

EXPLORACIONES ESPIRITUALES DEL ATLÁNTICO NEGRO: *LIMBO IMAGINATION*

EN LA NOVELA *LAS NEGRAS BRUJAS NO VUELAN* DE ELISEO ALTUNAGA

Spiritual Explorations of the Black Atlantic: Limbo Imagination in the Novel Las Negras Brujas no Vuelan by Eliseo Altunaga

MARTINA URIOSTE-BUSCHMANN

LEIBNIZ UNIVERSITÄT HANNOVER, ROMANISCHES SEMINAR

urioste-buschmann@romanistik.phil.uni-hannover.de

Resumen: este artículo explora el tratamiento de la memoria colectiva de la esclavitud en la novela cubana *Las negras brujas no vuelan*, publicada en 2007 en La Habana por el autor Eliseo Altunaga. El análisis se centra en pasajes determinados que escenifican el estado de trance espiritual experimentado por la protagonista afrocubana Yoandri, quien vive en La Habana de los años noventa y quien se deja iniciar en el culto religioso afrocubano Palo Monte. Como fuente teórica del análisis se recurre al concepto de la *limbo imagination* que plantea el escritor guayanés Wilson Harris en su obra ensayística.

Palabras clave: memoria colectiva, esclavitud, religiones afrocaribeñas, Black Atlantic, literatura cubana, Wilson Harris

Abstract: this article explores representations dealing with a collective memory of slavery in the Cuban novel *Las negras brujas no vuelan*, published in 2007 in Havana by Eliseo Altunaga. The analysis focuses on specific text passages which illustrate a trance state experienced by the Afro-Cuban protagonist Yoandri, who lives in Havana in the 1990s and becomes initiated into the Afro-Cuban religious cult of Palo Monte. In terms of theoretical framework the study refers to *limbo imagination*, a concept which has been introduced by the Guyanese writer Wilson Harris in his essayistic work.

Keywords: Collective Memory, Slavery, Afro-Caribbean Religions, Black Atlantic, Cuban Literature, Wilson Harris

Cuando se habla de la memoria colectiva de la esclavitud en el Caribe hay que tener en cuenta que la perspectiva de los esclavizados frente a su situación ha sido transmitida tan sólo por escasos relatos testimoniales,¹ entre los cuales destacan textos prominentes como la *Biografía de un cimarrón* (1966), editado por Miguel Barnet, o *The History of Mary Prince* (1831). El escritor y crítico martinicense Édouard Glissant respecto a esa problemática en su obra de ensayos *Le discours antillais* habla de un “choc traumatique” que “fut trop souvent raturée” (1981: 133) de la historiografía de los colonizados.

Evaluar las raras fuentes existentes que dan voz a los oprimidos permite consolidar fragmentos importantes de esa memoria subalterna. Sin embargo, un análisis historiográfico tal no es capaz de enfocar por sí solo el impacto y el procesamiento colectivo de ese trauma en las sociedades caribeñas contemporáneas. Más allá de las fuentes testimoniales, la pervivencia de la memoria de la esclavitud se vuelve perceptible en las prácticas culturales contemporáneas del Caribe. Ejemplos como la medicina tradicional afrohaitiana o el traje del zancudo *Moko Jumbie* en el carnaval de Trinidad demuestran que el recuerdo histórico de la esclavitud se mantiene vivo en las costumbres de las sociedades caribeñas. Tradiciones profanas como esas provienen en gran parte de las religiones afrocaribeñas que se cultivaban clandestinamente bajo el régimen de la plantación colonial y que estructuraban en gran parte la vida social de los esclavos a través de diversos rituales. La profesión de esas creencias hoy en día sigue estrechamente entrelazada con ese trauma histórico. Eso se hace evidente, por ejemplo, en el panteón del vudú haitiano que se divide entre deidades benévolas africanas y deidades haitianas belicosas que se alzaron contra la esclavización (Deren, 1970: 62). En este sentido las religiones afrocaribeñas no solamente representan el legado cultural de la esclavitud, sino que más bien reactivan la memoria de esa experiencia histórica a través de las prácticas rituales. Estas transportan las huellas de la esclavitud al presente incluyendo el acto conmemorativo de ejercer la religión. Mientras tales actos performativos visibilizan la memoria de la esclavitud, el arte ofrece un medio a través del cual se configura un trabajo terapéutico y de memoria que establece nexos entre las rupturas y los espacios en blanco de la historiografía subalterna de la esclavitud, ilustrando además el impacto transgeneracional de esa memoria en el sujeto. La literatura dispone de herramientas artísticas adecuadas para realizar ese trabajo de recordar que incluye por ejemplo las técnicas de narrar o la creación de mundos ficticios complejos.

Considerando estas diferentes aproximaciones a la memoria de la esclavitud —historiografía, prácticas culturales, el arte— se plantea la

¹ En comparación a las narrativas testimoniales de esclavos norteamericanos existen relativamente pocas de esclavos caribeños. La cantidad de esas narrativas conservadas varía además en cada región lingüística. Para la región del Caribe anglófono véase por ejemplo Nicole N. Aljoe que remarca que son pocas las narrativas testimoniales de esclavos que han sido transmitidas a la posteridad en esa región (Aljoe, 2012: 5).

cuestión, ¿qué aporte supone la mezcla de esos accesos al procesamiento de ese trauma? El presente ensayo investiga esa cuestión, explorando cómo la literatura de ficción antillana se apropia de las prácticas religiosas afrocaribeñas como medio para facilitar un trabajo de memoria que desborda los principios factuales. Mi estudio se concentra en el ejemplo de la novela cubana *Las negras brujas no vuelan*, que fue publicada en 2007 en La Habana por el autor Eliseo Altunaga.

