraire, élément de programmation mentale?’ Vilaire-Chéry n'est pas le premier à faire ce genre de déclaration; en 1934, Maurice Laraque écrivait dans Notre courrier littéraire: ‘C'est un fait que par une survivance des luttes africaines de clans, aggravées aujourd'hui de nos dissensions propres [...], les Haïtiens ne s'aiment pas’.”⁴²⁶ (2007: 16-17)

Esta ausencia de amor es fruto de una sociedad violenta en sus aspectos represivos y sociales que construye personajes violentos hacia los demás y hacia ellos mismos. ¿Qué dinámicas se esconden detrás de esta constatación? ¿Qué estructuras mentales alimentan

⁴²⁶ “La posición del pueblo haitiano es bastante peculiar porque las representaciones del país son bastante antinómicas. Por un lado, Haïti sigue siendo la “perla de las Antillas” (pese a que esta denominación haya sido más popular en las décadas pasadas) y escuchamos muy a menudo la conocida expresión ‘Haïti Chérie’ [Querida Haïti]. No podemos pasarlo por alto, Haïti es la primera república negra del mundo, donde, para citar a Aimé Césaire, ‘la negritud se puso de pie por primera vez’. Por otro lado, los haitianos deben lidiar con un estatuto económico, el del ‘país más pobre de América’, de entre los más pobres del mundo, un país donde la criminalidad se desata y el desarrollo está en su punto muerto. Peor, el país está denominado por la ONU como uno de los más peligrosos del planeta. Según varios autores, de entre ellos, Vilaire-Chéry, esta posición ambigua explica la auto-denigración de los haitianos y el ensañamiento con el que critican y buscan siempre lo peor para su realidad. Hasta llega a decir: ¿Qué es un haitiano? Alguién que odia a los suyos (“hait les siens”), según una expresión corriente en muchos intelectuales haitianos. Juego de palabra sin consecuencia o al contrario, elemento de programación mental, Vilaire-Chéry no es el primero en hacer este tipo de declaración; en 1934, Maurice Laraque escribía en ‘Notre courrier littéraire’: ‘Es un hecho que, por el legado de los conflictos de clanes africanos, empeorado hoy en día por nuestras propias disensiones [...], los haitianos no se quieren.’”

y las alimentan? Trataremos de analizarlo a continuación para, más adelante, tratar de estudiar cómo pueden los personajes de Gary Victor buscar las vías de su propia liberación individual y colectiva.

1.3. Los mundos espejos: ¿La violencia individual refleja la violencia social o viceversa?

Esta reflexión sobre la violencia individual de los personajes nos lleva a relacionar de nuevo la dimensión individual de la construcción de sí con la dimensión colectiva de la construcción del lugar.

Vemos que, en la línea de Girard, el tema de la violencia es tratado por Gary Victor, como un elemento fundacional y reintroducido en la construcción identitaria. Todos los personajes viven de una manera u otra un acontecimiento fundacional de su ser basado en la violencia física o simbólica. Su psique funciona movida por las pulsiones de muerte y destrucción, y la construcción de su identidad se estructura alrededor de ellas, en base a la noción de culpa por traición a la autoridad, como instancia y figura (superyó y figuras del padre), y miedo a perder el amor de la figura represiva. Lo que traspasa, asimismo, es la ausencia de mediación, es decir, la ausencia de amor y de protección frente a la culpa, y a la agresión (la pérdida de la madre).

Pese a la ausencia en las obras de menciones directas a la esclavitud y a los mecanismos de su alienación, la lógica psíquica de los personajes es la que emana directamente de la sociedad esclavista, de la relación con el amo y la autoridad represiva sin ninguna figura que actúe de mediadora y protectora. Los personajes, ante esta ausencia de instancia mediadora, producen y reproducen los mecanismos represivos y autoritarios: la lucha por el kidos según Girard, cómo única manera de lograr un empoderamiento dentro de un mundo que funciona según la lógica de la violencia, según las lógicas de dominadores-autoritarios y dominados-sometidos y en base al principio de la verticalidad donde queda absolutamente aniquilado cualquier sistema relacional y altruista.

La tensión dramática, en la totalidad de las obras, es la constatación de un mecanismo que sigue siendo, hoy en día, fundador de la sociedad, de la escala más pequeña a la escala más grande: la violencia y sus mecanismos represivos. Lo que nos lleva a decir que, lo

que denuncia Gary Victor, es, más allá del fracaso de la refundación, el fracaso de la liberación de los mecanismos de represión, la repetición de los mecanismos de la alienación que condicionan el devenir de una sociedad desde sus distintas escalas.

Esta constatación, partiendo de la actualidad y remontándose al origen, más allá de la denuncia del fracaso de la refundación, pone el dedo sobre el rumbo que ésta siguió, lo que nos lleva a una pregunta: Dado el origen de la sociedad haitiana, dada la fundación que tuvo lugar, dada las estructuras mentales que posibilitó ¿Es posible una liberación del individuo y en qué medida?

2. La rebelión de los personajes

2.1. El inicio de la lucha: de la vida mecánica al despertar

2.1.1. Los héroes, hacia el despertar

Es principalmente en las obras ALDRP, LDDUTALC y BO donde se hace patente un punto de inflexión en el transcurso de la vida de los personajes; un punto que marca una ruptura entre una vida mecánica y el despertar del personaje, con el consiguiente descubrimiento del “absurdo” y la rebelión.

En ALDRP, Éric, el personaje principal, se da cuenta, asombrado, de que sin los programas de reajustes estructurales, habría permanecido preso de su vida cotidiana, de su superyó actuando como consciencia moral represiva y garante de un cierto orden social.

“C’était vrai que sans l’ajustement structurel, je serais resté ce que j’étais: un pion, un parfait citoyen [...]. J’aurais épousé Salomé ou une autre, au temple ou à l’église, devant le pasteur ou le prêtre [...].”⁴²⁷ (2003: 135)

Éric se da cuenta de que sin dichos programas, habría quedado preso de “la insoportable

⁴²⁷ “Era verdad que sin el ajuste estructural, habría seguido siendo lo que era, un peón, un perfecto ciudadano [...]. Me habría casado con Salomé o con cualquier otra, en el templo o en la iglesia, delante del pastor o del cura [...].”

trama de los días” (Ramírez Medina, 2001: 92), “la eterna repetición” de la que hablaba Schopenhauer o “el eterno presente” de Camus, es decir, un tiempo que se detiene en un presente trágico que lo acompaña eternamente y en el cual está la inercia de quién no vive activamente, la monotonía y la eterna repetición de los días.

En LDDUTALC, Pirus vive su eterno presente, con sus costumbres y sus rutinas: “Aussi, il essaie de vivre toujours pleinement la nuit, commençant par un plat de maïs chez la vieille Mirna, sa cuisinière préférée”⁴²⁸ (2005: 13), luego juega al dominó “il n’y a pas comme Pirus pour deviner les dominos de ses adversaires, appeler un bout et mener la partie de main de maître jusqu’à un fabuleux *dekabès*. Pirus s’attarde donc toujours quelques minutes chez Chesa [...]”⁴²⁹ (2005: 14). A partir de allí, la trama de sus días puede seguirse a través de las acciones contrarias que marcan un principio del despertar del personaje: “Contrairement à toute attente, Pirus ne se dirigea pas vers le terrain vague [...]”⁴³⁰ (2005: 14).

En JSQDVSPDMJ, el personaje vive en un universo donde pasado, presente y futuro se han condensado y concentrado en un presente indiferenciado. Para lo “absurdo”, esta temporalidad condensada representa también la del hombre que vive preso de la perplejidad, cuyo tiempo se comprime en un solo instante que aparece suspendido en el vacío, sin capacidad para rescatar de la memoria recuerdos que le sitúen y le salven de la angustia, ni tampoco para proyectarse hacia delante en situaciones imaginadas y posibles que le sustraigan de la náusea o, en este caso, de la locura.

Lo absurdo, al aparecer como inercia, monotonía y repetición hace inviable la utopía y, como consecuencia, la esperanza. Sin embargo, para superar el nihilismo y el pesimismo, el hombre debe ser capaz de romper la cadena de la repetición (Ramírez Medina, 2001: 92). Lo que ocurre en algún momento de las obras en los personajes.

En BO, este despertar, lo vivimos a través del doble del personaje principal cuando dice después de escaparse:

“Le chemin est pavé seulement pour ceux capables de se fondre dans la foule, de se

⁴²⁸ “Además, siempre trata de vivir de noche, empezando con su plato de maíz donde Mirna, su cocinera favorita.”

⁴²⁹ “Nadie está a la altura de Pirus para adivinar los dominós de sus contrincantes, empezar un nuevo lado y llevar la partida con mano maestra hasta el fabuloso *dekabès*. Pirus siempre se demora algunos minutos donde Chesa [...]”

⁴³⁰ “Contra todo pronóstico, Pirus no fue hacia el solar.”

complaître dans les lâchetés quotidiennes, de faire la génuflexion devant les prêtres en faction à l'entrée des temples pour qu'on puisse vous mettre au front le sceau de la respectabilité.”⁴³¹ (2008: 38)

El doble de Pierre Jean le reprocha haber escogido “la inercia de quién no vive activamente, la monotonía y la eterna repetición de los días”. En definitiva, le reprocha la elección de vivir en un mundo de sombras y de verdades mermadas, al igual que los personajes de la caverna de Platón, de preferir la protección de una mentira asumida como cierta, antes que enfrentarse y asumir la dolorosa verdad que es el paso previo a la rebelión. Al igual que con el mito, Pierre Jean prefirió sepultar su verdad, matar la parte de sí que podía romper las cadenas que someten la humanidad, decir este sí zarathustrano que permite, tras afrontar la dolorosa verdad, dar un paso hacia la libertad.

“Moi, je savais que ne me courberais jamais. Alors, on m'a traîné devant un tribunal. Le juge, c'était toi!”⁴³² (2008: 38)

El caso de Pierre Jean, pero también el de Pirus, Éric o Adam Gesbeau nos muestra personajes que están encerrados en su rutina, presos de la insoportable trama de los días dentro de un microcosmos-caverna o, tal como queda mencionado en ALDRP, en la matriz de una realidad virtual, como en la película *Matrix*, “construite à partir des données d'un passé prétendument glorieux”⁴³³ y en la que “la réalité, la vraie, c'est-à-dire cette crasse et cette déchéance, nous étions dans l'impossibilité de la voir en raison de données fausses, virus virulents, circulant dans toutes les allées de notre culture”⁴³⁴ (2003: 23). Todos ellos se enfrentan, un día, a un acontecimiento que propiciará su despertar.

En la novela ALDRP, se trata del día en que los programas de reajustes estructurales dejan a Éric sin trabajo y las deudas y las dificultades de la vida llevan a su mujer a dejarle. En LDDUTALC, se trata del día en que Pirus se enamora de Esmalda, consciente de su condición de repartidor de carbón y de la de Esmalda, hija de Blaise Maldouin, rico e

⁴³¹ “El camino sólo está preparado para los que son capaces de mezclarse con la muchedumbre, complacerse con las pequeñas cobardías del día a día, arrodillarse ante los sacerdotes que montan la guardia delante de los templos, para ganarse el sello de la respectabilidad.”

⁴³² “Yo sabía que jamás me doblegaría. Entonces, me arrastraron hasta un tribunal. ¡Tú eras el juez!”

⁴³³ “[...] construida a partir de los datos de un pasado supuestamente glorioso [...]”

⁴³⁴ “La realidad, la verdadera, es decir, esta inmundicia y decadencia, no éramos capaces de verla por culpa de estos datos falsos, virus virulento que circulaba por todos los rincones de nuestra cultura.”

influyente. En BO, es la ruptura de Pierre Jean con Alice que propicia el escape de su doble y el olvido de sí mismo del personaje principal en el bar de James. Estos acontecimientos, que podríamos considerar como iniciáticos, enfrentan a los personajes con la realidad. Son los que propician el sentimiento de divorcio propio del absurdo con la propia vida, el sentirse, de repente, extranjero en su propio mundo, o enfrentarse, de repente con la opacidad y la irracionalidad del mundo.

Pues estos personajes, privados de la capacidad de “devenir”, “de desear”, de “ser”, reanudan repentinamente su vida con este deseo profundo que les es imposible alcanzar. De ahí, que el primer paso del despertar es el sentimiento de “melancolía sublime”, según Schopenhauer, o de la “sensibilidad al absurdo” de Camus, un sentimiento que nace de la confrontación entre la llamada humana y el silencio irrazonable del mundo que generará una situación de perplejidad emocional y moral; se trata de una confrontación entre una utopía con la que se topa el personaje y la tozuda realidad que ofrece la evidencia de sus miserias, limitaciones y maldades (Ramírez Medina, 2001: 92).

Por ese motivo, Pirus se sube a su escondite secreto para expulsar su frustración y gritar su sentimiento de injusticia:

“Pirus pleura à chaudes larmes. Sur le promontoire où la cité étendait sa splendeur à ses pieds, il mesure à l’aune de l’immensité de la ville son lourd anonymat, sa terrifiante impuissance. Un sentiment de révolte l’envahit. Non! Ce n’était pas possible! Le destin ne lui avait pas réservé seulement ces femmes loques qui s’offraient pour quelques gourdes. Ses pleurs se transformèrent en cris.”⁴³⁵ (2005: 17)

Es el momento en el que Pirus rompe con la monotonía de sus días y conoce el sentimiento de la “sensibilidad al absurdo”. Siente de repente el terrible peso de la injusticia y del sinsentido, el paso previo para transformar la “sensibilidad del absurdo” en “voluntad del absurdo”, es decir, transformando su situación en lucha trágica (Ramírez Medina, 2001: 79):

“El absurdo percibido con lucidez puede ser el detonante que permita la salida de la

⁴³⁵ “Pirus lloró a lágrima viva. Sobre su promontorio desde el cual la ciudad, a sus pies, extendía su esplendor e inmensidad, tomó consciencia de su pesado anonimato, de su aterradora impotencia. Un sentimiento de rabia se apoderó de él. ¡No, era imposible! El destino no podía haberle reservado únicamente estas mujeres despojos que se ofrecía sólo unas gourdes. Sus llantos se convirtieron en gritos.”

oscuridad a través de una rebeldía que me vincule de nuevo al mundo y a los hombres. Se trata, así, de abandonar el estéril sentimiento de 'l'absurde', manteniendo, sin embargo, la 'volonté de l'absurde' que está presente en quién, como Sísifo, sostiene su lucha y su amor a la vida, renunciando al mismo tiempo a toda esperanza trascendente." (Ramírez Medina, 2001: 100)

En otras, palabras, como lo habíamos estudiado en nuestra primera parte, se trata de transformar el sentimiento de perplejidad que paraliza el hombre cuando este se enfrenta a la opacidad de su mundo en una voluntad de lucha.

A partir de este sentimiento, Ramírez Medina (1998) estudió cuatro tipos de héroes del absurdo que presentan rasgos similares con los personajes de las novelas de Gary Victor. Estos héroes del absurdo se enfrentan a esta sensibilidad desde cuatro modalidades distintas. Primero, están los que quedan presos de la perplejidad e incapaces de hacerse cargo de ella conscientemente, están abocados a llevar una vida gris como podría ser el caso de Pierre Jean que no quiere recordar, no quiere afrontar la verdad ni hacerse cargo de ella.

En segundo lugar, están los que poseen una actitud reflexiva con la que bregar su situación pero al carecer de valores y del sentido del límite, acaban en la desesperación o, en casos extremos, en la autoaniquilación como podría ser el caso de Adam Gesbeau que prefiere refugiarse en la locura para no tener que enfrentarse a la realidad que ayudó a crear.

En tercer lugar, están los que han tomado conciencia del sinsentido y luchan contra él buscando un norte a su existencia, pero esta búsqueda les conduce a falsas soluciones a través de la religión o la metafísica. En LCB, el padre Lefenec prefiere regresar a la seguridad de sus dogmas antes que aprehender otra realidad posible. También podría ser el caso de Pierre Jean que prefiere refugiarse en el olvido.

Por último, están los que se han instalado en el túnel del absurdo más radical, uno de cuyos ingredientes es la falta de creencias, buscan la salida y la encuentran a través de una moral laica que les conduce a la rebeldía, es decir, la lucha contra los elementos desencadenantes del absurdo, como son la injusticia y el sufrimiento, y , movidos por una

esperanza trágica, buscan la propia redención y la de sus semejantes, conscientes de que la última palabra la tiene la muerte, como Pirus en LDDUTALC, Éric en ALDRP, los dobles de Pierre Jean en BO. Deciden afrontar la verdad desde su perspectiva más inmanente. Ven su mundo y se desesperan de su dinámica. Sin embargo, deciden rebelarse y luchar, aceptando su sinsentido. Para Camus, este tipo de rebeldía fue ejemplificado a través de la reescritura de *Le mythe de Sisyphe*:

“Los dioses habían condenado a Sísifo a subir sin cesar una roca hasta la cima de la montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza.”
(Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 190)

El Sísifo presentado por Camus, representa el héroe capaz de transformar su tormento en victoria. Preso de su castigo que consiste en subir hasta la cima una roca que siempre volverá a caer, preso de la trágica repetición que define su condición, dentro de una vida limitada, conoce un despertar. Por su amor a la vida y su odio a la muerte, entendiéndose aquella como odio al suicidio pero consciente de que la vida en la tierra es limitada, decide afirmar su condición, consciente de que su condición es también la condición de todos. Esta afirmación es lo que le permite luchar por lo humano, transformar su castigo en felicidad, cambiar el destino de su propia condición y a la par, recuperar la consciencia de lo colectivo.

La esencia de este mito se encuentra en varias novelas de Gary Victor, pobladas de personajes que actúan como pequeños Sísifos, aceptando el nihilismo de su entorno, y transformando su condición en lucha por lo colectivo.

2.1.2. Sísifo y la aceptación del nihilismo

En la novela ALDRP, un ejemplo concreto de eterna repetición abre el relato. En el prólogo, un hombre con grandes trenzas, se construye una cabaña en la orilla de un río y la termina al anoecer. Una lluvia cae durante la noche y las aguas se lo llevan todo. A la mañana siguiente, el hombre vuelve a reconstruirlo todo. Y, de nuevo, durante la noche siguiente, el río vuelve a llevarse la cabaña. El tercer día, el hombre sigue reconstruyendo su hábitat. Un niño que lo observa desde la ventana de su casa se da cuenta

de que el loco, antes de ponerse a trabajar se mira en un espejo, el único que ha sobrevivido a los desastres. También cuida y protege el espejo. Como éste es un objeto que permite devolver al hombre la imagen de lo que es, podemos creer que lo que empuja al loco a seguir todos los días reconstruyendo lo suyo sin caer en la desesperación, es su lucha por conservar, preservar y proteger lo humano pese al entorno y al caos. Asimismo, esta historia representa una metáfora del nihilismo expuesto en la novela.

En la misma novela, *Éric*, personaje dionisiaco que estudiaremos en el próximo párrafo, pasa por todas las etapas de *Sísifo* de la novela de Camus. En el estudio anterior del entorno, el personaje se topa con la realidad de éste, lo que origina, en un primer momento la sensación de perplejidad propia del absurdo y la sensación de divorcio con su entorno: su expulsión de la insoportable trama de los días lo capacita para ver su entorno con todo lo que tiene de sin-sentido, de absurdo y al fin y al cabo carente de valores seguros. Consciente de la oleada de locura que arrastra su mundo hacia el propio infierno, consciente de que quedará atrapado en la eterna repetición de la historia de su mundo y en su propia condición a la par que condición de todos, cambiará el rumbo de su rebelión. El elemento clave es su encuentro con Marjorie y la relación que ambos personajes van tejiendo y que les permite reanudar su relación a partir del instante presente y gozarlo desde la inmanencia más absoluta.

“Nous avons hanté pendant une heure les rues obscures de Pétion-Ville. Elle, la tête appuyée sur mon épaule, moi, le bras entourant les siennes. Nous allions en silence. [...] Nous ne voulions pas nous arrêter pour ne pas rompre ce charme qui nous avait enveloppés dès l’instant où nous avons commencé à faire ensemble nos premiers pas. Nous avons coupé les ponts avec les mirages, avec les façades factices de ce monde sur lequel les miroirs avaient fermé l’œil.”⁴³⁶ (2003: 94)

A partir de este momento, la rebelión de *Éric* cambiará de propósito. Este contacto con un instante presente que le permite gozar de una situación humana llevará al personaje a explorar sentimientos nuevos que le harán reanudar con su propia humanidad.

⁴³⁶ “Hemos vagado durante una hora por las calles oscuras de Pétion-Ville. Ella con su cabeza apoyada en mi hombro, yo con mis brazos en los suyos. Íbamos en silencio. [...] No queríamos pararnos para no romper el hechizo que nos envolvió desde el preciso instante en el que empezamos a dar juntos los primeros pasos. Habíamos cortado con el mundo de ilusiones, con el mundo de fachadas sobre el cual los espejos habían cerrado los ojos.”

En la novela LDDUTALC, el personaje de Pirus convertirá su eterno presente y la insoportable trama de los días y su lucha trágica, tras toparse con la injusticia de su mundo y el sufrimiento al cual se ve abocado. Enamorado de Esmalda en un mundo en el que las reglas sociales impiden, segregan, clasifican las relaciones, donde Dios escoge las criaturas que quiere proteger y abandona a las demás en el barrio chabolista de Nan Kabrit, Pirus se rebela.

A continuación, profundizaremos en la rebelión y la lucha de los personajes de las novelas de Gary Victor.

2.1.3. De Dionisos a Prometeo

En *La violencia y lo sagrado*, Girard (2005: 140-141) refería el carácter odioso del dios de las Bacantes de Eurípides: “A lo largo de la acción trágica, el dios vaga por la ciudad, sembrando a su paso la violencia, provocando el crimen con el arte de un seductor diabólico.” De acuerdo con este punto de vista, se trata de un dios que (Girard, 2005: 141) carece de esencia propia al margen de la violencia.

