



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

FANTASMAS, DUELO Y JUSTICIA EN *ZONG!*, DE M. NOURBESE PHILIP

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:
ALMA ITZEL FRANCO REYNA

ASESORA
LIC. MARIANELA SANTOVEÑA RODRÍGUEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quiero agradecer a las personas que aportaron directa e indirectamente a la realización de esta tesina:

A la Lic. Marianela Santoveña Rodríguez, por enseñarme a leer teoría, por sus seminarios que me cambiaron la vida, por todo el tiempo, trabajo y cuidado que puso en esta tesina, por guiarme todo este tiempo.

A la Dra. Charlotte Ann Broad Bald y la Mtra. Karla Alejandra Flores Mendoza, por acompañarme en todo este proceso y siempre mostrar interés por esta tesina, por todos sus comentarios y correcciones.

Al Lic. José Carlos Ramos Murguía, por presentarnos *Zong!* en tercer semestre, por sugerir casualmente que lo utilizara para mi trabajo en el seminario de titulación y por leer esta tesina.

A la Dra. Irene María Artigas Albarelli, por sus comentarios, correcciones y la poesía.

Al Dr. Larry Goldsmith y a sus clases que sin saberlo evitaron que dejara la carrera.

A Armandito, por siempre estar, escucharme y tener las palabras correctas cada vez.

A Taly, por siempre compartir la vida y la comida y corregirme los “sino que como”.

A Anita por llenar el mundo y mis cuatro años de carrera de belleza y bondad.

A Luisi, por ser un gran amigo y mi pilar de apoyo contra la vida y la burocracia.

A todas las compañeras y amigas brillantes que me alegraron e inspiraron durante estos cuatro años: Yetzi, Ali, Ale, Marianina, Fer M., Fer A., Fer R., Stef, Salma, Nat y Dani.

A Adi, por tanto cariño, por enseñarme de amistad y por todos los momentos que compartimos, por el conjunto pasado.

A Luis, por todo el amor, la ternura y la paciencia, por creer en mí siempre incluso cuando yo no la hacía.

Gracias a Ceci y Fran, mis papás, que me han apoyado toda la vida en cada momento.

Gracias a Luis Conejo por ser el mejor compañero de vida que me pudo tocar.

*A lxs que ya no están,
a lxs que aún no llegan*

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: <i>Zong!</i> y su forma	12
Capítulo 2: Fantasmas y Duelo	40
Capítulo 3: Justicia.....	60
Conclusiones	70
Bibliografía.....	75

Introducción

Desde el año 1500 aproximadamente hasta mediados del siglo XIX, millones de personas provenientes de África fueron forzadas a viajar a través del Océano Atlántico para trabajar como mano de obra esclava en América. A estos viajes se les conoce en inglés como *Middle Passage*. Entre estos viajes se encuentra el que realizó en 1781 el barco *Zong*, de Liverpool, que pertenecía a un grupo de socios liderado por el banquero y comerciante de esclavos William Gregson. El capitán del barco, Luke Collingwood ordenó que se arrojaran al mar entre 130 y 150 esclavxs negrxs para poder cobrar el dinero del seguro. Aún más personas esclavas murieron cuando el barco llegó a Jamaica, mientras que otrxs más se arrojaron voluntariamente por la borda. El dueño del barco, James Gregson (socio de William Gregson), y el asegurador, Thomas Gilbert, llevaron a juicio el caso, peleando por quién debía pagar a quién por la propiedad perdida, es decir, las personas que fueron arrojadas fuera del barco. Basándose en los papeles legales del caso, *Gregson v. Gilbert*, la poeta Marlene NourbeSe Philip escribe *Zong!* (2008). Sin embargo, no se trata de un relato histórico, ya que Philip no busca contar la historia del caso *Zong*, tal como lo expone claramente en un apartado al final de su libro:

My intent is to use the text of the legal decision as a word store; to lock myself into this particular and peculiar discursive landscape in the belief that the story of these African men, women, and children thrown overboard in an attempt to collect insurance monies, the story that can only be told by not telling, is locked in this text. In the many silences within the Silence of the text. I would lock myself in this text in the same way men, women, and children were locked in the holds of the slave ship *Zong*. (Philip 191)

Philip, entonces, produce un texto complejo que, como los hechos del *Zong*, es difícil de leer y de nombrar. Exploro esto en el primer capítulo, donde abordo con profundidad la forma del texto. Esta dificultad surge a partir del énfasis que pone Philip en no contar la historia, sino en ver y escuchar las voces de las personas ahogadas:

Why the exclamation mark after *Zong!*? *Zong!* is chant! Shout! And ululation! *Zong!* is moan! Mutter! Howl! And shriek! *Zong!* is “pure utterance.” *Zong!* is Song! And Song is what has kept the soul of the African intact when they “want(ed) water . . . sustenance . . . preservation.” *Zong!* is the Song of the untold story; it cannot be told yet must be told, but only through its un-telling. (Philip 207).

Philip deshace los documentos legales hasta quedarse con las partes mínimas y fundamentales tanto del discurso como de los hechos; en este sentido, *Zong!* es *pure utterance* porque explora el discurso, con todas sus posibilidades, partiendo de lo más esencial, el sonido.

Marlene NourbeSe Philip es una poeta y escritora canadiense, afrodescendiente, nacida en Trinidad y Tobago en 1947. Su obra abarca poesía, ensayos, novelas, obras de teatro y cuentos que tratan la memoria, el cuerpo, el lenguaje y la relación de estos con las estructuras de poder. Con *Zong!*, particularmente, Philip forma parte de la tradición de poetas afrodescendientes que escriben sobre el *Middle Passage*, algo que la también poeta y escritora Evie Shockley rastrea en “Going Overboard: African American Poetic Innovation and the Middle Passage”. Estos poetas se caracterizan porque no pretenden escribir relatos históricos sobre la esclavitud, sino señalar los espacios en blanco que la “Historia oficial” ha dejado. Su poesía se ubica dentro de un “political work that poets of color and immigrant poets have performed in writing poems about our histories—broadly speaking, the work of complicating and filling in ‘the official record’” (791). El trabajo de estos poetas se mueve

dentro de la memoria pública, la Historia y las historias, lo político y la justicia social. La propuesta de esta tesina es que el poema escrito por Philip entra en la dimensión de lo político; a través de palabras y oraciones rotas, silencios y espacios en blanco que asemejan el oleaje, Philip trae de vuelta a aquellas personas esclavizadas que encontraron la muerte en el mar y las hace presentes como fantasmas¹. El mar mantiene las voces de los muertos suspendidas y las hace salir a flote, fragmentándolas y dejando espacios donde se inscribe lo que no pudieron decir. Al hacerlas resurgir, Philip ofrece la oportunidad de un proceso de duelo que no hubo, y a través del proceso de duelo un reclamo de justicia.

Hacer escuchar las voces que no aparecen en el documento legal del caso *Zong* está directamente relacionado con la forma del poema, y esto lo desarrollo también en el primer capítulo. El libro está dividido en varias partes, de las cuales las primeras seis, “*Os*”, “*Sal*”, “*Ventus*”, “*Ratio*”, “*Ferrum*” y “*Ebora*”, conforman el poema. Además del poema, el libro tiene un glosario de palabras y frases escuchadas a bordo del *Zong*; un manifiesto con grupos de palabras; el apartado “*Notanda*” donde Philip cuenta resumidamente la historia del caso *Zong*, su proceso de escritura y sus motivos e intenciones; una sección de notas y al final se anexa el caso de *Gregson v. Gilbert*. Todas estas partes suman a la complejidad de *Zong!* Ahora bien, Philip misma indica una característica importante dentro de la forma del poema: la fuga. Al respecto escribe: “In the musical sense of the word, *Zong!* is a counterpointed, fugal antinarrative in which several strands are simultaneously at work. In the classic, fugal form the theme is stated then reiterated in second, third, and subsequent voices” (204). La fuga se mantiene a lo largo de todo el texto poético en la contraposición del surgir de

¹ Es importante agregar y aclarar que el análisis en esta tesina utiliza el texto en el medio físico, el libro, ya que la parte performática de la lectura del poema en voz alta, como las que realiza la poeta, requeriría de un análisis distinto que incluyera estudios sobre la voz, el cuerpo y la lectura en voz alta en lo escénico.

múltiples voces, las voces de las personas ahogadas en la fragmentación de los versos, palabras y sonidos. Por otro lado, el término fuga tiene un segundo significado:

The fugue has, however, another darker meaning, referring to a state of amnesia in which the individual, his or her subjectivity having been destroyed, becomes alienated from him- or herself ... In its erasure and forgetting of the be-ing and humanity of the Africans on board the *Zong*, the legal text of *Gregson v. Gilbert* becomes a representation of the fugal state of amnesia, serving as a mechanism for erasure and alienation. Further, in my fragmenting the text and re-writing it through *Zong!*, or rather over it, thereby essentially erasing it, the original text becomes a fugal palimpsest through which *Zong!* is allowed to heal the original text of its fugal amnesia. (Philip 204)

A esta segunda fuga también se le conoce como fuga disociativa y es un tipo de amnesia asociada a la identidad individual resultado de un fuerte estrés emocional. Para Philip los documentos legales son una representación del estado de fuga o amnesia que intenta borrar y alienar las vidas de las personas que murieron en el *Zong*, quitándoles su individualidad y negando que sean personas. La poeta responde a la amnesia del texto original haciendo de *Zong!* también un proceso de memoria. En la cita anterior se encuentra otra de las características de la forma de *Zong!*: el palimpsesto. Philip no sólo describe el poema como una fuga sino como una fuga palimpséstica. El palimpsesto se debe al proceso de reescritura, o asesinato como lo describe Philip (193), que sufren los documentos legales para la escritura de *Zong!* Por último, la forma también está ligada a elementos visuales como la caída del cuerpo, el agua y el oleaje. Las rupturas de los versos o fragmentaciones no sólo funcionan en lo auditivo, sino que también crean imágenes de agua, oleaje y hundimiento. Al mismo

tiempo, éstas crean espacios en blanco —aquellos espacios similares a los que dejó la historia y que Philip no pretende llenar— que son una marca visual de los fantasmas.

