



El cuerpo mágico de Zulé en la novela Del rojo de su sombra de Mayra Montero

por Mara Donat

El auge de la novela hispanoamericana se reconoce dentro del marco del “realismo mágico”¹. Según la definición de Donald D. Shaw lo mágico se relaciona con lo mítico, con una percepción más amplia de la realidad objetiva (1983: 76). Reconoce también un “realismo fantástico”, que se crea por explotar los recursos de la pura imaginación y la irracionalidad. Ambos géneros comparten una relación peculiar con el surrealismo (1983: 18 y 214).

Antes de analizar la obra de Mayra Montero me permito sugerir una breve reflexión introductora sobre lo que se suele concebir bajo la categoría crítica de “realismo mágico”, para evitar de incurrir en el peligro de fáciles exotizaciones al tratar el tema de la corporalidad y la magia.²

Según Alejo Carpentier la definición de “realismo mágico” no es suficiente para abarcar la novela latinoamericana del siglo XX en todas sus expresiones, puesto que lo maravilloso amanerado cae en una aporía estética que lo empobrece en un código dado (1990: 112-113). Al contrario, lo maravilloso según Carpentier está en la realidad, “en 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”, con necesidad de una fe previa (114). El escritor relaciona esta percepción de lo mágico con su experiencia en Haití, donde encuentra una manifestación auténtica, autóctona de lo que define *real maravilloso* frente al “realismo mágico”:

a cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de

¹ Véase el aporte de G. Bellini (1999).

² Remito a otro momento la profundización crítica de este aspecto, imposible de desarrollar en este aporte, sólo trato de introducir el sentido con el que la magia opera en la narrativa de Mayra Montero.



la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un encuentro de cosmogonías (1990: 115).

Sin duda Carpentier tiene una visión casi exclusivamente mítica de la realidad latinoamericana, lo cual reduce un poco una perspectiva abarcadora de esa cultura y sociedad, pero me parece atinado fundamentar lo maravilloso en la cultura del continente, representada en la literatura a través de elementos expresivos y estéticos.

La obra de Mayra Montero, como la del mismo Carpentier, es de considerarse expresión de lo "real maravilloso", porque configura un imaginario que no es de imaginación, sino de costumbres antropológicas y sociales reales. Aquí la realidad es mágica de por sí, porque la magia es una práctica cultural, como el Vudú sincrético haitiano y dominicano. Diferentes son la realidad hiperbólica creada por Márquez o la imaginación suprarreal por Cortázar, por ejemplo.

Como observa Susanna Regazzoni, el tema de Haití y de las religiones afrocaribeñas es una tradición en Cuba (1990: 467-68). Es interesante el aporte de la crítica sobre el principio de emancipación de Mayra Montero, en cuanto mujer y dentro del género literario sobre el que estamos reflexionando: la autora "está intentando emanciparse de dos importantes legatos: el famoso *boom* de la novela hispanoamericana y la herencia del feminismo" (1990: 468). Esto se debe al hecho ya analizado de que "La magia no es sólo exotismo; más bien pertenece a una religión que acompaña la vida cotidiana del pueblo de Haití en todos sus momentos" (469), pero sobre todo el imaginario mágico se complementa con la realidad porque la obra "está inspirada en un hecho de crónica auténtico, que ocurrió hace años en la parte española de la isla de Haití, en la región de la Romana" (470). Esta mezcla de elementos mágico-religiosos y reales, que implica una hibridez de formas como la narrativa y la periodística, caracteriza toda la obra de Montero. Siempre está presente una denuncia social, como explica Regazzoni (478). Más que de "realismo mágico" del *boom* o de lo "real maravilloso" según Carpentier, aquí tenemos una narrativa que describe la magia en su práctica cotidiana real.

En su libro sobre el exotismo Gabriel Weisz prefiere el término "realismo híbrido" al de "realismo mágico" (2007: 85-115), porque cree que la literatura que incluye la magia como práctica cultural subvierte a la autoridad creando una turbulencia más eficaz que la simple contraposición de elementos: "El realismo mágico subvierte las representaciones de poder creando una partición mixta entre las divisiones de lo mágico/ lo real y lo animal/ humano. El discurso híbrido emplea lo extraño para desequilibrar las imágenes de la autoridad" (2007: 109; 113). De hecho, también lo "real maravilloso" desautoriza todo un sistema cultural, puesto que "su uso de lo maravilloso" es percibido por el crítico como "un arma cultural contra el exceso de racionalismo; un racionalismo que representaba la mentalidad colonialista en el poder o un racionalismo como sistema de poder" (89). Pero el elemento mágico no es sólo ficción o mito, sino que es parte de la corporalidad:



Es relevante advertir que existe una esencia capaz de habitar un cuerpo en forma mágica; es decir, un poder que puede provocar temor en los demás – una suerte de terrorismo mágico –; esto nos remite también a un política de la magia. Lo que en el contexto que nos ocupa significa la manera en que el discurso mágico se apropia del discurso político para dar como resultado el hibridismo tan característico del realismo mágico. En este caso lo mágico y lo político se aglutinan como elementos para construir una resistencia al discurso colonial (91).