Para el análisis de la novela, recorro a determinados discursos y conceptos que se presentan a continuación. En un primer paso discutiré la experiencia histórica de la esclavitud como trauma colectivo para después introducir el concepto de la *limbo imagination* lanzado por el novelista y ensayista guayanés Wilson Harris. Contextualizaré ese concepto en un debate cultural sobre el manejo artístico de este trauma, iniciado por diferentes teóricos caribeños para analizar luego la novela *Las negras brujas no vuelan* y demostrar con el ejemplo de escenas específicas cómo se desarrolla la *limbo imagination* en ese texto de ficción.

La experiencia histórica de la esclavitud: un trauma colectivo

Varios historiadores han estimado que entre los siglos XVI y XIX, aproximadamente doce millones y medio de africanos fueron trasladados a la fuerza a través del Atlántico hacia las Américas, sobre todo a la región caribeña y al Brasil (Schmieder, Füllberg-Stolberg y Zeuske, 2011: 7). La *Middle Passage* y la esclavitud se reconocen hoy como un hecho histórico que está relacionado de forma siniestra con el comienzo de la edad moderna. ¿En qué sentido se puede concebir el recuerdo histórico de este hecho como un trauma colectivo? Y ante todo: ¿Qué es exactamente un trauma colectivo?

El concepto psicoanalítico del trauma se refiere a una herida psíquica infligida a un individuo por factores externos. Por lo tanto, un trauma no consiste en el acontecimiento penoso en sí, sino en el recuerdo de ese hecho sufrido y la incapacidad de superarlo (Eyerman, 2004: 62). Los acontecimientos de violencia y destrucción masiva que desbordan las estrategias de superación y que lastiman el autoconcepto subjetivo y la formación identitaria pueden ser también experimentados por un colectivo, no solamente por un individuo. Además, un trauma es transmisible de una generación a otra independientemente de la experiencia individual o grupal. El recuerdo de un acontecimiento traumático puede comenzar a colectivizarse por la dimensión transgeneracional. El sociólogo Neil J. Smelser habla del “trauma cultural” para referirse a recuerdos fatídicos colectivos relacionados a experiencias que afectaban a un grupo que no corresponde al colectivo nacional sino que se posiciona más allá del contexto nacional como un grupo propio que dispone de una propia herencia cultural (Smelser, 2004: 36, 38, 43-44). Según su definición un tal trauma cultural corresponde a los siguientes criterios:

[...] a memory accepted and publicly given credence by a relevant membership group and evoking an event or situation which is a) laden with negative affect, b) represented as indelible, and c) regarded as threatening a society's existence or violating one or more of its fundamental cultural presuppositions. (Smelser, 2004: 44)

El sociólogo Ron Eyerman recurre a esa definición para conceptualizar la experiencia de la esclavitud afroamericana como un trauma cultural que después de la abolición se volvió una referencia para la creación de la identidad afroamericana en los EE.UU.:

The trauma in question is slavery, not as institution or even experience, but as collective memory, a form of remembrance that grounded the identity-formation of a people. [...] there is a difference between trauma as it affects individuals and as a cultural process. As cultural process, trauma is linked to the formation of collective identity and the construction of collective memory. The notion of a unique African American identity emerged in the post-Civil War period, after slavery had been abolished. The trauma of forced servitude and of nearly complete subordination to the will and whims of another was thus not necessarily something directly experienced by many [...] subjects [...], but came to be central to their attempts to forge a collective identity out of its remembrance. In this sense, slavery was traumatic in retrospect, and formed a 'primal scene' that could, potentially, unite all 'African Americans' in the United States, whether or not they had themselves been slaves or had any knowledge of or feeling for Africa. (Eyerman, 2004: 60)

Según Eyerman, el trauma no consiste en el recuerdo personalizado de la esclavitud, sino que más bien implica el cultivo de la memoria de la esclavitud después de la guerra civil por parte de los descendientes de los esclavos que no experimentaron directamente ese tipo de explotación humana. El culto a la memoria reunía a un determinado grupo colectivo y contribuyó de esa forma al desarrollo de la cultura afroamericana.

La transferencia de esas reflexiones a la esclavitud en la región caribeña permite hablar también de un trauma colectivo, puesto que aquella experiencia histórica generó, más allá de pertenencias nacionales, el mundo cultural del *Black Atlantic* como ha sido entendido por el sociólogo Paul Gilroy (1993: ix, x, 2, ss.).

Partiendo de esa aproximación, quiero resaltar el papel que juega la literatura en la superación de ese trauma colectivo, con énfasis especial en el concepto de la *limbo imagination* introducido por Wilson Harris.

***Limbo Imagination* en la literatura caribeña**

A diferencia del tratamiento psicológico de un trauma individual, el tratamiento artístico de un trauma colectivo no tiene como fin cerrar la herida, sino que tiene como objetivo mantenerla abierta para facilitar la conmemoración (Ueckmann, 2014: 415-416). Así, el arte adquiere la función de un catalizador que reconfigura la memoria traumática, volviéndola tangible a través de imágenes o narraciones de ficción que circulan en la creación cultural contemporánea y que son percibidas por un amplio público fuera de la academia y más allá de las políticas conmemorativas oficiales.

Varios teóricos de origen caribeño han resaltado la importancia de la creatividad artística, que se manifiesta por ejemplo en las artes plásticas, el baile y la literatura, para reconstruir y procesar el trauma de la *Middle Passage* y de la esclavitud, contribuyendo de esa forma a la construcción de una memoria colectiva.

