

Un mundo para Mackandal

Mackandal's World

MAGALY MUGUERCIA
Universidad Ciencia e Informática (UCINF)

61

resumen

Notas tomadas, hace algún tiempo, de la observación y experiencia directa de la realidad urbana de Haití, a donde parece instalada una existencia fractal, ejemplificada, en este caso, por Mackandal. Personificación de un pueblo nacido del entrelazado potente de historia y magia, de mito y religión, de descalabro ritual y esperanza creativa.

PALABRAS CLAVES: *Haití, ciudad, cotidianidad, vodú, ritual, performance.*

abstract

These notes, taken some time ago, from direct observation and experience of Haiti's urban reality, in which a fractal experience, exemplified in this case by Mackandal, seems to be installed. He is the personification of a nation born of a powerful interlacing of history and magic, myth and religion, calamitous ritual and creative aspiration.

KEYWORDS: *Haiti, city, quotidian, voodoo, ritual, performance.*

*Ti Noel cayó de rodillas y dio gracias al cielo
por haberle concedido el júbilo de regresar a la tierra
de los Grandes Pactos.
ALEJO CARPENTIER, *El reino de este mundo**

LA MUJER NEGRA Y ROBUSTA se pone en pie. Con su traje color canario nos vuelve la espalda y emprende una señorial retirada. A punto de esfumarse por la puerta del fondo, el azabache y el amarillo se desordenan bruscamente: la mujer brinca con ligereza, hace una pirueta, agita en alto las manos y con voz de falsete exclama: «¡Guedé!», «¡Guedé!». Acto seguido desaparece, fingiendo no escuchar la explosión regocijada de sus admiradores.

Fue un instante de carnaval, efectivo como una centella. Mañana en Haití se celebra el «Guedé» -la fiesta de los muertos- y la histriónica Lucille nos ha obsequiado un anticipo. Su salida pone fin a la reunión.

El escenario ha sido el comedor de una institución haitiana. El público: veinte trabajadores de ocupaciones diversas, distribuidos en dos mesas grandes. La ocasión: el almuerzo.

En horas de oficina es frecuente el uso del francés; pero estas reuniones transcurren invariablemente en creole, idioma que comprendo mal. Mi atención, por lo tanto, se concentra en códigos sensibles, no verbales. Me «hablan», más que las palabras, los recursos gestuales y sonoros y las transformaciones del espacio y del ritmo que el grupo pone en juego.

A medida que un almuerzo avanza -duran una hora o más- se reformula el espacio: las personas cambian de asiento o de mesa, se levantan y se desplazan en busca de mejor visibilidad, de nuevas alianzas o para atraer sobre sí la atención. Una polémica generalizada puede reagruparlos y dividir la escena en campos contrarios. Pasados los primeros quince o veinte minutos (servirse, procurarse un sitio, empezar a comer) aparecen las primeras representaciones. Algún comensal se pone de pie y actúan los personajes de un chiste o de una anécdota. Gran parte del placer proviene de la destreza que muestre el eventual comediante para desdoblarse en una identidad ajena. Las discusiones toman cuerpo y entonces el «público» lanza comentarios provocadores para azuzar a los contrincantes; con la risa fácil del haitiano, aprueban o se burlan de los argumentos.

Haití es un país que, por tradición, disfruta mucho de la narración en vivo de historias, posee cuenteros excelentes y suele acudir a la controversia en contextos de celebración. Sería posible calificar de «teatro» mucho de lo que sucede en estos diarios encuentros. Tienen lugar *exhibiciones vivas y enfáticas, en presencia de espectadores, de acciones dialogadas que implican conflicto y tienden a una resolución*. Valdría la pena preguntarse si esta especie

de teatralidad espontánea no sería acaso la manifestación de alguna lógica cultural más abarcadora.

El toque de la esperada campanita que convoca a los almuerzos interpone un nítido paréntesis entre dos sesiones de trabajo. Si el resto de la jornada se caracteriza por el predominio de la finalidad utilitaria y la relativa autonomía de las individualidades, aquí los obreros, transformados en actores-espectadores, viven una experiencia concentrada en el aspecto relacional del grupo.