En el segundo capítulo hablo sobre cómo los aspectos formales del poema manifiestan la presencia de los fantasmas, y esta presencia a su vez conlleva un trabajo de duelo. Los fantasmas aparecen en el texto a través de la forma de agua del poema:

Our entrance to the past is through memory—either oral or written. And water. In this case saltwater. Sea water. And, as the ocean appears to be the same yet is constantly in motion, affected by tidal movements, so too this memory appears stationary yet is shifting always. Repetition drives the event and the memory simultaneously, becoming a haunting, becoming spectral in its nature. Haunted by “generations of skulls and spirits”, I want the bones. (Philip 201)

El lenguaje con el que Philip se refiere a los fantasmas y las generaciones de fantasmas es un lenguaje prestado de Jacques Derrida, y al final del libro, la poeta lo hace explícito: “Re-reading *Specters of Marx* by Derrida has clarified some of my own thoughts and confirmed me in my earlier feelings that *Zong!* is a wake. It is a work that employs memory in the service of mourning” (202). En el segundo capítulo también exploro la noción de espectro de Derrida que engloba las nociones de duelo, herencia, generaciones y trabajo. En *Espectros de Marx*, el duelo consiste en “intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar, en identificar los despojos y en localizar a los muertos ... Es necesario saber. Es preciso saberlo. Ahora bien, saber es saber quién y dónde, de quién es propiamente el cuerpo y cuál es su lugar” (23). Philip sigue un proceso similar al que propone Derrida al identificar los despojos y localizar a los muertos, es decir, nombra y ubica a las personas esclavas en el poema. Sin embargo, la presencia de los fantasmas también surge a partir de elementos del fantasma en el texto, lo cual provoca la convivencia con estos. Esta convivencia a veces

puede ser un tanto confrontativa, cuando el texto requiere del involucramiento de lxs lectorxs, que en última instancia genera las preguntas ¿qué pasa con los fantasmas? ¿qué heredan estos fantasmas? ¿qué se hace con lo perdido? ¿qué pasa una vez que los fantasmas aparecen en *Zong!*?

Philip no pretende responder estas preguntas porque sería imponer un nuevo cierre a las muertes, como lo hicieron los documentos legales. Sin embargo, a través de tres autorxs, encuentro que el proceso de duelo y convivencia con los fantasmas a lo largo del poema genera cuestionamientos sobre la justicia legal y sobre la memoria y finalmente un reclamo de que se haga algo con estas muertes. Es importante y necesario aclarar que en esta tesina cuando hablo sobre justicia me refiero a la justicia legal desde un punto de vista occidental, que es la que lxs autorxs en lxs que me apoyo critican y cuestionan. La respuesta a las muertes parte de un replanteamiento y reconocimiento de la vulnerabilidad y lo que se considera humano (Butler), de una responsabilidad con lxs otrxs (Derrida) y constituye un medio de sanación (Shockley)². Las tres propuestas convergen en que se debe eliminar la visión de esta pérdida como una material, verla como una pérdida humana y que la aparente justicia que dio el juicio no fue una justicia real. Después, hay que reflexionar sobre la pérdida y la vulnerabilidad que revela, es decir, ¿qué revelan estas muertes y su negación? ¿qué nos revelan sobre eventos similares que ocurren en la actualidad, como la crisis migratoria en el Mediterráneo? *Zong!* enfrenta una y otra vez a lxs lectorxs a este tipo de preguntas porque se ven forzadxs a escoger una lectura o a completarla por ellxs mismxs. Shockley propone que el reconocimiento de estas rupturas puede iniciar un proceso de sanación que además debe llevarse a cabo con responsabilidad hacia lxs otrxs, tanto lxs que ya no están como lxs que

² Estas son las ideas principales resumidas que recuperé de cada autor para el análisis de *Zong!*, las cuales cito y contextualizo en el desarrollo de esta tesina.

aún no llegan. Todo esto enmarca un cuestionamiento sobre la justicia misma y al mismo tiempo intenta exigirla. *Zong!* trae de vuelta a la superficie las voces de las personas ahogadas y, con ellas, abre de nuevo el caso, no para que se le dé un nuevo o distinto cierre, sino para existir con ellas y hacernos responsables.

Capítulo 1: *Zong!* y su forma

Leer y escribir sobre *Zong!* resulta complicado, ya que hay varios aspectos que dificultan la lectura del poema y su definición o clasificación. Podemos preguntarnos si, por ejemplo, se trata de un solo poema con distintas secciones o si es una colección de poemas que pueden leerse individualmente, y también cómo entender las otras secciones dentro del libro que no son poesía. *Zong!* plantea preguntas sobre sí mismo todo el tiempo, cómo leerlo, cómo definirlo y cuál es su relación con el caso *Zong* y los documentos legales de éste. Philip describe *Zong!* como una serie de poemas, como el asesinato de los textos legales y como una fuga palimpséstica. La poeta incluye el asesinato del texto legal dentro de su proceso de escritura, estableciendo una relación directa con aquél. Por otro lado, la fuga y el palimpsesto, aunque una es musical y el otro es visual, forman parte de la estructura del poema. Todos los elementos que constituyen y rodean al texto crean una forma particular que hace presentes a los fantasmas de lxs esclavxs del *Zong*. A lo largo de este capítulo presento algunas de las metáforas que se han utilizado para describir lo que ocurre en el texto de Philip —*diving into the wreck, going overboard*—, pero sobre todo intento descifrar su relación con los textos legales como un asesinato, desde sus aspectos formales como un palimpsesto y como una fuga. Me interesa saber cómo los dos al mismo tiempo crean las condiciones de aparición de los fantasmas.

El título del poema indica la relación directa del texto poético con *Zong*, que designa tanto la forma en la que se conoce más comúnmente al caso *Gregson v. Gilbert*, como al barco de esclavxs. Sin embargo, es hasta “*Notanda*”, una de las últimas secciones no poéticas, que se establece de forma más explícita la relación entre el poema y el caso legal. En esta sección, Philip explica el caso a grandes rasgos e incluye los datos más generales sobre la

masacre del *Zong*. La poeta cuenta que el *Zong* zarpó de la costa africana en 1781 con 470 esclavos (189); la fecha exacta es el 6 de septiembre de 1781. De acuerdo con el artículo de Ian Bernard, hay dos datos importantes que Philip no menciona en su recuento de los eventos al final de libro. El barco excedía su capacidad de esclavxs y en la ruta que siguieron por periodos había poco o nada de viento, lo cual provocó que el barco quedara varado por mucho tiempo. Lo primero provocó que el 29 de noviembre varixs esclavxs murieran de enfermedades y desnutrición, mientras que lo segundo provocó la muerte de 17 miembros de la tripulación y más de 50 esclavxs por mareo. Después de estos sucesos, el capitán Collingwood tomó la decisión de arrojar a 132 esclavxs por la borda. Otrxs diez esclavxs se arrojaron voluntariamente “en lo que Collingwood después describió como un ‘acto de desafío’” (Bernard s/n). Cuando el barco por fin llegó a Jamaica, James Gregson, el dueño, llenó una reclamación a la aseguradora por las pérdidas en su barco, alegando que éste no tenía suficiente agua para el número de esclavxs. Por parte de la aseguradora, Thomas Gilbert contestó que el barco tenía 420 galones de agua cuando se hizo el inventario a su llegada a Jamaica. En 1782, la corte en Jamaica falló a favor del dueño. Sin embargo, en 1783, la aseguradora apeló de nuevo el caso, llamando la atención de abolicionistas británicos como Granville Sharp, líder abolicionista, quien fue el primero en nombrar al caso una masacre y utilizó las muertes de lxs esclavxs para crear conciencia sobre la trata de esclavxs y la causa antiesclavista (Bernard s/n). Hubo otros intentos fallidos por juzgar al capitán y otros miembros de la tripulación, aunque Collingwood murió días después de que el *Zong* llegase a Jamaica. Vale la pena agregar que el registro del barco en el que se anotaba todo lo ocurrido a bordo desapareció y sólo se conservan los documentos legales del juicio *Gregson v. Gilbert* o *Zong*.