El escritor Derek Walcott, por ejemplo, asocia la historia antillana con una acumulación de fragmentos esparcidos de diferentes continentes que se recomponen en el arte, restaurando así la experiencia de la transculturación² violenta:

This gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more pain than their original sculpture, those icons and sacred vessels taken for granted in their ancestral places. Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming a synonym for pieces broken off from the original continent. (Walcott, 1998: 69)

Según Walcott, el medio del arte permite explorar las fracciones y cisuras de las historias culturales dispersas del Caribe colonial. Glissant sostiene una posición parecida al considerar el desarraigo violento una característica central de la historia antillana:

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas "sédimer", [...], de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la

² El término de la transculturación fue introducido por el antropólogo Fernando Ortiz para describir procesos de contactos culturales conflictivos en que diferentes elementos de la cultura receptora y la dominante se mezclan mientras otros se pierden (desculturación), creando de esa forma fenómenos culturales nuevos (neoculturación) (Ortiz, 1983: 90).

conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire.

[...] 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. (Glissant, 1981: 130-132)

Glissant asigna al escritor antillano la tarea de explorar y dilucidar la experiencia dolorosa de la esclavitud. Y Paul Gilroy habla respecto a la literatura del Atlántico Negro y con referencia especial a la autora afroamericana Toni Morrison sobre "[t]he desire to return to slavery and to explore it in imaginative writing" (Gilroy, 1993: 220). El escritor y crítico literario Wilson Harris también se inserta en esta línea de argumentación. Pero mientras Glissant habla de una "non-histoire" antillana engendrada por la experiencia de la esclavitud, Harris hace referencia a la "Caribbean complex situation of apparent 'historylessness'" (Harris, 2008: 22) que hay que explorar en el arte. Descubre en especial en la literatura de ficción del Caribe, recursos de una imaginación que trata de explorar la memoria de la *Middle Passage* y de reconstruir los lazos culturales entre África y el Caribe, reconfigurando imágenes del inconsciente colectivo.³ Aunque Harris concibe la exposición de imágenes y asociaciones del inconsciente colectivo como una tarea universal de la literatura, le concede especial importancia a la literatura caribeña puesto que ésta recurre a las prácticas culturales regionales que cultivan lo inconsciente⁴ para desarrollar un lenguaje específico de la ficción. Como ejemplo, Harris se refiere a los rituales del trance. En las religiones afrocaribeñas, el estado de trance juega un papel importante en el contexto de la posesión espiritual.⁵ Se

³ Harris recurre al concepto psicoanalítico del inconsciente colectivo introducido por el psicoanalista Carl Gustav Jung (Harris, 1992: 25). Jung amplió el enfoque de Sigmund Freud, considerando que la psique humana no solamente se caracteriza por el inconsciente individual sino también por el inconsciente colectivo. Mientras el inconsciente individual incluye experiencias y sentimientos reprimidos, los contenidos del inconsciente colectivo no se originan en la experiencia individual. Según Jung, el inconsciente colectivo es un depósito de la herencia psíquica colectiva. Así pues, el inconsciente colectivo existe independientemente del ser humano individual en forma de esquemas transhistóricos de interacción. A través de mitos, imágenes poéticas —los así llamados arquetipos— transmite la gestación del intelecto humano y crea una precondition para la imaginación (Jung, 1976: 11-15; 55-56).

⁴ Hay que señalar a modo de crítica que Harris no toma en cuenta de manera prolija la diferencia entre inconsciente y subconsciente en sus textos. Más bien parece usar los dos términos como sinónimos, lo que corresponde al uso cotidiano de las dos nociones. En el contexto psicológico se distinguen los dos conceptos de la siguiente manera: mientras es posible acceder a los contenidos del subconsciente individual a través de la reflexión, eso no es posible con los contenidos del inconsciente individual (Wenniger, 2001: 367).

⁵ En el estado de posesión espiritual una persona cae en trance y abandona temporalmente su ego individual para someterse a la voluntad de una deidad o un espíritu que asume la posesión de su mente y de su cuerpo. A diferencia de la idea cristiana que asocia la posesión espiritual con fuerzas diabólicas que hay que exorcizar, las religiones afrocaribeñas relacionan este estado con la idea del prestigio de un ser elegido (Bourguignon, 2004: 137, 139-140; Barnett, 1997: 86; Henry, 2000: 60-61).

trata de una condición hipnótica de conciencia alterada (Ember y Ember, 2004: xliii, xxxix; Bourguignon, 2004: 137; Fernández Olmos y Paravisini-Gebert, 2011: 173) que corresponde a un estado de “nonego consciousness” (Henry, 2000: 42). Tal estado implica experiencias mentales intensivas más allá de la razón lógica. Las técnicas estimulantes para alcanzar ese estado son, entre otras, el baile, tamborileo y los cantos (Reuter, 2003: 43). Respecto a la danza del trance practicada en el *Vodou* haitiano Harris constata:

Haitian *vodun* is one of the surviving primitive dances of ancient sacrifice, which, in courting a subconscious community, *sees* its own performances in literal terms—that is, with and through the eyes of ‘space’ [...]

The importance which resides in all this [...] is very remarkable. For if the trance were a purely subjective thing—without action or movement—some would label it fantasy. But since in fact it exteriorizes itself, it becomes an intense drama of images in space, which may assume elastic limbs and proportions or shrink into a dense current of shrunken reflection on the floor. For what emerges are the relics of a primordial fiction where the images of space are *seen* as in an abstract painting. That such a drama has indeed a close bearing on the language of fiction, on the language of art, seems to me incontestable. (Harris, 1973: 51-52)

Así pues, el estado de trance en el *Vodou* produce un continuo espacial y temporal que evoca épicas mitológicas a las cuales recurre el arte caribeño contemporáneo.