He convivido con colectivos laborales en diferentes países. Sin embargo, sólo por segunda vez -la primera fue en Perú, con un grupo de teatro- registro el acto de comer juntos a mitad de la jornada como una ruptura significativa en relación con el flujo de actividad ordinario. El evento va más allá de su objetivo práctico inmediato (alimentarse, cuando más «desconectar» por un rato) para adquirir cierta trascendencia y sentido por sí mismo. Todo ocurre como si la acción estuviera destinada a alimentar no sólo el cuerpo, sino alguna otra esencial necesidad del colectivo.

Todos alguna vez hemos leído la descripción hecha por algún antropólogo o viajero curioso -o hemos contemplado imágenes en cine o video- de situaciones, ubicadas por lo general en parajes exóticos, en las que unos nativos actúan una secuencia de gestos y acciones muy codificados, que poseen un ritmo acentuado e irradian cierto magnetismo. Con frecuencia la música o la danza son componentes importantes del evento descrito.

Algunos estudiosos denominan *ritualización* a estas interacciones grupales -no necesariamente deliberadas y conscientes- que se enmarcan en un tiempo y espacio precisos, son fuertemente rítmicas e intensifican el empleo del plano corporal y sensorial.¹ Las ritualizaciones comprometen el repertorio simbólico de los participantes, su afectividad y sus valores, y buscan producir algún efecto o sentido necesarios para el destino de esa comunidad. En cierto nivel la ritualización, así como el rito religioso propiamente dicho, es un pacto que, mediante movimientos, objetiva consensos asumidos por el grupo.

Hay un componente de ritualización en estos almuerzos que referí. Mediante su intuitiva actuación, el grupo encarna, en términos físicos y de espacio, imágenes de sí mismo que le refuerzan su sentido de pertenencia y que le permite manejar sus conflictos, desequilibrios y tendencias de cambio.

Durante mi reciente estancia en Haití tuve la persistente sensación de que me interpelaba la espectacularidad de una cultura que instintivamente construye su presencia de una provocadora manera sensorial, física y simbólica.

¹ Ver Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, The Johns Hopkins University Press (PAJ Publications), Baltimore, 1987-1988, p.157; Richard Schechner: *The Future of Ritual*, Routledge Ed., Londres y Nueva York, 1993, pp. 19-20; Arnold van Gennep: *The Rites of Passage*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1960 (primera edición 1908).

Si algo hay de cierto en el embrujo que se atribuye a este país, debe de tener que ver con este modo singularmente dramático y corporal de agenciarse un lugar en el mundo.

Ciudad

Día y noche, a cielo abierto, decenas de miles de vivientes procesan sobre las calles abarrotadas de Puerto Príncipe su destino. En el centro histórico y en los populosos suburbios la multitud ocupa cada centímetro de superficie. Homogénea y cambiante como un hormiguero, la masa humana se mueve sin prisa, formando suaves ondas y estelas que enseguida se disuelven en un mar negro y multicolor.²

Hace tiempo que las aceras -si alguna vez las hubo- desaparecieron, cubiertas por nubes de mujeres comerciantes, por cientos de pequeños puestos de artesanos y por el reposado séquito de parientes, amigos, desocupados y curiosos que invariablemente los rodea. Las moléculas sueltas que se desplazan por los intersticios de este mercado perpetuo son los improbables compradores.

Veinte mil vehículos tratan de abrirse paso por las pocas y deterioradas arterias. Las calles están devastadas y muchas presentan un trazado caprichoso, lo que incrementa la sensación generalizada de disfunción. Casi no existen semáforos. Sin embargo, el tráfico logra concertarse milagrosamente por medio de tácitos acuerdos entre el torrente de los peatones y la diestra cofradía de los choferes; estos son expertos en adivinar la estrategia del otro, en vadear charcos, sondear los cráteres abiertos en el asfalto e improvisar atrevidas rutas alternativas cuando el embotellamiento se agrava o un vehículo impide el paso, roto y abandonado en plena vía. Impotente para detener su desgaste, ésta debe ser la única capital del mundo en la que el compacto «todo terreno», con tracción en las cuatro ruedas, ha sustituido al automóvil regular.