En las novelas de Gary Victor, dos personajes presentan rasgos semejantes con el dios del terror: Éric, en ALDRP y Pierre Jean en BO.

En ALDRP, ya vimos cómo Éric, al principio de la novela recorre la ciudad de Puerto Príncipe disparando, matando y sembrando el terror. Si Dionisos, según Girard, se caracteriza por ser el Dios de los movimientos pavorosos, de los terrores colectivos que sobrevienen sin previo aviso, la sensación de oleada de terror colectivo se convierte en una tensión más palpable en la novela BO, donde el personaje principal o su doble matan a modo de asesinos en serie obligando al inspector Deuswalwe a lidiar entre el asesino y la oleada de pánico a punto de apoderarse de la muchedumbre.

Este tipo de violencia desatada por los personajes, en ambas novelas, se percibe como el principio de una revolución. En BO, es el loco, Joseph que grita:

“- ‘La révolution a déjà commencé, me lance-t-il d’une voix vibrante. La vraie révolution! La croix est descendue à l’intérieur des hommes et les a extraits du puits. Les clous

tournent dans la lune. Ils extraient le sang de la lune. Le sang de l'accident. Le sang de la sodomie. Veux-tu voir?"⁴³⁷ (2008: 83)

La cruz, los clavos, el accidente, la sangre y la sodomia recuerdan el trauma de Pierre Jean así como la serie de crímenes que siembran el pánico en la ciudad. Otro dato importante es la mención a Nietzsche por parte de Joseph:

“-‘Va voir, te dis-je. Il faut avoir le courage de Nietzsche. Rappelle-toi ce qu’a dit Zarathoustra des hommes sublimes: “Il a vaincu des monstres, il a deviné des énigmes: mais il lui faudra sauver ses monstres et ses énigmes; il lui faudrait les transformer en enfants divins.”⁴³⁸ (2008: 83)

En las novelas, la violencia inicial proyectada hacia los demás marca el principio de una rebelión en los personajes, y se asocia a un afán de verdad y de liberación. De hecho, en la novela JSQDVSPDMJ, Adam Gesbeau siente la pulsión de matar al doctor Papon, su psiquiatra:

“Tuer son psychiatre, c’est une sorte de libération, une catarsis.”⁴³⁹ (2004: 43)

Esta violencia que es, a lo sumo, pulsión de repetición de los actos y traumas fundadores de los personajes consiste y es percibido como el principio de una rebelión que llevará al personaje a “sauver ses monstres et ses énigmes” para transformarles en “enfants divins”, es decir, una vez afirmada su verdad, a pesar de lo dolorosa que pueda ser, transformarla en fuerza vital.

De esta manera, los crímenes salvajes cometidos adquieren un carácter sagrado, pese a lo amoral que pueda ser (Girard, 2005: 141) o trascendentes puesto que se cargan de significados: marcan el principio de la liberación del individuo a partir de la afirmación de la verdad y del afán de justicia.

En ALDRP, Éric, a pesar de su pulsión criminal, adquiere un valor de justiciero: recorre las calles matando con un fin: vengarse del ministro de finanzas que lo dejó en la calle.

⁴³⁷ “La revolución ya empezó, me lanza con una voz entusiasta. ¡La verdadera revolución! La cruz bajó en el interior de los hombres y los extrajo del pozo. Los clavos giran en la luna. Extraen la sangre de la luna. La sangre del accidente. La sangre de la sodomía. ¿Quieres verlo?”

⁴³⁸ “-Ve a ver, te digo. Hay que tener la valentía de Nietzsche. Recuerda lo que dijo Zarathustra sobre los hombres sublimes: ‘Venció a monstruos y adivinó enigmas, pero sería necesario que salvara a sus monstruos y a sus enigmas, sería necesario que los transformara en hijos divinos.’”

⁴³⁹ “Matar a su psiquiatra, es una especie de liberación, una catarsis.”

Sin embargo, su carrera a través de Puerto Príncipe, si bien tiene, en un principio, un carácter puramente egoísta, se transformará llegado a un punto de la novela: se da cuenta de que sin los programas de reajustes estructurales hubiera seguido viviendo en la “insoponible trama de los días”, en esta realidad virtual diseñada por quienes la dirigen y movido por un solo fin: permanecer al mando del poder. A partir de este momento, el personaje se transforma. Cambia su modo de relacionarse con los demás, tal como lo habíamos mencionado anteriormente con Marjorie y sentir que vive un instante verdadero con ella, vuelve a recobrar el sentido de la solidaridad. Su primo, que acaba de ser asesinado en la esquina de dos calles paralelas, le enfrenta una vez más a su egoísmo:

“Je n’avais pourtant, auparavant, rien ressenti de particulier pour Anastase. Il était mon cousin, un point c’est tout. Je n’avais jamais lu ces poèmes, pas même ceux de ce recueil qui l’avait révélé aux connaisseurs [...]”⁴⁴⁰ (2003: 97)

A partir de este momento, el personaje empieza a ver con claridad:

“En un éclair, l’absurdité de la situation me sauta aux yeux.”⁴⁴¹ (2003: 103)

Sin embargo, “el sentimiento del absurdo”, la claridad de la situación es dolorosa y Éric siente la pulsión previa a la rebelión: Éric está punto de suicidarse.

“Je me fourrais mon 45 dans la bouche, fermai les yeux, bien décidé à presser moi-même la détente. Je me sentais sale, sale d’être moi-même, sale d’être enraciné dans cette terre, dans ce pays, dans cette histoire.”⁴⁴² (2003: 103)

No puede ir más allá al recordar a Marjorie.

Sin embargo, las letras, en todo el país seguirán invirtiéndose, al igual que la lógica y los axiomas se transformarán. “L’Élu” ha llevado el país a la locura, ha asesinado a Dios. El P’tit Saint-Pierre clama “Quand tout est possible, rien n’est impossible”⁴⁴³ (2003: 165). Esta lucha, es, al fin y al cabo, la del absurdo y la que encontramos en todas las novelas de Gary Victor. Pues sus novelas nunca terminan, porque esta es, según Ramirez Medina (2014: 131-132), la característica de la tragedia: la lucha nunca acaba porque la injusticia

⁴⁴⁰ “Nunca había tenido hacia Anastase unos sentimientos particulares. Era mi primo y punto. Nunca había leído sus poemas, ni siquiera los de este poemario que lo había revelado a los entendidos.”

⁴⁴¹ “En un abrir y cerrar de ojos, lo absurdo de la situación me saltó a la vista.”

⁴⁴² “Me metí mi 45 en la boca, cerré los ojos, muy decidido en apretar el gatillo yo mismo. Me sentía sucio, sucio de ser yo mismo, sucio por estar enraizado en esta tierra, en este país, en esta historia.”

⁴⁴³ “Cuando todo es posible, nada es imposible.”

tampoco acaba nunca tal como afirma Joseph, en BO:

“-‘Cette histoire n’aura pas de fin. Elle n’aura pas de fin.’”⁴⁴⁴ (2008: 177)

Entonces, ¿qué puede ser salvado? ¿Por qué merece la pena luchar? En las novelas, existen también personajes a la imagen de Prometeo (Ramirez Medina, 2014: 131): “El héroe rebelde conquista un sentido a su existencia a través de la solidaridad con todos los hombres, con los que siente fraternalmente el peso de la justicia, el sufrimiento y la muerte.” Cómo dice Gary Victor:

“L’humanité devrait avoir comme boussole la solidarité.”⁴⁴⁵ (Entretien avec Gary Victor – 13/01/2017)

En este caso, el modelo de héroe es el de Prometeo, un héroe trágico que se enfrenta a los dioses y al destino: sabe que no hay posibilidad de victoria definitiva, pero continúa su lucha por lo que queda de humano en él. Después de la muerte de Dios, en un real absolutamente nihilista, donde lo trascendente ha muerto y los valores con él, Mataro, otro personaje de ALDRP dice:

“-‘Ne me dites pas que vous allez tout abandonner, explosa Mataro. On vous a basculé dans le néant sur une décision prise de manière arbitraire par quelques bureaucrates et vous vous déclarez perdant sans combattre! La première fois que je vous ai rencontré, vous étiez plein d’énergie. Que vous étiez beau quand vous pissiez sur le président! J’en ai eu une érection, je l’avoue. Alors, secouez-vous! Il y va non seulement de vous, mais surtout de ce pays.’

Je regardai Mataro pour la première fois avec attention. Il portait, lui également une barbe de plusieurs jours. Ses vêtements étaient fripés. Les nombreuses rides que je découvrais sur son visage prouvaient qu’il ne dormait plus. Il émanait de lui, à cet instant précis, une farouche volonté, la force qui anime ceux qui savent qu’ils n’ont plus comme choix que de se battre ou mourir.”⁴⁴⁶ (2003: 169)

⁴⁴⁴ “Esta historia no tendrá fin. No tendrá fin.”

⁴⁴⁵ “La humanidad debería tener como brújula la solidaridad.”

⁴⁴⁶ “-No me diga que abundana, estalló Mataro. Le han echado hacia la nada por una decisión tomada de forma arbitraria por algunos burócratas y ¡ya se declara vencido sin luchar! La primera vez que le vi, estaba lleno de energía. ¡Qué guapo era cuando meaba sobre el presidente! Si hasta tuve una erección, ¡lo confieso! No sólo se trata de usted sino del país.

Miraba Mataro por primera vez con atención. Él también llevaba una barba de varios días. Su ropa estaba chafada. Las arrugas que descubría en su rostro demostraban que ya no dormía. Emanaba de él, en este

Esta es la lucha del absurdo una vez asumidos los límites de la vida, la finitud de la misma: consiste en situarse desde lo inmanente de la existencia y, aún así, decidir luchar. Saben que no podrán frenar la transformación que sufre el universo novelesco, saben que no podrán cambiar la metamorfosis, no podrán resucitar a Dios.

“-‘Vous êtes encore plus fou que je ne le pensais, Mataro. Et quand bien même vous auriez trouvé ce miroir, vous croyez qu’il y aurait une chance, même une, d’arrêter ce qui se passe actuellement?”

-Au moins nous comprendrons, dit Mataro.”⁴⁴⁷ (2003: 172)

El fin de la lucha es saber la verdad y asumirla a falta de poder cambiar las cosas. ¿Qué nos enseña sobre lo humano?

“Ce qu’il venait de dire était absurde. Mais quel sens pouvait-on donner à quoi que ce fût sur cette terre? A quoi bon chercher un sens, une logique quelconque dans un lieu où tout était fait pour que le mouvement, les élans de l’âme fussent cernés par la folie, la névrose qui rendait impossible tout contrôle conscient et positif sur la nature. Nous étions les seuls à avoir fait nôtre cette théorie selon laquelle le temps est immobile et à en avoir tiré une conclusion saugrenue: il fallait nous scléroser dans cette immobilité et en faire notre cheval de bataille. Immobiles, nous n’allions plus à la rencontre de l’autre. Immobiles, nous trompions toujours l’autre pour qu’il ne découvre pas la lourdeur de notre carapace afin que nous puissions le prendre au piège de notre immobilité. Mais comme le mouvement est une nécessité immuable, ce lieu avait commencé à se désagréger. Le temps ne pouvait vivre que de la vitalité de l’esprit, tout comme l’arbre vit du soleil.”⁴⁴⁸ (2003: 177)

preciso instante, una voluntad tenaz, la fuerza que anima a los que saben que ya no les queda más elección que luchar o morir.”

⁴⁴⁷ “-Está peor de lo que pensaba, Mataro. Y aunque hubiera encontrado el espejo, ¿cree que tendríamos aunque sea una mínima posibilidad de parar lo que ocurre actualmente?”

-Por lo menos comprenderemos, dice Mataro.”

⁴⁴⁸ “Lo que acababa de decir era absurdo. ¿Pero qué sentido podíamos darle a cualquiera de las cosas de esta tierra? Y para qué buscarle un sentido, una lógica cualquiera en un lugar en el que todo estaba hecho para que el movimiento, las pulsiones fueran asediados por la locura, por la nevrois que volvía imposible cualquier control positivo sobre la naturaleza. Éramos los únicos en haber hecho nuestra esta teoría según la cual el tiempo es inmóvil y en haber extraído una conclusión no menos estafalaria: teníamos que anquilosarnos en esta inmovilidad y convertirla en nuestro tema predilecto. Inmóviles, ya no íbamos hacia el otro. Inmóviles, siempre le engañábamos para que no descubriera la pesadez de nuestro caparazón y así atraparle dentro de nuestro inmovilismo. El movimiento es una necesidad inmutable, este lugar había empezado a desintegrarse. El tiempo solo podía alimentarse de la vitalidad de las mentes, al igual que el árbol se nutre del sol.”

Esta cita, al final de ALDRP es la que nos permite ver que los personajes han decidido enfrentarse a la verdad sobre su mundo y, a falta de poder cambiarlo, deciden asumirlo con toda lucidez. Así es como los personajes de las novelas de Gary Victor, los que se rebelan, viven la sensibilidad del absurdo (Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 188): “El hombre absurdo es la razón lúcida que comprueba sus propios límites. [...] Entonces la lucidez se convierte en la única razón de vivir.”

2.2. La rebelión de las criaturas contra sus creadores

2.2.1. ¿Quién es Dios?

En todas las novelas aparece el personaje de Dios. Un tema del pensamiento absurdo nos llama la atención en relación con el juicio de Dios; Tal como decíamos en nuestra primera parte, la existencia del mal y del sufrimiento, sobre todo el que padecen víctimas inocentes, conlleva a cuestionar la existencia de Dios, de un Dios bueno y todopoderoso. Al plantearse esta pregunta desde el punto de vista de la creación, se cuestiona directamente al Creador acerca de la presencia en el mundo del mal y de la crueldad (“Someter al Dios creador a un juicio sobre su creación para que justifique su bondad y omnipotencia”) (Ramírez Medina, 2001: 76). Efectivamente, si Dios tiene un carácter bondadoso en grado sumo pero la maldad sigue existiendo, sería porque Dios no puede hacer nada por impedirlo y por tanto, no puede ser omnipotente. Al contrario, si Dios es omnipotente y consiente la maldad, pierde su Bondad. He aquí otro drama absurdo “el silencio del mundo es el silencio de Dios ante el escándalo del sufrimiento humano” (Ramírez Medina, 2001: 76).

Es seguramente en LDDUTALC donde el cuestionamiento de la bondad de Dios se expone de la manera más literal. Después de que Pirus acceda a acudir a Laboubaka por amor a Esmalda, después de ganarse el amor de la misma y de enterarse de que Mirna también le ofreció quince años de su vida, Pirus se rebela contra Dios.

“Ainsi, Mirna également payait Laboubaka un lourd tribut. Pirus se dit que Dieu était vraiment un être à haïr. Il choisissait les hommes et les femmes qu’il désirait choyer. Les autres, il les abandonnait, leur laissant le choix de croupir dans la crasse, dans la misère ou bien de monnayer leur existence chez les diables. Prétendre que ces derniers étaient

cruels n'avait pas de sens. Ils donnaient. Il fallait bien que les hommes leur offrent quelque chose en retour. C'était Dieu le responsable de tout ce bordel. Personne d'autre."⁴⁴⁹ (2005: 96)

¿Por qué Dios, padre de todas las criaturas, sólo decide cuidar de algunas? ¿Por qué, si es verdaderamente bueno, abandona a las demás? ¿Cuál es su criterio para abandonar o elegir a algunas? Al pensar que “les autres, il les abandonnait, leur laissant le choix de croupir dans la crasse, dans la misère ou bien de monnayer leur existence chez les diables” se pone de manifiesto la parcialidad de las decisiones de Dios y si es así, Dios sería por lo tanto injusto y cruel.

¿Injusto y cruel? Una de las características del héroe absurdo es precisamente la de toparse con el silencio del mundo, o, el silencio de Dios ante el sufrimiento humano y la injusticia del mundo, lo que lleva a este héroe a cuestionar el carácter todopoderoso de Dios, y a mirar dentro de sí, a falta de esperar algo de lo trascendente. Retomaremos una reflexión de Gary Victor al respecto:

“L'homme, l'être devrait être le centre de tout.”⁴⁵⁰ (Entretien avec Gary Victor, le 13/01/2017)

Si Dios es injusto y cruel al igual que el resto de sus criaturas que creó a su imagen y semejanza, ¿podría ser porque él también tiene su propia historia? La mayoría de los personajes, como hemos visto anteriormente presentan un carácter violento, perverso, cruel, precisamente porque su historia, tanto la heredada como la construida lo propició. Este es el cuestionamiento que aparece en BO:

“-Ne m'appelle pas Dieu, je le supplie. [Pierre Jean, escritor y creador del personaje Peter Choisson]

- Pourquoi?, s'étonne Peter Choisson. Qui dit que Dieu lui-même n'a pas une histoire.”⁴⁵¹ (2008: 171)

⁴⁴⁹ “Así que Mirna también le debía algo a Laboubaka. Pirus pensó que Dios era verdaderamente un ser odioso. Escogía a los hombres y las mujeres que deseaba proteger. Los demás, los abandonaba, dejándoles solos ante la decisión de pudrirse en la miseria, entre las inmundicias o bien de regatear su existencia ante los diablos. Pretender que estos últimos eran crueles no tenía sentido. Daban. Era lógico que los hombres les ofrecieran algo a cambio. Era Dios el responsable de todo este follón. Nadie más.”

⁴⁵⁰ “El hombre, el ser, debería de ser el centro de todo.”

⁴⁵¹ “No me llames Dios, le suplico.

-¿Por qué? Se extraña Peter Choisson. ¿Quién dice que Dios no tiene su propia historia?”

Peter Choisson es el personaje creado por Pierre Jean para contar su propia historia. Al igual que su creador, vive una historia siguiendo una trama que no entiende, que carece de lógica y que le parece absurda, como afirma durante su conversación con el doble de Pierre Jean:

“-‘C’est vrai que je trouve l’histoire que je suis en train de vivre pas possible, concède Peter Choisson. Parfois, j’ai envie de rebrousser chemin, de retourner d’où je viens.’”⁴⁵² (2008: 118)

¿Dónde radica el absurdo? ¿De dónde proviene la opacidad del mundo y/o de la historia? En este capítulo, los personajes cuestionan la omnisciencia de Dios, del Creador: “On a toujours prétendu que Dieu était omniscient. Peut-être n’est-ce pas le cas. Il crée comme un écrivain. Les personnages, les lieux, les situations. Ses personnages suivent la logique de sa propre histoire” (2008: 117) pero, y ¿si el creador tuviera sus propios límites, sus preguntas sin respuestas, sus sueños, sus angustias y sus miedos? (2008: 117). Entonces esta opacidad podría ser el fruto de un olvido original, al igual que lo que le ocurre a Pierre Jean, fruto de un olvido provocado por un trauma, un olvido disfrazado que hace que a medida que avanza la historia, ésta vaya perdiendo sentido.

“[...] vous n’aurez pas de réponse parce que celui qui tire les ficelles, qui se cache derrière un prétendu destin, qui écrit sa propre histoire sans nous laisser le loisir de construire la nôtre en toute liberté n’a pas la réponse. Pire, il ne veut pas avoir la réponse.”⁴⁵³ (2008: 117)

De esta manera, los personajes cuestionan la omnisciencia del creador y con ella, la legitimidad de su autoridad.

“- ‘Vous concluez que le créateur projette ses sentiments, ses limites dans sa création?
-Cela se pourrait, dis-je prudemment.
-Alors les créatures auraient pour devoir de se rebeller. De dire non au bon vouloir du créateur.’”⁴⁵⁴ (2008: 117)

⁴⁵² “Es cierto que considero la historia que estoy viviendo como no posible, concede Peter Choisson. A veces, tengo ganas de retroceder, de volver al lugar de donde vengo. Sin duda, de ninguna parte.”

⁴⁵³ “[...] Pero no obtendrás respuesta pues quien tira de los hilos, quien se esconde tras un pretendido destino, quien escribe su propia historia sin permitirnos el placer de construir la nuestra en total libertad no tiene respuesta, Aún peor, no quiere tener las respuestas.”

⁴⁵⁴ “- Concluye que el creador proyecta sus sentimiento, sus límites en la creación.

- Podría ser, dije cauteloso.

- Entonces las criaturas tendrían el deber de rebelarse. Decir No a la buena voluntad de su creador.”

Esta reflexión de Peter Choisson, el personaje autobiográfico de Pierre Jean, por un lado, legitima la rebelión de las criaturas, de los personajes. Tal como nos dijo Gary Victor:

“On a pour devoir de se rebeller [...]”⁴⁵⁵ (Entretien avec Gary Victor, le 13/01/2017)

Hace de la rebelión un deber cuando el orden merma las libertades individuales. Por otro lado, rebelarse contra la voluntad de su creador revela la existencia de un libre albedrío.

2.2.2. La creación y sus criaturas: ¿existe el libre albedrío?

En los primeros capítulos de esta segunda parte hicimos hincapié sobre la construcción y la manipulación de lo real por parte de los poderes, de los mecanismos de dominación y de represión y de cómo esto influye en lo humano, en la formación de seres enajenados, despojados de voluntad y ajenos a su responsabilidad.

Con el relato de la primera creación y de la sensatez del primer creador puesta en tela de juicio, (el caos original) lo que se pretende en BO es un cuestionamiento de los textos y relatos fundadores, de los discursos y textos que crearon lo real.