Harris no solamente relaciona la fuente que genera el lenguaje de ficción del Caribe con el baile de trance en el *Vodou* haitiano. También se refiere a otras prácticas culturales, como por ejemplo el baile del limbo, que se practica en las Indias Occidentales (Harris, 2008: 10-11). Según él, ese tipo de prácticas evoca imágenes que recuerdan el trauma de la esclavitud, incorporándolas a la producción artística del Caribe. Harris hace referencia a obras literarias conocidas, como por ejemplo las novelas *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, y *Myal* (1988), de Erna Brodber, para corroborar su tesis de que la ficción caribeña está influida por una imaginación que trabaja con la idea del inconsciente colectivo y que incorpora imágenes de África, la *Middle Passage* y la esclavitud, escenificándolas como un estallido de lo oculto en la vida cotidiana. El crítico literario denomina ese tipo de imaginación artística “limbo imagination” (Harris, 2008: 21). Su uso del término “limbo” resulta de un juego de palabras que reúne la idea cristiana católica del *limbo* con el baile del limbo. Según Harris, el origen histórico del baile resulta de la escasez de espacio que experimentaron los esclavos en los barcos durante su deportación transatlántica. Los esclavos habrían tenido tan poco espacio que solamente podían moverse contorsionándose en el vientre de los barcos, imitando los movimientos de una araña (Harris, 2008: 11). Por

ende, el arte del baile y la experiencia de la *Middle Passage* como un espacio colindante con el infierno se mezclan en su concepto de la *limbo imagination*. Para Harris, ese tipo de imaginación necesita evocar elementos inconscientes con el fin de lograr acceso a acontecimientos violentos y dolorosos reprimidos que configuran huellas sepultadas en la memoria colectiva del Atlántico Negro. A diferencia de Glissant, que concibe la historia fundacional de la cultura afrocaribeña como un “digenèse” (Glissant, 1996: 267) cuyas estructuras fragmentarias escapan a una narración coherente, Harris enfatiza con la *limbo imagination* la posibilidad de narrar ese trauma colectivo y habla de una “unfinished genesis” (Harris, 1990: 177, 180) que lleva el potencial terapéutico de “unravel a thread that may sustain us to cope with an abysmal otherness whom and which we dread” (1990: 182).

Más allá de la aproximación teórica queda la pregunta ¿cómo se manifiesta la *limbo imagination* en la práctica literaria, por ejemplo en una novela caribeña contemporánea? El análisis que sigue ofrece una lectura de la novela *Las negras brujas no vuelan* bajo esos conceptos.

La novela *Las negras brujas no vuelan*

La novela versa sobre la negociación identitaria de la herencia cultural afrocubana, esbozando el camino de la protagonista negra Yoandri que trata de sobrevivir en La Habana de los años noventa como pintora y que encuentra por casualidad acceso al mundo espiritual de la práctica religiosa de *Palo Monte*. La novela tematiza el culto afrocubano *Palo Monte* en el contexto del período especial cubano de los años noventa,⁶ escenificando un ritual de iniciación. “Palo Monte” es un término genérico bajo el que se agrupan diferentes corrientes en Cuba, como por ejemplo *Regla Biyumba*, *Regla Musunde* o Regla Quirimbuya, que realizan prácticas rituales parecidas (Fernández Olmos y Paravisini-Gebert, 2011: 88-90). Ese culto se desarrolló en Cuba en tiempos coloniales y se remonta a costumbres religiosas de tribus centroafricanas. En los ritos mágicos del *Palo Monte* juegan un papel importante diferentes objetos naturales, especialmente los palos, puesto que se considera que en ellos residen poderes espirituales. La trama principal de la novela se desarrolla en el contexto del período especial describiendo las limitaciones de una existencia creativa en condiciones precarias de vida. En tiempos de crisis económica y de desmoralización social las premisas para la producción creativa parecen haberse perdido. Se presenta el panorama de una sociedad postsoviética en desequilibrio en la que las energías creativas ya no fluyen, sino que están bloqueadas.

⁶ El período especial —un programa de duras medidas de ahorro— fue decretado a principios de los años noventa por el gobierno cubano como reacción a la crisis económica que resultó del colapso de la Unión Soviética (Staten, 2003: 6).

Yoandri, que trata de ganarse la vida como jinetera,⁷ se enfrenta a una crisis artística pues hace tiempo no encuentra nuevas ideas creativas para sus pinturas al óleo. La falta de inspiración influye en su precaria condición de vida, dado que la oportunidad de recibir invitaciones a ferias y congresos de arte en el extranjero solamente se presenta con la condición de producir nuevas obras. Así, un crítico de arte argentino le promete recomendarla para la participación en un congreso internacional de artistas femeninas en Tailandia si le puede mostrar en un plazo de 15 días una serie de pinturas nuevas. Yoandri está desesperada cuando se topa por casualidad con el afrocubano Vitico que le quiere vender langostas en la puerta de su casa. Comentando su bloqueo creativo, Vitico le recomienda hacer una consulta espiritual con su abuela María, que practica el *Palo Monte*, para encontrar una vía de superar su crisis. Yoandri le confiesa su posición ateísta y expresa su escepticismo frente a esta sugerencia, pero finalmente decide hablar con María. Ésta en el marco de la consultación espiritual muy intensa, en la que cae en trance le comunica a Yoandri que tiene que iniciarse en el culto de *Palo Monte* para que pueda revitalizar un ritual antiguo que se había perdido durante siglos. Yoandri consiente dejarse iniciar en el culto, y las dos mujeres parten unos días después de La Habana para realizar la iniciación en un lugar secreto en la provincia.