Se incurre en el peligro de la exotización, cuando “la esencia mágica (o mejor dicho su ‘sensación narrativa’) se utiliza para imprimir una atmósfera extraña en lo cotidiano” (2007: 167). Y un sujeto exótico existe sólo desde la perspectiva de un sujeto determinado (53). De contraste, lo “real maravilloso” no construye sujetos exóticos, sino que narra esa magia intrínseca de las culturas que quiere repesaren, como hace Mayra Montero en *Del rojo de su sombra*. Fuera de la dicotomía de salvaje/civilizado la novela cuenta acontecimientos que sólo fuera del conexto cultural haitiano y dominicano pudieran resultar extraños, entonces exóticos. Aquí tratamos de leer la obra como relato de un mundo arraigado a la magia sincrética del Vudú. El sujeto exótico está construido en el texto de manera artificial, como explica Weisz: “El discurso etnológico recrea lo que ya no existe, constituye el relato de un espectro, un mundo inmaculado y primitivo, que en el fondo no puede rescatarse a no ser por los medios que la ficción y la imaginación ponen al alcance del lector” (2007: 73). Al contrario, Mayra Montero en su obra construye sujetos reales insertados en el conexto del Vudú haitiano y dominicano en la actualidad. La magia es la realidad, antropológica y social, y no deja de ser esencia y medio político de liberación frente al sistema constituido, fuera y dentro del texto. La magia somatiza al texto en este caso (Weisz, 1998: 13-38), no lo exotiza, puesto que la corporalidad no queda como fetiche, sino como vehículo activo de las prácticas mágicas de la religión.

Antes de adentrarnos en la especificidad del Vudú, tratamos de comprender la magia en su manifestación cultural. Remitiendo al importante estudio de Marcel Mauss, la magia es una práctica que comprende agentes, actos y representaciones, lo cual está relacionado con las creencias. Se basa en la fe absoluta de una comunidad, sólo de este modo puede funcionar. Se fundamenta en una tradición que se manifiesta a través de los ritos que representan mitos y percepciones del mundo. Por un lado se puede comparar con las religiones, por el elemento espiritual, por otro lado se relaciona con la técnica y las ciencias, por el elemento práctico.³

El Vudú es un sistema cultural mágico-religioso que se basa en creencias compartidas por una comunidad. En el caso de las Antillas se caracteriza por el

³ Véase M. Mauss (1965: 12-19, 42-61, 86-109). En las conclusiones el autor subraya el aspecto social y técnico de la magia, pero no comparto la visión excesivamente temporal y evolucionista. La magia puede seguir conviviendo con las ciencias perfectas, es otro tipo de entendimiento que siempre puede complementar el conocimiento contemporáneo. Sería un error seguir considerando las prácticas mágico-religiosas y muchas culturas étnicas como primitivas. Prefiero pensar en la alteridad, en la pluralidad de manifestaciones culturales, entre la espiritualidad y la técnica.



sincretismo y tiene un fuerte papel político de resistencia y lucha social.⁴ En el Vudú la magia adquiere una acepción negativa, por referirse a los oficios oscuros y maléficos, debido a que las prácticas se relacionan con fuerzas ocultas.

Con todo, Alfred Métraux extiende el concepto de magia a su sentido general, así que el Vudú es de considerarse un sistema mágico cuyo agente intermediario es el sacerdote o la sacerdotisa. Todos los ritos cumplen las prácticas que consolidan y hacen concretas las creencias (1971: 267-323).

Sin pretender abarcar un acercamiento antropológico a un argumento complejo y amplio, nos detenemos en la novela de Montero para ver cómo el cuerpo de la protagonista está representado para construir el relato en un imaginario mágico-ritual.⁵ Esta operación de representación se convierte en un proceso de liberación psíquica y corporal para la protagonista femenina.