Philip utiliza estos documentos legales –a los que se puede llamar “la historia oficial”– como la materia prima del poema: “The report of that decision, *Gregson v. Gilbert*, the formal name of the case more colloquially known as the *Zong* case, is the text I rely on to create the poems of *Zong!*” (189). Sin embargo, Philip va un paso más allá para trabajar con los restos:

I murder the text, literally cut it into pieces, castrating verbs, suffocating adjectives, murdering nouns, throwing articles, prepositions, conjunctions overboard, jettisoning adverbs: I separate subject from verb, verb from object—create semantic mayhem, until my hands bloodied, from so much killing and cutting, reach into the stinking, eviscerated innards, and like some seer, sangoma³, or prophet who, having sacrificed an animal for signs and portents of a new life, or simply life, reads the untold story that tells itself by not telling. (193)

El asesinato del texto legal funciona en un nivel simbólico: Philip asesina el texto legal de una forma similar a aquella en que los esclavos fueron asesinados. No sólo hay similitud en el hecho de ser arrojados al mar, sino también en la muerte simbólica que se les dio al ser descartados como seres humanos en los documentos legales: “I mutilate the text as the fabric of African life and the lives of these men, women and children were mutilated” (193). El asesinato del texto legal también forma parte de la intención antinarrativa de no contar el caso. Philip rechaza y deshace la forma de los documentos legales y también la de cualquier otro texto narrativo. Al mismo tiempo juega con la poesía misma creando imágenes a partir de metáforas y figuras retóricas y a partir de la materialidad misma de las palabras: el papel, los espacios, la tinta, la fuente. Volviendo a los elementos más básicos del lenguaje, Philip

³ Sangoma es la palabra en zulú para sanador tanto físico como espiritual (Philip 208).

trabaja con los sonidos, probando las posibilidades sonoras de cada palabra, de cada letra y lo que de ahí se deriva. De esta forma, la poeta las deshace, las rompe, las asfixia e incluso las tira por la borda, para así agotar los significados y liberar las palabras de la lógica jurídica. Esta historia es contada pero no en la narrativa con un inicio, un clímax y un final, sino visualmente, creando imágenes de las cuales debemos hacernos responsables.

Zong! #1

w w w w a wa
w a w a t
er wa s
our wa
te r gg g g go
o oo goo d
waa wa wa
ww waa
ter o oh
on o ne w one
won d d d
ey d a
dey a ah ay
s one days
wa wa

Al ir más allá de los documentos legales para escribir *Zong!*, Philip cumple otra de las características de la tradición de poetas afrodescendientes que escriben sobre el *Middle Passage*, que es la del uso de la metáfora *to go overboard* según la cual lxs poetas se sumergen en estas aguas de muerte para rescatar historias, o en el caso de Philip, restos. Lxs poetas se sumergen para ir más allá de lo que hay, de lo que se ve y de lo que se ha dicho:

Philip (is) “going overboard,” so to speak, “diving into the wreck” to see what histories are preserved there. The aptness of this metaphor is underscored by Lorrie Smith’s observation that Middle Passage literature participates in “a long continuum of literary projects mapping black cultural geography ... as a mediation of surface and depths,” including, for example, “the abyss of the undersea Atlantic and the surface on which ships crossed” (424). Smith’s essay goes on to argue that among writers’ discoveries when they go below the surface of the Atlantic are the “ghosts of history” who can “guide...the living toward spiritual wholeness” (425). (Shockley 794-795).

De acuerdo con esta cita, *Zong!* puede entenderse desde dos metáforas diferentes: *diving into the wreck* y *going overboard*. La primera es un descenso en las aguas en busca de los restos, proveniente del poema “Diving into The Wreck” de Adrienne Rich. En el poema de Rich, la voz poética habla sobre su descenso en el mar explorando el naufragio, no la historia del naufragio sino los restos, la evidencia de lo que pasó, para finalmente volverse parte de éste. Shockley cita esta metáfora porque es de esta misma forma que Philip —y otrxs poetas que escriben sobre el *Middle Passage*— aborda el caso *Zong*, recuperando los restos sin contar la historia, dejándolos a resguardo del poema y lxs lectorxs. Asimismo, el descenso en las aguas está ligado al palimpsesto en la posibilidad de ver lo que se encuentra por debajo. La segunda metáfora que menciona Shockley es la de la transgresión con el asesinato del texto.

Shockley explica la acción de *going overboard* como exceso e incomodidad: “Philip and Kearney use strategies in their Middle Passage poems that risk being in bad taste or otherwise putting the reader off” (810). El asesinato del texto legal no sólo incomoda y desequilibra a lxs lectorxs, sino que también busca desestabilizar el supuesto orden que pretendía reestablecer la ley en el juicio y los documentos legales. De la cita de Lorrie Smith en la que se apoya Shockley también es importante la mención de los fantasmas y que son ellxs quienes guían a lxs poetas a una espiritualidad total o completa, ya que las voces en el poema de Philip, como fantasmas, son quienes hablan y crean las imágenes del caso sin contar la historia.

Aparte de describir el poema como un asesinato de otro texto, Philip lo define como *a fugal palimpsest*, conjugando elementos tanto visuales como musicales. La definición de palimpsesto del diccionario de términos literarios es la siguiente: “A surface, usually vellum or parchment, which has been used more than once for writing on, the previous writing having been rubbed out or somehow removed. Medieval parchment, being expensive was often used two or three times” (Cuddon 507). Es importante agregar a esta definición que muchas veces en los palimpsestos de la Edad Media era posible ver lo que había debajo. *Zong!* es un palimpsesto en el sentido de que Philip re-escribe sobre la superficie de los textos legales y a través del asesinato del texto remueve o limpia el texto legal. Sin embargo, Philip conserva las palabras, es con los restos que escribe *Zong!* En este sentido, hay que pensar entonces el asesinato y el borrado en relación tanto con el texto físico como el discurso legal. El asesinato es radical, pero al mismo tiempo es responsable de mantener los restos para trabajar con ellos. Por otro lado, también se puede considerar el agua como una segunda superficie: Philip re-escribe sobre esta agua de muerte, lo cual no equivale a borrar las voces de los documentos legales, sino a poner sobre ellas nuevas voces. Estas nuevas voces pueden

ser la razón de que Philip utilice otros idiomas, como español, francés, latín, pero especialmente idiomas de origen africano: twi, fon, shona y yoruba. Las voces que surgen de la muerte del texto legal, dice Philip, pertenecen a las personas ahogadas que no tuvieron voz antes: “*Zong!* bears witness to the ‘resurfacing of the drowned and the oppressed’ and transforms the dessicated, legal report into a cacophony of voices —wails, cries, moans, and shouts that had earlier been banned from the text” (203). Las nuevas voces resurgen bajo la forma de la fuga, como muchas voces que presentan un tema de diversas maneras, pero la representación de voces sobre voces podría crear la idea de un palimpsesto que funciona también en lo auditivo y transgrede los límites de lo visual, un palimpsesto sonoro.

Contemplar *Zong!* como un palimpsesto y como el asesinato de los documentos legales, permite leerlo bajo la idea de que cada texto debe considerarse en sus relaciones con otros textos, una idea que elabora Gerard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. El término que usa Genette para llamar a estas relaciones es architextualidad y a ésta la describe como la transcendencia textual de un texto, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). Hablar sobre el asesinato del texto legal que comete Philip y del cual toma palabras, plantea una relación muy particular y multiforme entre el texto legal y *Zong!* Genette expone cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. La primera relación transtextual que Genette define es la intertextualidad, un término que retoma de Julia Kristeva. Sin embargo, Genette define intertextualidad de otra forma, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Algunas de las formas de la intertextualidad son la cita, el plagio y la alusión (10). En *Zong!* podemos rastrear la presencia de los documentos legales en el poema, es decir del texto legal en el texto poético,

cuando sabemos que Philip utiliza algunas de las palabras exactas del caso. Sin embargo, después del asesinato, surge una reflexión sobre si las palabras son verdaderamente las mismas, si conservan el mismo significado que tenían en los documentos legales y, por lo tanto, de si esa presencia es verdaderamente efectiva.

La hipertextualidad es toda relación que une un texto (el hipertexto) con uno anterior (el hipotexto). En esta relación el hipertexto nos da una noción general del hipotexto en un segundo grado, como un texto derivado (Genette 14). Esta relación parece ser la más adecuada para hablar de *Zong!* Genette dice que “(un texto) puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A” (14). En este caso, *Zong!* es el hipertexto y los documentos legales son el hipotexto. Lo que no existe en la definición de Genette es que el hipertexto no puede existir sin el asesinato del hipotexto. Sin embargo, se puede ubicar el asesinato de los documentos legales dentro de una de las formas en las que se lleva a cabo la hipertextualidad, que es la de la transformación. Genette explica que esta transformación se puede hacer a través de un gesto “simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora)” (15-16) o de una imitación que requiere “adquirir un dominio al menos parcial, el dominio aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación” (16). *Zong!* no imita el discurso de los documentos legales porque cambiar radicalmente la forma es fundamental para hablar de las personas muertas y sacarlos del automatismo del texto legal, de la gramática violenta que permitió que los asesinatos ocurrieran en primer lugar. Por lo tanto, el asesinato del documento legal es el gesto transformador, y esta transformación se da a partir de la forma de fuga palimpséstica que Philip da al texto.