El último capítulo de la novela cuenta el procedimiento complejo de la iniciación, que se realiza durante varios días en un bosque de palmeras. La trama fragmentaria oscila entre secuencias narrativas etnográficas y oníricas, hasta fantásticas,⁸ describiendo actos litúrgicos además de estados de sueño y de trance vividos por Yoandri durante la ceremonia. La experiencia del trance espiritual se transmite como viaje astral a través del cual Yoandri revive el movimiento del comercio transatlántico de esclavos. Este viaje está escenificado en secuencias cortas de apariencia enigmática que parecen carecer de coherencia narrativa. En la mayoría de estas escenas, la voz narradora toma la perspectiva de Yoandri que se encuentra en diferentes situaciones relacionadas con la ruta del *Middle Passage*.

Al final de la novela, las fronteras entre la experiencia del trance de Yoandri y su vida cotidiana se difuminan: Yoandri despierta en su departamento en La Habana y vuelve a pintar después de haber vencido a un misterioso toro que la perseguía en su trance. El último párrafo del texto describe a Yoandri sentada en un avión al lado del crítico de arte argentino, contemplando la isla de Cuba desde arriba. Su objetivo principal, salir del

⁷ En el español cubano la palabra “jinetera” se refiere a una persona que vende su cuerpo a turistas extranjeros a cambio de dinero o regalos. La frontera entre el coqueteo y la prostitución profesional se difuminan con el jineterismo (Hoffmann, 2009: 111).

⁸ El carácter fantástico se crea por la incertidumbre que experimenta el/la protagonista, pero también el lector/la lectora sobre si ciertos eventos de la trama pertenecen todavía a la esfera real o si ya forman parte de una esfera sobrenatural. Según el filólogo Tzvetan Todorov, el género fantástico se caracteriza por crear una incertidumbre frente a fenómenos narrados, que se define por la indecisión de cómo tratar acontecimientos sobrenaturales antes las leyes de la realidad (2005: 24).

país para participar en actividades artísticas internacionales, finalmente se ha logrado.

En lo siguiente quiero analizar tres escenas ejemplares de la experiencia del trance de Yoandri.

Escenas psicodélicas de un Atlántico Negro colonial

La primera escena que trata el trance abre, más allá de los acontecimientos reales, una nueva esfera de acción. Se inicia de manera súbita, dado que lo narrado no muestra ni en el sentido temático ni en el geográfico relación alguna con los eventos precedentes de la iniciación. La inmediatez de ese cambio se expresa a nivel tipográfico, pues la escena es resaltada por un párrafo separado, apartado de la parte anterior. La voz narradora se liga a la percepción de Yoandri como focalización interna:

Trató de orientarse y buscar un aspecto imperceptible que la guiara en tan absurda situación. Entonces apeló a sus sensaciones internas, esas que nada más necesitan de la memoria y recordó, nítido como nunca, que era perseguida. [...] Cuando escuchó sobre el húmedo ritmo de la cascada, el [...] gemir de un toro, quiso ponerse de pie y sus músculos, entumecidos, no obedecieron sus impulsos. [...] Huye, la piel de la superficie ventral se mueve hacia atrás y hacia adelante por la acción de poderosos músculos y las anchas escamas del vientre se clavan en la tierra, permitiendo desplazarse hacia adelante en línea recta entre las piedras que alfombran la confluencia de los ríos Uele y Bomu. Y sobre la arena suelta avanza a golpe de costado, haciendo rodar lateralmente el cuerpo a lo largo del suelo con un movimiento en forma de bucle. Y en la superficie lisa estira el cuerpo, se estira y se recoge alternativamente, mientras se mueve desde un punto de anclaje hasta el siguiente. El río fluye en dirección noroeste, espera que el Ubangui gira hacia el suroeste y desemboque cerca del lago Tumba, donde los dioses le darán el poder de la perpetuidad. (Altunaga, 2007: 137-138)

Tanto el contenido como también el vocabulario ilustran una escena de carácter psicodélico puesto que las fronteras entre el yo de la protagonista y el mundo exterior se borran. Un teletransporte de Cuba hacia África ha tenido lugar. La situación en la que se encuentra la protagonista es considerada “absurda”. Después de haber estado recién en un bosque de palmeras en Cuba, observando el sacrificio de un gallo en el marco de los actos rituales de su iniciación, Yoandri de repente se encuentra en una ribera de África Central donde las vías fluviales de Uele y Mbomu se cruzan y desembocan en el río Ubangui. Esas precisiones ubican a la protagonista en la actual zona fronteriza entre la República Democrática del Congo y la República Centrafricana. Allí se ve perseguida por un poder misterioso, representado por un toro, que “pertenece a las fuerzas del mal” (Altunaga, 2007: 137). Gracias a la transformación milagrosa en una serpiente, Yoandri logra evadirse de su perseguidor en esta escena. La transmutación

en serpiente no es explícita, más bien se hace evidente por la descripción del movimiento corporal de Yoandri.

El simbolismo de los animales se intercala con una amplia red alegórica que recorre la novela entera, evocando pistas de una memoria colectiva del Atlántico Negro. El toro en este contexto simboliza el espíritu español colonial y misionero a comienzos de la edad moderna. El impacto de ese espíritu colonial se percibe en el pasaje citado desde la perspectiva trascendental de Yoandri. La escena evoca un elemento central del comercio atlántico triangular: la caza de esclavos al interior del continente, pues el toro representa en esta secuencia a un cazador de esclavos que persigue a la protagonista por la ribera de un río ubicado en África central.