En varias obras de Gary Victor surge el tema de la creación vinculada a la tarea de escritor. En BO, otra vez, Pierre Jean, al decidir escribir su historia ofrece una reflexión sobre la puesta en relato, la elección de los nombres, de los lugares, lo que tiene que plasmar la realidad y lo que puede ser embelesado:

“Le titre de mon prochain roman s’impose à moi. *Banal Oubli*. Le titre est toujours pour moi une matrice, le germe que je féconde de mon imaginaire pour faire naître l’œuvre. La situation de départ sera celle que je vis actuellement. Un écrivain sans inspiration. Appelons-le Peter. Clin d’œil à Peter Schlemihl du livre de Chamisso. Peter Choisson. Peter n’arrivant pas à se remettre d’une cuisante déception amoureuse se rend au bar qu’il a l’habitude de fréquenter. Bien sûr, je n’appellerai pas le bar: “Chez James”. Le barman, je le nommerai, disons, John. En sortant du bar, l’écrivain muse dans les rues, pour prendre l’odeur de la ville qui vient d’essuyer une averse. Il aime surtout s’arrêter au-dessous du grand acajou africain de son quartier. [...] Peter alors, est torturé par la sensation d’un oubli. Il prend un certain temps pour comprendre que c’est lui qu’il a

⁴⁵⁵ “Tenemos el deber de rebelarnos [...]”

oublié au bar “Chez John”. Il s’y précipite pour apprendre qu’une femme est partie avec lui. Il s’engueule avec le barman, manque de fendre la gueule à un travesti mulâtre qui lui tourne autour. Il se rend au commissariat pour déclarer qu’il s’est perdu. La scène doit être écrite ici avec beaucoup d’humour. Je ne vais pas tenir compte du policier qui m’a demandé si je n’écris pas une histoire. Ce serait de la pure folie si, à l’intérieur de l’histoire que je viens d’entamer, Peter Choisson décidait d’écrire sa propre histoire. J’en ai ma claqué des récits sur la schizophrénie.”⁴⁵⁶ (2008: 35)

En este extracto, vemos cómo el escritor adopta una posición omnisciente, vemos cómo, a partir de la decisión de escribir su propia historia, es decir, a partir de la decisión de redactar una obra autobiográfica con el pacto de exactitud que conlleva, empieza a modificar de un modo aleatorio, caprichoso, ciertos datos del relato: los nombres de los personajes, el suyo por el de Peter Choisson o, Ensiswatil por el de Beniswa, el *hougan* (sacerdote vudú) que lo violó siendo un niño, o, llamando Eliane a Elise (2008: 74). Allí sabemos que quiere que Eliane tenga un papel distinto al de Elize: “J’aimerais bien qu’elle joue un rôle intéressant dans l’histoire. Là, j’anticipe.” (2008: 74)

¿Y si todos los relatos autobiográficos, históricos fueran el fruto del capricho del que los escribe? ¿Y si lo que motiva la creación fuera en el fondo el fruto de un deseo profundo de controlar lo real, de manipularlo a su antojo por un puro deseo de control, de poder que cada persona lleva dentro? O ¿si fuera la capacidad que uno tendría de imponer su propia subjetividad, la visión de uno solo sobre el resto puesto que el creador siempre

⁴⁵⁶ “El título de mi próxima novela se me hizo evidente. Un Olvido Trivial. El título, para mi, siempre opera como una matriz, el germen que mi imaginario fecunda para que nazca la obra. La situación inicial será la que vivo ahora mismo. Un escrito sin inspiración. Vamos a llamarle Peter. Un guiño a Peter Schlemihl del libro de Chamisso. Peter Choisson. Peter no consigue recuperarse de un doloroso fracaso sentimental y va al bar que suele frecuentar. Por supuesto, no lo llamaré “Chez James”. El camarero, lo llamaremos, digamos, John. Al salir del bar, el escritor vaga por la ciudad, llenarse del olor de la ciudad tras un chaparrón. Le gusta sobre todo pararse debajo de la gran caoba africana de su barrio. [...] De repente, le atormenta una sensación de olvido. Necesita un cierto tiempo para comprender que se ha olvidado de sí mismo en el bar ‘Chez John’. Vuelve corriendo y se entera de que una mujer se ha ido con él. Discute con el camarera, se enzarza fuertemente con un travesti mulato que va detrás de él. Va a la comisaría para hacer el parte de su pérdida. La escena tiene que escribirse con mucho humor. No voy a tener en cuenta al policía que me ha preguntado si no estaba escribiendo un nuevo relato. Sería pura locura si, dentro de la historia que acabo de empezar, Peter Choisson decidiera escribir su propia historia. Estoy hasta la coronilla de los relatos sobre la esquizofrenia.”

crea a su imagen? (2008: 117) Por eso, en JSQDVSPDMJ, el presidente le dice a Adam Gesbeau:

“Je vous donne la chance d’écrire un roman plus compliqué en ce sens qu’il s’agira pour vous de manipuler des personnages vivants qui ont déjà un caractère à eux. Il vous faut maintenant les remodeler pour qu’ils puissent réagir à vos ordres, à vos impulsions. Je lui fis remarquer qu’il ne s’agissait plus de personnages mais de marionnettes. Mes personnages à un certain moment avaient une vie propre. Je perdais toute influence sur leurs actes et leurs pensées. Par un étonnant retour des choses, c’était l’auteur qui devenait à un certain moment prisonnier de ses personnages. ‘Et c’est justement ce qui est frustrant pour un écrivain, s’écria le président. N’ai-je pas raison?’”⁴⁵⁷ (2004: 49)

Si efectivamente, el deseo profundo que motiva a un escritor es este deseo de controlar a sus criaturas cual marionetas, la relación existente entre escritor-creador y personajes-criaturas serían las que rigen las relaciones de poder absoluto, a saber, la autoridad y el poder (dominantes) y la enajenación (dominados-criaturas). Aquí, volvemos precisamente a los temas de la enajenación del hombre, la repetición de las estructuras de dominación vertical, el determinismo de las criaturas y su ausencia de responsabilidad.

La denuncia que aparece en las obras acerca precisamente de la creación y de la creación autobiográfica alude, en primer lugar, y mediante esta metáfora, al problema de la historia de la nación, de la creación histórica y de su puesta en relato. ¿Aleatoria? ¿Fruto de un capricho de los creadores? Si la historia sirve a un fin, el de los poderes, como aparece en la novela JSQDVSPDMJ, o en ALDRP, no puede ser objetiva. Y si los poderes operan desde el delirio del poder, la historia reproducirá los mismos delirios.

Para ir más allá, la historia nacional, redactada por Adam Gesbeau, cargada de ideología, conlleva un repliegue sobre sí mismo, reproduce la creación de bandos, nosotros y los demás, rompe las relaciones, prefiere lo vertical, anula la horizontalidad, al igual que lo que ocurre en ALDRP, con el discurso de “l’Élu”, un discurso que manipula lo real para retraerlo sobre sí mismo, para alimentar el poder y la nación que lo soporta.

⁴⁵⁷ “Le doy la oportunidad de escribir una novela en este sentido más complicada pues se tratará de manipular personajes vivos que ya tienen un carácter propio. Ahora los tendrá que transformar para que puedan reaccionar a sus órdenes, a sus impulsos. Le llamé la atención sobre el hecho que ya no se trataba de personajes sino de marionetas. Mis personajes, a partir de cierto momento, tenían vida propia. Yo perdía toda influencia sobre sus actos y sus pensamientos. Por un sorprendente giro de los acontecimientos, era el autor quien se convertía en determinado momento en prisionero de sus personajes. ¿Y no es precisamente esto lo que es frustrante para un escritor? exclamó el presidente. ¿Acaso no tengo razón?”

Finalmente, los personajes que conocen el despertar, que por un motivo u otro empiezan a ver lo absurdo de la realidad en la que viven, empiezan por reflexionar sobre su condición, ver la miseria a la que están sometidos, empiezan a preguntarse: ¿Tenemos un libre-albedrío?

Por eso, en el debate sobre los creadores/escritores, se enfrentan dos visiones: la de un creador omnisciente y todopoderoso, fundador de un orden que fija un espacio, un tiempo, una historia y por otro lado, una visión o postura del escritor / creador diferente: el que toma un punto de partida, como Pierre Jean, y luego deja que los personajes se desarrollen y lleven a cabo su propia historia. O, en JSQDVSPDMJ, Adam Gesbeau (2004: 48-49), antes de aceptar la propuesta del presidente, quién afirma que “mes personnages à un certain moment avaient une vie propre. Je perdais toute influence sur leurs actes et leurs pensées. Par un étonnant retour des choses, c’était l’auteur qui devenait à un certain moment prisonnier de ses personnages”⁴⁵⁸, lo que correspondería a una visión más caótica, más cercana a la lógica de la termodinámica donde brota lo inesperado, el azar, y las posibilidades de nuevos sentidos y nuevos estados.

A través de la puesta en tela de juicio de Dios, tema del absurdo, los personajes, tanto personajes escritores como personajes criaturas revelan un deseo profundo de autonomía. Una frase se repite muchas veces en BO (2008: 97): “Vainqueurs ou vaincu, surtout vaincu, ne laisse à quiconque, pas même à Dieu, le soin d’écrire ton histoire, sinon, à la douleur de la douleur s’ajouteront celles de l’oubli et du mensonge”⁴⁵⁹, la esencia misma del absurdo y del sinsentido.

Por eso, los personajes se rebelan contra sus creadores, en un sentido literal en BO, pues Peter Choisson no quiere vivir la historia de su autor. Quiere saber la verdad, dejar de olvidar como hace su creador:

“-‘C’est vrai, admet Peter Choisson. L’oubli est souvent une fonction protectrice. Sauf que je ne veux pas être le personnage à tes ordres. Je ne veux plus respecter ton premier commandement.

-Qui est?

⁴⁵⁸ “Mis personajes, a partir de cierto momento, tenían vida propia. Yo perdía toda influencia sobre sus actos y sus pensamientos. Por un sorprendente giro de los acontecimientos, era el autor quien se convertía en determinado momento en prisionero de sus personajes.”

⁴⁵⁹ “Vencedor o vencido, sobre todo vencido, no dejes que nadie, ni siquiera Dios, escriba tu propia historia. Sino, al dolor del dolor se le sumará los del olvido y de la mentira.”

-Tu oublieras.”

[...]

-Tu n'existes pas, je lui lance du ton d'un magicien scandant une incantation devant avoir raison d'une entité ennemie.

-J'existe parce que j'ai pris en main mon propre récit, Pierre Jean.”⁴⁶⁰ (2008: 168-169)

Peter Choisson se rebela tomando las riendas de su propia historia para existir. Más adelante afirma:

“- Il sera obligé de tout reprendre. En tenant compte de moi cette fois-ci. Sinon, je le tue.”⁴⁶¹ (2008: 131)

La rebelión camusiana de Peter Choisson consiste en romper, en primer lugar, las ataduras con su creador, que podríamos trasladar a todos los creadores que ejercen su dominación y tienen como consecuencia la enajenación del individuo: Dioses, poderes, padres. Como aparece en palabras del doble de Pierre Jean durante su primer encuentro con Peter Choisson:

“Il nous faut combattre la dictature des créateurs, je martèle, voulant par mes mots, fouetter l'orgueil de Peter Choisson.”⁴⁶² (2008: 118)

La voluntad real es una liberación consciente de todas las formas represivas de la autoridad. También aparece en JSQDVSPDMJ, con las luchas del personaje contra las palabras del padre, las palabras del presidente, y su voluntad de vivir su propia vida.

Esta rebelión es una llamada a un retorno al yo, a la recuperación de la subjetividad; pues como vimos anteriormente, las historias individuales pueblan las novelas de Gary Víctor, son historias condenadas a la errancia, vividas pero no consideradas, al margen de la historia oficial y de la existencia que dicta.

⁴⁶⁰ “-Es verdad, admite Peter Choisson. El olvido tiene a menudo una función protectora. Excepto el hecho de que no quiero ser un personaje a tus órdenes. Ya no quiero respetar tu primer mandamiento.

-¿y cuál es este?

- Olvidarás.”

[...]

- No existes, le lanzo con una voz de mago entonando un hechizo para acabar con una entidad enemiga.

-Existo porque he tomado las riendas de mi propio relato, Pierre Jean.”

⁴⁶¹ “Tendrá que retomar todo desde el principio y tenerme en cuenta esta vez. Sino, lo mato.”

⁴⁶² “Tenemos que acabar con la dictadura de los creadores, articulé para, con estas palabras, bajarle los humos a Peter Choisson.”

2.2.3. Creación contra creatividad y libertad

En las obras de Gary Victor entran en conflicto de forma literal dos concepciones de creación de lo real. Por un lado, hemos visto a lo largo de nuestro estudio, que el real novelesco se crea mediante revisiones incesantes de una historia al servicio de la ideología de los poderes. El sentido de lo real impuesto sirve a unos pocos y para el resto, se convierte en represión de deseos y de ser. Los personajes que se rebelan reclaman para sí la posibilidad de vivir su propia historia, de ser “creadores” de sus propias individualidades. Por ello, pensamos que se pueden oponer dos conceptos de creación de lo real: la de los creadores y poseedores de la autoridad y la de “las criaturas” que trabajarían para la libertad y el libre-albedrío.

¿Cómo llevar a cabo esta lucha? Movidos por su deseo de la muerte del padre, de Dios o de la autoridad, literal en las obras, los personajes-criaturas parten todos de este mundo violento, cruel y despiadado donde todos, a su vez, participan de la violencia, de la crueldad y de un sistema de valores que les es inherentes. Para tratar de entender cómo se puede, a partir de un microcosmo en el que la violencia es un elemento estructurante, empezaremos por recurrir a Nietzsche.

Suances Marcos y Villar Ezcurra (2004: 14) apuntan que Nietzsche se interesó por la etapa prehomérica griega por ser los griegos “un conjunto de tribus que vivían en permanente lucha, reinando entre ellos la discordia y el engaño; estaban acostumbrados a luchar y la crueldad era el punto álgido de su vivir”. Más adelante, añaden que “El fondo del alma griega es un mundo despiadado de crueldad. El hombre griego sentía necesidad de dejar correr toda la pasión de su ira.” Esto es lo que relacionaremos con la problemática de este capítulo a saber, el tratamiento que otorga Gary Victor a la violencia, es decir, a una violencia reintroducida en el seno de la comunidad y dentro del hombre para buscar un nuevo sentido a su entorno ante la imposibilidad de mantenerla apartada de la construcción del lugar y del hombre.

Asimismo, Suances Marcos y Villar Ezcurra (2004: 16) apuntan más adelante que los griegos prehoméricos “toleraron todo lo que de malo y animal hay en la naturaleza para realizar con ello algo armonioso”. La cultura trágica griega radica en esta operación de transformación: el fondo de crueldad y lucha se estructurará mediante dos elementos (2004: 14): “lo apolíneo que tratará de mermar ese instinto de lucha y lo dionísico que le dará un sesgo vitalista.”

Lo apolíneo representa el sueño y la apariencia que trata de transformar el eterno dolor del mundo. Es un elemento embelesador del flujo caótico del universo y de la existencia. Podríamos decir que representa el orden, la belleza como proporción y medida, lo racionalizado, lo aparente. Por todo ello, permite la creación del individuo según su propia interpretación de lo vivido. Lo Dionisiaco representa la vida en sus aspectos más oscuros, instintivos, irracionales y biológicos, lo que Nietzsche llamará la voluntad de poder. Es el flujo caótico de la vida, dinámico y oscuro, irracional, lo verdadero inmanente, objetivo e ilimitado. La tragedia de la vida como principio cósmico reposa sobre la interacción estructurante de estos dos elementos apolíneo y dionisiaco. Este, el elemento caótico de la vida de donde brota la fuerza, la energía y lo colectivo, aquel, el elemento que tempera y embelesa de manera individual. Según Nietzsche, en la continua interacción de los dos elementos están las operaciones de transformación que ponen el arte y la estética como sentido último de la vida o de la tragedia.

Como para Nietzsche, cualquier creación se ha de entender como una interpretación desde un punto de vista perspectivista, cualquier creación que se impone sobre las demás es fruto de un juego de lucha y de fuerza y ejerce una dominación. Por un lado, la violencia que emana de los personajes-criaturas puede ser entendida como un intento de romper a martillazos la verdad y la razón que uno impuso al resto. Pues liberarse es, para Nietzsche, destruir a martillazos la verdad y la razón de Uno impuestas al resto. Sólo de este modo, el individuo puede recuperar su voluntad de poder y con ella, su libre-albedrío. Es decir, su voluntad de crear su propia perspectiva y con ella, su individualidad. Como afirma Jacinto Rivera Rosales:

“[...] la voluntad de poder no está presa de ninguna forma, ni racional ni artística, no tiene en su conjunto ni causa ni unidad, ni telos ni sentido, sino que es simple afirmación plural de sí, expresión en múltiples formas o quanta de poder en lucha o en colaboración, fuerzas que van creando formas o individuos y destruyéndolos, el caos-cosmos del que hemos partido.” (2012: 116)

Pensamos que esto es lo que reclama Peter Choison cuando afirma:

“J’ existe parce que j’ ai pris en main mon propre récit, Pierre Jean.”⁴⁶³ (2008: 169)

⁴⁶³ “Existo porque he tomado las riendas de mi propio relato, Pierre Jean.”

A su vez, elevarse a este espacio donde tiene lugar una transformación es desplazarse hacia este lugar caótico del cual hablaba Benitez Rojo (1998: 32) y donde los “Pueblos del Mar” pueden “expresar su deseo de conjurar la violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuitivo a través de lo poético”, es decir, un espacio que adquiere un significado embelesado por la fuerza apolínea, que adquiere un significado diferente a partir de una representación y de la creatividad.

Por ejemplo, podemos decir que es lo que ocurre a Éric y Marjorie, personajes de la novela ALDRP, cuando caminan por las calles de Puerto Príncipe, aislados del mundo:

Nous ne voulions pas nous arrêter pour ne pas rompre ce charme qui nous avait enveloppés dès l’instant où nous avons commencé à faire ensemble nos premiers pas. Nous avons coupé les ponts avec les mirages, avec les façades factices de ce monde sur lequel les miroirs avaient fermé l’œil.”⁴⁶⁴ (2003: 94)

Consiguen transportarse hasta este otro lugar, el de la representación, embelesado y efímero, donde la violencia queda apartada, donde pueden sentirse ellos mismos, y a raíz del cual, otra cosa u otros valores humanos son posibles. Como ya vimos en capítulos anteriores es recurrente la búsqueda de otros lugares por parte de los personajes, lugares reales o imaginados, donde pueden reconectar con su propia individualidad.

2.2.3.1. De la vida a la poética y de la poética a la expresión de una nueva humanidad

Los lugares donde se refugian los personajes son lugares que propician la reflexión y sobre todo la imaginación. Son lugares de transformación, de “performance” en el sentido en el que dan un espacio literal a la creatividad y permiten transformar la vivencia en ficción – eso es – los personajes ficcionalizan sus vivencias y con ello, las transforman mediante la acción de lo apolíneo. Con este comentario nos referimos también a las teorías de Lezama Lima tratadas en nuestra primera parte. La “Era poética” (Lezama Lima, 1981: 104) es la etapa previa a una “Era imaginaria” y en la ficcionalización y la poética están “las esencias expresadas por dichas Eras imaginarias”, es decir, está la perspectiva de uno

⁴⁶⁴ “No queríamos pararnos para no romper el hechizo que nos envolvió desde el preciso instante en el que empezamos a dar juntos los primeros pasos. Habíamos cortado con el mundo de ilusiones, con el mundo de fachadas sobre el cual los espejos habían cerrados los ojos.”

expresada desde lo más profundo y lejano, desde lo más sentido. En esta acción de poetización, de lo que se trata es de transformar la violencia y el sufrimiento de lo vivido en una nueva dinámica vitalista capaz de expresar un nuevo imaginario que encierre nuevos focos de significados y nuevas ontologías.

¿Cómo lo hace? Ahora, recurriendo al real maravilloso de Stephen Alexis (Schallum, 2013: 57), podemos decir que este tipo de poética se convierte en un instrumento de conocimiento de la vida popular, entendiéndose como la relación que el pueblo mantiene con los mundos materiales y sensibles así como sus deseos de transformarlos en algo nuevo más acorde a sus experiencias y esperanzas. Como ya dijimos en el capítulo dedicado a esta poética, ésta se construye sobre la oscilación constante entre lo feo objetivo y lo bello subjetivo y propio, y sobre el sentimiento desagradable que produce lo feo en su transformación en objeto de deseo; lo objetivo cobra vida, se dota de toda una red de significados simbólicos que conforman un real propio y verdadero por el cual merece la pena vivir: una praxis popular.

Es por lo tanto a raíz de las expresiones de estas nuevas poéticas y de sus poderes performativos y creativos que pueden expresarse nuevos valores humanos con los cuáles los personajes-criaturas sueñan y expresan una identidad popular profunda. Asimismo, la expresión de esta identidad popular pasa por la anulación de todos los valores que hasta entonces rigieron su universo y conlleva su liberación. Por ese motivo, además de las historias individuales de los personajes, las novelas de Gary Victor ofrecen algunas pistas que permiten ver cómo los personajes, inmersos en una esquizofrenia social, tratan de buscar un modo de liberarse, afirmando su patología y tratando de reconducirla.

2.2.3.2. Esquizofrenia: de la patología social a la creación de algo nuevo

En este párrafo, nos centraremos principalmente sobre el personaje de Adam Gesbeau en la novela JSQDVSPDMJ. Pensamos que se trata de un personaje que ejemplifica las teorías postmodernas de Deleuze y Guattari acerca de la liberación del inconsciente y de la creación de algo nuevo.

Vimos en nuestra sección “Lo social engendra inconscientes” que Deleuze y Guattari

(1985: 285), investigaban el origen de la producción del inconsciente, y al hacerlo, llegaba a la conclusión de que el psicoanálisis basado sobre el principio de regresión hacia el pasado encierra el sujeto en la simple reproducción. Desde este punto de vista, el inconsciente se reproduce a sí mismo en un movimiento cíclico. Asimismo, se trata de un inconsciente fuertemente condicionado por lo social que el niño, a través de sus padres, irá integrando desde sus comienzos. Desde este punto de vista, y al considerar que el inconsciente es social y se encierra en una dinámica de mera reproducción, resta libre-albedrío y libertad al sujeto. Podemos añadir entonces que cuánta más represiva es una sociedad, más represivo será el inconsciente que genera.