La autora hace una premisa al principio de la narración para aclarar el fondo histórico, social y periodístico del entramado. En estas líneas Montero aprovecha para sintetizar brevemente la cultura del Vudú antillano. El relato se desenlaza entre la República Dominicana y Haití denunciando que: "Cada año, en la isla de La Española, decenas de miles de haitianos cruzan la frontera desde Haití para emplearse como picadores de caña en la República Dominicana" en condiciones de esclavitud (1992: 9). La crítica editada insiste en evidenciar el papel de crítica social implicado en esta narración, más aún por el hecho de que el Vudú en sí es una práctica mágico-religiosa que incluye una postura de resistencia de una comunidad con raíces africanas esclavizada en las Antillas.⁶ Más allá de los rasgos comunes, el Vudú haitiano y el dominicano son diferentes. En la República Dominicana la simbología es peculiar y la sociedad se llama *Gagá* (Franqui 2008: 5).

Volviendo a la novela, al final de la premisa nos enteramos del hecho real de crónica que ha inspirado el relato, testimoniando de las tensiones entre sociedades y del enfrentamiento de género en el Vudú:

Esta novela narra los hechos verídicos ocurridos hace pocos años en algún punto de La Romana. Es la historia de amor, de odio y de muerte entre un "houngán" o sacerdote del vudú, y una "mambo" o sacerdotisa muy conocida y respetada en la región. Los nombres y algunos lugares han sido alterados en beneficio de los informantes. Detrás de un caso que la policía dominicana cerró como un simple

⁴ Remitiendo al antropólogo Alegría-Pons, Franqui Rosario explica que las ceremonias y los rituales del Vudú haitiano y dominicano están impregnados de elementos católicos como los bautizos, los santos y santas, el incienso, etc. Por otro lado el pantheon tiene influencias europeas e indígenas junto con las africanas (2008: 6). En Cuba la religión más sincrética es la Santería, que comparte divinidades con el Vudú (Bajini: 2000).

⁵ Sobre la trama véase la síntesis de Regazzoni (1990: 470-472). Aquí sólo necesitamos citar las partes donde la corporalidad se hace protagonista.

⁶ Lo evidencia Susanna Regazzoni, quién explica: "Tradicionalmente el culto vudú significa para el esclavo un refugio y una forma de resistencia a la opresión" (1990: 469). Profundiza en este aspecto Rebeca Franqui Rosario (2008: 2-7), haciendo hincapié sobre la fuerza de las comunidades. Véase Métraux (1971: 21-54 y 55-78); la obra comprende un glosario sobre el pantheon Vudú.



“crimen pasional”, palpita el hechizo de una guerra que aún no termina de pelearse (1992: 10).

El enfrentamiento entre las dos islas tiene raíces históricas, como lo evidencia Grosser Esquilín (2010). Con todo, elementos fuertes unen las dos culturas, como la raza, la esclavitud, los desplazamientos, el desarraigo, el exilio.

A partir de la crónica del mundo real y de la historia local la escritora construye a un personaje femenino audaz en su lucha de liberación. Comparto el enfoque de Grosser Esquilín (2010) alrededor del cruce de fronteras como tema metafórico que describe el proceso emancipatorio de la protagonista, porque comprende género y cuerpo:

En el espacio liminal de esa frontera peligrosa ho hay un solo gran *récit*, sino una pluralidad de narraciones en donde ninguna tiene prioridad sobre otras a causa de la multiplicidad de fronteras coexistentes a las cuales se le añaden las relacionadas con el género. [...]

En cuanto a Zulé, Montero la presenta como a una mujer apasionada cuyo apetito por la vida en uno de los lugares más pobres del hemisferio occidental la lleva a cruzar fronteras geográficas (entre República Dominicana y Haití), espirituales (el mundo de los vivos, el de los muertos y el de los *loases* o dioses) y sexuales (como niña, en *ménage à trois*, como precoz *voyeuse*, como abyecto de un *voyeur*, como dominadora, como sujeto, como animal y con tendencias lésbicas).

Toda experiencia de Zulé desde la niñez es una prueba, una línea que transgredir para adquirir fuerza y poder. La magia del Vudú es el elemento que incide con mayor intensidad en este proceso identitario y cultural, implicando las diferentes fronteras mencionadas en la cita.