En contraste con el simbolismo del toro, la serpiente en la novela encarna el espíritu rebelde de los subalternos que tratan de evadirse de la persecución y esclavización, que en esta escena es exitosa, puesto que Yoandri experimenta la metamorfosis citada para poder huir.

En otra escena, igualmente resaltada por un cambio tipográfico en forma de un nuevo apartado, Yoandri se encuentra de nuevo en el bosque de palmeras en el que se realiza su iniciación al culto de *Palo Monte*. Ahí cae en un juego erótico con Vitico, que de pronto parece haber surgido de la nada:

La muchacha abrió las piernas y sujetándole la cabeza, lo hundió entre los labios carnosos de su vulva. El vértigo de los acontecimientos eran colores en un torbellino, una columna giratoria de sensaciones y niebla. Esta niebla es, sobre todo, agua dulce sobre la cubierta del barco. Solo es corpóreo el olor a mierda, los lamentos. La costa africana es un recuerdo. Miles de negros encerrados en las bodegas de los barcos la acompañan. Las lágrimas, el látigo y el cepo. Era el amor castrado y el bocabajo. Las represiones. El dolor en suspenso, el horror lo sostiene para hacer, con las dotes que le dio Centella, un vendaval, una tromba de agua, con nueve columnas giratorias de aire y niebla con nueve tormentas de truenos, con vientos racheados de frentes fríos. Nueve torbellinos de fuego y humo con vórtices grandes y violentos. Escuchó un gemido agónico. (Altunaga, 2007: 140)

Mientras se desarrolla el acto erótico entre los dos, Yoandri experimenta una iconoclastia que evoca impresiones explícitas del horror padecido por los esclavos. Las imágenes se refieren a la partida de los barcos negreros desde la costa africana del oeste. El discurso que las crea implica isotopías de dolor que reflejan métodos de castigo aplicados a los esclavos en el Caribe hispano.⁹ Sin embargo, ese flujo de asociaciones no solamente evoca una memoria colectiva de la *Middle Passage*. La cadena de imágenes sugiere además la idea de una *counternarrative* que aspira a reescribir la historia de la deportación transatlántica. Pues, Yoandri no se pierde en la

⁹ Véase al respecto los castigos aplicados a los esclavos en Puerto Rico, a Díaz Soler (1981: 184) y en Cuba, a Pichler (2012: 147).

trama de efigies, sino que influye sobre la misma y la controla, actuando en ella. La protagonista parece flotar encima de la escena usando los poderes mágicos de Centella para poner fin a la tortura en los barcos. Es importante resaltar aquí la referencia a Centella, porque remite a *Centella Ndoki*, una diosa del culto de *Palo Monte* que gobierna los cementerios, los muertos, como también la tempestad y que se asocia a la característica de ser revoltosa (Madan, 2005: 22).

En la última escena de ese viaje transcendental, Yoandri logra superar su crisis creativa matando al toro que la estaba persiguiendo, transfiriendo ese acto a su pintura. Esta vez, la voz narrativa se caracteriza por una focalización externa que no proporciona acceso a la percepción de Yoandri, sino que se concentra exclusivamente en las acciones:

Tomó la lanza [...]. Desde el suelo el ojo desamparado la miró con horror como si conociera el instante que precede a la muerte. Como si fuera una de las “Damas Blancas” de Damaraland en Zimbabwe durante el rito del nueve, levantó el arma larga como una fina serpiente. La lanza dirigía la mano y entraba por el ano y le salía por la boca como al toro del *Guernica* de Picasso. [...] Pintó la cara descompuesta, agónica, en el límite con la muerte. Miró las manchas, solo restaba domeñar el negro y el rojo, la sangre y la piel. Al pintar se prolongaba en el espacio para intentar cerrar el abismo que la revelación del sacrificio le otorgaba, como un tumulto que se organiza en la sombra. Vitico saltó de la cama como liberado de un peso.

—Me duele el culo —le dijo y ella embadurnada en óleo le sonrió. (Altunaga, 2007: 141)

Con la matanza del toro, Yoandri rompe el maleficio dominador del espíritu colonial que permanentemente persiguió tanto a ella como también a otras figuras de la novela y además libera sus fuerzas creativas del bloqueo. La relación entre imagen y texto planteada en ese pasaje despliega una visión dual que asocia estéticas iconográficas del África prehistórica a la pintura europea moderna del cubismo, pues, el discurso narrativo alude, por un lado, al lienzo famoso *Guernica* de Pablo Picasso y por el otro a un antiguo grabado rupestre africano.¹⁰ Tal intermedialidad remite simbólicamente y desde un enfoque del proceso de la producción artística al desarrollo transcultural de las sociedades afrocaribeñas que surgió del trauma colonial de la esclavitud, reuniendo imágenes de violencia de diferentes épocas y de dos regiones que estaban entrelazadas por el comercio de esclavos de manera prominente.

Al final de la escena, los espacios de lo fantástico y lo real se entremezclan: de pronto, Yoandri se encuentra en un cuarto con Vitico que se despierta en la cama con los dolores asociados a las heridas que Yoandri

¹⁰ “La Dama Blanca” es un grabado rupestre que se estima tiene entre 300 y 20.000 años. Se encuentra por la montaña Brandberg, localizada en la urbanización de los Damara en Namibia y representa la figura de un cazador (Tonchi, Lindeke y Grotperter, 2012: 464).

recién infirió al toro que la persiguió durante su estado de trance. La escena termina mostrando a Yoandri cubierta con pintura al óleo, sugiriendo la recuperación de sus capacidades creativas como pintora.