Junto al Toyota o al Land Rover pasan los *bourettié*: uncidos a sus carretas, estos atletas transportan a puro músculo torres altísimas de bidones plásticos o de carbón, amarradas con sumo arte. Pasan también mujeres como estatuas, con sus *boukit* de agua sobre la cabeza. En la manera de andar de este pueblo,

² Ver Gérard Pierre-Charles, «Puerto Príncipe, la desconocida», (ca. 1994) y Gérard Barthélémy: *Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire*, Editions Henri Deschamps, Puerto Príncipe, 1996. Las visiones de la ciudad que ofrezco en este epígrafe están basadas en mis propias observaciones, pero deben mucho a estos dos autores. De sus textos incorporé, además de datos puntuales y criterios de análisis, algunas sugerentes imágenes que me permití recrear. A ambos autores y amigos, que ya no nos acompañan, mi agradecimiento por haber puesto entonces, generosamente, estos materiales a mi disposición (marzo de 2009).

más compuesta y elegante quizás que la de otras sociedades caribeñas, debe de haberse infiltrado la técnica ancestral de las portadoras de agua.

El apogeo del desfile callejero es la *tap-tap*. Estas gloriosas «guaguas» haitianas se abren paso por las calles hirvientes, cubiertas con dibujos *naïfs* de brillantes colores y amenizadas con música merengue; todas exhiben sobre los flancos letreros sentenciosos o burlones que dan a cada vehículo su sello «personal» de identidad.

El pasajero grita por anticipado «¡Messi!», para indicar cortésmente al chofer que se quiere bajar. En consecuencia, a cada pocos metros la *tap-tap* interrumpe su ruta de serpiente complicando aún más el tráfico. Esta desmesurada amabilidad rinde público homenaje a dos piedras angulares de la lógica haitiana: 1) el tiempo y el espacio *no* responden a una concepción lineal, *ergo*, nadie experimenta la ansiedad de que se acaben; 2) como corolario de lo anterior, cada individuo es rey para disponer de ellos a su albedrío.³

Artísticas, delirantes, celosas de la identidad propia, pero también colectivistas y populares, con sus racimos de pasajeros colgantes enfrascados en un episodio personal y cotidiano de salvación, la *tap-tap* resume el espíritu de la ciudad-madre: dar cobijo a todos sus vivientes, arbitrar sin precipitación en sus conflictos, y propiciar que la multitud se transmita ojo con ojo, piel con piel, sus mensajes, sus ceremonias y sus pactos. «La multitud haitiana es la única multitud que se busca los ojos en lugar de desviar la mirada,»⁴ dice Gérard Barthélémy.

El concepto de *drama* alude a un sistema de acciones en tensión, dentro del cual las tendencias en conflicto trabajan por los objetivos de restablecer/transformar la correlación de fuerzas inicial. *Performance* es una noción -hoy asumida por la antropología- que designa la actividad del individuo o el grupo cuando estos, con su presencia y movimientos, configuran en el espacio-tiempo un suceso procesado en términos dramáticos.

Mi hipótesis es que la cultura haitiana, como estas imágenes de la ciudad sugieren, acude insistentemente a la expresión performativa. En muchos comportamientos este pueblo despliega un visible, acompasado dramatismo, mediante el cual actúan perceptibles estrategias que preservan su estabilidad o impulsan su evolución.