Antes que nada, el ritual y las ceremonias son medios de transformación del espíritu y de la identidad a través de la experiencia corporal. No hay una transmutación exótica de la experiencia, sino su directa representación. Lo extraño no es construcción de la fantasía, sino más bien experiencia común y cotidiana de esta cultura. Tratándose de una práctica cultural, en el texto la corporalidad está ficcionalizada mediante los recursos de la técnica narrativa: las escenificaciones y los actos gestuales u orales descritos. La palabra escrita remite a la oralidad, puesto que toda ceremonia está acompañada por cantos. La iniciación de la niña Zulé al Vudú está anunciada por un canto colectivo que anticipa la llamada, rogándole al *loa* Legbá a que le deje pasar, que abra la barrera. Como raptada la terca Zulé se acerca a Papá Coridón para que se cumpla la prueba y el rito de paso, superado por la niña de manera sorprendente:

El dueño Coridón empujó con fuerza hasta que la ceniza enrojecida se extinguió en la garganta de Zulé. Ella aguantó de pie, pero él en cambio cayó como de plomo, se revolcó en el polvo, se retorció boqueando, mudo y atragantado por un bola de pavor (1992: 25).



El Maestro y la iniciada cierran un pacto inquebrantable que el padre de la niña, Luc Revé, advierte de inmediato luego de la petición del *houngán* "Tienes que prometer a esa niña":

Zulé miró a Coridón y Coridón la miró a ella, tal como si estuviesen jurados (1992: 26).

Ya desde el principio es contundente la furia y cierta violencia implicada en la ritualidad, por lo tanto el cuerpo sufre dolores y heridas que permiten superar fronteras simbólicas.⁷ Aquí Zulé logra apagar el cigarro. Mientras Papá Luc duda en prometer a su hija tan pequeña, ella no vacila ni un segundo y se entrega a su *houngan*, empezando los primeros desplazamientos por lugares alrededor del *Gagá* de Papá Coridón. Comienza así la formación de la iniciada mediante otros ritos de paso, como quedar encerrada para hacer el retiro donde el *houngan* (1992: 29-30). Son formativos sobre todo los viajes bajo la guía de Papá Coridón, los encuentros con otros *Gagá* y el aprendizaje de técnicas mágicas para "amarres y resguardos", para "fundamentar cazuelas" y "la muy difícil ley del cuidado de los muertos" (1992: 40). El cuerpo aquí participa con su disciplina y actividades físicas, nada que ver con una estética de lo exótico (Weisz, 2007: 79). Toda la ritualidad representada lo demuestra.

Entre los ritos de paso, fundamental es el llamado "Levantamiento de la silla" (1992: 37), una ceremonia propiciatoria de conjuros que consiste en una ofrenda y una coreografía ritual, con dibujos hechos con la ceniza y vestidos específicos para la dueña y sus *mayores*.⁸ Aquí sobresale la solemnidad de los gestos y la sublimación escénica de la corporalidad, arreglada para el contexto ceremonial. Zulé siempre se reconoce por su terquedad cuando toma decisiones sobre acciones sociales o actos mágicos-religiosos.⁹

Más agotador resulta el rito de ascensión de Zulé a Reina. De nuevo la jovencita pide con convicción acceder a este nuevo paso y va a vivir con Papá Coridón y su mujer María Caracoles. Se cumple en Mandinga en el *Gagá* de Prévilé, adonde viajan también el padre y la madrina de Zulé. El cuerpo muestra unos cambios, al punto que la madrina Anacaona exclama: "– Se te nota que ahora sí probaste la candela". Lo siniestro está anticipado por la sequía que sigue los días de la coronación de Zulé, a tal punto que se hicieron ceremonias para superar una temporada llamada "Año de la Muerte" (1992: 49).¹⁰

⁷ Franqui Rosario remite a los estudios antropológicos de M. Eliade y V. Turner (2008: 2-3)

⁸ Véase el estudio de Métraux (1971: 159-243) y el aporte de Franqui Rosario (2008).

⁹ Se nota en muchas páginas, muy eficaz la metáfora de la lengua de Zulé, "la más dañina de Haití, la más cruel y venenosa de la Dominicana" (1992: 108).

¹⁰ Las ceremonias propiciatorias o de conjuros recurren toda la obra para superar temporadas amenazantes (1992: 58) o para acompañar acciones u oficios importantes (1992: 84).