A lo largo de nuestro trabajo, hemos visto cómo los personajes son presos de sus propios esquemas mentales y cómo éstos, asimismo, se transmiten de padres a hijos o de madres a hijas. Por ejemplo, Marta, la sirvienta de Esmalda, transmite a su hija y a sus amigas, los sistemas de valores de la clase de su ama.

Otro ejemplo puede ser el de Adam Gesbeau que se queda preso entre dos tipos de enseñanzas y oscila entre los modelos que operan en él como esquemas de valores represivos: los de su padre, sus valores cimarrones, y los del presidente, los valores de la sociedad capitalista. Como ya vimos, este personaje cae en la locura cuando tras aceptar la propuesta del presidente, se siente preso entre dos tipos de autoridades.

En el capítulo dedicado a Guattari (1992a: 85), vimos cómo éste considera la formación del inconsciente: “A lo largo de la fase de aprendizaje del niño, se van conformando universos de referencias que irán superponiéndose unos a otros “en una suerte de aglomeración existencial incorporal.” Cuánta más represiva es una sociedad, menos espacios dejará a la expresión de esta multiplicidad de universos de referencia. Es en parte lo que les pasa a los niños de las novelas de Gary Victor.

Sin embargo, los territorios existenciales reprimidos permanecen latentes (1992a: 100) y “se quedan a la espera de una ida hacia el caos para crear un nuevo sentido o un nuevo universo existencial”. Esta latencia que se vuelve represión es la que provoca la psicosis de los personajes, y en particular la de Adam Gesbeau; sin embargo, esta latencia es también lo que permite liberar el inconsciente de sus instrumentos represivos.

Encerrado en su celda, Adam Gesbeau sufre una crisis de esquizofrenia y el doctor Papon le dice:

“Tout cela est dans notre tête Adam Gesbeau... Dites non et tout redeviendra normal. Vous possédez les moyens de votre guérison. Il suffit que vous disiez non.”⁴⁶⁵ (2004: 25)

Lo que le dice el doctor Papon a Adam Gesbeau es que reprima los nuevos universos de referencia que golpean “la ventana como pájaro mágico” (1992a: 86). A lo que contesta Adam Gesbeau:

“Ce que le docteur Papon ne comprend pas, c’est que ma maladie est ma guérison.”⁴⁶⁶ (2004: 25)

Con esta respuesta, Adam Gesbeau contesta que lo que necesita es liberar su inconsciente de sus ataduras, un inconsciente visto como una pluralidad de territorios existenciales capaces de producir una subjetividad acorde a su esencia. Desde el punto de vista de Guattari, los mecanismos de la esquizofrenia o la locura permiten establecer una nueva relación sujeto-objeto puesto que revelan un real anterior a la discursividad y con ella, a la constitución de lo real. Lo que el autor llama la inmanencia caótica (1992a: 71) es la posición de una subjetividad latente dentro de “un continuo intensivo cuyos rasgos no se pueden aprehender a partir de un aparato de representaciones, sino a partir de una absorción pática, existencial, preiódica, preidentificatoria”. El estado de la locura propicia por lo tanto, desde la inmanencia caótica y la fase preverbal (1992a: 31), “la invención de nuevos focos catalíticos susceptibles de bifurcar la existencia” y revela el proceso creador y autoproducido de la subjetivación. Pues tal como afirma el doble de Adam Gesbeau:

“La déraison peut être la porte ouverte sur la beauté, sur la vérité... Fais de ta déraison une comète... Fais de ta déraison un big bang... Fais de ta déraison un feu d’artifice cosmique qui émerveillera des légions d’anges venues de tous les univers.”⁴⁶⁷ (2004: 64-65)

En otras palabras, este “haz que tu locura nos haga bifurcar hacia la belleza cósmica”

⁴⁶⁵ “Todo esto está en su mente Adam Gesbeau... Diga que no y todo volverá a su cauce. Usted es el único que posee las claves de su cura. Sólo diga No.”

⁴⁶⁶ “Lo que el doctor Papon no entiende es que mi enfermedad es mi propia cura.”

⁴⁶⁷ “La insensatez puede ser una puerta abierta a la belleza, a la verdad ... Haz de tu insensatez un cometa ... Haz de tu insensatez un big bang ... Haz de tu insensatez un fuego artificial cósmico que maraville a las legiones de ángeles venidos de todos los universos.”

podría ser equiparado a la frase de Zaratustra (Nietzsche, 2002: 10): “Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina.”

Desde este punto de vista, la liberación del individuo y la búsqueda de una nueva subjetividad pasan por un proceso creativo que permitiría emanciparse de los inconscientes reproductores y represivos. Para bifurcar hacia algo novedoso, es necesario regresar a una zona de caos, la de la inmanencia caótica pre-representativa, donde el sujeto siente y absorbe antes de identificar y dar sentido. O, como lo diría Nietzsche, donde afirmar el “Si” vitalista, desde esta inmanencia.

Es por ese motivo que en las novelas de Gary Victor, se puede estudiar el discurso de los locos y de los niños para acercarse a esta búsqueda de una nueva humanidad, por situarse, ambos, en este espacio de inmanencia y sin estar sujetos a ninguna obligación de sentido.

2.2.3.3. Rizoma, relación y subjetividad

En este sentido, podemos volver a mencionar con qué soñaba convertirse Pierre Jean cuando era niño, en la novela BO:

“Je me souviens qu’enfant j’ai voulu devenir arc-en-ciel. Ce fragment de mémoire, je le capture parfois même s’il est très volatile. Il ne dure pas longtemps. Matin. Le soleil n’a pas encore offert sa luminosité aux bananeraies. Les herbes exhibent leurs perles de rosée. [...] Ma mère dépose son panier sur un rocher, se débarrasse de son corsage et sort le linge pour le mettre à l’eau. C’est une image d’elle que je n’oublierai jamais et je sais que celle-ci n’est pas du domaine du rêve. [...] À un moment, elle lève les yeux vers moi et découvre ce sourire du ciel qui lui tisse une robe que le couturier le plus fou de beauté ne lui aurait jamais confectionnée. Elle me fait signe d’approcher. J’obéis. Elle me serre dans ses bras en me disant: -‘Promets-moi, Pierre, que tu seras aussi un arc-en-ciel. Que tu tisseras autour de toi, la paix, l’amour et la beauté.’”⁴⁶⁸ (137-139)

⁴⁶⁸ “Recuerdo que de niño quería convertirme en arco iris. Este fragmento de recuerdo se me presenta a veces aún siendo muy volátil. No dura mucho. Por la mañana. El sol todavía no ha ofrecido su luminosidad a los bananales. La hierba exhibe sus perlas de rocío. [...] Mi madre deposita su cesto sobre una roca, se quita la blusa y saca su colada para meterla en el agua. Es una imagen de ella que no olvidaré jamás y sé que ésta no pertenece al mundo de los sueños. [...] De pronto, levanta su mirada hacia mí y descubre esta sonrisa celestial que le teje un vestido que el modisto más loco por la belleza no le habría confectionado nunca. Me hace señas para que me acerque. Yo obedezco. Me estrecha entre sus brazos diciéndome: ‘Prométeme, Pierre, que serás un arco iris. Que tejerás a tu alrededor la paz, el amor y la belleza.’”

¿Qué quería ser Pierre Jean niño de mayor? Quería ser un arco iris. Tal y como afirman el doble de Pierre Jean y su personaje autobiográfico durante su encuentro:

“- Nous voulons tout simplement qu’il redevienne ce qu’il avait toujours voulu être.

-Il voulait être quoi? demande Peter Choisson.

-Un arc-en-ciel, dis-je. Tout simplement un arc-en-ciel. C’est beau, un arc-en-ciel.”⁴⁶⁹

(2008: 118-119)

A través de este deseo, se ponen en relación dos elementos de distinta naturaleza: “ser” y “arco iris”. Deleuze y Guattari definen el pensamiento rizomático o el rizoma como:

“Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el *crab-gras*.” (Deleuze y Guattari, 2002: 12-13)

En otras palabras, el rizoma es por lo tanto un sistema, una máquina, no una estructura, que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera sin necesidad de que exista la misma naturaleza entre ambos. Esta primera característica permite entrever dos puntos esenciales. El primero es que se trata de un sistema altruista por ser relacional. Y el segundo, al establecer una relación entre dos puntos de naturaleza distinta se revela como altamente creador.” Y según Glissant (2012b: 72), en la “relación”, “ce qui relie est d’abord cette suite des rapports entre les différences, à la rencontre des uns des autres”⁴⁷⁰, y según Deleuze y Guattari (2002:25), “los elementos en relación hacen eclosionar nuevas

⁴⁶⁹ “-Sólo queremos que vuelva a ser lo que siempre quiso ser.

-Y, ¿Qué quería ser? Preguntó Peter Choisson.

-Un arco iris, dije. Tan sólo un arco iris. Es bello, un arco iris.”

⁴⁷⁰ “lo que está puesto en relación es, en primer lugar, esta sucesión de conexiones entre las diferencias, que van encontrándose las unas con las otras.”

formas, nuevos sentidos”. El querer ser un arco iris da muestra de una subjetividad inmanente relacional y altruista en su esencia, a la par que creadora por producir cosas nuevas. Esta creatividad de la subjetividad relacional o rizomática, lo que Glissant llamará la poética de la relación, es en sí belleza.

“Imaginez que la beauté se hausse à la conjonction de tant de bouleversements, et que ce que nous appelons l’esthétique en est peut-être et d’abord la façon non normative.”⁴⁷¹ (2012b: 73)

A raíz de esta propensión hacia lo bello, Glissant afirma que lo que crea la “Relación” o el “Rizoma”, no es la moral sino las poéticas. En estas poéticas existen todas las esencias de lo humano, de lo que se dice (2012b: 72): “les poétiques relatent, elles ne racontent pas, elles disent. La Relation se renforce quand elle se dit”⁴⁷² y ocurre que ha través de lo que expresan, suscitan su propia ética.

“Il se réalise alors que la Relation n’a pas de morale, elle crée des poétiques et elle engendre des magnétismes entre les différents. Pour la première fois de leur histoire les humanités sont seules face à cette terrible présence: de devoir susciter d’elles-mêmes leurs éthiques [...]”⁴⁷³ (2012b: 73)

Y es, según Glissant (2012b: 74), la estética la que augura una ética que define las conductas morales. A través de la poética del querer ser un arco iris, se expresa un deseo de establecer relaciones altruistas, o “archipiélicas” (2012b: 76) con su entorno, con los demás y este deseo suscita como principio ético, el tejer “alrededor de sí, la paz, el amor y la belleza”.

Desde la “relación” y el “rizoma”, el individuo recupera su libertad y su libre albedrío, pues, tal y como dijimos anteriormente:

“Al hombre, hay que restituirlo, haciéndolo soberano de su destino y de su misión en el mundo. Someterlo a poderes sobrenaturales es cercenar su libertad en el ejercicio de su actividad más noble: la de la creación de valores.” (Suances Marcos y Villar Ezcurra, 2004: 212)

⁴⁷¹ “Imaginen que la belleza se alza a la conjunción de tantas conmociones y que lo que llamamos estética sea su expresión no normalizada.”

⁴⁷² “Las poéticas narran, no cuentan sino que dicen. La relación se refuerza cuando se dice.”

⁴⁷³ “Ocurre entonces que la relación no tiene moral, crea poéticas y engendra magnetismo entre las diferencias. Por vez primera en su historia, las humanidades se hallan solas frente a esta presencia terrible: el tener que suscitar ellas mismas sus propias éticas [...]”

De esta manera, podemos ver cómo los personajes de Gary Victor parten en busca de sus subjetividades anhelando la liberación del inconsciente, la recuperación de un libre albedrío en una sociedad violenta y represiva. Podemos ver cómo parten en busca de una expresión renovada desde la inmanencia caótica y desde una poética de la relación que traduce sus verdaderas esencias, desde sistemas (la “relación” y el “rizoma”) altamente creadores e infinitos. Sin embargo, tal como afirma Ramirez Medina:

“L’histoire des révolutions montre cependant qu’elles, la liberté et la justice, entrent presque toujours en conflit comme si leurs exigences mutuelles se trouvaient inconciliables. La liberté absolue, c’est le droit pour le plus fort de dominer. Elle maintient donc les conflits qui profitent à l’injustice. La justice absolue passe par la suppression de toute contradiction: elle détruit la liberté.”⁴⁷⁴ (2001: 136)

¿Cómo no invertir por lo tanto los procesos de dominación? ¿Cómo ponerle un límite a la rebeldía y a la revolución por la libertad sin que se vea, ella misma, mermada?

Según el pensamiento de Camus, el límite a la rebelión y a la revolución pasa por la lucha de unos valores que permiten afirmar que existe una naturaleza humana, lo que permite a su vez, autorregular la lucha por la justicia y la libertad. Estos valores serían por lo tanto los de “la paz, el amor y la belleza” que conlleva el querer ser un arco iris.

2.3. Recuperar la relación, la alteridad, el amor hacia si mismo

En su esencia, lo que anhelan todos los personajes de las novelas de Gary Victor, es volver a tejer lazos, relaciones consigo mismo y con los otros, relaciones verdaderas, con lo que el valor último por lo que se rebelan y luchan sería el de la alteridad.

Los personajes viven aislados, en un mundo de relaciones rotas como pudimos ver a lo largo de nuestro estudio y tal y como afirma Éric:

“Nous avons joué avec les masques non seulement pour nous mettre à l’abri des autres,

⁴⁷⁴ “La historia de las revoluciones muestra sin embargo que [la libertad y la justicia] entran casi siempre en conflicto como si sus propósitos mutuos no podían conciliarse. La libertad absoluta, es el derecho para el más fuerte de dominar a los demás. Por tanto, mantiene los conflictos que favorecen la injusticia. La justicia absoluta pasa por la supresión de cualquier contradicción: destruye la libertad.”

mais pour nous dissimuler à nous-mêmes [...].”⁴⁷⁵ (2003: 168)

Ellos mismos han olvidado sus sueños de niños por los imperativos de la supervivencia y los valores que conlleva. A nivel individual, todos estos personajes viven y conviven con sus experiencias de relaciones frustradas. Por ejemplo, en BO, Pierre Jean, al principio de la novela, vive una ruptura con Alicia. En ALDRP, Éric, al morir su primo Anastase, se da cuenta de que nunca lo había escuchado y Salomé rompe con él por culpa de los programas de reajustes estructurales:

“[...] cela ne prend pas Éric. Tu m’as déjà fait ce coup. Crois-tu que je puisse recommencer avec toi pour tes beaux yeux? Je t’ai déjà présenté mes conditions: tu me loues une maison, tu la meubles, tu me donnes le minimum nécessaire et notre relation pourra recommencer. Si tu ne peux pas satisfaire ces petites exigences, casse-toi.”⁴⁷⁶ (2003: 74)

Pirus, en LDDUTALC necesita recurrir a Laboubaka para transformarse en un hombre guapo y rico capaz de acercarse a la bella Esmalda. En esta misma novela, Mirna y Salim le Chat también viven con la herida de un amor que no pudo ser. Pues todos estos personajes viven aislados, llevando máscaras, relacionándose con los demás por necesidades de supervivencia y aislandose de ellos por los mismos motivos.

Sin embargo, personajes secundarios como Mirna, Salim le chat, el padre Lefenec son personajes que, a través de las historias que relatan dejan percibir que sus anhelos se basan en el hecho de no haber podido vivir plenamente sus amores. De hecho, estos son los que empujan a los personajes principales a rebelarse. Por otro lado, personajes como Pierre Jean, Éric y Pirus conocen el amor verdadero durante sus aventuras y es entonces cuando se rebelan y luchan.

Gary Victor, en su entrevista con Carré (2004) en “Personnages en quête d’auteur”, afirmaba que en sus novelas la búsqueda para la construcción de uno mismo es metafórica en el sentido de que toda exploración de sí es también una exploración del lugar. Más adelante, señala que estas mismas búsquedas psicoanalíticas son búsquedas

⁴⁷⁵ “Habíamos jugado con las máscaras, no sólo para protegernos de los otros, sino para disimularnos a nosotros mismos, para escapar de la metamorfosis en el tiempo.”

⁴⁷⁶ “[...] esto no te va a funcionar, Éric. Ya me la has jugado antes. ¿Te crees que voy a volver contigo sólo porque me lo pides? Ya te he dado mis condiciones: me alquilas una casa, la amueblas, me das lo mínimo necesario y nuestra relación podrá volver a empezar. Si no puedes hacerte cargo de estas pequeñas exigencias, ¡lárgate!”

psicoanalíticas del lugar y metáforas de la historia de Haití. En sus novelas, los personajes no se quieren, no se quieren entre sí. Los lazos están rotos y la sociedad altamente fragmentada. Pues tal y como afirmaba Caissie Lavoy, “les Haïtiens ne s’aiment pas”:

“ Qu'est-ce qu'un Haïtien? Quelqu'un qui "hait les siens", selon une formule usuelle chez beaucoup de lettrés haïtiens. Jeu de mots sans conséquence ou, au contraire, élément de programmation mentale, Vilaire-Chéry n'est pas le premier à faire ce genre de déclaration; en 1934, Maurice Laraque écrivait dans Notre courrier littéraire: “C'est un fait que par une survivance des luttes africaines de clans, aggravées aujourd'hui de nos dissensions propres [...], les Haïtiens ne s'aiment pas.”⁴⁷⁷ (2007: 17)

Gary Victor a la pregunta (Entrevista realizada a Gary Victor el 13/01/2017): “Il semblerait que dans vos oeuvres, vos personnages comme Éric, le double de Pierre-Jean, Peter Choisson, Pirus décident de se rebeller et lutter pour une valeur, pour l’amour, pour retisser les liens rompus avec cette humanité: C’est exactement cela! On a pour devoir de se rebeller contre un ordre des choses qui fait de l’avoir, l’alpha et l’oméga de toute existence humaine”⁴⁷⁸ y más adelante añadía: “Je recherche l’humain dans mon écriture. Je rêve d’une autre humanité. Je rêve de femmes pour qui on pourrait partir à la guerre. Je rêve d’hommes qui pourraient me mettre en tête des poèmes vertigineux. Je rêve de vie tout simplement.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ “¿Qué es un haitiano? Alguién que odia a los suyos (“hait les siens”), según una expresión corriente en muchos intelectuales haitianos. Juego de palabra sin consecuencia o al contrario, elemento de programación mental, Vilaire-Chéry no es el primero en hacer este tipo de declaración; en 1934, Maurice Laraque escribía en ‘Notre courrier littéraire’: ‘Es un hecho que, por el legado de los conflictos de clanes africano, empeorado hoy en día por nuestras propias disensiones [...], los haitianos no se quieren.’”

⁴⁷⁸ “En sus obras, parece que sus personajes como Éric, el doble de Pierre-Jean, Peter Choisson, Pirus, todos deciden rebelarse y luchar por unos valores como el amor, para volver tejer los lazos rotos con la humanidad: ¡Es exactamente esto! Nuestro deber es rebelarnos en contra de un orden que hace del tener el alfa y la omega de cualquier existencia humana.”

⁴⁷⁹ “Busco lo humano a través de mi escritura. Sueño con otra humanidad. Sueño con mujeres para las que se podría ir a la guerra. Sueño con hombres que podrían inspirarme poemas vertiginosos. Sueño con la vida, simplemente.”

CONCLUSIÓN

En primer lugar, hemos tratado de entender las dimensiones del concepto de caos para comprender mejor su alcance, su contribución al pensamiento y a la literatura, y especialmente a la literatura haitiana. Balandier y Eliade nos han permitido comprender la lógica que se pone en marcha en la creación de nuevas sociedades a partir de sus estudios sobre la cosmogonía y los acontecimientos fundacionales. A través de los mitos de la creación y las prácticas rituales de la reactivación de los valores transmitidos por el acontecimiento fundacional, los hombres organizan su mundo y su sociedad, es decir, su espacio y su visión del mundo a partir de una dialéctica de contrarios: se destacan y se convierten en verdaderos recintos cerrados en donde el espacio de los hombres aparece como el espacio vigilado, protegido y ordenado en base a la razón y la racionalidad. El exterior representa el espacio salvaje sobre el que el hombre no tiene ningún control. Este espacio recordará entonces el caos inicial en el que las cosas no tenían nombre ni forma.

“Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el ‘Mundo’ (con mayor precisión: ‘nuestro mundo’), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de «otro mundo», un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de ‘extranjeros’ (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas).” (Eliade, 1981: 20)

Esta representación del origen, basado en la construcción de un orden a partir de un desorden original es para Balandier, lo que explica la dinámica esencial de nuestra visión del mundo: un juego constante entre las fuerzas del orden y el desorden.