Debo agregar que las magnéticas escenas de este «teatro» al aire libre, tienen lugar en una aldea gigante de millón y medio de habitantes en la que

³ En la institución haitiana que yo frecuentaba, los «jefes», que eran personas de intensa vida pública, mantenían abiertas las puertas de sus oficinas, lo cual producía una sensación de ágora permanente, de *continuum*, sin fronteras de espacio ni de tiempo. A mis ojos la costumbre resultaba muy curiosa, por contraste con los despachos de acceso restringido, la compartimentación y las agendas implacables de los VIPs, que son lo común en otras latitudes.

⁴ Gérard Barthélémy, Dans la splendeur..., *op. cit.*, p.144.

escasean el agua, la electricidad, la vivienda y, obviamente, el empleo. Por las calles corren las aguas albañales, la basura se amontona y los miserables *bidonvilles* han rebasado sus territorios iniciales (Cité Soleil, La Saline) para desbordarse sobre los barrios de clase media. La esperanza de vida promedio de esta llamativa multitud no llega a los sesenta años.

En el último cuarto de siglo un millón de emigrantes procedentes de las zonas rurales ha llegado a Puerto Príncipe en busca de seguridad y esperanza. Esta huida hacia la ciudad la ha hipertrofiado y ha agravado sus carencias. La causa de la desmesurada migración es el deterioro económico y social creciente y, más allá de esto, la crisis de todo un sistema socio-económico y una cultura que fueron construidos durante dos siglos en contrapunto con el modelo de desarrollo capitalista. Pero la resistencia que generó el Haití profundo, no logró imponer una alternativa de existencia viable.⁵

Los factores de desestabilización más evidentes en este drama son la pobreza extrema de amplios sectores y el desfase de toda la sociedad con respecto a los patrones de modernidad; estos, sólo de una manera parcial y deforme, se insertan en una *sui generis* matriz cultural que parece rechazar la lógica del «progreso».

La oleada democrática de los noventa -interrumpida y distorsionada por otra dictadura militar entre 1991 y 1994- no ha logrado revertir esta intrincada situación. La originalidad y el vigor que en muchos aspectos muestra la cultura haitiana -inventiva de supervivencia, hábitos solidarios, orgullo nacional, riqueza del arte, las artesanías, la literatura y el pensamiento social- no bastan para contrarrestar el deterioro creciente.

No obstante lo cual, esta ciudad objetivamente quebrantada y -para una mirada occidental- particularmente arcaica, inmanejable y caótica, impacta al observador con su ritmo secreto y la presencia fuerte que el grupo se construye en el drama cotidiano de supervivencia.

Bajo estos rituales espontáneos y esta cotidiana actuación, subyace un potencial de innovación y cambio.

¿En qué condiciones, además de administrar cadenciosa y astutamente la sobrevivencia, podría este cuerpo social tan menesteroso, pero tan acoplado, tan sensible y tan expuesto, desplegar algún gesto radical de rebelión?

⁵ La tesis de la cultura haitiana como original sistema de resistencia, «inventado» en contraposición al proyecto blanco, occidental, capitalista y moderno, ha sido sustentada por G. Barthélémy en sus libros *Le pays en dehors. Essai sur l'univers rural haïtien*, Centro Internacional de Documentación y de Información Haitiana, Caribeña y Afro Canadiense — CIDIHCA —, Montréal, 1989, y en el más reciente *Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire*, *op. cit.*

Vodú

Del imaginario de cualquier cubano forma parte una escena en la que el general Antonio Maceo, erguido bajo unos frondosos mangos, rechaza con gesto digno el pacto de rendición que los jefes españoles le proponen. La protesta de Baraguá fue un evento de naturaleza laica, pero sacralizado en la memoria como símbolo de la rebeldía nacional.

Al imaginario de los haitianos regresa, con la fuerza de una leyenda, otra ceremonia. Oculto en un paraje del bosque insular, el sacerdote Boukman, *houngan* de gran prestigio, oficia un culto vodú.