La paratextualidad es la relación “menos explícita y más distante” (11) a partir de paratextos: títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen o

al pie de página, epígrafes, ilustraciones y cubiertas (11). Dentro de la paratextualidad en *Zong!* se encuentra, en primer lugar, el título del poema que es también el nombre que refiere al caso legal y al nombre del barco. Por otra parte, hay dos epígrafes al inicio del libro; uno es una cita de *Hamlet* sobre el tiempo desarticulado, misma cita que utiliza Jacques Derrida en *Espectros de Marx* para hablar sobre el fantasma. Dado que Philip habla de “hauntalogy” y Derrida al final de *Zong!*, el paratexto no sólo lleva en sí el hipotexto de *Hamlet*, sino probablemente la cita que también se encuentra en el texto de Derrida, es decir, también conlleva el hipotexto de Derrida. El otro epígrafe que se encuentra al inicio es una parte del poema “And Death Shall Have No Dominion”, de Dylan Thomas—“Though they go mad they shall be sane, / Though they sink through the sea they shall rise again . . .”— que, junto con el epígrafe de *Hamlet*—“The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right!”—, nos prepara para la idea del retorno del fantasma. Cada sección, a excepción de “*Ebora*”, tiene un epígrafe⁴ que establece algo sobre dicha sección y diferenciándolas entre sí. Además se encuentran distintos nombres a lo largo de “*Os*” en una especie de pie de página de los que hablo con más profundidad en el siguiente capítulo. Al cerrar su descripción de la paratextualidad, Genette afirma que “es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta” (12). En esta ocasión hago caso a Genette, debido a la cantidad de elementos que rodean a *Zong!* y también al caso *Zong*; sin embargo, también es importante reiterar que los

⁴ “*Os*”: “The sea was not a mask”, Wallace Stevens (2). “*Sal*”: “Non enimarat truc (There was no then)” San Agustín (58). “*Ventus*”: “The poet is the detective and the detective a poet”, Thomas More (78). “*Ratio*”: “No one bears witness for the witness”, Paul C elan (100). “*Ferrum*”: “There was a noise and behold, a shaking...and the bones came together, bone to his bone...the sinews and flesh came upon them...and the skin covered them above...and the breath came into them...and they lived, and stood upon their feet”, Ezekiel 37: 7, 8, 9, 10. San Agustín: “Praesens de praereritis. (The past is ever present)” (126).

paratextos son vitales para el texto de Philip porque forman parte de su descenso en las aguas, de todo aquello con lo que se encuentra cuando ve por debajo de la superficie al ir más allá. Por esto, me parece interesante su selección de epígrafes que, aunque coherentes con el texto y el tema, provienen de poetas o tradiciones occidentales, ¿tal vez mostrando que occidente se ha ocupado siempre de contar la historia oficial?

Siguiendo la línea paratextual, Philip confiesa que al escribir *Zong!* también leía la novela de James Walvin, *The Zong: A Massacre, the Law and the End of Slavery* (2011), sobre el caso –“I begin reading a novel about it, but am uncomfortable” (190)–, así que hablamos no sólo de la transtextualidad con un texto legal, sino también de la transtextualidad con una novela. Aunque Philip dice que no terminó de leer la novela—tal vez en rechazo también de una narrativa que cuenta la historia—, es uno de los muchos aspectos que rodean el caso *Zong*, y que en cierta medida Philip recupera como “información sobre el incidente” (190): “I flirt with the idea of immersing myself in as much information as I can find about this incident involving the slave ship, *Zong*” (190). Además de los documentos legales y la novela que menciona Philip, hay textos, pinturas, grabados e incluso un monumento sobre *Zong* que podemos considerar hipotextos. Encontrarse con estas obras históricas y artísticas es parte de ir *overboard* y *dive into the wreck*.

Al final, Philip deja claro que en realidad sólo trabaja con el documento legal porque para ella éste es la verdadera base y el verdadero material, el lenguaje y el discurso:

Should I be looking at all the documents related to the case, such as the trial transcripts or Granville Sharp’s letter to the Court of King’s Bench, with a view to using the language there as well? The text of *Gregson v. Gilbert* appears so modest, so fragile, so “meagre.” I “decide against it — important to keep the limitation,” I write,

reminding myself that the case is the tombstone, the one public marker of the murder of those Africans on board the *Zong*, locating it in a specific time and place. (194)

Phillip trabaja la transtextualidad a partir del texto legal y también a partir del discurso mismo considerados como la marca del fallecimiento. Toma como materia prima las palabras del texto para reacomodarlas y así poder resignificarlas, porque son éstas las que le permiten ubicar las muertes.

Por último, la architextualidad es “el conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (Genette 9), y algunas páginas después Genette agrega que es “la relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual” (13). La architextualidad en *Zong!* es importante ya que el poema en sí mismo depende de su dificultad para ser clasificado en un género literario, tipo de discurso o modo de enunciación. Aquí se debe abordar el libro completo que contiene el texto poético, ya que Philip incluye una descripción de *Zong!* que facilita su comprensión; sin embargo, el texto por sí solo, por su musicalidad, es la clave para descubrir la obra completa. Cabría decir algo más sobre la metatextualidad, que Genette describe como “la relación crítica” por excelencia, “la relación generalmente denominada ‘comentario’ que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). *Zong!* participa de este último caso de relación transtextual pero no de la manera en la que Genette la establece. Por un lado, desde el título, el texto de Philip es explícito sobre su antecedente y, por el otro, *Zong!* sí establece un comentario sobre los textos legales, aunque no de una forma directa ni en el mismo texto si se toma en cuenta la transformación de las palabras de los documentos legales.

Para entender mejor qué es lo que Philip hace con los documentos legales se debe analizar desde la luz de la otra parte de *a fugal palimpsest*, la fuga:

It came upon me one day that the fugue — in both meanings of the word — was a frame through which I could understand *Zong!* In the musical sense of the word, *Zong!* is a counterpointed, fugal antinarrative in which several strands are simultaneously at work. In the classic, fugal form the theme is stated then reiterated in second, third, and subsequent voices. In a similar fashion *Zong!* is a sustained repetition or reiteration of various themes, phrases and voices, albeit fragmented.

(204)

El *Diccionario enciclopédico de la música* describe la fuga como un tipo de “composición en la que tres o más voces... hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de “persecución” entre voces” (Latham 629). La característica central de *Zong!* como fuga es que hay muchas voces poéticas y cada una de ellas es independiente al mismo tiempo que establecen cierta armonía entre ellas. Hay tres distintos elementos que permiten que el texto sea leído como si fuese más de una sola voz: la transformación de una palabra en otra, los pronombres y las distintas posibilidades de lectura de cada parte. Dentro de los temas y sus variaciones podemos ubicar como tema central la muerte por agua, del cual se derivan la caída en el mar, el hundimiento, la sed y necesidad de agua, pero también lo que sucede después de esta muerte: fantasmas que emergen después de estar sumergidos y un reclamo de justicia. Si atendemos a la materialidad del poema, es preciso notar la forma en la que las palabras se convierten en otras en su mismo idioma pero también en otros. Por ejemplo, en “*Sal*”, en la página 60 se observa cómo la palabra *ifá*, del yoruba divinidad, se transforma en *falling*, cayendo en inglés. Sin embargo, no se encuentra en el mismo verso, ni la palabra

termina de formarse por completo. Parece más bien que una voz comienza cantando *ifá* y cuando ésta va apagándose, una segunda toma este sonido y lo convierte en *falling*:

there is
creed there is
oh
fate there is
oh oracle
there are
oh oh
ashes
over
ifá
ifá i
fa
fa
fall
ing over
&
over the crew
touching there
is fate
there is
creed
there is
oh
oh
the *oba* sobs
again *ifá*
ifá ifá i
the seven
fa over
and over
seas
ora
in this time
within
ora ora
ora
time within
60

La multiplicidad de voces puede verse también en los pronombres que cambian, en que nunca se establece uno solo. Son distintas las voces que a veces cantan solas como un yo y también cantan juntas en un nosotros. Esto ocurre a lo largo de todo el poema. Por último, se pueden

seguir distintas lecturas al mismo tiempo, creando la simultaneidad de voces de la fuga. Abordo este último punto con mayor profundidad más adelante, aunque desde este punto ya se puede observar cómo es que Philip conecta el palimpsesto con la fuga, lo visual y lo musical, ya que se encuentran los elementos de la fuga en la lectura del texto en el papel, es decir, en el poema impreso, aunque también son perceptibles en una lectura en voz alta.

Aunque tanto en la fuga musical como en *Zong!* las voces se repiten e imitan, a diferencia de la fuga musical, las voces en *Zong!* trabajan a partir de la repetición pero nunca de lo mismo ni para crear una totalidad, sino en la fragmentación a partir de los ecos. En este sentido, se imitan unas a otras en la repetición de las palabras y en la fragmentación de éstas formando ecos, pero se mantienen en contrapunto porque permanecen independientes una de otra al repetirse en un orden diferente, en una configuración diferente, en un lenguaje diferente y también cada una mantiene su propio espacio en la página hasta que en “*Ebora*” las voces se unen para sumergirse de nuevo y ya no es posible distinguir unas de otras. La última sección de *Zong!* es muy importante, ya que las voces mantienen el tema del agua y el de muerte en una armonía sutil; sin embargo, “*Ebora*” rompe con esto, dado que alcanzar armonía en el poema sería contradictorio con el asesinato del texto:

The impossibility of *Zong!* being or generating something w/hole, even 230 years after the massacre that haunts its not-telling, is inherent in the source of its language: a legal decision. Rebecca Wanzo has written persuasively about the general inability of the law to deliver “reparative justice” to the victims of “racial injury” (or other traumas), because to seek reparative justice is to seek “to be made whole” (159). (Shockley 815)

En “*Ebora*”, en una imagen muy similar a la del palimpsesto, las palabras parecen borrarse y ponerse una sobre otra, haciendo que las voces vuelvan a su estado inicial bajo el agua, como podemos ver en la siguiente imagen que pertenece a la página 128 en el libro:

deaf Lisa
Dave ask/s that i
the crone
when did we decide you
the hag
my hand shapes them
these words come from his lips
she
of dead
of died
sing sing
apes all
they sang
sing
not so loud
didn't the bell ring
I come from the north
the date
again
oh oh
el song
my ass
land of mist
of hoar-frost
the time and date of sin
palm write
my goat bag
sow the seven seas
groan too
with ave/s
the
the
the
of dying
the
the
decide when did we die
the died
the dead
live rent
sing i say
i come from
my own
the north
dales the land
hey hey ho
dales of mist land
of hoar frost
there of rise in
the time and date of hoar frost
of sin
the time and date
he had an ace
of sin
i a sequence of
queens
one
king
Sam
the rum
chu
mortality by the tail
north by the tail
if told
ever
dear Ruth can a tale be
cold
a secret race
calms
lives
of writ/s &
*underwriters
rent/s
calms
the truth
to the right
to be sure
writ in sand
writ in sand
an oration
this is but
rent life
rent life
a tale
when did we decide
as sin
old
is new

Con este gesto, Philip muestra que estas voces no pueden encontrar un cierre en el poema, que la labor de rememoración –y de duelo, como veremos– debe estar más allá del texto poético.