“Lo que me importa, en este texto, es la lógica que actúa para dar al mundo una unidad, un orden, un sentido primordial; es captar cómo la creación pensada a partir de un caos inicial impone sin cesar el doble juego de las fuerzas del orden y desorden, y las figuras mediante las cuáles aquellas actúan.” (Balandier, 1999: 19)

La época clásica reanimó este juego reforzando la idea de que el mundo es un excelente autómatas que puede ser explicado a la perfección porque se lo considera absolutamente predecible. Esta idea finalmente excluye el desorden del espacio controlado por los hombres: desde el Renacimiento, la visión del mundo responde a leyes totalmente mecanicistas que permiten explicar cualquier mutación de los sistemas como si se tratara de una sucesión de causalidades. Estas leyes de causalidad aseguran la tranquilidad de

vivir en un mundo lógico en el que la relación entre pasado, presente y futuro se encadena perfectamente en una trayectoria absolutamente controlada y previsible. El mundo así explicado se vuelve seguro y, sobretodo, guiado por la razón. Más tarde, el sujeto cartesiano se plantará frente a su mundo y apartándose de sus pasiones, buscará comprender el mundo por el camino de la razón y la racionalización de los conocimientos. De esta manera, la existencia del hombre se convierte también en objeto de la razón, determinada y controlada por las leyes de la causalidad:

“La causalité n'est pas une action effective produisant une réalité nouvelle, mais une simple détermination logique de l'être par lui-même.”⁴⁸⁰ (Noël, 1905: 14)

La causalidad está considerada también como la ley esencial de la existencia (el ser por sí mismo); el mundo simplificado, racionalizado y determinista revela un mundo estable, explicable y predecible y en el que no tienen cabida, tanto el azar como la fantasía y la libertad (Léon, 1905: 14). Entonces ¿por qué introducir el caos? Balandier decía:

“[...] porque cada sociedad, según su modalidad, define los límites que ella impone a lo que no es la conformidad, al espacio que concede a la libertad modificadora y al cambio, y porque ella no termina jamás de fijar límites, de reavivar las prohibiciones, de producir códigos. El debate orden/desorden es constante en toda sociedad [...]” (Balandier, 1999: 122)

Cuando una sociedad no cesa de fijar límites, de producir códigos para controlarse a sí misma y, en definitiva, no cesa de simplificarse, acaba por crear paradojas, preguntas sin respuesta, anomalías que ya no pueden ser explicadas por las leyes proveídas entonces. Es lo que de alguna manera ocurre en las novelas de Gary Victor, y más concretamente en BO, ALDRP y JSQDVSPDMJ. La dictadura se ha apropiado del orden hasta tal punto que lo real acaba por no generar otra cosa que paradojas, formas extrañas que ya no pueden ser explicadas por este mundo (con sus leyes y su visión del mundo). De igual manera, el hombre, frente a este mundo, no puede aportar respuestas a su existencia.

⁴⁸⁰ “La causalidad no es una acción efectiva generadora de una realidad nueva, sino una simple determinación lógica del ser por sí mismo.”

Es entonces cuando hay que buscar en el caos, en el desorden, nuevas leyes que permitan ampliar nuestra visión del mundo, que permitan aportar nuevas respuestas sobre el hombre y su existencia. Nietzsche es, de alguna manera, el iniciador de estos puntos de vista irracionales, no deterministas de la vida, de los hombres y del mundo gracias a su visión perspectivista del mundo. Un perspectivismo que hace estallar la idea de una sola realidad e introduce la idea de la multiplicidad. El caos, según Nietzsche, es esta capacidad, en un momento dado, de ir a buscar en el fondo de uno mismo las respuestas a la propia existencia. Es lo que resume la célebre frase de Zarathustra:

“Yo os lo anuncio: es preciso llevar aún algún caos dentro de sí para poder engendrar estrellas danzarinas. Yo os lo anuncio: aún se agita algún caos en vuestro interior.”
(Nietzsche, 2002: 10)

Igualmente, Nietzsche libera el sentido que está en el origen de la producción de lo real y del cual se había apropiado la visión determinista del mundo y de la cultura occidental.

“La concepción de lo múltiple es puesta en Nietzsche en contra de los ideales de la cultura occidental y atenta con el más preciado ‘don’ de la metafísica: el sentido” (Espinosa y Cabrera, 2008)

El padre del irracionalismo, según Suances Marcos y Villar Ezcurra (2004), reintroduce el desorden en la interpretación de lo real. Esta multiplicidad de posibilidades, este desorden reintroducido en la interpretación del mundo, o incluso, esta libertad modificadora no es otra cosa que la incipiente concepción de un mundo que quiere aprender a gestionar lo inesperado, lo imprevisible, lo múltiple y lo complejo a fin de alcanzar respuestas más precisas sobre la existencia, lo humano, el conocimiento de sus pasiones y de sus conflictos, etc. Eso exige también una nueva forma de observar lo real. Mandelbrot afirma:

“Ni las nubes son esféricas, ni las montañas cónicas, ni las costas circulares, ni la corteza es suave, ni tampoco el rayo es rectilíneo.” (1997: 15)

También las ciencias han empezado a observar el mundo, no a partir de formatos idealizados o de sistemas dado como estables, sino a partir de sus irregularidades. Así,

nuevas leyes más complejas empiezan a explicarlo (Briggs y Peat, 1990: 67). Lorentz descubre que la trayectoria de un sistema dinámico muestra una sensibilidad extrema a sus condiciones iniciales. Este efecto mariposa describe cómo una variación mínima de las condiciones iniciales puede llevar todo un sistema a un resultado completamente diferente al previsto inicialmente. Este descubrimiento muestra así que el mundo no puede ser predecible, que no puede ser reducido a un todo y que la causalidad se puede poner en duda. En su caída, arrastra junto a ella la idea de una naturaleza idealizada y regularizada (Briggs y Peat, 1990: 93). Mandelbrot descubre el mundo fractal y junto a él la imagen del perspectivismo y del infinito: de lejos, un ovillo de lana puede ser visto como un punto de dimensión 0; cuando nos acercamos se convierte en un objeto de tres dimensiones. Si nos acercamos más apreciamos que se compone de hilos, es decir, de líneas unidimensionales. De más cerca, y observando uno de estos hilos comprobamos su grosor y por tanto su tridimensionalidad. Pero si seguimos aproximándonos, podemos ver que estos hilos se componen de pequeños filamentos y así reencontramos su unidimensionalidad. Entonces, ¿cuál es la dimensión de un ovillo de lana? ¿Cuál es la de una línea de costa, la de nuestro planeta? La ciencia del caos descubre un real que se aprehende desde su irregularidad, su impredecibilidad y por tanto, desde su incertidumbre lo que permite recuperar el carácter abierto del devenir de las cosas, de los hombres y de la historia (Prigogine, 1998:157).

¿Acompaña la ciencia al pensamiento? ¿O es el pensamiento el que lleva en él el germen de la ciencia? El hecho es que el mundo interpretado de esta manera permite una liberación de las estructuras mentales y con ellas las respuestas a nuestra existencia. El hombre ya no es un ser racional, equilibrado, moderado pero apasionado, desmesurado, a veces violento y monstruoso: la imagen misma de la agitación. El mundo dibujado por las ciencias del caos es un mundo en el que se parte de la observación de la irregularidad, de la anomalía, es decir, de los desórdenes, a fin de imaginar un nuevo orden. Esto es lo que ha descubierto Prigogine (1988: 88-89) con su concepto de estructura disipativa (proceso de auto-organización) una vez que el sistema pierde de vista sus condiciones iniciales y habiendo alcanzado un umbral caótico. Este sistema se transforma entonces en algo nuevo; la visión espinosista sobre la esencia intangible de las cosas da lugar a una visión rizomática o relacional en la que el contacto entre dos o más elementos hace surgir un sentido nuevo.

El pensamiento postmoderno se apropia también de esta imagen del caos con el fin de pensar en un hombre capaz de afrontar la complejidad del mundo. Un mundo cambiante, invadido por la producción de subjetividades, vuelto hacia el futuro y no hacia el pasado (las condiciones iniciales) del cual habría heredado su misión. Para Guattari (1992a), pensar la liberación del individuo pasa por el hecho de reflexionar sobre el origen de toda subjetivación: el inconsciente. Su inconsciente no reprime ya los elementos que escapan a la herencia del pasado; pierde paulatinamente su sensibilidad a las condiciones iniciales, se construye por estratos de subjetivaciones (1992a: 18) en función de las experiencias y los aprendizajes. Estos estratos conforman una especie de cobijos de subjetivación o cobijos virtuales de las materias primas. No se reprimen, permanecen latentes y abiertos a una producción de sentido. Guattari habla entonces de un concepto de inconsciente más esquizoide (1999a: 24) y la perspectiva de la locura permite observar con lupa su funcionamiento. En la locura los mecanismos de la psicosis descubren un real anterior al discurso y por tanto, anterior a la producción de un real determinado. Este real anterior es considerado por Guattari como la inmanencia caótica abierta a una producción de sentido a partir de un suceso determinado (1992a: 97). Varios polos de discursividad entran entonces en contacto, se fusionan y operan como un “núcleo de autopoiesis sobre el cual se reafirman constantemente, se tejen, insisten y adquieren consistencia los territorios existenciales y los universos de referencia incorpóreos”. Es así como se genera un sentido a partir de un punto caótico de grasping existencial y de un despliegue de complejidad posible de sentidos. Guattari (1992a: 100) añade que “las formaciones de sentido y los estados de las cosas se encuentran así ‘caotizados’ por el mismo movimiento que permite que su complejidad exista.” Este inconsciente es creativo, produce pero no reproduce. Es caótico, ya que pasa siempre a través de esta toma de tierra, este territorio de toma de contacto entre elementos a fin de crear una nueva composición de sentido. Encontramos aquí la imagen de las estructuras disipativas de Prigogine y su pérdida de sensibilidad a las condiciones iniciales para producir algo nuevo alcanzado un cierto umbral. También encontramos la visión nietzscheana del perspectivismo, la capacidad de buscar en el fondo de uno mismo las propias respuestas para crear algo nuevo. Esta imagen del caos es común a todos estos pensadores: el territorio de la inmanencia, uno o varios encuentros de elementos, su puesta en contacto para el nacimiento de algo nuevo y un desplazamiento hacia este espacio rizomático donde tienen lugar las transformaciones. Esta necesidad de lo nuevo conlleva una búsqueda, la búsqueda o reconquista de sí mismo y de su lugar a través de las nuevas posibilidades que ofrece el caos y su libertad modificadora.

Es precisamente por las posibilidades que ofrece en el proceso de repensar el mundo y los hombres, de reconfigurar los modos de generar las cosmovisiones que la teoría del caos ha interesado al pensamiento postcolonial y particularmente al pensamiento postcolonial y decolonial caribeño. Por ello, hemos retomado las principales teorías de autores del Caribe y las Antillas como Benítez Rojo (1998), Glissant (2012a, 2012b, 2012c, 2013) Lezama Lima (1981, 2010), Carpentier (2006, 2004, 1998), Stephen Alexis y Frankétienne para comprender cómo esta teoría ha alimentado la reflexión sobre la búsqueda y la reconquista de sí mismo y de su lugar a partir de este nuevo paradigma.

En lo que concierne al Caribe, el recurso al caos permite encontrar una respuesta a las particularidades de una zona que se caracteriza como dice Benítez Rojo por:

“Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente, aquéllos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad.” (1998: 15)

Faltaría añadir a esta descripción la dolorosa experiencia del pasado esclavista. ¿Cómo permite entonces el caos superar o comprender estos obstáculos, esta experiencia de la deportación, de la esclavitud, cómo permite superar la colonialidad del poder? Cómo hace posible crear el sentido, dar una lógica a este conjunto geográfico y cultural hecho de discontinuidades y convulsiones para retomar un término de Glissant? Habiendo sido insertado en la lógica de la modernidad, la modernidad colonial, y en el continuum de la historia de Occidente, es necesario ante todo encontrar un punto a partir del cual es posible divergir, “escribir su propia historia” tal como claman los personajes de BO (2008: 161), de constituir una “digénesis”, según Glissant (2013: 35).

Así, para Benítez Rojo (1998: 351) y Glissant (2013: 35), la teoría del caos permite reflexionar sobre el origen común de la zona. Este origen es fractal en el sentido de que no empieza ni en la misma época ni por los mismos colonizadores (franceses, españoles, holandeses...), aunque todo el Caribe tiene en común un pasado colonial. Partiendo de esta discontinuidad histórica que encontramos en el conjunto de la región es posible entonces pensar un origen común de los países que la conforman: según Benítez Rojo

(1998: 57), se trataría de la plantación o más bien de la máquina de la plantación, mientras que para Glissant (2013: 17) se encontraría en el vientre del barco negrero. Este origen no es una fecha sino un acontecimiento generador de proceso fractal que ha activado, no una cultura o una identidad, sino unas dinámicas y unas lógicas generadoras de imaginarios que articulan los conceptos de sí mismo y de lugar a partir de estas “digénesis” o máquinas iniciales. Estamos así, próximos a una lógica perspectivista nietzscheana: a partir de una experiencia común que se percibe como el origen de las conexiones rizomáticas del Caribe. Cada una de sus regiones se podrá bifurcar respecto a la historia de Occidente así como respecto a las otras regiones, escribir su propia historia y buscar su propia subjetividad. Es por eso que Benítez Rojo decía que el Caribe se define por su manera de producir la cultura, y la perspectiva del caos propone entonces una dinámica de producción de subjetividades y un modelo de lectura de esta diversidad ontológica. Definirse por esta forma de crear la cultura pone de relieve la cuestión de la identidad como un proceso dinámico, abierto y en perpetuo movimiento. Benítez Rojo (1998: 99) dice que los participantes de este proceso se ven desplazados hacia un espacio creativo, el espacio del “performance”: el espacio imaginario en el que tienen lugar las conexiones rizomáticas y relacionales capaces de producir un sentido y una ontología a partir de una dinámica, la de la activación del juego de las diferencias entre las fuerzas del orden y del desorden para crear un nuevo sentido, una subjetividad de “cierta manera” (1998:16). En el origen de esta dinámica existe una fuerza vital, una necesidad de supervivencia que buscará transformar, configurar la relación de violencia, la relación de dominación en una posibilidad vital. Para Benítez Rojo se trata de la cultura de la paradoja, del “Contrapunteo”: un sistema rizomático que, para Ortiz (1987: 16), puede crear un sentido entre los conceptos de tabaco y azúcar, elementos claves del origen de la “cubanidad”: se trata de un choque entre dos conceptos, el resultado del cual y de forma absolutamente impredecible, puede producir alguna cosa. Se puede encontrar esta dinámica en Glissant a través de la “astucia”, el “desvío” y el “regreso”.

“Il faut revenir au lieu. Le Détour n’est ruse profitable que si le Retour le féconde: non pas retour au rêve d’origine, à l’Un immobile de l’Être, mais retour au point d’intrication, dont on s’était détourné par force; c’est là qu’il faut mettre en œuvre les composantes de

La Relation, ou périr.”⁴⁸¹ (2012a: 56)

Para él, este “Contrapunteo” se traduce por un proceso de “Créolisation” o “Criollización”.

“¿y por qué criollización y no mestizaje? Porque la criollización es imprevisible mientras los efectos del mestizaje son fácilmente determinables. Podemos determinar estos efectos en las plantas mediante esquejes [...]. Pero la criollización es un mestizaje con un valor añadido, el que le confiere la imprevisibilidad [...]; genera en las Américas microclimas culturales y lingüísticos que nadie podía esperar, espacios en los que la mutua interacción de las lenguas y de las culturas es de una brusquedad suma.” (2016: 19-20)

Y para Lezama Lima, este choque o contacto de dos elementos permite crear el sujeto metafórico, la base de la creación del imaginario:

“Si digo Piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación.” (2010: 251)

La gravitación nos lleva también a este espacio rizomático y este tema metafórico nos lleva a aquello que genera sentido: el espacio del caos que para Lezama Lima es el espacio de las palabras. Es el espacio que está en el origen de todos los sentidos posibles y que permite entonces abordar el lugar, ya no a partir de su reconstrucción histórica sino a partir de su espacio poético. ¿Por qué este espacio poético? Porque permite reconstituir un imaginario y con él, una hermenéutica del lugar gracias a su capacidad de reconciliarse con los sistemas de conocimiento profundos, colectivos, afectivos y próximos al mito. ¿Tiempos en línea recta? La temporalidad de la región caribeña se transforma entonces en una temporalidad en espiral, mucho más próxima a las dinámicas de la memoria y de las pulsiones afectivas del recuerdo: la temporalidad deviene subjetiva, profunda y emocional. Se trata de una temporalidad que va y viene, que traduce los impulsos de la memoria, que busca “destilar las esencias que subyacen a la realidad” (Mataix, 2000: 17).

⁴⁸¹ “Hay que volver al lugar. El Desvío solo será Astucia aprovechable si el Regreso lo fecunda: no regreso al sueño de origen, al Uno inmóvil del Ser, sino regreso al punto de convergencia, de donde nos desviamos a la fuerza; es aquí donde hay que desarrollar los componentes de la Relación, o perecer.”

Así, el caos en la región caribeña permite la búsqueda de sí mismo y de su lugar a partir de una dinámica que tiene como objetivo transformar la violencia del pasado esclavista y las relaciones de dominación. Esta dinámica caótica sitúa la reflexión en la subjetividad, más allá de una unidad geográfica y cultural, en el espacio imaginado de la poesía y de los sistemas de conexión con estructuras de conocimiento profundo y colectivo. Todo este espacio está guiado por la búsqueda de la ontología y esta búsqueda sólo puede efectuarse a través de la mirada, la percepción y la interpretación subjetiva (individual y colectiva). Toda producción o experiencia estética será entonces el resultado de una relación entre la observación objetiva y el deseo de experimentar lo real de forma subjetiva (individual y colectiva).

Es porque la experiencia poética del caos busca reconciliarse con los lazos de los significados que reflejan la identidad profunda de la cultura y sus efectos, que lo irracional y la imaginación participan de la configuración de lo real que ella intenta reconstruir. Y esta es la razón por la que Chancé hablaba de una literatura que “trabaja al lado de lo real” (2009:18). Sin embargo, añade que esta literatura revela un “síntoma” y contribuye a la construcción de lo real haciendo al mismo tiempo un diagnóstico del estado de este real y, por lo tanto, de sus participantes.

¿Cómo se traduce esta escritura del caos en Haití? Para Chancé, la escritura refleja un “síntoma” (2009:18) y reproduce las disfuncionalidades del real a partir de la constatación de una separación entre lo que fue la revolución haitiana y la observación del país tal como es hoy, el más pobre del mundo. Los escritores del caos haitianos, Frankétienne (fundador de la “spirale”) y Gary Victor (discípulo de la escuela “spiraliste”) se colocan como observadores de este mundo. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? Nuestro autor dice: “si somos la gloriosa República que se levantó contra la esclavitud ¿qué ha pasado para que hayamos llegado a esto?” (Carré: 2008). De hecho, el inspector Dieuswalwe se pregunta en BO:

“Le présent de Roger est trop misérable pour correspondre à ce passé mythique qu’il décrit. Soit sa mémoire, probablement trafiquée, lui joue des tours, soit il a délibérément

effacé de ses souvenirs quelque chose d'insoutenable.”⁴⁸² (2008: 102)

Dieuswalwe parte de la constatación de esta distancia entre un pasado mítico y un presente miserable y Gary Victor explica:

“La société haïtienne est complexe parce que ce sont les vainqueurs qui ont justement écrit l’histoire et les vaincus n’ont pas vraiment eu l’occasion de la modifier. Or, l’histoire écrite par les vainqueurs vous fait perdre tous vos repères. [...] Il y a forcément quelque chose qui a été caché et l’écriture part pour ainsi dire en quête de ces non-dits.”⁴⁸³ (Carré: 2008)

En Gary Victor, la escritura permite iniciar una exploración de sí mismo que él considera también una exploración del lugar; parte entonces a la búsqueda de lo que ha sido ocultado:

“Cette quête psychanalytique de lui-même [des personnages de BO] est aussi une psychanalyse du lieu et le texte une métaphore de l’histoire d’Haïti: si nous sommes la République glorieuse qui s’est levé contre l’esclavage, comment se fait-il que nous en soyons-là?”⁴⁸⁴ (Carré: 2008)

¿Cuál es pues el presente de la Isla? La consecuencia de más de doscientos años de historia que no son historia puesto que no generan sentido existencial. Balandier (1999: 19) y Eliade (1981: 16) nos han dejado entrever la posibilidad de una reflexión sobre la formación de nuestras cosmovisiones a partir de las lógicas del orden y del desorden. La observación del desorden actual en Haití corresponde entonces al fracaso de su fundación según la lógica de la constitución del espacio habitable a partir de esta dinámica. Un lugar determinado a partir de la constitución de sus mitos fundacionales que le dotan de valores y de misiones de conservación. Constituirá entonces un orden y una lógica a partir de

⁴⁸² “El presente de Roger es demasiado miserable para concordar con este pasado mítico que describe. Sea que su memoria, probablemente manipulada, le hace estas jugadas, sea que ha borrado deliberadamente de sus recuerdos alguna cosa inconfesable.”

⁴⁸³ “La sociedad haitiana es compleja porque son precisamente los vencedores quienes han escrito la historia y los vencidos no han tenido realmente la ocasión de modificarla. Ahora bien, la historia escrita por los vencedores os hace perder de vista todas vuestras referencias [...] Forzosamente hay algo que ha sido ocultado y la escritura parte, por así decirlo, a la búsqueda de esos no-dichos.”

⁴⁸⁴ “Esta búsqueda psicoanalítica de sí mismo [de los personajes de BO] también es un psicoanálisis del lugar y el texto una metáfora de la historia de Haití: ¿si somos la gloriosa República que se levantó contra la esclavitud, cómo es que ahora estamos aquí?”

criterios de racionalidad que apartarán de la comunidad todo lo que tenga que ver con la violencia (la locura, la insensatez, el crimen) para permitir un imaginario de la pertenencia al lugar (Anderson, 2006: 23-25). El espacio del imaginario que se crea a partir del fracaso de su fundación no puede ser aprehendido más que a través de un imaginario del desorden y del sinsentido; la locura y la violencia vuelven a convertirse en inherentes a las dinámicas del lugar.

La dinámica del caos que sostendrá la lógica del lugar y de la escritura (pues ésta es un síntoma de lo real) será la dinámica del efecto mariposa. ¿Cómo una pequeña variación de las condiciones iniciales puede arrastrar de forma exponencial todo un sistema hacia una situación completamente impredecible y alejada de su trayectoria inicial?