Conclusión

La novela recoge el tema de las prácticas rituales de una religión afrocubana —el *Palo Monte*— como punto de partida para evocar la memoria colectiva del Atlántico Negro. Las escenas presentadas abarcan imágenes de la esclavización y de la *Middle Passage*. Esas imágenes no surgen en un contexto cotidiano profano sino más bien en una esfera sobrenatural que emerge como resultado de un trance espiritual, el cual ha sido provocado en el marco de un ritual de iniciación. En este ámbito transcendental es posible la metamorfosis en serpiente o una teletransportación entre continentes. Aquella esfera facilita un trabajo de memoria especial: develar trazas reminiscentes de la experiencia histórica de la esclavización que residen en el inconsciente colectivo. Permanecen escondidas de la percepción cotidiana, formándose, con la fuerza de la imaginación. Ilustran en diferentes escenas de este viaje transcendental la caza de esclavos y de la *Middle Passage* transmitidos mediante elementos narrativos del género fantástico. Corresponde, por tanto, al principio de la *limbo imagination* exponer la perduración inconsciente de imágenes colectivas de rapto y de la esclavitud en forma de una irrupción espectral.

A pesar de que tal trabajo de memoria expuesto se despliega en fragmentos incoherentes que reconfiguran estéticamente las rupturas y fisuras de la historia diaspórica del Atlántico Negro, no se trata de transmitir la tesis deficitaria de una impenetrabilidad narrativa de la historia o de una pérdida cultural irrecuperable. Las escenas más bien presentan opciones de una nueva narración para superar las sombras traumáticas de la historia colonial y tender puentes entre las diferentes influencias del mundo transcultural del Caribe hispano. La génesis violenta de la cultura afrocaribeña no se evoca como una “non-histoire” en el sentido de Glissant, sino que se hace comprensible a través del trance de Yoandri como una continua “unfinished genesis” que queda abierta a nuevas apropiaciones y encuadres poscoloniales. Esto se manifiesta también en la escena final, en la que las fronteras entre el viaje transcendental y la trama profana se difuminan: el asesinato del toro y por ende el destierro del maligno efecto del espíritu colonial evoca una relación entre el texto y dos retratos completamente distintos que caben en diferentes contextos de la historia del arte: el cubismo europeo y el arte rupestre prehistórico africano. Esa simbiosis de imágenes sugiere la transculturación como una herencia fecunda de la historia colonial del Caribe que sirve de recurso estimulador de la producción artística. En este sentido la trama de la iniciación en la fe y el lenguaje simbólico de la experiencia del trance espiritual contradicen el escepticismo extendido entre los creadores artísticos en Cuba respecto a la compatibilidad de

prácticas religiosas afrocaribeñas con la actividad creativa (Menéndez, 2002: 258-259). La historiadora del arte Lázara Menéndez habla al respecto de un “capital cultural” que facilita la “creación a partir de los códigos que le ofrecen el modelo religioso y la interacción de éste con otras esferas de la vida” (2002: 239, 260) que, sin embargo, se aprovecha rara vez (258). En este sentido la novela *Las negras brujas no vuelan* presenta con la figura de Yoandri, que supera su crisis creativa, una interrelación productiva entre fe y actividad artística que se constituye desde la exploración imaginaria de trazas de la memoria colectiva del Atlántico Negro.

La *limbo imagination* como se desenvuelve en la experiencia del trance espiritual de Yoandri no solamente enfoca la memoria colectiva del Atlántico Negro sino que también revela conflictos contemporáneos de identidad. Pues el desenvolvimiento de la protagonista deja entrever la carencia de perspectivas de una joven generación en Cuba que desde la crisis económica de los noventa se encuentra en la búsqueda de nuevas identidades culturales que van más allá del ateísmo, proclamado anteriormente por la política socialista en Cuba.¹¹ En la figura protagónica de Yoandri se ilustra el redescubrimiento de las creencias afrocubanas como recurso de asistencia práctica para la vida que proporcionan orientación para soportar y superar situaciones precarias además de la carencia de perspectivas. Pues, descubre el culto *Palo Monte* para resolver su crisis creativa y realizar su sueño de viajar al extranjero. En este sentido, la *limbo imagination* configurada en la novela se relaciona también con un impulso terapéutico, señalando estrategias que, más allá de un trabajo de memoria, aspiran a la superación de crisis individuales planteadas en la sociedad cubana postsoviética.

Finalmente, el análisis de la novela *Las negras brujas no vuelan* demuestra que la apropiación literaria del tema de las creencias afrocaribeñas produce constelaciones narrativas que facilitan una imaginación, que no solamente activa la conmemoración del pasado colonial de la esclavitud sino además inicia un fecundo diálogo en cuestiones identitarias del Caribe del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALJOE, Nicole N. (2012), *Creole Testimonies. Slave Narratives from The British West Indies, 1709-1838*. Nueva York, Palgrave-MacMillan.
ALTUNAGA, Eliseo (2007), *Las negras brujas no vuelan*. La Habana, Ed. Unión.

¹¹ La crisis económica a principios de los años noventa llevó a un cambio de actitud por parte del gobierno cubano frente a cuestiones religiosas. En este contexto, las religiones afrocaribeñas fueron descubiertas como una atracción turística (Rauhut, 2012: 101). Anteriormente era imposible ser miembro del partido comunista y adherirse al mismo tiempo a una religión, pero en los años noventa el gobierno renunció a su ateísmo oficial (Pérez, 2015: 309).