La escena fue grandiosa: en medio de bosques espesos, en la tiniebla surcada de relámpagos y el retumbar del trueno, fueron invocados los dioses de África:

¡Eh! ¡Eh! ¡Mbumba! ¡Hen! ¡Hen!
Canga bafio té
Canga moun de lé
Canga do Ki la
*Canga li*⁶

La evocación es de Aimé Césaire.⁷ Al cubano Alejo Carpentier debemos una imagen análoga del mismo suceso:

Boukman dejó caer la lluvia sobre los árboles durante algunos segundos, como para esperar un rayo que se abrió sobre el mar. Entonces, cuando hubo parado el retumbo, declaró que un Pacto se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África, para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios.

Carpentier introduce en su narración a una sacerdotisa que invoca a Ogún Ferraille (Ogún de los Hierros) y sacrifica un cerdo negro:

...los delegados desfilaron de uno en uno para untarse los labios con la sangre espumosa del cerdo, recogida en un gran cuenco de madera.⁸

La noche del 22 de agosto de 1791 el Juramento del Bois Caiman puso en pie de guerra a millares de negros bajo el comando del esclavo Boukman. En ocho días la insurrección se extendió por todo el Santo Domingo fran-

⁶ ¡Eh! ¡Eh! ¡Mbumba! ¡Eh! ¡Eh!

¡Conjuro a los negros! ¡Conjuro a los blancos! ¡Conjuro a los espíritus! Allá
Conjúralos.

(Esta traducción aparece en Aimé Césaire, *Toussaint Louverture*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 237.)

⁷ Aimé Césaire, *op. cit.*, pp. 236-237.

⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1967, pp. 65-67.

cés, arrasó ingenios y cafetales y cobró cientos de vidas de colonos blancos. Sólo con posterioridad a la muerte en combate de Boukman emergió el jefe político de esta revolución: Toussaint Louverture.

Los textos de Césaire y Carpentier, grandes recreadores de los procesos libertarios en el Caribe, coinciden en una misma estrategia: sugerir simbólicamente que el impulso revolucionario que dio origen a la nación haitiana resultó de un pacto entre fuerzas terrenales y poderes extraordinarios o invisibles.

Si la cultura cubana, de tendencia mucho más occidental, modernizante y librepensadora, vincula simbólicamente la idea de rebeldía e independencia a un diálogo entre dos poderes de este mundo (Maceo y Martínez Campos), el universo cultural haitiano, fundado sobre la admitida convivencia de lo terrenal y lo divino, integra en un mismo gesto la rebelión y el rito.

Según una encuesta realizada en 1996, sólo un 3% de la población de Puerto Príncipe admite practicar el vodú.⁹ En los medios profesionales y de clase media urbanos es común un discurso que descalifica a esta religión como algo «atrasado» o dañino. Los datos oficiales establecen que la creencia dominante es el catolicismo, seguida del protestantismo. No obstante lo cual, uno comprueba empíricamente que, en este país profundamente religioso, la influencia del vodú sobre las costumbres y las mentalidades, pero también su práctica sistemática, tienen mucho más peso real en la vida de las personas que lo que éstas se animan a admitir.

En todas las épocas el vodú fue proscrito o bien mantenido bajo cauteloso control por las instituciones en el poder. A pesar de ser a todas luces un elemento indisoluble del núcleo cultural-nacional haitiano, históricamente el *establishment* ha tendido a despojar al vodú de presencia social. Tal reserva autoriza a preguntarse hasta qué punto no están imbricados realmente en el tejido de esta influyente religión popular impulsos opositores, incitadores de cambio.

No pretendo realizar un abordaje socio-teológico o mitológico del vodú, tema en el que no soy especialista. Estas notas, basadas en la observación directa, se circunscriben a comentar algunos aspectos performativos del culto.

Al igual que otras religiones afro-caribeñas, el vodú no se caracteriza por el peso predominante de lo teológico, por la elaboración de la doctrina. Antes bien, es una religión eminentemente fundada en la *experiencia* del rito, en la *dimensión vivida y corporal de la fe*.¹⁰

En este tipo de religiosidad el sujeto reformula aquí y ahora, en el propio transcurso del culto, la relación consigo mismo y con el mundo. El sentido

⁹ François Houtart y Anselme Rémy: *Les référents culturels à Port-au-Prince*, Ediciones CRESFED, Puerto Príncipe, 1997.