“Dans vos œuvres, il est souvent question du concept de “Lavalas”. L’imaginaire des “Lavalas” rappelle celle de “l’effet papillon” des théories du chaos. Vos œuvres semblent se structurer de cette façon: vous partez d’un Banal Oubli, d’un son de cloche oublié, “de cas les plus insignifiants assignés à l’inspecteur Dieuswalwe” pour en arriver à une révision totale de l’univers littéraire et de l’idée de l’humanité. Quel rapport existe-t-il entre cet effet papillon et votre vision du monde?

Lavalas en Haïti est le nom donné curieusement à un parti politique. Alors que “Lavalas” dans la langue créole veut dire avalanche. Une avalanche qui peut terminer par vous ensevelir sous la boue, sous les roches. Dans un lieu de confusion de l’imaginaire avec le réel, l’intrusion d’un simple papillon dans une pièce peut être perçue comme une menace sérieuse. Un papillon peut être un mauvais esprit, un sortilège concocté par un sorcier. Le fait le plus banal peut être la porte ouverte à toutes les aventures. Il y a bien un effet papillon nourri par un imaginaire chaotique. J’ai toujours trouvé très difficile de peindre mon univers dans une fiction littéraire car j’ai toujours eu l’impression que ce réel corrompu arrivait toujours à dépasser l’imagination la plus délirante.”⁴⁸⁵ (Entrevista realizada a Gary Victor el 13/01/2017)

⁴⁸⁵ “En sus obras, se encuentra con frecuencia el concepto de ‘Lavalas’. El imaginario de los ‘Lavalas’ recuerda el ‘efecto mariposa’ de las teorías del caos. Vuestras obras parecen estructurarse de esta manera: tenéis como punto de partida un ‘olvido trivial’, el sonido extraviado de una campana, ‘los casos más insignificantes asignados al inspector Dieuswalwe’, para llegar a una revisión total del universo literario y de la idea de la humanidad. ¿Qué relación existe entre este efecto mariposa y vuestra visión del mundo?

‘Lavalas’ es curiosamente el nombre dado en Haïti a un partido político. Pues bien, ‘Lavalas’ en la lengua ‘criolla’ quiere decir avalancha. Una avalancha que puede sepultarte en el barro o bajo las rocas. En un lugar de confusión del imaginario con lo real, la intrusión de una simple mariposa en una habitación puede ser percibido como una seria amenaza. Una mariposa puede ser un espíritu maligno, un sortilegio urdido por un brujo. El hecho más banal puede ser la puerta abierta a todas las aventuras. Hay, ciertamente, un

Es lo que también teme el inspector Dieuswalwe:

“Les gens commenceraient par se surveiller, puis à se lyncher l’un l’autre à la moindre suspicion. D’un seul meurtrier, on passerait à une dizaine. Puis se serait l’affaire de sociétés secrètes cannibales. Les gens se mettraient à fuir la capitale. Les gares d’autobus seraient prises d’assaut. Il imaginait déjà les églises, les temples, les oumfò assiégés par un peuples en proie à des terreurs d’inspiration moyenâgeuse.”⁴⁸⁶ (2008: 106)

Este efecto mariposa lo volvemos a encontrar en la totalidad de la obra de Gary Victor. Tenemos historias que parten de hechos anodinos como una ruptura sentimental o el tañido de unas campanas que desaparece y acaban por poner en cuestión el conjunto del universo novelesco: desde las estructuras de poder hasta el planteamiento de la muerte de Dios. Así, el universo en las novelas gana en complejidad: estalla y se puebla de discursos y perspectivas. La hibridez de géneros es un ejemplo de esta multiplicación de discursos y de puntos de vista en las novelas.

Según Boltanski, en las novelas policíacas, el detective tiene un papel de sociólogo y la novela se convierte entonces en:

“[...] un projet de description du milieu humain en tant que totalité organisée, possédant une logique spécifique et obéissant à des lois qui lui sont propres. [Sociologues et policiers] mettent en question la réalité apparente, pour atteindre une réalité qui serait à la fois plus cachée, plus profonde, plus réelle.”⁴⁸⁷ (2012: 61)

¿Qué real se deja ver? Gary Victor nos recuerda sin cesar que el concepto de realidad en Haití es un concepto esquivo:

efecto mariposa alimentado por un imaginario caótico. Siempre he encontrado muy difícil dibujar mi universo en una ficción literaria pues nunca he dejado de tener la impresión de que este real corrupto llegaba siempre a desbordar la imaginación más delirante.”

⁴⁸⁶ “La gente empezaría por vigilarse y luego a lincharse los unos a los otros a la mínima sospecha. De un solo asesinato pasaríamos a una decena. Luego entrarían en acción las sociedades secretas caníbales. La gente empezaría a huir de la capital. Se asaltarían las estaciones de autobús. Imaginaba ya las iglesias, los templos, los oumfò asediados por un pueblo preso de terrores de inspiración medieval.”

⁴⁸⁷ “[...] un proyecto de descripción del medio humano en tanto que totalidad organizada, que posee una lógica específica y obedece a leyes que le son propias. (Sociólogos y policías) cuestionan la realidad aparente para alcanzar una realidad que estaría a la vez, más oculta, más profunda, más real.”

“Ce qu’ici vous appelez merveilleux, fantastique, n’est pas du tout vu comme tel dans l’univers caribéen. Le réel pour le sujet caribéen, et plus particulièrement en Haïti, est un tout où le visible et l’invisible se côtoient en permanence. Affirmer à un citoyen de Port-au-Prince que la métamorphose est le fruit d’une imagination fantasque, que les animaux ne peuvent pas parler, relève, pour le coup, du fantastique [rires].”⁴⁸⁸ (Goude, 2008)

En las obras, lo fantástico produce tantas anomalías que incluso los personajes que han contribuido a forjar este real se pierden en él. Esta confusión de lo real es precisamente lo que lleva a los personajes de las novelas a vivir la experiencia del absurdo. El universo novelesco es experimentado entonces, hasta en sus límites más oscuros. Si los sistemas de creencias construyen lo real a partir de un imaginario, Gary Victor construye también un universo fantástico que supera los límites de lo posible; un universo donde incluso los locos no son normales (BO), donde todo es posible cuando nada es imposible (ALDRP), donde se forman ángulos de calles paralelas y el reflejo desaparece de los espejos. Estamos así, dentro de esta escritura que traduce síntomas y que trabaja al lado de lo real. La fragmentación del universo, la cacofonía y la confusión de los planos de realidad o de los planos ficcionales no son sino la repetición de una visión del mundo a partir de una dinámica esquizoide:

“En réalité, la pensée haïtienne est duale dans le sens où elle est travaillée par une double idéologie créole et bossale en mal de compromis. La dualité qui commande la pensée haïtienne tient son essence du distingo primordial Blanc/Noir du temps négrier entraînant toute une série d’autres qui, socialisés, en viennent à fonder toute une psychologie collective empreinte d’une ambivalence caractérisée par le jeu dialectique des deux personnalités créoles et bossale.”⁴⁸⁹ (Faustin, 2004: 30)

Una esquizotimia que Gary Victor explica de esta manera:

“Notre société fonctionne toujours dans cette schizoïdie: le fait par exemple que le plus

⁴⁸⁸ “Lo que aquí llamais maravilloso, fantástico no es apreciado así en el universo caribeño. Lo real para el individuo caribeño, y más particularmente en Haití, es un todo en el que lo visible y lo invisible se codean permanentemente. Afirar a un ciudadano de Port-au-Prince que la metamorfosis es el fruto de una imaginación caprichosa o que los animales no pueden hablar, devuelve, sin duda, a lo fantástico [risas].”

⁴⁸⁹ “En realidad, el pensamiento haitiano es dual en el sentido de que está trabajado por una doble ideología, creol y bossal, mal encajadas entre sí. La dualidad que dirige el pensamiento haitiano recibe su esencia de la oposición primordial Blanco/Negro del tiempo de los negreros arrastrando toda una serie de ideas que, socializadas, llegan a fundar una psicología colectiva, huella de una ambivalencia caracterizada por el juego dialéctico de dos caracteres, creol y bossal.”

simple citoyen intériorise deux fois religieuses, la mystique chrétienne et la mystique vaudou, deux manières différentes de vivre la réalité, deux langues, le français et le créole, qui sont utilisées chacune dans des contextes particuliers, etc. Et puis le fait tout simplement de vivre simultanément la réalité et l'imaginaire. Si j'écris l'histoire de ce lieu avec de tels personnages, on comprend facilement le rapport.⁴⁹⁰ (Entrevista realizada a Gary Victor el 13/01/2017)

Una esquizotimia que encontramos también en el escritor, que forma parte de este mundo y transformada en esquizofonia pues se trata de una esquizotimia lúcida y conscientemente creadora.

“Le schizophrène a son cerveau coupé en deux: il est coupé de la réalité [...]. Chez lui, l'hypertrophie de l'imaginaire éjecte la réalité de son champ mental. Chez le schizophrène, c'est différent, la 'schize' se produit au niveau des mots. Il s'agit bien sûr d'une schize lucide et créatrice, celle d'un écrivain.”⁴⁹¹ (Touam Bona, 2004)

Esta dinámica esquizofónica está en el origen de la lógica metaléptica que encontramos en las novelas: universos planteados como ficticios, otros como reales que irrumpen los unos en los otros creando efectos de extrañeza e interferencias constantes entre el imaginario y la realidad. Esta multiplicación de planos es también sintomático de una manipulación de lo real por los poderes fácticos que se apoderan de la historia de la nación e imponen una representación (la de los vencedores o dominantes) sobre la de los otros (los vencidos o dominados) que queda así ahogada, reprimida pero que aguijonea.

En Haití, Frankétienne denunciaba la utilización del discurso de los Duvalier que hacía referencia a la construcción de la nación, es decir, a la construcción de las subjetividades que buscaban emanciparse de la dominación y de la alienación colonial. En las obras de Gary Victor (salido de la generación Aristide), encontramos otro elemento que ejerce como vector del desorden: La representación del poder absoluto que despliega su juego y

⁴⁹⁰“Nuestra sociedad funciona siempre dentro de esta esquizotimia: por ejemplo, el hecho de que el más simple de los ciudadanos dos creencias religiosas, la mística cristiana y la mística vudú, dos formas diferentes de vivir la realidad, dos lenguas, el francés y el creol, utilizadas cada una en sus contextos particulares, etc... Y además el simple hecho de vivir simultáneamente la realidad y el imaginario. Si escribo la historia de este lugar con tales personajes, se comprenderá fácilmente la relación.”

⁴⁹¹ “El esquizofrénico tiene su cerebro dividido en dos: está separado de la realidad [...]. En él, la hipertrofia del imaginario expulsa la realidad de su campo mental. En el esquizofónico es diferente, lo “esquizo” se produce en el nivel de las palabras. Se trata, por supuesto, de una esquizo lúcida y creadora, la de un escritor.”

entra en escena con el fin de actuar sobre las consciencias por medio del imaginario o del terror (Satyre, 2011: 140). Este poder aparece en total connivencia con el pueblo a partir del mito de la unidad y de la revolución fundacional (Balandier, 1994: 20-21) que permiten legitimar la permanencia del poder gracias a la adhesión del pueblo a una ideología vehiculada a través de la manipulación de la historia. El orden vigente que no cesa de generar los límites y los códigos para mantener el mito de la unidad acaba por no producir más que conformismo. Paradójicamente, este conformismo es percibido como una pérdida de identidad: las menciones al pueblo sólo aparecen en los campos léxicos de la masa, metáfora de la uniformización. Esta uniformización se opone a la subjetividad, la individualidad, la capacidad de tomar las propias decisiones y finalmente, se opone al libre albedrío desde un punto de vista colectivo (la construcción del lugar) y subjetivo (la construcción de sí mismo). Un pueblo compuesto de individuos que no pueden llegar a ser lo que siempre han querido ser es un pueblo al que se mantiene en un plano de supervivencia. Este plano de supervivencia refleja la pérdida de humanidad y, por ello, el pueblo será comparado con animales o transformado en monstruos o en zombis, una figura, ésta, propia del imaginario haitiano que hace referencia a esta deshumanización y nos regresa a la imagen del hombre esclavo, desposeído de su capacidad para tomar decisiones y de su libertad.

En las novelas y a escala individual, este plano de la supervivencia y de la represión ejercida sobre el devenir de los personajes está encarnado por un doble que interpreta el papel de la instancia del superyó, es decir, la continuidad en el interior del individuo de la autoridad exterior. Este superyó que se impone al personaje lo reprime en su propio interior y ejerce una violencia sobre sí mismo. Como consecuencia, nos encontramos unos personajes presos de pulsiones agresivas hacia sí mismos y hacia los otros cuando esta violencia es exteriorizada. Esta violencia está también en el origen del desdoblamiento de los personajes: esta instancia del superyó es tan represiva que provoca una dualidad profunda (una esquizotimia) en el seno del individuo, entre su desarrollo como ser social y el de su ser profundo (y de un efecto mariposa). Este “Yo es otro” que acaba por materializarse en las novelas con un desdoblamiento literal de los personajes.

En las obras de Gary Victor, el universo descrito no se ordena, las aventuras no tienen realmente una finalidad y nunca desembocan en la victoria del orden sobre el caos. El universo que se describe es perverso, cruel, individualista, los personajes se matan unos

a otros de forma salvaje, matan a Dios, se encomiendan al diablo para conseguir sus fines. La violencia no ha sido descartada de la creación del lugar y se coloca así, como elemento estructurador del ser y de la sociedad. La violencia implanta sus relaciones de dominación/sumisión e implica una alienación del ser. Esta constatación que parte de la actualidad y se remonta a los orígenes hasta la revolución, revela, más allá del fracaso de la fundación, el fracaso de los mecanismos de liberación del individuo a partir de su pasado colonial. La dinámica de la violencia se opone a la dinámica de la relación: por lo general, las relaciones entre los personajes están estructuradas alrededor del materialismo, de las diferencias sociales, las máscaras y los disfraces a fin de no descubrirse nunca a los demás por una necesidad de supervivencia. Esta violencia de los personajes hacia los otros y hacia sí mismos explica entonces una incapacidad de amar y de amarse que estructura y reproduce las relaciones consigo mismo y con los otros y se inscribe de nuevo en la lógica de las personalidades esquizoides.

“Par sa prégnance dans la société haïtienne, cette dialectique est responsable de la schizoïdie qui frappe la société haïtienne toute entière [...]. En psychiatrie, les schizoïdiens sont dépourvus de la capacité ou du désir d’aimer et de nouer des relations sociales. La schizoïdie définit une constitution mentale prédisposant à la schizophrénie, caractérisée par un repli sur soi.”⁴⁹² (Faustin, 2004: 30)

¿Cómo comprender la lógica de un mundo moldeado por la violencia si las explicaciones vinculadas a nuestra existencia no tienen en cuenta el lado más oscuro de nuestra humanidad? Chancé decía a propósito de la escritura del caos:

“Comment l’écriture est-elle travaillée par cette quête qui est un effort titanesque pour soulever un pan d’absurdité, pour faire revivre ‘le cadavre des mots’ et du monde, selon une expression de Sony Labou Tansi?”⁴⁹³ (2009: 9)

¿Cuál es, pues, este trozo de absurdidad que separa la República gloriosa que se levantó

⁴⁹² “Por cómo se impregnó en la sociedad haitiana, esta dialéctica es responsable de la esquizotimia que azota a la sociedad haitiana entera [...]. En psiquiatría, los esquizofrenos están desprovistos de la capacidad o del deseo de amar y de establecer relaciones sociales. La esquizotimia define una estructuración mental predispuesta a la esquizofrenia, caracterizada por un repliegue sobre sí mismo.”

⁴⁹³ “¿Cómo la escritura está moldeada por esta búsqueda que representa un esfuerzo titánico para devolverle el sentido a un tramo absurdo, para revivir ‘el cadáver de las palabras’ y del mundo, según la expresión de Sony Labou Tansi?”

contra la esclavitud y este presente “miserable”? La historia de una fundación que ha fracasado, una violencia que no está separada de la comunidad y teje las dinámicas del lugar, de su construcción y de sus participantes. ¿Será posible salir de este sentimiento de perplejidad? ¿Será posible asumir esta deriva?

Como lo explicaba Camus, la perplejidad es el sentimiento del hombre frente a un mundo que no puede comprender. ¿Cómo ir más allá de la pregunta -¿qué ha pasado para que estemos aquí?- y superar este sentimiento de absurdo? Para Ramírez Medina (2001:131), el hombre que se pregunta sobre el sentido de su existencia se encuentra frente al absurdo. Pero este cuestionamiento es también la señal de una rebelión contra el sinsentido.

Efectivamente, la constatación es terrible: en BO, Pierre Jean recuerda de pronto la violación de la que fue víctima de niño. Su doble peina las calles y mata sin piedad, brutalmente, hombres y mujeres antes de clavarles las manos. En ALDRP, Eric mata con el objetivo de vengarse de las políticas de reajustes estructurales de las que ha sido víctima. En LDDUTALC, Pirus es un desamparado, abandonado por su madre adoptiva tras haber intentado violar a su hermana. Mirna es la niña del prólogo, violada al borde del lago mientras esperaba la aparición de la india Osamaibo y del Rey Blanco. Será ella quien, más tarde, matará a Blaise Maldouin, su violador y padre de Esmalda.

En cuanto a la historia de Haití, encontramos representaciones delirantes del poder a través de personajes como “l’Elu” o el “Elegido” (ALDRP) o el presidente (JSQDVSPDM) que manipulan lo real con el fin de mantenerse en el poder y no dudan en matar y reprimir al pueblo. Se plantea también el tema del robo de la historia mediante el olvido de los elementos de la historia de los vencidos (BO, ALDRP, JSQDVSPDMJ).

Finalmente, encontramos también menciones a la responsabilidad de los personajes respecto a esta deriva, a este mundo, en ALDRP, por ejemplo:

“La situation économique désastreuse achevait la population, mais elle l’avait bien cherché puisque c’était elle, dans sa sempiternelle transe mystico-révolutionnaire qui avait installé l’Élu au pouvoir.”⁴⁹⁴ (2003: 22)

⁴⁹⁴ “La desastrosa situación económica acababa con la población, pero ésta se lo había buscado pues fue ella, en su sempiterno trance místico-revolucionario, la que había instalado al Élu en el poder.”

Frente al absurdo, el hombre tiene dos posibilidades. Puede desesperarse como Adam Gesbeau (JSQDVSPDMJ) que se hunde en la locura al no poder soportar su parte de responsabilidad frente al mundo que ha contribuido a crear al aceptar la proposición del Presidente. Llega a pensar en el suicidio (2004: 9): “Je vais me tuer. Je le hais. Je me hais. Je ne peux supporter que je sois devenu cette chose.”⁴⁹⁵ También puede intentar comprender, como Mataro en ALDRP. Los personajes saben que no llegarán a detener la subversión del mundo y de las palabras, pero deciden salir del sentimiento de absurdo (2003: 172): “Au moins nous comprendrons, dit Mataro.”⁴⁹⁶

Así, el caos, a través del irracionalismo y de la introducción del desorden en la concepción de mundo, nos permite ir más allá de este cuestionamiento, de este “presente miserable”. La escritura de Gary Victor, al intentar levantar un trozo de absurdidad con un lastre de más de dos siglos de historia que en realidad no son historia ya que no generan sentido, implica, en primer lugar, un primer paso hacia la rebelión: intentar comprender. Mabanckou decía a propósito de las obras de Gary Victor:

“Si la peur et l’angoisse nous encercle, c’est sans doute parce que la nature humaine est un puit sans fond. Ce n’est pas seulement de la détresse du peuple haïtien dont parle Gary ici, mais de la longue épreuve qui conduit vers l’humanisme. Quoi d’étonnant que cela passe par l’évocation de nos travers les plus sombres?”⁴⁹⁷ (2013: 9)

Comprender lo que hace que estemos aquí pasa por el hecho de comprender que el ser humano es también capaz de lo peor, que el ser humano responde también a las dinámicas de orden y desorden, sufre heridas que condicionan su devenir, su relación consigo mismo, su relación con los demás. Este ser humano está también en el origen de las sociedades que ha creado y en las visiones del mundo que proyecta. Tal como dicen los personajes en BO:

“- ‘Partons de l’hypothèse que le créateur a ses limites, ses questions sans réponses, ses rêves, ses angoisses et ses peurs.

⁴⁹⁵ “Me voy a matar. Le odio. Me odio. No puedo soportar que me haya convertido en esta cosa”.

⁴⁹⁶ “Por lo menos comprenderemos, dice Mataro.”

⁴⁹⁷ “Si el miedo y la angustia nos rodea, es porque la naturaleza humana es sin duda un pozo sin fondo. No es sólo del sufrimiento del pueblo haitiano de lo que nos habla aquí Gary, sino de su larga prueba que conduce hacia el humanismo. ¿Cómo nos sorprendemos de que esto pase por la evocación de nuestras peculiaridades más sombrías?”

-Vous concluez que le créateur projette ses sentiments, ses limites dans la création?''⁴⁹⁸
(2008: 117)

Entonces, comprender es también aceptar pertenecer a esta humanidad para perdonarse el haberse convertido en lo que se es. Como decía Caissie Lavoy (2007: 17): "C'est un fait que par une survivance des luttes africaines de clans, aggravées aujourd'hui de nos dissensions propres [...], les Haïtiens ne s'aiment pas."⁴⁹⁹ Aceptarse permitiría reencontrar el amor propio y volver a crear lazos con los demás. El doble de Adam le dice (2004: 64-65): "La déraison peut être la porte ouverte sur la beauté, sur la vérité... Fais de ta déraison une comète... Fais de ta déraison un big bang... Fais de ta déraison un feu d'artifice cosmique qui émerveillera des légions d'anges venues de tous les univers."⁵⁰⁰ Lo que somos, esta locura, esta esquizotimia puede ser responsable de la peor violencia pero también puede ser la puerta abierta hacia la belleza y la creatividad. En las obras de Gary Victor, todos los personajes deciden en un momento dado asumir la verdad del universo en el que viven y en cuya creación han participado, aceptan el lado terrible de esta humanidad y deciden continuar luchando por ella. La larga prueba de la que habla Mabanckou se convierte en una lucha por el amor hacia sí mismo que también es amor por el lugar y amor hacia los demás, a pesar de todo.