- BARNET, Miguel ([1966] 2006), *Biografía de un cimarrón*. La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- _____ (1997), "La Regla de Ocha. The Religious System of Santería", en Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert, (eds.), *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. New Brunswick, NJ, Rutgers Univ. Press, pp. 79-100.
- BOURGUIGNON, Erika (2004), "Possession and Trance", en Carol R. Ember y Melvin Ember (eds.), *Encyclopedia of Medical Anthropology. Health and Illness in the World's Cultures*. Nueva York, Kluwer Academic/ Plenum Publ., pp. 137-145.
- BRODBER, Erna ([1988] 2008), *Myal*. Londres, New Beacon Books.
- DEREN, Maya (1970), *Divine Horsemen. Voodoo Gods of Haiti* Londres, Thames & Hudson.
- DÍAZ SOLER, Luis M. ([1953] 1981), *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*. San Juan, Univ. de Puerto Rico.
- EMBER, Carol R. y EMBER Melvin (eds.) (2004), "Trance", "Possession Trance" (Glossary), en *Encyclopedia of Medical Anthropology. Health and Illness in the World's Cultures*. Nueva York, Kluwer Academic/ Plenum Publ., pp. XLIII, XXXIX.
- EYERMAN, Ron (2004), "Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity", en Jeffrey C. Alexander; Ron Eyerman; Bernhard Giesen; Neil J. Smelser; Piotr Sztompka (eds.), *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, CA, University of California Press, pp. 60-111. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1548-7466.2009.01044.x>>
- FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite; PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth (2011), *Creole Religions of the Caribbean. An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritimo*. Nueva York, New York University Press.
- GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres, Verso.
- GLISSANT, Édouard (1981), *Le discours antillais*, Paris, Éd. du Seuil.
- _____ (1996), *Faulkner, Mississippi*. París, Stock.
- HARRIS, Wilson (1973), "The Writer and Society", en *Tradition. The Writer and Society. Critical Essays*. Londres, New Beacon Publ., pp. 51-52.
- _____ (1990), "The Fabric of the Imagination", *Third World Quarterly*, vol. 12, n.º 1, pp. 175-186. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1080/01436599008420221>>
- _____ (1992), "Judgement and Dream," en Alan Riach; Mark Williams (eds.), *The Radical Imagination. Lectures and Talks by Wilson Harris*. Liège, Départements d'Anglais, Univ. de Liège, pp. 17-31.
- _____ (2008), "History, Faible and Myth in the Caribbean and Guyanas", en *Caribbean Quarterly*, vol. 54, n.º 1/2. The 60th Anniversary Edition, Literature and Ideas, pp. 5-38.
- HENRY, Paget (2000), *Caliban's Reason. Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. Nueva York, Routledge. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203900109>>
- HOFFMANN, Bert (2009), *Kuba*. München, C.H. Beck.

- JUNG, C. G. (1976), *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, en Lilly Jung-Merker (eds.). Olten, Walter-Verl. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1163/157007378X00543>>
- MADAN, Marcelo (2005), *Tratado Encyclopédico de Palo Monte*. Caracas, Ed. Orunmila.
- MENÉNDEZ, Lázara (2002), *Rodar el coco. Proceso de cambio en la santería*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz, Editorial de Ciencias Sociales.
- ORTIZ, Fernando ([1940] 1983), *Contrapunteo del tabaco y azúcar*. La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.
- PÉREZ, Louis A. Jr. (et al.) (2015), *Cuba Between Reform and Revolution*. Oxford, Oxford Univ. Press.
- PICHLER, Adelheid (et al.) (2010), "Memories of Slavery: Narrating History in Ritual", en Nicolas Argenti; Katharina Schramm (eds.), *Remembering Violence. Anthropological Perspectives on Intergenerational Tradition*. Nueva York, Berghahn, pp. 135-164.
- PRINCE, Mary ([1831] 1997), *The History of Mary Prince: A West Indian Slave*, Moira Ferguson (ed.). Ann Arbor, MI, University of Michigan Press.
- RAUHUT, Claudia (2012), *Santería und ihre Globalisierung in Kuba. Tradition und Innovation in einer afrokubanischen Religion* (tesis de doctorado en la Univ. Leipzig). Würzburg, Ergon.
- REUTER, Astrid (2003), *Voodoo und andere afro-amerikanische Religionen*. München, Verlag C.H. Beck.
- RHYS, Jean ([1966] 1982), *Wide Sargasso Sea*. Nueva York, Norton.
- SCHMIEDER, Ulrike; FÜLLBERG-STOLBERG, Katja; ZEUSKE, Michael (eds.) (2011), "Introduction", en *The End of Slavery in Africa and the Americas: a Comparative Approach*. Berlín, LIT Verlag, pp. 7-14.
- SMELSER, Neil J. (et al.) (2004), "Psychological Trauma and Cultural Trauma", en Jeffrey C. Alexander; Ron Eyerman; Bernhard Giesen; Neil J. Smelser; Piotr Sztompka (eds.), *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkely, CA, University of California Press.
- STATEN, Clifford L. (2003), *The History of Cuba*. Westport, CT, Greenwood Press, pp. 31-59.
- TODOROV, Tzvetan ([1970] 2005), *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós.
- TONCHI, Victor L.; LINDEKE, William A.; GROTPETER John J. (eds.) (2012), "White Lady of the Brandberg", en *Historical Dictionary of Namibia*. Lanham, MD, Scarecrow Press, p. 464.
- UECKMANN, Natascha (2014), *Ästhetik des Chaos in der Karibik. "Créolisation" und "Neobarroco" in franko- und hispanophonen Literaturen*. Bielefeld, transcript.
- WALCOTT, Derek (1998), "The Antilles: Fragments of Epic Memory", en *What the Twilight Says: Essays*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, pp. 65-84.
- WENNIGER, Gerd (eds.) (2001), *Lexikon der Psychologie*, vol. 4, Heidelberg, Spektrum Akademischer Verlag GmbH Heidelberg, p. 367.