¹⁰ Ver G. Barthélémy, *Dans la splendeur...*, *op. cit.*, p.197.

salvífico de la fe no se proyecta como un horizonte idealizado, sino que se realiza en el proceso mismo de la actuación ritual.¹¹

Regresemos de nuevo a la historia de Haití. En el linaje de los rebeldes haitianos asistidos de poder místico, antes que Boukman estuvo Mackandal. Personaje real que vivió a mediados del siglo XVIII, a este cimarrón, manco y diestro en hechicerías, la fe de los esclavos le atribuyó el poder de convertirse en animal.

Amparado en sus cambiantes «disfraces», Mackandal hostilizaba a los amos y mantenía encendida la sedición. Al igual que Boukman, su figura representa en el imaginario social un pacto entre la rebelión popular y los poderes místicos. Pero el mito de Mackandal agrega una nueva clave: asocia lo liberador con la idea de una actuación cambiante, abierta y ambigua.¹² La metamorfosis de Mackandal derrota lo enajenante y opresivo por obra de una impredecible inventiva. Su aliento proteico lo sitúa en la dimensión de la anti-estructura, la indeterminación y el deseo.

Asistí en Puerto Príncipe, entre otras, a una ceremonia de adivinación. Cuando llegué, el rito había comenzado. La *mambo* que oficiaba era una matrona mestiza y casi ciega; con extraña voz nasal transmitía a los presentes sus mensajes y vaticinios. Mantenía sobre el rostro una sonrisa leve y sus párpados semiabiertos sólo dejaban ver el blanco de los ojos. Por el borde de la adornada bata blanca asomaban unos pies curtidos y desnudos, de uñas largas y rojas apoyadas sobre el polvo.

Cuando al salir de la ceremonia describí las escena a unos amigos, estos me sacaron de dos errores. La *mambo* no era ciega; tampoco sufría de ningún defecto de habla. Aunque yo no había presenciado el momento del trance, ella estaba poseída por Guedé. Las pupilas semiocultas, la distorsión de la voz y la equívoca sonrisa representaban al señor de los cementerios, un espíritu que transita entre el día y la noche, entre la vida y la muerte, como ambivalente mensajero entre dos mundos. Pero sus pies, que no olvido, y su aplomo de mujer madura eran irremediamente suyos.

¹¹ Es frecuente este tipo de expresión religiosa en sociedades de formato «tradicional», basadas en la cooperación del grupo y la distribución igualitaria de los bienes, sin acumulación de excedente. En Haití un modelo «doméstico» tradicional de economía marca hasta hoy la totalidad del sistema sociocultural, incluida la expresión religiosa.

¹² En *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier trae a primer plano este elemento de ambigüedad inherente a la metamorfosis, a propósito del personaje de Mackandal:

¹³ Noel lo veía [a Mackandal] por vez primera al cabo de su metamorfosis. Algo parecía quedarle de sus sucesivas vestiduras de escamas, de cerdo o de vellón. Su barba se aguzaba con felino alargamiento, y sus ojos debían haber subido un poco hacia las sienas, como los de ciertas aves de cuya apariencia se hubiera vestido. (ed. cit., p.48).

Cada ceremonia vodú es un drama en el que Mackandal regresa. En el clímax de este drama sobreviene la metamorfosis. El creyente, «montado» por el *loa*, incorpora la voz, el gesto, el ritmo, la postura, el sexo, la edad, los hábitos y el carácter que la tradición atribuye a la divinidad; el *loa*, por su parte, absorbe inevitablemente rasgos físicos y síquicos de su medium. Lo que tiene lugar entre representador y representado, lejos de ser una copia, es el acto de surgimiento de un otro inédito.¹³

Tuve encuentros, en sucesivas ceremonias, con otros seres inquietantes:

Una Erzuly mostraba su explícito y provocador erotismo, pero éste estaba teñido extrañamente con la cualidad serena y comedida características de la creyente -a la que yo conocía- en su vida cotidiana. Un Ogún Ferraille sobrecogedor, hablaba espasmódicamente con la voz y el cuerpo de una jovencita frágil, vestida con *jeans* y una trivial camiseta miamense.