Además de la fuga musical, la fuga en el poema se refiere también a la de la amnesia, que también se conoce como estado de fuga o amnesia disociativa que Philip relaciona a los textos legales que borran a lxs esclavxs del *Zong* como individuos y personas. Shockley también habla sobre este estado en su artículo; sin embargo, lo ubica más como una vía de escape:

A “fugue state,”... is a “dissociative disorder,” representing “an escape from one mode of consciousness to another, and a literal escape from home to a new or unfamiliar place,” as the individual, detached from his or her own past, creates a new identity. (806)

Philip escribe que es justamente la forma de fuga palimpséstica el medio por el que “*Zong!* is allowed to heal the original text of its fugal amnesia” (204). Philip combate fuga con fuga. *Zong!* juega con distintos elementos para eliminar esta condición de amnesia, por un lado, trayendo de vuelta estas voces, aunque por un instante, pero también tiene un pequeño guiño al archivo⁵ cuando anota los nombres de los esclavos en notas al pie de página, atacando así la amnesia con memoria. *Zong!* no pretende rehacer un todo o encontrar armonía; sin embargo, tomar en cuenta el hecho de ir más allá, de ir *overboard*, puede sugerir que esta armonía puede encontrarse más allá del texto. *Zong!* no busca reestablecer un orden como el de los documentos legales, sino que al mostrar que este orden es imposible, invita a encontrar

⁵ Para esta tesina considero el archivo un espacio físico o simbólico en el que se guardan elementos para la conservación o preservación de la memoria

otra forma de ir más allá del trauma. La forma misma de *Zong!* ya es una propuesta distinta de cómo tratar el caso, cómo contar la historia sin contarla, cómo observar los restos.

A partir de la fuga, en sus dos posibles definiciones, el palimpsesto y el asesinato de los documentos legales, surge la forma del poema. El agua es la última característica formal que encuentro; a pesar de que Philip insiste en que no se cuente la historia, ésta evoca la imagen de la caída y la disolución de los cuerpos. Philip dice que se encuentra en una especie de mar de palabras: “I am, metaphorically speaking, at sea, having cut myself off from the comfort and predictability of my own language — my own meaning.” (190). De esta misma forma, lxs lectorxs estamos dentro de esta mar que crea Philip. La forma del poema trabaja con miras a la disolución misma, como se puede ver en “*Ebora*”. Con estos cuatro elementos, en un sentido técnico, *Zong!* funciona a base de repeticiones, en las palabras e ideas, en los patrones que siguen las palabras en la disposición de la página y en los sonidos que se continúan en la fragmentación de palabras como ecos. Otra marca técnica característica del poema es la relación entre sonido y silencio, que está muy ligada a lo visual. Leer el texto en voz alta produce la sensación de que no se puede terminar de decir la palabra, lo que a su vez produce una sensación de ahogamiento. Hay grandes espacios en blanco entre palabras que dan la sensación de vacíos y silencios. Sin embargo, también hay la sensación de diferentes voces en “*Ferrum*”, “*Ventus*” y “*Ratio*”, voces que hablan todas al mismo tiempo y se interrumpen unas a otras cuando los ojos no pueden fijar una sola palabra y saltan de una a otra (así es como se liga a lo visual), de un lenguaje a otro. El último elemento reside en la fragmentación: fragmentación de palabras, frases y del discurso mismo. Todos estos mecanismos están relacionados con el agua y la disolución. El poema parte de la disolución de los cuerpos hacia la disolución del discurso, del discurso legal y del significado, la disolución de todo esto en el agua en la que murieron los esclavos. El agua permanece a lo

largo del poema, siempre presente para disolverlo todo hasta que disuelve el poema mismo en “*Ebora*” cuando parece que las palabras regresan a su estado inicial debajo del agua. *Zong!* es un poema que se disuelve a sí mismo.

Zong! está dividido en seis partes: “*Os*”, “*Sal*”, “*Ventus*”, “*Ratio*”, “*Ferrum*” y “*Ebora*”— que Philip traduce del latín como hueso, sal, viento, ley, hierro y espíritus submarinos respectivamente. “*Os*”, la primera parte, presenta cierto orden mediante la numeración de los poemas y podemos identificar ciertas composiciones como la agrupación de palabras en columnas que se conectan por uno o más términos. De cierta forma hay patrones identificables que se repiten en cada uno de los poemas. Incluso desde “*Zong! #1*” (la primera página o el primer poema de la primera sección) se pueden ver estos patrones muy concretos que estarán presentes a lo largo de todo el texto: la descomposición de palabras que aún son rastreables, como “water” (agua en inglés). Nuestra entrada a *Zong!* es a través de agua. La misma “w” de la primera página es un pequeño caligrama del subir y bajar de las olas. Hay un movimiento de arriba abajo en la “w”, pero también en la posición de las palabras en la página. Sin embargo, esta palabra esparcida por toda la página, al intentar ser pronunciada, produce un sonido incompleto en la repetición de la “w”. Nuestra entrada es también desde la garganta, con agua en la garganta, una sensación de ahogamiento.

La imagen, es decir la disposición de las palabras y letras sobre la página, está conectada con los sonidos. En “Accounts Unpaid, Accounts Untold: M. NourbeSe Philip’s *Zong!* and the Catalogue”, Erin M. Fehskens lo explica como un ejercicio en el que “the eye travels vertically and horizontally the disjointed lines, inviting the reader to draw morphemes and phonemes into the recognizable and repeated word ‘water,’ but zealously guarding the space between them to render such labours impossible” (408). Este ejercicio de lectura se repite a lo largo del poema hasta que en “*Ebora*” tanto la lectura visual como en voz alta es

imposible. *Zong!* crea formas más allá de las que podríamos imaginar con las palabras, dibujándolas como propone Fehskens. La propuesta de Fehskens coincide con las de W.J.T. Mitchell en *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, donde explica la relación entre la literatura y las imágenes:

Literature most naturally seems placed at some median point between music and the visual arts, participating in the form's temporal, aural aspect, in the latter's spatial, visual aspect...we should regard literature and language as the meeting ground of these two modalities, the arena in which rhythm, shape, and articularity convert babbling into song and speech, doodling into writing and drawing. (565)

Zong! es un buen caso de lo que describe aquí Mitchell, ya que engloba tanto la parte musical de la fuga, como la visual que muestra algo más que las palabras mismas, abarcando desde balbuceos y garabatos, hasta gritos y cantos, e imágenes de caída y agua. Mitchell también escribe que el espacio siempre pertenece al tiempo y al movimiento. El movimiento del que habla Mitchell está relacionado con el tiempo, los patrones y las estructuras que éste produce:

The reading experience may produce in us the sense that no real time is passing, that we are in an eternally timeless realm where everything occurs simultaneously. Or it may produce the illusion of temporal sequence, with distinct stages like beginning, middle, and end. What we need to keep in view is the fact that both of these experiences rise out of our decoding of a spatial form (the text), and both involve a sense that time has a pattern or structure, however various those structures might be. (Mitchell 544).

En *Zong!* la lectura produce una sensación extraña del tiempo que puede ser descrita como simultáneo, ya que todos los tiempos están ahí, presente, pasado y futuro, pero también la sensación de que no hay tiempo, de que vemos los no-tiempos. Esta simultaneidad y ausencia

de tiempo son producto de los patrones de la fuga y el palimpsesto. La simultaneidad de las voces y la posibilidad de ver por debajo de lo escrito provoca una simultaneidad de tiempos, pero a la vez, en la lectura, se cancela el tiempo por un instante. Philip vuelve visual algo musical como la fuga, pone en palabras movimientos y sonidos, el movimiento de las olas y de los cuerpos. También evoca la imagen y sensación de ver por debajo, de ver más allá: “*Ebora*” como la imagen misma del palimpsesto. No sólo se trata de lo que se ve sino de cómo se ve.