"L'humanité devrait avoir comme boussole la solidarité."⁵⁰¹ (Entrevista realizada a Gary Victor el 13/01/2017)

⁴⁹⁸ "Partamos de la hipótesis que el creador tiene sus limitaciones, sus preguntas sin respuestas, sus sueños, sus angustias y sus miedos.

-¿Concluye que el creador proyecta sus sentimientos, sus limitaciones en la creación?"

⁴⁹⁹ "Es un hecho que a causa de una supervivencia de las luchas africanas de clanes, agravadas hoy por nuestras propias disensiones [...], los haitianos no se quieren."

⁵⁰⁰ "La insensatez puede ser una puerta abierta a la belleza, a la verdad ... Haz de tu insensatez un cometa ... Haz de tu insensatez un big bang ... Haz de tu insensatez un fuego artificial cósmico que maraville a las legiones de ángeles venidos de todos los universos."

⁵⁰¹ "La humanidad debería tener como brújula la solidaridad."

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. Gary Victor: fuentes primarias

1.1. Narrativas del estudio

Victor, G. (2003). *À l'angle des rues parallèles*. La Roque d'Anthéron, Francia: Vent d'ailleurs.

Victor, G. (2004). *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin*. La Roque d'Anthéron, Francia: Vent d'ailleurs.

Victor, G. (2006). *Les cloches de la Brésilienne*. La Roque d'Anthéron, Francia: Vent d'ailleurs.

Victor, G. (2005). *Le diable dans un thé à la citronnelle*. La Roque d'Anthéron, Francia: Vent d'ailleurs.

Victor, G. (2008). *Banal Oubli*. La Roque d'Anthéron, Francia: Vent d'ailleurs.

1.2. Narrativas y relatos complementarios

Victor, G. (2004). *El diablo hechizado por un perfume de limoncillo*. Barcelona, España: Bukante.

Victor, G. (2012). *Quand le jour cède à la nuit*. La Roque d'Anthéron, Francia: Vent d'ailleurs.

Victor, G. (2012). *Maudite éducation* [versión kindle]. París, Francia: Phillippe Rey.

Victor, G. (2013). *Treize nouvelles vaudou*. Montréal, Québec: Mémoire d'encrier.

Victor, G. (2013). *Cures et châtements* [versión kindle]. Montréal, Québec: Mémoire d'encrier.

Victor, G. (2014). *L'escalier de mes désillusions* [versión kindle]. París, Francia: Phillippe Rey.

1.3. Artículos y entrevistas

Carré, N. (2008). “Gary Victor: personnage en quête d’auteur”. *Africultures*, Octubre(74), recuperado de <http://africultures.com/gary-victor-personnages-en-quete-dauteur-8140/>

Goude, J. (2008). “Banal Oubli”. *Le Matricule des Anges*. Noviembre-Diciembre(98), recuperado de http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=60140

Péan, S. (2013). “Gary Victor: Qui aime bien châtie bien”. *Les libraires*, recuperado de <http://revue.leslibraires.ca/articles/litterature-policiere/gary-victor-qui-aime-bien-chatie-bien>

Touam Bona, D. (2004). “Écrire Haïti... Frankétienne, Lyonnell Trouillot, Gary Victor ...perdus dans l’utopie”. *Africultures*, juin(59), recuperado de <http://africultures.com/ecrire-haitigary-victor-3419/>

Victor, G. (2006). “La page blanche de la colonisation”. En Ananissoh, T. (Ed.), *Dernières nouvelles du colonialisme*. La Roque d’Anthéron, Francia: Vents d’ailleurs.

Victor, G. (2007). “Le programmeur”. En Astier, P. (Ed.), *Nouvelles d’Haïti*. Paris: Magellan & Cie.

Victor, G. (2007). “L’essayage”. En Maunick, E, J. y Spear, T, C. (Eds.), *Une journée haïtienne*. Montréal, Québec: Mémoire d’encrier.

Victor, G. (2012). “Le doigt”. En Danticat, E, (ed.), *Haïti noir*. París, Francia: Asphalté

Victor, G. (2013). “Littérature-monde ou liberté d’être”. En Le bris, M. et Rouad, J. (Eds.), *Pour une littérature-monde*. París, España: Gallimard.

Victor, G. (2013). “La piscine”. En Poitras, M, H. (ed.), *Bonjour Voisine*. Montréal, Québec: Mémoire d’encrier.

Victor, G. (2014). “Rue des arts plastiques”. En Lucien G, E. (ed), *...des maux et des rues*, collectif. Delmas, Haití: Legs.

2. Gary Victor: fuentes secundarias

Bernard, P. (2003). *Rêve et littérature romanesque en Haïti: de Jacques Roumain au mouvement spiraliste*. París, Francia: L'Harmattan.

Caissy Lavoie, A. (2007). *La représentation de la violence chez trois auteurs haïtiens* (Tesina de posgrado). Université de Montréal, Québec.

Chancé, D. (2005). *Histoire des littératures antillaises*. París, Francia: Ellipses.

Lambert, M.A. (2011). *Discours sociaux et aliénation dans deux romans de Gary Victor* (Tesina de posgrado). Université de Montréal, Québec.

Lahens, W. (13 de julio de 2016). Le grand regret de Gary Victor. *Le Nouvelliste*, recuperado de <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/160427/Le-grand-regret-de-Gary-Victor>

Mabanckou, A. (2013). “Gary Victor, scribe de l’humanisme” [Prefacio]. *Treize nouvelles vaudou*. Gary Victor. Montréal, Québec: Mémoire d’encrier.

N’Zengou-Tayo, M.J. (2011). “Un pacte avec le diable: l’écrivain haïtien et la malédiction du pouvoir dans le roman de Gary Victor, *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin*”. En N. Ménard (Ed.), *Écrits d’Haïti – Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. (435-441). Paris, Francia: Karthala.

Pierre, J. (2011). “Gary Victor: la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux”. En N. Ménard (Ed.), *Écrits d’Haïti – Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. (435-441). Paris, Francia: Karthala.

Raffy-Hideux, P. (2013). *Les réalismes haïtiens contemporains: récit et conscience sociale*. Paris, Francia: Champion.

Vété-Congolo, H. (2011). “Lorsque la folie seule fait taire le silence: pour le développement, *Le livre d’Emma et À l’angle des rues parallèles*”. En N. Ménard (Ed.), *Écrits d’Haïti – Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. (119- 136). Paris, Francia: Karthala.

3. Teorías literarias

3.1. Teorías literarias y antropológicas

Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Mexico, Méjico: Fondo de cultura económica.

Balandier, G. (1980). *Le pouvoir sur scène*. París, Francia: Fayard.

Balandier, G. (1988). *Le désordre: éloge du mouvement*. París, Francia: Fayard.

Balandier, G. (1994). *El poder en escena: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, España: Paidós.

Balandier, G. (1999). *El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales – Elogio de la fecundidad del movimiento*. Barcelona, España: Gedisa.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Kairós.

Baudrillard, J. (1985). *Simulacre et simulation*. París, Francia: Galilée.

Bauman, Z. (2002). *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. Barcelona, España: Paidós.

Belevan, H. (1977). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, España: Anagrama.

Boccaro, M. y Catala, P. y Zafiropoulos, M. (Eds), *L'image au coeur: rêves, apparitions, contacts*. París, Francia: Economica.

Boccaro, M. y Zafiropoulos, M. (Eds.). (2002). *Le mythe: pratiques, récits, théories*. París, Francia: Economica.

Boltanski, L. (2012). *Enigmes et complots: enquête à propos d'enquêtes*. París, Francia: Gallimard.

Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris, Francia: Minuit.

Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid, España: Taurus.

- Castillo Durante, D. (2004). *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal, Québec: XYZ.
- Clifford, G. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris, France: Minuit.
- Deleuze, G. (1996). *Différence et répétition*. Paris, France: Puf.
- Deleuze, G. (1997). *Nietzsche et la philosophie*. Paris, Francia: Quadrige.
- Deleuze, G. (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, España: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'anti-Oedipe, capitalisme et schizophrénie*. París, Francia: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*. Paris, Francia: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El anti-oedipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Dubois, G. (1993). *Le baroque: profondeur de l'apparence*. Bordeaux, Francia: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Durand, G. (1997). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. París, Francia: Dunod.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. París, Francia: Gallimard.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, España: Guadarrama.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona, España: Labor.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

- Espinosa, R. y Cabrera, V. (2008). Nietzsche: El pathos trágico de una voluntad afirmativa. *Revista Observaciones Filosóficas*, (7), recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/nietzscheelpathostragico.htm>
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Faerber, J. (2010). *Pour une esthétique baroque du nouveau roman*. París, Francia: Champion.
- Fanon, F. (2003). *Peau noire, masques blancs*. París, Francia: Seuil.
- Fanon, F. (2009). *Les damnés de la terre*. París, Francia: La découverte.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica II*. México, Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1985). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México, Méjico: Siglo XXI.
- Freud, S. (1971). *L'inquiétante étrangeté. Essais de psychanalyse appliquée*. París, Francia: Gallimard.
- Freud, S. (1975a). *Obras completas, El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Vol. 8). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1975b). *Obras completas, Más allá del principio de placer*, (Vol. 15). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (2004). "Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie". *Sociétés*, 2004/4 (86), 7-19. Doi: 10.3917/soc.086.0007
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Méjico: Grijalbo.
- Genette, G. (2004). *Metalepse*. París, Francia: Seuil.
- Ginzburg, C. (1994). *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona, España: Gedisa.
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, España: Anagrama.

- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona, España: Tusquets.
- Herrero Cecilia, J. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, España: Ediciones Castilla la mancha.
- Herrero Cecilia, J. (2006). *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis de discursos*. Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.
- Ionesco, E. (1957). “Dans les armes de la ville”. *Cahier de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, Octubre (20).
- Kouadio, N. M. (2010). *Poétique de l'imaginaire et construction du sens: schèmes, images, syntaxes et signifiante*. Chambéry, Francia: Université de Savoie.
- Lázaro Carreter, F. (1976). *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid, España: Taurus.
- Llopis, R. (1981). *Cuento de terror o cuento de miedo*. Madrid, España: Ediciones Júcar.
- Lyotard, J.F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. París, Francia: Minuit.
- Lyotard, J.F. (1987). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, España: Cátedra.
- Mairet, G. (2008). La Cristiandad. En Châtelet, F. y Mairet, G. (Eds), *Historia de las ideologías, de los faraones a Mao* (232-240). Madrid, España: Akal
- Malrieu, P. (2013). *La construction des imaginaires*. París, Francia: L'harmattan.
- Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Martin García, J.A. y Reniui i Vilamala, J.M. (1998). “Los mitos griegos de la creación, La cosmogonía”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, (8), 109-131, recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166205>
- Molinié, G. (1995). *Du roman grec au roman baroque*. Toulouse, Francia: Presses Universitaires du Mirail.

- Mouralis, B. (2011). *Les contre-littératures*. París, Francia: Hermann.
- Nietzsche, F. (2012). *La Gaya Ciencia*. [versión kindle]
- Nietzsche, F. (1996). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Madrid, España: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2011a). La genealogía de la moral. [versión kindle]
- Nietzsche, F. (2011b). El nacimiento de la tragedia. [versión kindle]
- Noël, L. (1905). Le principe du déterminisme. *Revue néo-scholastique*, 12(45), 5-26. doi: 10.3406/phlou.1905.1869
- Pérez, G. (2002). *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana: variaciones sobre el género negro*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Rábade Romeo, S. (2006). *El racionalismo. Descartes y Espinosa*, (Vol. 3). Madrid, España: Trotta.
- Ramirez Medina, A. (1998). “El pensamiento trágico de Albert Camus”. *Alfa: Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, (II)4, recuperado de <http://www.aafi.es/ALFA/alfa4/ALFA4C.HTM>
- Ramirez Medina, A. (2001). *La filosofía trágica de Albert Camus: el tránsito del absurdo a la rebelión*. Malaga, España: Analecta Malacitana.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París, Francia: Seuil.
- Rojas, S. (2010). *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo significativa*. Santiago de Chile, Chile: Palinodia.
- Romero Cuevas, J.M. (2001). *El caos y las formas: experiencia, conocimiento y verdad en F. Nietzsche*. Granada, España: Comares.
- Sartre, J.P. (2002). *Qu'est-ce que la littérature?*. París, Francia: Gallimard.
- Shopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación I: de la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid, España: Gedisa.

Suances Marcos, M. y Villar Ezcurra, A. (2004). *El irracionalismo I: de los orígenes del pensamiento hasta Shopenhauer*. Madrid, España: Síntesis.

Suances Marcos, M. y Villar Ezcurra, A. (2004). *El irracionalismo II: de Nietzsche a los pensadores del absurdo*. Madrid, España: Síntesis.

Todorov, T. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, España: Arco Libros.

Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. México, Méjico: Siglo XXI.

Todorov, T. (2009). *Introducción a la literatura fantástica*. México, Méjico: Coyocán.

Todorov, T. (2010). *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid, España: Siglo XXI.

Vásquez Rocca, A. (2013). "Freud y Kafka: criminales por sentimiento de culpabilidad. Crueldad, neurosis y civilización". *Eikasia*, diciembre (55), recuperado de <http://www.revistadefilosofia.org/55-04.pdf>

Vásquez Rocca, A. (2014). "Nietzsche y Freud, negociación, culpa y crueldad: las pulsiones y sus destinos, 'eros' y 'thanatos' (agresividad y destructividad)". *Eikasia*, julio (57), recuperado de <http://www.revistadefilosofia.org/57-06.pdf>

Vazquez de Parga, S. (1986). *De la novela policiaca a la novela negra: los mitos de la novela criminal*. Barcelona, España: Plaza & Janés.

3.2. Teorías literarias y teorías del caos

Acquier, M.L. (2010). "Présentation: soif de mots, désirs de sciences. Quelques aspects de la relation entre littérature et science(s)". *Cahiers de narratologie*, 2010 (18), recuperado de <http://narratologie.revues.org/6116>

Brady, P. (1991). "Théorie du chaos et structure narrative". *Eighteenth-Century Fiction*, Vol 4(1), recuperado de <http://ecf.humanities.mcmaster.ca/wp-content/uploads/sites/15/2015/09/brady.pdf>

- Briggs, J. y Peat, D. (1990). *Espejo y reflejo, del caos al orden – guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Briggs, J. y Peat, D. (1994). *El espejo turbulento: los enigmas del caos y el orden*. Barcelona, España: Salvat.
- Brochard, C. (2008). “Dictature et chaos dans le roman du dictateur hispano-américain”. *TRANS – Revue de littérature générale et comparée*, 2008(6). Doi: 10.4000/trans.255
- Courtieu, M. (2008). “L’expérience concentrationnaire du chaos. Pour un récit éclaté ou un récit continu?”. *TRANS – Revue de littérature générale et comparée*, 2008(6). Doi: 10.4000/trans.253
- Escohotado, A. (2000). *Caos y orden*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Ezquerro, M. (2010). “De l’hybridation féconde”. *Cahiers de narratologie*, 2010 (18), recuperado de <https://narratologie.revues.org/6005>
- Ferrer, C. (2008). “La diffusion de la théorie du chaos dans les sciences humaines, les sciences sociales et les arts: une épidémie postmoderne”. *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, 2008 (6). Doi: 10.4000/trans.267
- Galileo, G. (1981). *El ensayador*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Aguilar.
- Gleick, J. (1998). *Caos: la creación de una ciencia*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Guattari, F. (1992a). *Caosmosis*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Guattari, F. (1992b). *Chaosmose*. París, Francia: Galilée.
- Guattari, F. y Kuniichi, U. (1999). “Entretien: chaosmose, vers une nouvelle sensibilité”. *Inter*, hiver-printemps (72), 18-19, recuperado de <http://id.erudit.org/iderudit/46246ac>
- Koyré, A. (1984). *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Koyré, A. (1993). *Estudio de historia del pensamiento científico*. Madrid, España: Siglo XXI.

Levy-Leblond, J.M. (2010). “Le miroir, la cornue et la pierre de touche, ou : que peut la littérature pour la science?”. *Cahiers de narratologie*, 2010 (18), recuperado de <https://narratologie.revues.org/6002>

Mandelbrot, B. (1997). *Geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, España: Tusquets.

Mandelbrot, B. (2006). *Los objetos fractales: forma, azar y dimensión*. Barcelona, España: Tusquets.

Martinez-Thomas, M. (2005). “Sangre lunar: transgresión de las normas, transgresión de las formas”. En Floeck, W. y Vilches de Frutos, M. F. (Eds.). *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid, España: Vervuert.

Martinez-Thomas, M. (2007). “La squizohumanité dans l’œuvre de Gracia Morales”. *Hispania, Folie et transgression dans les dramaturgies féminines espagnoles* (135-142). Carnières, Francia: Lansman.

Martinez-Thomas, M. (2009). “Le théâtre quantique: ordre et désordre dans l’Espagne postmoderne”. *L’Annuaire théâtral: Revue québécoise d’études théâtrales. Désordre et ordonnancements*. (43-44).

Martinez-Thomas, M. y Caffarel, M. (2013). “L’esthétique quantique: un regard croisé Arts et Sciences”. En Roussillon-Constanty, L. y Murillo, P. (Eds.). *Science, Fables and Chimera: Strange Encounters* (257-267). Cambridge, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.

Martinez-Thomas, M. y Surbézy, A. (2008). “El tratamiento cuántico en la historia en la dramaturgia femenina actual”. En Floeck, W. y Fritz, H. y García Martínez, A. (Eds.). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: entre pasado y presente* (315-328). Hildesheim, Alemania: Georg Olms AG.

Martinez-Thomas, M. y Surbézy, A. (2009). “Le traitement quantique du thème de la mère empêchée”. En Mekouar, N. (Ed.). *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine, Les mères empêchées* (137-154). Paris, Francia: l’Harmattan.

Morin, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.

Morin, E. (2010). *Pensar la complejidad – Crisis y metamorfosis: escritos seleccionados*. Valencia, España: Universidad de Valencia.

Napoli, G. (2008). “L’histoire, ce chaos à écrire”. *TRANS – Revue de littérature générale et comparée*, 2008(6). Doi: 10.4000/trans.251

Pineda Cachero, A. (2001). “Literatura, Comunicación y Caos: una lectura de Jorge Luis Borges”. *Teoría y tecnología de la comunicación*, junio(10), recuperado de <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1MYFNVZ02-297BY75-4XC>

Prigogine, I. (1988). *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Barcelona, España: Tusquets.

Rivera Rosales, J. (2012). “Un poco de caos para alumbrar una estrella danzarina. Nietzsche y el espíritu trágico”. *Convivium: revista de filosofía*, (25), 115-144, recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/272773/360996>

Surbézy, A. (Ed.). (2015). *Être ou ne pas être...quantique. Le théâtre contemporain à l'épreuve de la physique moderne*. Carnières, Francia: Lansman.

Urién, H. (2015). *La narración fractal: arte y ciencia de la oralidad*. Guadalajara, España: Palabras del candil.

Wagensberg, J. (Ed.). (1990). *Sobre la imaginación científica*. Barcelona, España: Tusquets.

3.3. Teorías literarias y postcoloniales

Bancel, N. y Blanchard, P. (décembre 2007). “Qu’est-ce que la culture postcoloniale?”. *Écart d’identité – les mots de l’immigration*, (111).

Bhabha, H.K. (1990). *Nation and narration*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Bhabha, H.K. (1994). *The location of culture*. Londres, Inglaterra: Routledge.

- Campra, R. (1987). *América Latina, la identidad y la máscara con entrevistas a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh*. México, Méjico: Siglo XXI.
- Castro-Gómez, C. y Grosfoguel, R. (Eds), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Colombia: Siglo del hombre.
- Castro-Gómez, S. (2000). “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’”. En D. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (88-98). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Césaire, A. (2004). *Discours sur le colonialisme*. París, Francia: Présence Africaine.
- Césaire, A. (2008). *Cahier d'un retour au pays natal*. París, Francia: Présence africaine.
- Cohen, J. y Dorlin, E. y Nicolaïdis, D. y Rahal, M. y Simon, P. (Eds.) (septiembre-octubre 2007). “Qui a peur du postcolonial? Denis et controverses”. *Mouvements – des idées et de luttés*, (51).
- De Sousa Santos, B. (2003). *Crítica de la razón indolente – contra el desperdicio de la experiencia - para el nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática*. Bilbao, España: Desclée de Brouwer.
- Fanon, F. (2003). *Peau noire, masques blancs*. París, Francia: Seuil.
- Fanon, F. (2009). *Les damnés de la terre*. París, Francia: La découverte.
- Golliou, C. (Ed.). (abril-mayo 2009). “La pensée noire: les textes fondamentaux”. *Le Point*, Hors-série, (22).
- Guerrero Strachan, S.R. (2008). *En torno a los márgenes; ensayo de literatura poscolonial*. Madrid, España: Minotauro Digital.
- Hall, S. (2008). *Identités et cultures: politiques des Cultural Studies*. París, Francia: Amsterdam.
- Lander, D. (Ed.). (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

- Le bris, M. et Rouad, J. (Eds.) (2013). *Pour une littérature-monde*. París, España: Gallimard.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/ diseños globales, colonialidad, conocimiento subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Akal
- Mignolo, W. (2005). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Adversus*, diciembre (4).
- Moura, J.C. (1999). *Littératures francophones et théories postcoloniales*. París, Francia: Presse Universitaires de France.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En Castro-Gómez, C. y Grosfoguel, R. (Eds), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (93-126). Bogotá, Colombia: Siglo del hombre.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En Assis Clímaco, D. (Ed). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad /decolonialidad del poder (Antología de Anibal Quijano)*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Said, E. (1990). *El orientalismo*. Madrid, España: Libertarias.
- Said, E. (1995). *Nationalisme, Colonialisme et littérature*. Villeneuve d'Ascq, Francia: Presses universitaires du Septentrion.
- Said, E. (1996). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Santos, L. (2004). *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Spivak, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid, España: Akal.
- Spivak, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid, España: Akal.
- Vega, M.J. (2003). *Imperios de papel, introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona, España: Crítica.