Reverbera en estos sucesos lo indeterminado. En la experiencia de los fieles y también en mi percepción de neófita espejeaban y mutaban entidades abiertas y en tránsito. Entre el *loa* y su medium ocurre un contacto -carnal, me permitiría decir- que los trastorna recíprocamente.

Ha sido estudiado como un rasgo esencial de lo ritual su propiedad liminal (del latín *limen*, que significa «umbral»)¹⁴ La liminalidad consiste en un desplazamiento de la experiencia hacia la frontera donde el orden previsible y cotidiano, lo estructurado, borra sus contornos. Se trata de un intervalo entre dos niveles de experiencia cuando

el pasado es momentáneamente negado, suspendido o abolido y el futuro no ha comenzado todavía, un instante de pura potencialidad donde todo lo que fue tiembla en su equilibrio.¹⁵

El ritual abre al sujeto a esa zona porosa donde el comportamiento queda expuesto a otra lógica.

Inducido por la situación liminal, el trance es una trasgresión del estado de conciencia cotidiano. El síquismo subvierte su habitual norma de control racional y se abre a registros de inteligencia, afectividad y creatividad de ordinario inaccesibles al sujeto. Ha sido ampliamente estudiada la base neu-

¹³ Ver Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, Nueva York y Londres, 1993, p. 24. Sigo aquí la idea de Taussig de que la mimesis tiene «un carácter dual: la copia y la cualidad visceral del acto perceptivo, que une al que ve con lo visto» (o al representador con lo representado). En su estudio, M. Taussig sugiere que la relación entre mimesis y alteridad es quizás el punto en que «ciencia y arte se funden para crear una desfeticizante/reencantante tecnología, mágica y modernista, del conocimiento corporalizado».

¹⁴ Ver Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, *op.cit.*, pp. 74-75.

¹⁵ Victor Turner: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, The Johns Hopkins University Press (PAJ Publications), Baltimore, 1982, p.44.

rofisiológica del trance. En el vodú, éste es propiciado por el ritmo sostenido de la percusión, la coordinación prolongada y repetitiva de los movimientos en la danza, eventualmente la ingestión de alcohol y, por supuesto, el saber mental y corporal del creyente según el cual lo terrenal se *toca*, literalmente, con lo divino.

La liminalidad no es liberadora *per se*. De ella sólo se puede asegurar, siguiendo a Víctor Turner, que resulta «a la vez más creativa y más destructiva que la norma estructurada».¹⁶ Pero sin duda, al desestabilizar los parámetros conocidos, crea una premisa para la innovación.

Asistí a estas ceremonias -todas ellas en barrios humildes, todas muy concurridas, todas nocturnas- en los días en que una prolongada crisis política había sumido a la sociedad haitiana en el estupor. El país permanecía virtualmente sin gobierno desde la renuncia del primer ministro Rosny Smarth, cinco meses atrás.¹⁷ Dos sucesivas nominaciones a la primera magistratura no lograron mayoría en el Parlamento y no se vislumbraba ninguna salida al *impasse*.¹⁸

Mis breves incursiones en el mundo del vodú tuvieron lugar en esta época de dramático congelamiento de la vida ciudadana, de frustración de la gente, que vio alejarse la solución a sus urgentes necesidades. Haití, visto desde este ángulo mostraba dos caras:

«Afuera», en la calle rota, superpoblada y sin proyecto, reinaba la anomia; la comunidad, perdida la fe, se instalaba apática en sus rutinas de supervivencia. «Adentro», en los realengos profundos del culto, aparecía el «nosotros» sentido, actuaba el grupo inclusivo y protector, con la intensidad de una potencia contenida.