El rito de paso más furioso es entrar en contacto con el reino de los muertos para abrir la mirada a la clarividencia.¹¹ La primera llamada es cuando Zulé se acuerda del día de su coronación y pronuncia al nombre de su *houngan* ya muerto. Su mayor Honoré Babiole le recomienda que deje descansar en paz a los muertos, porque “jalan duro” (1992: 53). En tal momento el *Gagá* de Zulé está bajo guerra contra el *bokor* Similá Bolosse. La terquedad de Zulé vanifica los consejos de su informador, así como ignoran el rechazo de Coridón para abrirle la mirada, por el peligro a la locura (1992: 72-75). Zulé, apoyada por María Caracoles logra convencer a su maestro y pone su cuerpo bajo la prueba más fuerte, superando otra frontera con capacidad, pero no sin furia:

Nada más escuchar el susurro intenso de las tatúas, ella cayó en un trance de revolcadero, lleno de gritos de animal salvaje y de ronquidos. Fue un trance largo que los asustó a todos, menos a Cordión. María Caracoles, que había prometido cuidarla si se arrebatava, tuvo un ataque de pánico y le pidió a su marido que no siguiera adelante.

– Ya es muy tarde – le dijo el otro y continuó afanándose sobre los párpados de la que más quería mirar (1992: 74).

Zulé sufre varios días de trastornos en los cuales tiene visiones de *loases* y de muertos queridos. Ya cumplió otro pasaje para recobrar fuerza espiritual y poder mágico. Seguirá un contacto fuerte con la muerte, culto del Vudú, por la búsqueda de la *zombie* sometida a Similá. Zulé cruza la frontera geográfica y de género, por imponer su voluntad al poder del *bokor*, mientras cruza el límite entre la vida y la muerte. Para lograr rescatar a la *zombie* pide apoyo a Papá Trinidad, quien no logra desanimarla en el intento (1992: 120-122). Zulé se relaciona con la muerte también por sus oficios mágicos. No sólo prepara amarres y resguardos, también tiene el poder de acompañar a una persona muerta hacia la otra dimensión. Se trata de una ceremonia, llamada *déssunin*, en la que se usa el alcólico *clairin*. El cuerpo se impregna de la sangre del pollo sacrificado para el ritual y la voz asume un tono hondo y oscuro (1992: 130-135). Como en todo amarre, para satisfacer a los pedidos de los fieles la dueña Zulé obtiene un pago. En el caso de otros *hounganes* o *mambos* se trata de un intercambio de favores para conseguir alguna información o apoyo. Aunque no haya narraciones descriptivas en el relato, que simplemente presenta la cultura mágico-ritual en sus actos esenciales apenas esbozados, se percibe la corporalidad que está detrás de cada gesto sugerido por el texto. Es el caso del favor que Zulé hace al curandero Lino el Haitiano a cambio de información sobre el *bokor*.

En los ritos de paso y los trances el proceso es más inmediato, más pregnante, porque el texto se carga de la corporalidad ficcionalizada mediante la descripción directa y bastante rica en detalles. Cuando se enfrenta con Similá, quien la está esperando junto con sus guerreros *ton ton macoutes*, Zulé está dominada por la fuerza superior de “los deseos del Barón del Cementerio, tan caros e insondables como la

¹¹ Véase Métraux (1971: 243-266).



noche por venir" (1992: 114-115). La corporalidad impregna el texto escrito. Montero describe a las posturas del cuerpo de Zulé, su biología: "Zulé se acucilla sobre la maleza y siente un vómito atrapado en el estómago" (1992: 114); "El sudor de su rostro, espeso y cálido como la sangre, le baja lentamente por el cuello y ella se va hacia atrás con la certeza inútil de que se va del mundo" [...] "Se retuerce, re revuelca, se descoyunta viva. Se hace saltar los ojos para no ver al diablo que se acerca" (1992: 115). Muy a menudo también otros personajes de los *bateyes* están montados por los misterios del panteón del Vudú. Todos se quedan en rehén de tales fuerzas, con todo el cuerpo (1992: 67). Ejemplar será la resolución del entramado en el penúltimo capítulo. Como se nota en esta rápida presentación de la experiencia ritual del cuerpo representado en la ficción, lo sobrenatural es una práctica cultural real. Sería un grave error, entonces, considerar a la protagonista Zulé cual una mujer exótica o exotizada, porque su cuerpo no es fantástico, más bien vive la experiencia de la hibridez, una suerte de dialogismo entre lo real y lo mágico que se intercambian y complementan en el cuerpo real, aquí ficcionalizado.