Otro de los elementos que Mitchell encuentra en la relación entre imagen y literatura es la memoria:

A spatial and visual “art of memory” which was developed by poets and orators to memorize their “texts” prior to the invention of writing. As Cicero describes it:

Persons desiring to train this faculty (of memory) must select places and form mental images of the things they wish to remember and store those images in the places, so that the order of the places will preserve the order of the things, and the images of the things will denote the things themselves, and we shall employ the places and images respectively as a wax writing-tablet and the letters written on it. (Mitchell 556-557)

Mitchell habla sobre formar imágenes mentales a través de las cuales almacenamos memoria. Philip hace memoria dentro de las imágenes del poema; sin embargo, la forma cambiante y en movimiento del poema, a diferencia del archivo más tradicional, permite que las personas esclavas no queden únicamente ahí, que no sean estáticas. El hecho de que no haya un archivo previo de memoria de estas personas lo complica. Philip también explora esto con respecto al medio en el que murieron, el agua. Citando a Clea Koff, escribe: “It’s important, she says, for bodies to be exhumed—in doing so you return dignity to the dead. What is the word for

bringing bodies back from water? From a “liquid grave”?” (201). La memoria ahora también está en estas aguas que fueron tanto testigo como asesino.

Mitchell continúa explicando que los patrones son importantes para guardar imágenes en la memoria: “This pictorial aspect of poetry is not simply its imagery but the patterns of order which allow its storage and retrieval in the mind” (557). El patrón en *Zong!* es la fuga, mediante la cual regresan las voces una y otra vez, abriendo espacios en la página. A todo lo anterior se suma que Mitchell comparte la idea de ir más allá de Shockley, puesto que las formas e imágenes en los textos siempre revelan algo más de lo que parecen decir:

We need spaces in which to look for it together, forms to unite us beneath the verbal threshold ... The idea is to put the form back into the fiction and see the way it moves and submerges in the texture of the work, and implicitly in the texture of life. It is to see the fiction, like the life it criticizes and represents, as an ecosystem, an organism, a human form, or to glimpse what Gaston Bachelard describes as “the trans-subjectivity of the image,” a language of vision which may tell us things about ourselves and our poems that words alone cannot touch. (Mitchell 566-567)

Philip usa estos recursos en *Zong!* para no seguir contando las historias de esclavitud de la misma forma en que se ha hecho, al igual que los poetas que menciona Shockley que escriben sobre el *Middle Passage* que reconocen que el lenguaje por sí solo no es suficiente y tienen que recurrir a otras formas. Así, Philip recurre a las imágenes.

Como escribí previamente, Fehskens desarrolla particularmente una de estas imágenes que es la del cuerpo cayendo y flotando:

The verticality and seeming order of the first two sections corresponds to the vertical position of bodies as they are brought on deck and hurled into the ocean. The horizontal dispersion of words in the remaining sections mimics the floating and

drifting bodies, no longer coherent and contained, that cover the ocean surface and floor as they are thrown from the *Zong*. (Fehskens 420)

En esta imagen que Fehskens describe notamos que la forma y el contenido están entrelazados. Se puede ubicar al fantasma y los cuerpos en la dispersión de las palabras; las personas ahogadas adquieren un lugar y una corporalidad. Sin embargo, el cuerpo no es estático y queda entre dos, como un híbrido de la forma en la que lo describe Homi Bhabha: “menos que uno y doble”. El cuerpo es el documento legal y el texto poético, el aire y el agua, lo visual y lo musical, y al mismo tiempo no es ninguno de estos. La imagen contenida en el libro, cada vez que es leída, tanto si es vista como si es recitada en voz alta, vuelve a hacerse presente y hace presente el cuerpo, en el agua en la que la corporalidad fue totalmente perdida. Philip crea imágenes que ahora almacenamos en la mente.

Como parte de los aspectos formales del poema, en la primera parte hay notas al pie de página donde aparecen nombres. Sobre estas notas, Philip escribe lo siguiente:

I cannot say when I first conceived the idea but once it (had) taken hold I know that I must honour it. “Defend the dead.” The Africans on board the *Zong* must be named. They will be ghostly footnotes floating below the text. (200)

Los nombres al pie de página, como ya he mencionado, evocan la creación de un pequeño archivo, pero también son una forma de otorgar nombre y espacio a los esclavos que no lo tuvieron, es una forma de empezar a hablar con y dejar hablar al fantasma. Este espacio también puede ser considerado una forma de mostrar que para la historia occidental fueron una nota al pie, que los mantenga en ese lugar incluso al final del libro es definitivamente una acción cuestionable. Sin embargo, en línea con mi análisis, podemos reflexionar sobre esto también: ¿cuándo tendrán un lugar en el texto estos nombres? ¿no lo tienen ya?

Sin embargo, los nombres en las notas al pie de página desaparecen en “*Dicta*”, o ley, donde seis poemas con la misma estructura que los de “*Os*” pierden sus números y sólo se encuentra la línea que divide el pie de página. Nuestras expectativas de los poemas previos nos indican que deberían estar los nombres de lxs esclavxs. Después en “*Sal*” ya no hay división de poemas. No es claro si las 23 páginas que conforman “*Sal*” son un mismo poema. Sin embargo, parece que en esta parte hay una expansión de las palabras que ya no se agrupan en ciertos patrones en partes específicas de la página. En la tercera parte, “*Ventus*”, las palabras siguen un patrón distinto en el que parece que se continúan unas a las otras en una caída a lo largo de las páginas. En esta parte no sólo hay palabras en cursivas, sino también frases completas, juntas, en una fuente distinta. Esta continuidad también se basa en asociar palabras entre idiomas. Philip mantiene este juego lingüístico; por ejemplo, en la primera parte de “*Ventus*” juega con el significado de *sang*, que primero se usa como verbo en pasado en inglés: “they sang” y después como sustantivo en francés: “le sang”. Por el uso del artículo definido “le” se puede leer esta palabra como un sustantivo y el hecho de que esté en cursivas indica que no es inglés. Al mismo tiempo, se pueden unir estas dos frases en “they sang le sang”: cantaron la sangre.

“*Ratio*” es la cuarta parte en la que nuevamente las letras y palabras ganan más espacio en la página, al mismo tiempo parece que incrementa el número de palabras. Nuevamente no hay división dentro de esta parte, entonces no se puede distinguir si hay varios poemas o es uno solo. Aunque en las partes previas hay palabras en cursivas, en esta parte parece que aumentan. “*Ratio*” es en donde la disposición de las palabras en la página asemeja más el movimiento de las olas, desde lo visual hasta la sensación de la lectura. Las palabras se fragmentan para formar otras: “âme” se convierte en “name”, “pain” se convierte en “pan”. “*Ferrum*” es la parte más larga y en la que hay una explosión de palabras. No sólo

hay cursivas, sino también frases con la misma fuente de “*Ventus*”, y al final regresa la línea de las notas al pie de página donde también aparecen los nombres de los esclavos muertos en esta otra fuente. En esta misma parte, las palabras comienzan a desintegrarse aún más hasta que es imposible identificarlas; al mismo tiempo, se incorporan palabras en otros idiomas que se transforman entre ellas de un idioma a otro. En la misma desintegración del discurso, hay una unión, es como la disolución del discurso en agua: deja de ser lo que es para unirse a otras cosas. Hay letras sueltas que dificultan este ejercicio de asociación; por ejemplo, la letra “y”, que en francés es una preposición para espacio, mientras que en español es una conjunción y en inglés su pronunciación nos remite a “why”. Al tener presentes los distintos lenguajes, podemos interpretar estas letras sueltas desde todos ellos. Como ocurre en la página 136 del libro:

y
 or bo ands hea die s l ds & f
 bs for ri es shi n s & lip bs spin
 vis & fe for
 or bo la &
 hey ave &
 c sa a n
 am je suis & yo
 y
 for sum
 sou scan the se
 inds for tl
 te te ta ta for tum
 a be
 at o bi obi m
 o
 bi ifn sa ve me na
 alms nails in he

Hay polifonía en los distintos lenguajes también. Finalmente, “*Ebora*” es la culminación de todo. El color de la fuente cambia a uno más claro que parece un borrado del anterior, como un fantasma, al mismo tiempo las palabras se enciman o yuxtaponen unas sobre otras hasta hacerlas ininteligibles. “*Ebora*” es escribir sobre lo que Philip ya había escrito, ¿un palimpsesto del palimpsesto? El regreso del regreso: el fantasma.

Al ser descrito como el asesinato de los documentos legales, *Zong!* podría definirse como el fantasma de quienes no fueron nombrados en éstos. Shockley también presenta algunos argumentos que ayudan a rastrear la razón por la cual la forma del poema se relaciona con los fantasmas. Citando a Lorrie Smith, Shockley explica que la literatura del *Middle*

Passage se compone de superficies y profundidades, y cuando los poetas se sumergen, encuentran “‘ghosts of history’ who can ‘guide...the living toward spiritual wholeness’” (795). Sin embargo, la forma de *Zong!*, al no ser un todo y nunca poder ser descrita como algo preciso, trabaja en función del fantasma, permite al fantasma, y al mismo tiempo opera como el fantasma. En esta relación entre forma y fantasma se busca señalar el fallo de los textos legales, del discurso y de la Historia oficial, para confrontar a lxs lectorxs con la pérdida. A partir de lo planteado sobre la forma del poema en este capítulo, en el segundo capítulo exploro la presencia de los fantasmas en el texto y cómo ésta está relacionada con el proceso de duelo en el poema.