Lo ritual genera, junto a la liminalidad, otra variable básica de la interacción humana: la *communitas*.

Todo género performativo -ritual, carnaval, teatro, evento deportivo, festejo tradicional- tiende a concitar un momento fugaz de sintonía grupal que todos alguna vez hemos conocido. Víctor Turner lo describe como:

... un destello de lúcida comprensión mutua en el nivel existencial cuando [los miembros del grupo] sienten que todos los problemas, no sólo sus problemas, sean emocionales o cognitivos, pueden ser resueltos a condición

¹⁶ Victor Turner: *ibid.*, p.47.

¹⁷ La renuncia se produjo en mayo de 1997.

¹⁸ El segundo candidato rechazado fue el renombrado actor y director de teatro Hervé Denis, muy famoso por su interpretación del personaje del Rey Christophe en la tragedia homónima de Aimé Césaire. El anuncio de su candidatura, además de sorprender, suscitó variadas especulaciones sobre el destino que la arena política pudiera deparar a este Henri Christophe reencarnado.

A nueve meses de iniciada la crisis, cuando escribo estas líneas, no se ha logrado una solución para restablecer el gobierno.

de que el grupo, que es sentido en primera persona como «esencialmente nosotros», pueda sostener esta iluminación intersubjetiva.¹⁹

En el mismo sentido del concepto *communitas*, el cristianismo ha elaborado la noción de «gracia actuante».

Este entendimiento «de piel» que el ritual y toda performance propicia, une por un momento a la comunidad por encima de roles, clases, castas y otros encasillamientos. Al mismo tiempo, el sentimiento de *communitas* no es simplemente armonizador. Paradójicamente, por su componente utópico, también es portador de un comentario crítico implícito, por parte del grupo, sobre la situación histórica real.

En resumen, al igual que otras experiencias rituales, el vodú entrelaza un nivel desestabilizador -eventualmente creativo- dado por la liminalidad, y uno armonizador -pero en tanto utópico, trasgresor- dado en la vivencia de la *communitas*. Por esos senderos transitaron Boukman y sus iniciados.

En el centro del templo vodú no hay un estrado para los discursos, no hay un púlpito. En el centro está el *poto mitan*.

Este poste sagrado sostiene la armazón del templo y confirma, con su centralidad, un orden tradicional. Al mismo tiempo, sitúa el vórtice del deseo, el foco desde donde irradia una lógica otra. El *poto mitan* impone a la liturgia un movimiento circular, del cual él es el eje. Esta circularidad connota lo absoluto y cósmico; pero también permite vivenciar durante el culto una alternativa a la rigidez de lo lineal.

Movida por mi encuentro con un país sorprendente y mal conocido como Haití, he querido suscitar una reflexión sobre el vínculo entre las performances culturales y lo liberador. En todo caso, estoy convencida de que los proyectos contra la dominación -en cualquiera de las formas que ésta asume- no pueden pensarse sólo en el plano de lo sociológico, de la «base» económica y de la ideología política, sino en la totalidad de un entramado que incluye también los microprocesos de la existencia, los eventos del inconsciente social, el universo de las producciones simbólicas y el protagonismo corporal del sujeto. Así imagino la tarea de un culturalismo integrador que, sin dar la espalda a la historia, rescate para ella las poderosas razones del deseo.

La riqueza performativa de la cultura haitiana, que aquí he bosquejado en el plano de las actuaciones de la vida cotidiana y de la religiosidad, son una parte fundamental del legado y la fuerza de esta nación.

Esta fuerza proyecta la utopía de un mundo como el de Boukman, donde se reconcilien la historia y el poder secreto. Nos permite la intuición de un mundo para Mackandal, donde la estructura prepotente ceda el paso ante lo flexible e imaginativo, ante la inventiva de alguna astuta mutación.

¹⁹ Victor Turner: *From Ritual to Theatre...*, *op. cit.*, p.48.