Walsh, C. (2007). ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas*, abril (26), 102-113. Doi: 2539-4762

4. Teorías literarias y antropológicas caribeñas y haitianas

4.1. Teorías literarias y antropológicas caribeñas

Antoine, R. (1998). *Rayonnants écrivains de la Caraïbe: Guadeloupe, Martinique, Guyane, Haïti (anthologie et analyses)*. París, Francia: Maisonneuve & Larose.

Arrom, J.J. (1951). “Criollo: definición y matices de un concepto”. *Hispania*, 34(2), 172-176.

Bejel, E. (1984). “Imagen y posibilidad en Lezama Lima”. En Viscaíno, C. y Suárez Galbán, E (presidencia), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Congreso llevado a cabo en el Centre de recherche latino-américaines, Poitiers.

Benabdelouahed, S. (1994). *Écriture et représentation de l'identité dans l'œuvre romanesque de José Lezama Lima: études sur Paradiso et Oppiano Licario* (tesis doctoral). Université de Toulouse Jean-Jaurès, Francia.

Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Barcelona, España: Casiopea.

Birkenmaier, A. (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid, España: Iberoamericana.

Boudraa, N. (2002). *Le paysage dans l'œuvre d'Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner* (tesis doctoral). Louisiana State University, Estados- Unidos.

Camacho Delgado, J. M. (2006). *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid, España: Arco Libros.

Carpentier, A. (2006). *El recurso del método*. Madrid, España: Cátedra.

Casamayor Cisneros, O. (Octubre de 2004). “Entre Caos y cosmos”. En Font, M.A. (Presidente), *Alexander von Humboldt: from the Americas to the Cosmos. Simposio llevado a cabo en The Graduate Center of the City University of New York, New York*. Disponible en

<http://cubaproject.org/wp-content/uploads/2014/07/humboldt.pdf#page=127>

Chancé, D. (2001). *Poétique baroque de la Caraïbe*. París, Francia: Karthala.

Chancé, D. (2009). *Ecritures de chaos*. París, Francia: Presses Universitaires de Vincennes.

Chancé, D. (2010). *Patrick Chamoiseau: écrivain postcolonial et baroque*. París, Francia: Champion.

De Cauna, J. y Révauger, C. (2013). *La société des plantations esclavagistes - Caraïbes francophone, anglophone, hispanophone: regards croisés*. París, Francia: Les Indes savantes.

De Maeseneer, R. y Van Hecke, A. (Eds.) (2004). *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid, España: Iberoamericana.

Delangle, L. (2013). *Le réalisme merveilleux: une révolution dans la représentation littéraire du réel* (tesis doctoral). Université de Bordeaux, Francia.

Díaz, G. (2006). "Posmodernismo y teoría del caos en Cola de lagartija de Luisa Valenzuela". *Resonancias.org*, recuperado de <http://www.resonancias.org/content/read/581/posmodernismo-y-teoria-del-caos-en-cola-de-lagartija-de-luisa-valenzuela-por-gwendolyn-diaz/>

Faustin, G. (2004). "Histoire et schizoïdie sociale à Haïti". En Beniamino, M. y Thauvin-Chapot, A. (Eds.), *Mémoire et culture Haïti, 1804-2004*. Limoges, Francia: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin.

Florey, S. y Meizoz, J. (2013). *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*. Villeneuve d'Ascq, Francia: Presses universitaires du Septentrion.

Gérard, A. (1988). "Problématique d'une histoire littéraire du monde caraïbe". *Revue de littérature comparée*, enero-marzo (62: 1), 45-56.

Giovannini, A. (1991). *Entre culturas: los pasos perdidos, de Alejo Carpentier*. Bern, Suiza: Lang.

Glissant, E. (2012a). *Le discours antillais*. París, Francia: Gallimard.

- Glissant, E. (2012b). *Philosophie de la relation: poésie en étendue*. París, Francia: Gallimard.
- Glissant, E. (2012c). *Poétique de la relation: poétique III*. París, Francia: Gallimard.
- Glissant, E. (2013). *Introduction à une poétique du divers*. París, Francia: Gallimard.
- Glissant, E. (2016). *Introducción a una poética de lo diverso*. Madrid, España: Cinca.
- Guillén, C. (1989). “Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad”. En Vilanova, A. (Presidencia), *X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Congreso llevado a cabo en Barcelona*, recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_010.pdf
- Huyghuers-Belrose, V. (2006). “Le paysage martiniquais entre archéologie et atlas”. *Études caribéennes*, julio (4). Doi: 10.4000/etudescaribeennes.763
- Lafcadio, H. (2004). *Aux vents caraïbes: deux années dans les Antilles françaises*. París, Francia: Hoëbeke.
- Laurette, P. y Ruprecht, H. G. (Eds.). (1995). *Poétiques et imaginaires: francopolyphonie littéraire des Amériques*. París, Francia: l'Harmattan.
- Lavou, V. (2006). *Représentations des Noir(e)s dans les pratiques discursives et culturelles en Caraïbes*. Perpiñán, Francia: Presses Universitaires de Perpignan.
- Lavou, V. y Animán Akassi, C. (2010). *Discursos poscoloniales y renegociaciones de las identidades negras: Africas, Americas, Caribes, Europa*. Perpiñán, Francia: Presses Universitaires de Perpignan.
- Lezama Lima, J. (1971). *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona, España: Barral.
- Lezama Lima, J. (1981). *Imagen y posibilidad*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2010). “La expresión americana”. En Rafael L. (Ed.), *Identidad y descolonización cultural: antología del ensayo cubano moderno (247-347)*. Madrid, España: Editorial Complutense.
- Márquez Rodríguez, A. (1982). *Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Madrid: Siglo XXI.

- Mataix, R. (2000). "Para una teoría de la cultura: 'La expresión americana' de José Lezama Lima. Lezama, para una teoría de la cultura". *Cuadernos de América sin nombre*, (3), recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc765d0>
- Mazeau de Fonseca, P. (2005). "Algunas reflexiones sobre la poética de la relación de Édouard Glissant". *Contexto: revista anual de estudios literarios*, (11), 71-84.
- Miampika, W. (2005). *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe: versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid, España: Verbum.
- Moraña, M. (2005). *Le discours baroque dans l'Amérique espagnole coloniale: Voyage vers le silence*. París, Francia: l'Harmattan.
- Moudileno, L. (1997). *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*. Paris, Francia: Karthala.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Pageaux, D. H. (1984). *Images et mythes d'Haïti: El Reino de este mundo, Alejo Carpentier, La Tragédie du Roi Christophe, Aimé Césaire, Îles de tempête, Bernard Dadié*. París, Francia: l'Harmattan.
- Pelegrín, B. (2003). *Alejo Carpentier: écrire, décrire l'Amérique*. París, Francia: Ellipses.
- Ríos Avila, R. (1984). "La imagen como sistema". En Viscaíno, C. y Suárez Galbán, E (presidencia), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Congreso llevado a cabo en el Centre de recherche latino-américaines, Poitiers.
- Roussos, K. (2007). *Décoloniser l'imaginaire: du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*. París, Francia: l'Harmattan, 2007.
- Satyre, J. (2011). *Emile Ollivier: Cohérence et lisibilité du baroque*. Saarbrücken, Alemania: Editions Universitaires Européennes.
- Schallum, P. (2013). *Le réalisme merveilleux de Jacques Stephen Alexis: esthétique, éthique et pensée critique* (tesis doctoral). Université de Laval, Québec.
- Scheel, C. y Pageaux, D. H. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*. París. España: l'Harmattan.

Thébaudeau, K. (2002). "Edouard Glissant et l'histoire antillaise". *Québec français*, (127), 33-38, recuperado de <http://id.erudit.org/iderudit/55804ac>

Vadillo, A. E. (2002). *Santería y vudú, sexualidad y homoerotismo caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Velayos Zurdo, O. (1990). *Historia y utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

Viscaíno, C. y Suárez Galbán, E (Eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Congreso llevado a cabo en el Centre de recherche latino-américaines, Poitiers.

Voisset, G. y Gontard, M. (2002). *Écritures caraïbes*. Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.

Yggdre, C. (2000). Devenir des fondateurs...Plaidoyer pour un Guerrier de l'imaginaire. Entretien avec Patrick Chamoiseau. *Les périphériques vous parlent*, Printemps, 10-17, recuperado de <http://www.lesperipheriques.org/ancien-site/journal/13/fr1310.html>

4.2. Teorías literarias y antropológicas haitianas

Barros, J. (1984). *Haïti de 1804 à nos jours*. Paris, France: L'Harmattan.

Beniamino, M. y Thauvin-Chapot, A. (2006). *Mémoires et cultures: Haïti, 1804-2004: actes du colloque international de Limoges-30 septembre-1er octobre 2004*. Limoges, Francia: Pulim.

Beniamino, M. y Thauvin-Chapot, A. (Eds), (2004) *Mémoire et culture Haïti, 1804-2004*. Limoges, Francia: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin.

Bernard, P. (2003). *Rêve et littérature romanesque en Haïti: de Jacques Roumain au mouvement spiraliste*. París, Francia: L'Harmattan.

Bourgeois, M. (2014). *Haïti, mythe ou réalité: deux cents ans d'indépendance, 1804-2004*. París, Francia: L'Harmattan.

Buteau, P. y Saint-Eloy, R. (2010). *Refonder Haïti?*. Montréal, Québec: Mémoire d'encrier.

Chemla, Y. (2003). *La question de l'Autre dans le roman haïtien contemporain*. Paris, Francia: Ibis Rouge.

Cintas, P. (Ed.). (2008). Haïti. *Cahier de la Revue d'Art et de Littérature, Musique*, (8)

Collectif Haïti. (2007). *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Haïti: Presses Nationales d'Haïti.

Delarose Makambo, A. (2006). "Le personnage spiraliste dans Ultravocal de Frankétienne". *LittéRéalité*, 18 (1), recuperado de

<http://litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/view/29029/26666>

Despestre, R. (1985). *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Dessens, N. y Le Glaunec, J.P. (2007). *Haïti, regards croisés*. Paris, Francia: Caraïbe plurielle.

Douaire, A. (2005). *Contrechamps tragiques: contribution antillaise à la théorie du littéraire*. Paris, Francia: Presses de l'université Paris-Sorbonne.

Douglas, R. (2011). "Innovation, subversión et renouvellement générique – La spirale et l'écriture quantique dans l'œuvre de Frankétienne". En N. Ménard (Ed.), *Écrits d'Haïti – Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. 291-301. Paris, Francia: Karthala

Glover, K. (2011). "Écrire la schizophrénie: La configuration du personnage dans les œuvres spiralistes de Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète". En N. Ménard (Ed.), *Écrits d'Haïti – Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. 291-301. Paris, Francia: Karthala.

Hadjadj, B. (2007). *L'an prochain à Port-au-Prince: sortir de l'esclavage*. Paris, Francia: Maisonneuve et Larose.

Hoffmann, L.F. y Gewecke, F. y Fleischmann, U. (2008). *Haïti 1804, lumières et ténèbres: impact et résonances d'une révolution*. Madrid, España: Iberoamericana.

Laurette, P. y Ruprecht, H. G. (Eds.), *Poétiques et imaginaires: francopolyphonie littéraire des Amériques*. Paris, Francia: l'Harmattan.

- Leconte Figeac, F. A. (1999). *En grandissant sous Duvalier: l'agonie d'un État-nation*. Paris, Francia: l'Harmattan.
- Marcelin, E. (1947). "Les grands dieux vodou haïtien". *Journal de la société des Américanistes*, (36). 51-135. Doi: 10.3406/jsa.1947.2357.
- Marty A. (2000). *Haïti en littérature*. Paris, Francia: Maisonneuve & Larose
- Maurouard, E. (2006). *Haïti: Le pays hanté*. Matoury, Guyana Francesa: Ibis Rouge.
- Ménard, N. (Ed.), *Écrits d'Haïti: Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*. Paris, Francia: Karthala.
- Métellus, J. (2003). *Haïti: une nation pathétique*. Paris, Francia: Maisonneuve & Larose.
- Ndiaye, C. (2010). "Le narré en liberté dans la lodyans". En *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*. Puerto Príncipe, Haïti: Les Éditions de l'université d'État d'Haïti.
- Nicolas, M. (2006). *Haïti, d'un coup d'État à l'autre*. Paris, Francia: L'Harmattan.
- Price-Mars, J. (2009). *Ainsi parla l'oncle suivi de Revisiter l'Oncle*. Montréal, Québec: Mémoire d'encrier.
- Raffy-Hideux, P. (2013). *Les réalismes haïtiens contemporains: récit et conscience sociale*. Paris, Francia: Champion.
- Roberson, E. y Daly, F. (2009). *Une société parallèle: la vocation du peuple? Essai sur le dédoublement de la société haïtienne*. Paris, Francia: l'Harmattan
- Saint-John, K. (sf). "La terre, les hommes et le pouvoir des dieux". *Potomitan*, recuperado de <http://www.potomitan.info/kauss/dieux.php>
- Vitiello, J. (2009). "Ainsi parla l'oncle aux écrivains". En Saint-Éloi, R. (Ed.), *Ainsi parla l'Oncle suivi de Revisiter l'Oncle*. 293-307. Montréal, Québec: Mémoire d'encrier.
- Wargny, C. (2010). *Haïti n'existe pas, 1804-2004: deux cents ans de solitude*. Paris, Francia: Nouvelle Édition.

5. Narrativas mencionadas en el estudio

- Alexis, J. S. (1983). *L'espace d'un cillement*. París, Francia: Gallimard
- Camus, A. (1960). *L'homme révolté*. París, Francia: Gallimard.
- Camus, A. (1970). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Camus, A. (1985). *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. París, Francia: Folio.
- Camus, A. (2013). *Carnet II*. Paris, Francia: Gallimard.
- Carpentier, A. (1998). *Concierto barroco*. Madrid, España: Alianza
- Carpentier, A. (2003). *El siglo de las luces*. Madrid, España: Alianza
- Carpentier, A. (2004). *La ciudad de las columnas*. Madrid, España: Espasa-Calpe
- Carpentier, A. (2006). *El reino de este mundo*. Madrid, España: Alianza
- Chamoiseau, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris, Francia: Gallimard
- Glissant, E. (1964). *Le quatrième siècle*. París, Francia: Seuil.
- Nietzsche, F. (2002). *Así habló Zarathustra*. Barcelona, España: Biblioteca de los grandes pensadores.
- Nietzsche, F. (2005). *Ainsi parlait Zarathoustra*. [Formato electrónico], recuperado de <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/>

ANEXO

COSMOVISIONES E IMAGINARIOS DEL CAOS - ENTREVISTA A GARY VICTOR (13 de enero de 2017)

Gary Victor acordó contestar a nuestras preguntas acerca de su narrativa en relación con un imaginario del Caos y de cómo esta cosmovisión particular queda reflejada en sus obras.

1. *Vos œuvres oscillent entre les genres et mélangent polar, fantastique, absurde, entre autres. Il s'agit de trois styles qui ont en commun l'altération de l'ordre causal. Que représente précisément cet ordre causal? Quel est le rapport entre le réel et vos univers littéraires?*

L'ordre causal présuppose l'acceptation de la logique de causalité dans un espace physique avec des lois préétablies. Je vis dans un lieu qui est caractérisé souvent par une confusion complète du réel et l'imaginaire. Un évènement quelconque comme une explosion d'obus par exemple, peut être vu dans un rêve et interprété comme un fait réel et objectif. Ma réalité est justement cette confusion du réel et de l'imaginaire avec presque la primauté de l'imaginaire. Alors il y a forcément altération de l'ordre causal et glissement vers le chaos.

2. *Ce mélange des genres et l'introduction de plusieurs discours dans vos nouvelles donnent une sensation de polyphonies qui rappellent un peu le rhizome de Deleuze et Guattari, la rencontre de plusieurs éléments capables de créer des sens nouveaux, des nouveaux discours, de nouveaux univers. Est-ce une de vos intentions ?*

Je vis, je suis au milieu d'une cacophonie. Peut-être que je cherche à travers mon écriture à m'évader de cette cacophonie, de ce chaos.

3. *Dans vos œuvres, il est souvent question du concept de « Lavalas ». L’imaginaire des “Lavalas” rappelle celle de “l’effet papillon” des théories du chaos. Vos œuvres semblent se structurer de cette façon: vous partez d’un banal oublié, d’un son de cloche oublié, “de cas les plus insignifiants assignés à l’inspecteur Deuswalwe” pour en arriver à une révision totale de l’univers littéraire et de l’idée de l’humanité. Quel rapport existe-t-il entre cet effet papillon et votre vision du monde?*

Lavalas en Haïti est le nom donné curieusement à un parti politique. Alors que “Lavalas” dans la langue créole veut dire avalanche. Une avalanche qui peut terminer par vous ensevelir sous la boue, sous les roches. Dans un lieu de confusion de l’imaginaire avec le réel, l’intrusion d’un simple papillon dans une pièce peut être perçue comme une menace sérieuse. Un papillon peut être un mauvais esprit, un sortilège concocté par un sorcier. Le fait le plus banal peut être la porte ouverte à toutes les aventures. Il y a bien un effet papillon nourri par un imaginaire chaotique. J’ai toujours trouvé très difficile de peindre mon univers dans une fiction littéraire car j’ai toujours eu l’impression que ce réel corrompu arrivait toujours à dépasser l’imagination la plus délirante.

4. *Quel rapport existe-t-il entre le chaos de l’histoire et la schizoïdie sociale dans vos œuvres ?*

Il y existe un grand rapport. Notre société fonctionne toujours dans cette schizoïdie: le fait par exemple que le plus simple citoyen intériorise deux fois religieuses, la mystique chrétienne et la mystique vaudou, deux manières différentes de vivre la réalité, deux langues, le français et le créole, qui sont utilisées chacune dans des contextes particuliers, etc. Et puis le fait tout simplement de vivre simultanément la réalité et l’imaginaire. Si j’écris l’histoire de ce lieu avec de tels personnages, on comprend facilement le rapport.

5. *Dans vos œuvres, il est question de l'oubli et de l'errance de vos personnages. Existe-t-il un rapport entre oubli et déshumanisation ? ou entre travail de mémoire et humanité ?*

L'histoire d'Haïti est faite justement d'oubli et de déshumanisation, comme l'oubli des vrais faits historique comme l'assassinat crapuleux de ceux qui avaient effectivement conduit la guerre révolutionnaire contre l'armée française colonialiste. Il y a ensuite l'écriture d'un roman national par les vainqueurs, c'est-à-dire, par les créoles racistes qui vont travailler à refouler les anciens esclaves, la grande majorité du peuple haïtien dans un espace hors État, dans "un pays en dehors" comme l'eut à écrire Gérard Barthelemy dans son essai intitulé justement *Le pays en dehors*. Donc, j'essaie aussi de faire un travail de mémoire dans mes textes.

6. *Certaines de vos œuvres renvoient l'image d'un chaos nietzschéen, d'un certain nihilisme dans lequel les personnages errent et tentent de survivre. Ils deviennent violents, monstrueux, à l'image de leur société. Comment concevez-vous l'humanité, l'être humain ?*

L'humanité devrait avoir comme boussole la solidarité. L'homme, l'être, devrait être le centre de tout. Mais par un glissement monstrueux, diabolique, seul l'avoir a de l'importance dans la société haïtienne. Dans ce sens, notre monde ne peut être que violent, chaotique car le culte de l'avoir est forcément la négation de l'autre, la négation de l'être. On ne dit plus "je pense donc je suis", mais "j'ai donc j'existe". L'être humain disparaît dans le système capitaliste. Celui qui existe est celui qui possède et l'âme est réduite à l'avoir.

7. *Concernant l'absurde et l'irrationalisme : Camus disait que dans un monde absurde, la seule lutte possible est la lutte pour ce qu'il reste d'humain dans son monde, la lutte pour une valeur sociale. Il semblerait que dans vos œuvres, vos personnages comme Éric, le double de Pierre-Jean, Peter Choisson, Pirus, décident finalement de se rebeller et lutter pour une valeur, pour l'amour, pour retisser les liens rompus avec cette humanité. Qu'en pensez-vous ?*

C'est exactement cela. On a pour devoir de se rebeller contre un ordre des choses qui fait de l'avoir, l'alpha et l'oméga de toute existence humaine. Le culte de l'avoir nous fait simplement monter l'escalier de l'animalité alors que nous régressons sur le plan de l'humain.

8. *Au sujet des doubles : Pourrait-on dire que vos personnages sont complexes, imprévisibles, en proie à leur pulsion et en lutte constante entre leur moi et leur surmoi ?*

Dans la réalité, les personnes sont ainsi : en lutte constante contre leurs pulsions. Mais les pulsions peuvent être bonnes ou mauvaises. Ce monde de l'avoir veut tuer, assassiner les pulsions qui peuvent le mettre à mal. Le monde de l'avoir veut aller jusqu'à contrôler l'inconscient, ce qui a une répercussion sur la violence du surmoi. Nous vivons dans le monde de toutes les manipulations.

9. *Pourrait-on dire que votre écriture vous permet de partir à la recherche de ce qu'il reste d'humanité dans un univers qui baigne dans la violence, les luttes de pouvoirs et l'esprit de survie?*

Oui. Je recherche l'humain dans mon écriture. Je rêve d'une autre humanité. Je rêve de femmes pour qui on pourrait partir à la guerre. Je rêve d'hommes qui pourraient me mettre en tête des poèmes vertigineux. Je rêve de vie tout simplement.

Gary Victor