Capítulo 2: Fantasmas y Duelo

A partir de las características formales del poema que expuse en el primer capítulo (el asesinato, el palimpsesto y la fuga), en este segundo capítulo examino cómo convocan la presencia de fantasmas y cómo ésta conlleva un trabajo de duelo. Para ello utilizo la noción de espectro o fantasma que propone Jacques Derrida en su libro *Espectros de Marx*. Derrida comienza el libro lanzando una máxima en el “Exordio”: “Alguien, usted o yo, se adelanta y dice: *quisiera aprender a vivir por fin*” (11). Derrida se pregunta qué significaría “querer aprender a vivir”, y afirma que involucra una dirección, ya sea de experiencia o de educación, es decir, que ese aprendizaje va de una persona con mayor experiencia a una con menor experiencia; él mismo da los ejemplos de un padre a un hijo o de un maestro a un alumno. Derrida también establece que *aprender a vivir* siempre estará en medio de dos: entre aprender por uno mismo –que sería la meta del aprendizaje– pero siempre del otro y con el otro, incluso cuando ese otro ya no está; entre la vida y la muerte, e inevitablemente *aprender a vivir* se realiza entre fantasmas: “Lo que sucede entre dos ... siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma” (12). La intervención de los fantasmas es a la vez un aprender a vivir con ellos:

en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos. No hay ser-con el otro, no hay *socius* sin este con-ahí que hace al ser-con en general más enigmático que nunca. Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones. (Derrida 12)

Vivir ocurre entre y con los fantasmas, pero ¿qué es exactamente un fantasma y cómo podríamos definirlo para establecer que en efecto hay fantasmas en el texto de Philip o que el texto mismo es un fantasma? ¿Qué podemos aprender sobre vivir con los fantasmas en el poema? La definición es complicada porque el fantasma es aquello de lo que ni siquiera se sabe si es o no es:

El espíritu o el espectro ... no se sabe lo que *es*, lo que es presentemente. *Es* algo que, justamente, no se sabe si precisamente *es*, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. (Derrida 20)

El fantasma se encuentra en medio, entre ser y no ser, en la incertidumbre de ser y de saber.

La ubicación de los fantasmas también es inexacta tanto en el espacio como en el tiempo. La primera descripción del fantasma en el “Exordio” es la de “ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros” (12). Estxs otrxs de lxs que escribe Derrida son aquellxs que ya no están o aún no están, y entre ellxs se puede incluir, o más bien, es necesario incluir, las muertes del *Zong* para poder hacer una lectura del poema desde las generaciones, la herencia y la justicia. Sin embargo, es importante decir que estxs otrxs no son únicamente lxs esclavxs del *Zong*, y el texto de Philip también sugiere que un solo poema no es suficiente para incluir a todas las personas⁶

⁶ Muchas personas fallecieron en estos viajes debido a las malas condiciones en las que eran transportados. El método con que se acomodaba a lxs esclavxs para que cupiera la mayor cantidad posible en los barcos fue una de las principales causas de muertes. Se aceptaba y esperaba que algunxs murieran mientras la mayoría sobreviviera. Lxs esclavxs eran acomodados como libros en un librero, haciendo la situación tan insostenible que algunxs se arrojaban por la borda. Las enfermedades también fueron un factor importante que no sólo mató esclavxs sino también miembros de la tripulación. Los datos de la BBC indican que la tasa de mortalidad fue de 15-16% durante el *Middle Passage*.

que fallecieron durante el *Middle Passage*. Derrida escribe que el tiempo de *aprender a vivir* es un tiempo sin presente rector y es en este tiempo en el que se aprende a vivir con los fantasmas, a hablar con el fantasma. Se habla con el fantasma “desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por estos otros” (13). Es por este motivo que Derrida escribe que el fantasma es el por-venir⁷ ya que su aparición es siempre un regreso, el fantasma regresa porque nos preguntamos por lo que está por venir:

Esta pregunta *llega*, si llega, y pone en cuestión lo que vendrá en el por-venir. Estando vuelta hacia el porvenir, yendo hacia él, también viene de él, proviene *del* porvenir. Debe, pues, exceder a toda presencia como presencia a sí. Al menos debe hacer que esta presencia sólo sea posible a partir del movimiento de cierto desquiciamiento, disyunción o desproporción: en la inadecuación a sí ... esta pregunta, desde el momento en que viene a nosotros, no puede venir ciertamente sino del porvenir (*whither?*)⁸ ¿adónde iremos mañana?, ¿adónde va, por ejemplo, el marxismo?, ¿adónde vamos nosotros con él?) (Derrida 13)

Los fantasmas se encuentran más allá del tiempo, fuera del tiempo; no están presentemente vivos pero tampoco pertenecen por completo al pasado, sino al porvenir, en tanto que nos preguntemos hacia dónde vamos (*whither?*) y nos responsabilicemos de ellos:

⁷ Derrida usa de forma diferente por-venir y porvenir. El primero es aquello que va, viene y proviene del porvenir.

⁸ El uso de esta frase se debe a que el texto de la conferencia abría un coloquio internacional organizado por Bernd Magnus y Stephen Cullenberg bajo un título que juega con la ambigüedad: «Whither marxism»: «¿Adónde va el marxismo?» ciertamente, pero también, bajo mano, «¿Está marchitándose el marxismo (wither)?». (8)

Ser justo: más allá del presente vivo en general –y de su simple reverso negativo–. Momento espectral, momento que ya no pertenece al tiempo, si se entiende bajo este nombre el encadenamiento de los presentes modalizados (presente pasado, presente actual, «ahora», presente futuro). Cuestionamos en este instante, nos interrogamos sobre este instante que no es dócil al tiempo, al menos a lo que llamamos así. Furtiva e intempestiva, la aparición del espectro no pertenece a ese tiempo, no da el tiempo, no ese tiempo: «Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost» (Hamlet). (Derrida 14).

A pesar de estas dificultades para definir el fantasma, Derrida esboza tres cualidades más específicas sobre éste. Primero se encuentra el trabajo de duelo, que consiste en ontologizar los restos: nombrar y ubicar, dar nombre y lugar. Derrida escribe “¡Que se quede ahí y no se mueva ya!” (23). Pero, ¿cómo hacerlo con las muertes del *Zong*? El agua, el elemento de las muertes en el *Zong*, es un medio que está en constante movimiento, lo mismo que el texto, creando la inestabilidad del poema y de las palabras que cambian de una a otra, de un lenguaje a otro. ¿Qué clase de duelo se lleva a cabo para una muerte por agua si no se puede ubicar dónde, si el muerto no se queda quieto? ¿Se puede llevar a cabo un duelo? El agua como lugar (o no lugar) no es lo único problemático sobre estas muertes: los cuerpos de lxs esclavxs tampoco tuvieron un lugar en la historia, no al menos bajo la forma de un obituario, un archivo o cualquier clase de registro de los nombres que permitiera una conmemoración (un *ser-con*). Entonces, Philip recurre a mecanismos del asedio (un habitar sin habitar) para intentar ubicar a los fantasmas: el palimpsesto y la fuga, las notas al pie y también los espacios en blanco.

En segundo lugar, las generaciones forman parte del análisis del fantasma, de las que sólo se puede hablar a través de “la lengua ... y de la voz, en cualquier caso, de lo que marca

el nombre u ocupa su lugar” (Derrida 23). Si no podemos nombrar lo que ha venido antes, ¿cómo se transmite a la siguiente generación? ¿Cómo pasan estas muertes al presente? ¿Como un espacio en blanco? ¿Como una herida? *Zong!* es primero que nada un canto. ¿Podría ser al mismo tiempo un archivo, una colección de imágenes? Con estas preguntas Philip desarticula la historia, la saca de sus goznes, para vivir en el tiempo del *aprender a vivir* y heredar una nueva historia. Esta expresión, sacar de sus goznes, es una de las traducciones al español. Proviene de que Derrida utiliza la figura fantasmal del padre de Hamlet para explicar la convivencia con los fantasmas y las generaciones, cómo hablar con y dirigirse a ellos. Hamlet dice que ha nacido para recomponer la historia desarticulada:

Maldice, incluso, la suerte que le habría hecho nacer para reparar un tiempo que marcha de través. Maldice el destino que le habría destinado justamente a él, a Hamlet, a hacer justicia, a volver a poner las cosas en orden, a volver a poner la historia, el mundo, la época, el tiempo, *del derecho*, en el camino derecho, a fin de que, conforme a la regla de su justo funcionamiento, avance derecho –y según el derecho–. (Derrida 34)

Philip y lxs lectorxs se vuelven este Hamlet que hereda un crimen, aunque, a diferencia de *Hamlet*, *Zong!* no trata sobre venganza sino que busca abrir nuevas posibilidades de justicia al mismo tiempo que la cuestiona.

De esta manera, las voces que aparecen en –o entre– el texto de Philip, voces en canto o en multitud, nos colocan en la posición de herederxs de otras historias. ¿Podremos enderezar el entuerto? pregunta Derrida:

No se hereda nunca sin explicarse *con algo del espectro* (y con algo espectral), y desde ese momento, con *más de un* espectro. Con la falta, pero también con la inyunción de *más de uno*. Ése es el entuerto originario, la herida de nacimiento que

padece, una herida sin fondo, una tragedia irreparable, la maldición indefinida que marcó la historia del derecho o la historia como derecho, que el tiempo esté *out of joint*, eso es, lo que está también atestiguado por el nacimiento, incluso cuando éste condena a alguien a no ser el hombre del derecho sino en tanto que heredero enderezador de entuertos, es decir, castigando, condenando, matando. La maldición estaría inscrita en el derecho mismo. (Derrida 35)

En tercer lugar, Derrida menciona el trabajo, que citando a Valéry concibe como “la potencia de transformación” (23). De manera similar, Fehskens escribe sobre el trabajo como una potencia transformadora: “Grounded in the history of the Caribbean, these texts repeat the ruins, spectres and stories of expropriation not only as remains of the past, but as the beginnings of transformed and transforming worlds” (46). La potencia transformadora existe en el reclamo de justicia bajo un principio de responsabilidad: “Ninguna justicia –no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho– parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad” (Derrida 13); responsabilidad y respeto “por la justicia para aquellos que *no están ahí*, aquellos que no están ya o no están todavía” (13). El trabajo como transformación es aquel que realiza Philip al deshacer el texto legal para crear el poema y es también el que realiza cualquiera que se enfrente a *Zong!* al intentar dar sentido a las palabras, haciéndose responsables de su lectura.