Si por un lado el cuerpo de la mujer protagonista se somete a pruebas y dolores para cruzar fronteras mágicas e iniciáticas, por otro lado la sexualidad juega un papel fundamental en liberar la energía que dota a la dueña de su poder especial (Grosser Esquilín 2010). Se trata de una sexualidad irónica, provocativa, que rompe toda barrera impuesta al cuerpo femenino en la tradición judeo-cristiana occidental. La promiscuidad e inclusive la homosexualidad latente son experiencias naturales del cuerpo mágico-religioso de la *mambo*, porque lejos de ser exotismo o pornografía, se trata del ejercicio de un potencial energético, en sentido antropológico. De nuevo nada de exotizaciones, sino construcción de un cuerpo ritual real en la ficción. También el *voyeurismo* muy precoz de Zulé y muy desafiante de ambos Zulé y Jeremie Candé es un medio de conocimiento y revelación que confiere un poder especial a quien lo practica, así como la promiscuidad (1992: 61).

Cuando por primera vez Anacaona, madrina de Zulé, se junta con el padre de ella, la niña pretende observarlos durante el acto sexual, y con la firmeza que le es propia exclama: "– Yo quiero verlos – le dijo, pasando apenas sus palabras por el cedazo fértil de un mandato" (1992: 42). De la misma forma muchas veces el hermanastro Jeremie Candé, con el cual Zulé llega a yacer, se impone con su voluntad de *voyeur*, con el consentimiento de ella, aunque rechace casarse con él cuando Coridón se lo pida para contrarrestar las furias de Similá mediante la fuerza espiritual (1992: 71). Este mismo rechazo desatará la furia compulsiva del desenlace. De nada sirven las premoniciones y los avisos de Papá Coridón (1992: 71 y 78). La liberalidad sexual del cuerpo de Zulé tiene también otra cara, es paradójicamente el cuerpo sometido al machismo poderoso del *bokor*, el hombre rival de nuestra *mambo*. Posesos por sus respectivos *loases* Zulé y Similá caen en una atracción fatal que no pueden dominar, sobre todo la mujer se entrega con sumisión absoluta. El hecho está anticipado (1992: 63) y se relata hacia la mitad de la historia narrada (1992: 91-96). Volveremos sobre la montadura de los *loases*. Ahora nos quedamos en la contradicción del cuerpo de Zulé, provocativo y libre, amarrado y sumiso. De ahí se



desarrolla la dinámica de género que acompaña el enfrentamiento mágico-religioso, social y personal entre la *mambo* y el *bokor*.¹²

El *bokor* Similá Bolosse también vive experiencias corporales muy marcadas por someterse a rituales y por entregarse a una sexualidad espontánea, pero estos actos cobran un significado opuesto al que le atribuye Zulé. Él se somete a rituales sangrientos para recobrar el oscuro poder que le permite officiar con el mal, la magia negra. Se sumerge en un baño de sangre de cabritos, como nos anticipa el relato desde las primeras páginas (1992: 16-17). Ya se conoce la intención de Similá para matar a la dueña Zulé, transmitida por el *mayor* Similá Bolosse:

– Similá es un bicho malo – dice bajito –. Juró que te matará de frente, pero te atacará por donde pueda. Ayer se hundió en la sangre de cien cabritos degollados para que Lokó Siñaña le abra camino. Dime, dueña Zulé, ¿qué les dirás después a los parientes de los muertos? (1992: 37)

Pero ella desafía al poder de Similá, impone su personalidad y sus decisiones, no cae en la trampa de someter a su *Gagá* al dominio del haitiano, favoreciendo oficios oscuros que no comparte. Además su *Gagá* siempre había estado independiente (1992: 21). La personalidad terca y solemne de Zulé contrasta a la de Similá, el cuerpo femenino se empecina y se mide con el masculino en la guerra personal de poderes sociales y mágico-religiosos.¹³ Sin embargo, en la sexualidad el cuerpo femenino, montado por el *loa* de Erzulie Freda, es complaciente, pone en peligro la sobrevivencia de Zulé y del *Gagá* entero, pero de nuevo asistimos a un juego de provocaciones que pueden subvertir las dinámicas del poder. El machismo de Similá está subrayado por la irónica metaforización de su sexo: “rabo largo” (1992: 106), la alusión a las “tres bolas”, por lo cual Zulé exclama desafiando a Jeremie Candé: “– Aquí las tuve... Y te juro que tiene tres” (1992: 111). A partir de su identidad masculina el *bokor* trata de dominar a la *mambo* también en la gestión de los intereses. Se percibe un claro enfrentamiento de género cuando Zulé rechaza abrirle el acceso para sus tráfico, de manera que el hombre declara una guerra sanguinaria, a partir de su poder sexual, corporal.¹⁴ El cuerpo femenino se desdobra, se somete a la energía sexual del hombre, pero es una sumisión relativa, un poco aparente, porque de acuerdo con la ritualidad de la *mambo*

¹² Similá Bolosse opera con la magia blanca y la magia negra, es un *bokor* haitiano que tiene negocios con las drogas y por eso está interesado en cruzar fronteras hacia la República Dominicana, buscando alianzas que faciliten las transacciones (1992: 54). Tiene el apoyo de los guerreros *tonton macoute*, sin escrúpulos y sanguinarios (1992: 67-68). Similá sólo está interesado en imponer su dominio y su poder, busca a Zulé para contratar una alianza a su favor, en la que ella quedara sumisa a su voluntad en todos los sentidos. Zulé se rebela a ello aunque por otro lado tenga un lazo sexual y sentimental con el hombre, a quien ofrece sus cuidados y hospitalidad. Al contrario, cuando ella le pide apoyo para rescatar a la *zombie* no recibe ayuda alguna (1992: 158-159).

¹³ Véase el aporte de S. Regazzoni (1990: 475 y 479).

¹⁴ Similá culpa a Zulé no haberle abierto el camino provocando la pérdida de un cargamento, en realidad la carga se salvó pero quiere imponer su dominio a la *mambo* y su *Gagá* (1992: 81-83).



la sexualidad es fuente de poder y de energía.¹⁵ En realidad yace con el *bokor* para chuparle energía y fortalecerse frente a su desafío orgulloso y machista. La dinámica de género se vuelve interesante. El cuerpo masculino se somete al cuidado maternal de la mujer, completamente entregado, pero pensando aprovecharse de su sexualidad en realidad ofrece poder. De manera similar, al final del relato, si bien el cuerpo de Zulé acabe sacrificado por mano de Jeremie Candé, montado por el *loa* Carfú, la *mambo* no se entrega al *bokor* y su dominio. La muerte la salva y la hace triunfar, su *Gagá* queda incorrupto. Además, por medio de la misma energía sexual intercambiada con la Reina de Guerra, deja su mandato a otra mujer quien seguirá su camino.

Es fascinante la escenificación mágico-ritual de la acción que culmina el enfrentamiento del poder religioso y de género. En el momento de la unión sexual *mambo* y *bokor* están ambos dominados por *loases* que los montan, Erzulie Freda y Toro Beleku. Similá, con la cara llena de pelusas como una máscara del *loa*, al dejar a Zulé canturrea “una música tan poderosa y leve como el diluvio que caía en el campo:

[...]
(Soy un toro,
bramo en mi sábana...
Toro, soy un toro,
al que pregunte por mí
dile que soy un criminal)” (1992: 95-96).

Ella se tira al suelo “para lamerle los pies; para abrazarse humildemente a sus rodillas; para apretar su boca hambrienta contra la bicha sigilosa donde se rejuntaban, desde su origen triplicado, las tres mentadas leches”, mientras que, ella también cubierta por la lana, se queda sin voz:

Llorosa y puta como la metresa Freda, sumisa y grande como la Virgen de Erzulie (1992: 96).¹⁶

Al final de la historia narrada culmina la representación ritual del cuerpo dominado por esas fuerzas. Es el *Primer Mayor* de la *mambo*, Jeremie Candé, el montado por Carfú. El *bokor* insiste en imponer la alianza a la *mambo*, quien se obstina en rechazarla, defendiendo su incolumidad. No luchan con pistolas, pero mientras la mujer saca una navaja, el macho representado por la fuerza del toro saca un machete. El *Primer Mayor* desafía al *bokor*: “– Similá... ¡vamos a deshuevarnos!” (1992: 169). La navaja de Zulé remite a la *loa*:

¹⁵ De nuevo remito al análisis de Grosser Esquilín (2010).

¹⁶ Lidia Versón analiza detalladamente la dinámica de género relacionada con los *loases* (2003: 1-6).



La hija de Papá Luc, con la navaja en alto y la pelambre suelta se parece más que nunca a la metresa Erzulie Freda, puta caliente del corazón profundo, amante de perfumes y condumios blancos, de todo lo que tenga harina y todo lo que huela a leche. Cuentan los santos que la metresa Freda se empeñó en probar la meaja de Toro Belecu. Pero Toro Belecu se dedicó a humillarla, la maltrató en las noches y la obligó a beber de los orines blancos que desaguaban por aquellos tiempos las culebras negras (1992: 171).

La mitología Vudú configura el enfrentamiento entre los personajes de la narración, creando una relación paralela entre los dos planos de la ficción que surge de un hecho de crónica. Siempre lo real es mágico en la ontología de la comunidad que nos interesa, entonces los relatos del mito cuentan la historia que va hacia su desenlace:

Erzulie Freda decidió vengarse. Caminó entonces en la noche y buscó en el monte al más zafio de todos los loases, uno que llaman Belie Belcan; le ofreció un chivo, que es lo que más le gusta, y le rogó que le hiciera un daño de revolcadero a Toro Belecou. Belie Belcan aceptó la ofrenda, aseguró que a cambio le traería la sangre de aquel toro. Pero lo cierto es que jamás cumplió (1992: 171).

De hecho Similá queda en vida, pero pierde poder frente al cadáver de Zulé, quien hasta el último instante niega su alianza al *bokor*: “– No voy a romper mi Gagá, que es el Gagá que heredé de Coridón” (1992: 172). El machetazo de Jeremie montado por Carfú acaba con la dueña Zulé y por mano del hijo del *bokor* él acaba con las rodillas destrozadas. Es el final. Pero la muerte de la protagonista no es una pérdida, el cadáver de la *mambo* está acompañado al reino de los muertos por medio de la ceremonia cumplida por su padre y la madrina, pero sobre todo Zulé deja su herencia de *mambo* a la Reina de Guerra Christianá Dobois, manteniendo el linaje femenino en el *Gagá*.

Durante toda la narración, fragmentada por diferentes planos temporales, rica en flash back y alusiones al mito en la construcción del proceso mnemónico,¹⁷ las ambientaciones configuran la agobiante premonición de la desgracia. Los conjuros no logran evitarla pero intercalan el relato con cantos ceremoniales o funestos. Los rezos y la ritualidad que implican una oralidad y una gestualidad ficcionalizadas en el texto literario construyen una corporalidad antropológica y ontológica que niega toda posibilidad de una lectura exótica o exotizante. Hay que conformarse, más bien, con una alteridad cultural, su diferencia.

El relato se cierra de manera cíclica remitiendo a la imagen de un sol sangriento al principio de la narración, por el sacrificio practicado por el *bokor*. Sus ojos de amarillos se vuelven rojos, pero como reza el título no es el color de la luz, sino el de la oscuridad, el de la sombra.

¹⁷ Sobre la estructura véase S. Regazzoni (1990: 472-473).



BIBLIOGRAFÍA

- Bajini I., 2000, *Il dio delle onde, del fuoco, del vento*, Sperling & Kupfer Editori, Milano.
- Bellini G., 1999, "La narrativa hispanoamericana: un balance hacia el nuevo siglo", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28, pp. 111-121.
- Carpentier A., 1990, *Obras completas: ensayos*, Siglo XXI Editores, México.
- Franqui R.R., 2008, "Religiones afrocaribeñas en la narrativa de Mayra Montero", *Amauta* 5, pp. 1-18.
- Gosser Esquilin M.A., "Del rojo de su sombra de Mayra Montero: cruzando fronteras", <<http://www. letrashispanas.unlv.edu/letras2010/Gosser.pdf>> [20 de julio de 2011].
- Mauss M., 1965 [1950], *Teoria generale della magia e altri saggi*, trad. F. Zannino, Einaudi, Torino.
- Métraux A., [1958] 1971, *Il vodu haitiano*, Einaudi, Torino.
- Montero M., 1992, *Del rojo de su sombra*, Tusquets, Barcelona.
- Regazzoni S., 1990, "El Caribe de Mayra Montero", in E. Perassi (ed.), *Tradizione, innovazione, modelli*, Bulzoni, Milano.
- Shaw D.L., 1983, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid.
- Verson L., 2003, "Zulé o Erzulie-Freda en Del rojo de su sombra de Mayra Montero", *InterCambio* 2, pp. 1-6. <www.ciicla.ucr.ac.cr> [20 de julio de 2011]
- Weisz G., 1998, *Dioses de la peste*, Siglo XXI Editores, México.
- Weisz G., 2007, *Tinta del exotismo: literatura de la otredad*, FCE, México.

Mara Donat, poeta friulana y graduada con Mención Honorífica (septiembre 2010) en el doctorado en letras de la Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM –, donde también se tituló con "Mención Honorífica" (julio 2006) en la Maestría en Letras – Literatura Latinoamericana –. Ha participado en varios congresos en Italia y México. Tiene en activo algunos ensayos sobre la poesía latinoamericana y la narrativa del exilio. Se ocupa de traducción, también inversa. Colabora en proyectos de investigación bajo la coordinación de la prof.a Silvana Serafin de la Universidad de Udine (Italia). Tiene publicaciones en revistas literarias mexicanas y peruanas.

donatm71@gmail.com