Aquí quiero mostrar cómo el poema de Philip funciona como fantasma, en particular por el tema y la imagen recurrente del agua, lo cual a su vez permite la aparición de los fantasmas de personas esclavizadas, que dejan en nuestras manos la tarea del duelo. Esto quiere decir que se debe entrar en entrevista con el poema, en entrevista con el fantasma. En el poema, el medio en que se conjura a los fantasmas es el agua, que posibilita su aparición al ser y no ser aquella agua de la que hablan los documentos legales, que está en constante

movimiento y cambio, como un no lugar. El agua es el mar en el que se ahogaron lxs esclavxs y también la falta de ésta es uno de los motivos por los que algunxs murieron de deshidratación. El discurso en *Zong!* se comporta como un fantasma en cuanto que no podemos estar seguros de lo que dice, nos entrega otra historia que debemos esforzarnos por leer y siempre queda en medio de una o más posibilidades. Para el duelo es importante nombrar y ubicar; sin embargo, mostrar la dificultad que esto conlleva es igual de importante, o incluso más, para poder experimentar aquello que ya no es o no sabemos si es, la incertidumbre de lo que ya no existe. Dentro de la incertidumbre que provoca el duelo se revela algo de los lazos con lo que se ha perdido, los lazos con los otros que nos constituyen (Butler 48). Butler resume estas ideas en la pregunta “¿qué soy yo sin ti?”: “Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a ‘ti’ sólo para descubrir que ‘yo’ también desaparezo” (48). Volveré a este tema en el último capítulo. Aquí me concentraré en el carácter espectral de *Zong!*, en la incertidumbre sobre qué se ha perdido y sobre qué hacer con lo perdido, qué hacer cuando se descubre que se ha perdido la humanidad. *Zong!* confronta a su audiencia a replantearse su lectura tanto del poema como de los hechos, como también nos confronta con los fantasmas que conjura.

A lo largo de *Zong!* los fantasmas se hacen presentes. Philip menciona en *Notanda* que *Espectros de Marx* aclara y confirma algunas de sus ideas sobre *Zong!* (202), haciendo evidente que comparten características. De acuerdo con Derrida, la aparición del fantasma ocurre fuera de la justicia, cuando la justicia no se cumple, “ahí donde la justicia aún no está, aún no ahí, ahí donde ya no está, entendamos ahí donde ya no está presente y ahí donde nunca será, como tampoco lo será la ley, reductible al derecho” (12). Es cuando la justicia no se cumple que “(h)ay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento

en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (12-13). El poema es el lugar para los fantasmas, ya que está fuera de la justicia y desarticula la justicia. *Zong!* abre un espacio más allá del texto legal, y a la vez se sitúa en medio del texto legal y el texto poético. De forma similar al carácter incierto de los fantasmas, la lectura del poema nunca es una sola (es y no es imagen y texto, un significado y otro, una palabra y otra, un lenguaje y otros, una lectura y otras, texto legal y poético, y agua y superficie). En la incertidumbre se encuentra el fantasma, y *Zong!* siempre se encuentra en el límite, al mismo tiempo que lleva a lxs lectorxs al límite cuando no pueden asimilar una única palabra, lectura o imagen. Lo mismo ocurre con las palabras que se convierten en otras, en otros idiomas. Justo en el momento en el que parece que se puede asir una palabra, ésta cambia a otra que a su vez se convierte en otra más. Las imágenes que crea el texto tampoco son estáticas y se transforman en otras, así como la forma del poema tampoco es estable y cambia con cada sección. *Zong!* como palimpsesto muestra el texto legal y el texto poético, sin terminar de ser uno por completo. Es como si *Zong!* estuviese sumergido y comenzara a salir a la superficie pero no por completo. La imagen sigue distorsionada bajo el agua.

Un ejemplo de esto se encuentra en la página 51, donde lo primero que hay es un solo verso compuesto de varios números sin espacios, sin una referencia directa. Debajo de este verso que traza una línea, hay medidas de tiempo sin un patrón u orden aparente: “150sixtyfortytwoandahalfeventhreesevenfiftythirtyseveneighteenseventeenonesi”. Más abajo de estas medidas y un poco a la derecha se encuentra la palabra “negroes” y más por debajo “was the bad made measure”. En esta página se encuentran aproximaciones al límite,

tanto entre palabras, como en la lectura e imagen. El verso como una línea podría marcar la división entre superficie y profundidad, que es lo primero que viene a mi mente. Las medidas del tiempo a mi parecer indican la caída de la palabra “negroes”, que al igual que el verso/cifra nos confunde porque sugiere la inexactitud del tiempo, pudieron haber sido días, semanas o meses. La composición de las palabras en la página conlleva miles de posibilidades, porque en el momento en el que las palabras dejan de tener sentido, intentamos verlas como imágenes que también cambian. Si regreso en otro momento a la página, el primer verso se convierte en el barco y “negroes” en el ancla. Este efecto ocurre también al recitar el verso, aun sabiendo que cada lectura es particular a la voz, tiempo y lugar, al ser imposible de decir esta medida inmensa en una sola frase, cada lectura y relectura será diferente.

Una vez abierta la puerta a los fantasmas gracias al funcionamiento del texto, éstos aparecen en ciertos resquicios. Los fantasmas aparecen en un tiempo desquiciado. El fantasma comienza por regresar, afirma Derrida (25), “el espíritu viene como (re) aparecido, figura a la vez como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez” (24). Los fantasmas asedian el poema a partir de las repeticiones, una de las bases del texto de Philip. Constantemente se repiten palabras enteras, y éstas a su vez se repiten en sus ecos cuando se fragmentan. La propia Philip asocia esta repetición tanto al fantasma como al agua: “Our entrance to the past is through memory. And water. It is happening always — repeating always, the repetition becoming a haunting” (203). Sin embargo, llega un momento en el que la reiteración es tanta que los ecos se vuelven cada vez más difusos, ininteligibles. Una característica de “*Ebora*”, la última sección, es que las palabras se yuxtaponen y el color de la fuente que se vuelve más claro porque “no se sabe si la espera prepara la venida del por-venir o si recuerda la repetición de lo mismo, de la cosa

misma como fantasma” (Derrida 50). No sabemos en qué momento surgen estas palabras, a qué tiempo pertenecen y si provienen del futuro o si son ecos del pasado. La repetición está íntimamente relacionada con el tiempo, con los tiempos. Derrida escribe que “no solamente (se trata) de dónde viene el *ghost* sino, en primer lugar, ¿va a volver?, ¿no está ya llegando, y adónde va?, ¿y qué hay del porvenir? El porvenir sólo puede ser de los fantasmas. Y el pasado” (50). A causa de esto los fantasmas desarticulan el tiempo. En “Zong! #4” y “Zong! #21”, los cambios en el tiempo verbal son tan repentinos que parece que la voz poética no se puede decidir por uno solo o siente la necesidad de que ambos estén presentes al mismo tiempo, que convivan unos con otros.

Zong! #4

this is

not was

or

should be

this be

not

should be

this

should

not

be

is

Zong! #21

is being is

or

should

is is

is

be

being

or

been

is was

is

should be

or

have been

is there

El fantasma o los fantasmas no sólo habitan el tiempo desarticulado, o dislocado, en términos shakesperianos, sino que desarticulan todo lo demás. La presencia del fantasma podría ser revelada en la fragmentación misma del texto cuando se disloca el discurso. Mina Karavanta concibe el texto como

a development of the simultaneous disintegration of body and language. Each section narrates the wearing and tearing of the flesh down to the bones, the being of each body drowned in salt and wind, the vicious fulfilment of reason at the moment of destruction—the death of the slaves justified as a necessity of finance capital—and finally the sinking of the remains of the chained bodies to the bottom of the Atlantic, where they remain as ruins of colonial modernity. (52)

Los restos de los cuerpos, las ruinas de la modernidad colonial son el recordatorio que produce el tiempo desquiciado. El agua como el medio del fantasma también ayuda a la desarticulación de cualquier unidad en el texto. Las ruinas de las que escribe Karavanta podrían señalar también al tiempo fuera de sí. En la fragmentación del discurso se encuentra tanto la disolución del cuerpo en el agua como la desarticulación de la unidad por parte del fantasma. Ambos procesos conviven en el texto sin que haya posibilidad de señalar el tiempo de cada uno, probando una vez más que presente, pasado y futuro conviven en la fragmentación.

Asimismo, la imposibilidad de seguir una lectura única abre distintas posibilidades de lectura. La forma del poema permite percibir el agua, las voces y los fantasmas de distintas maneras. Un ejemplo de esto ocurre en “*Zong! #18*”, donde Philip agrupa palabras por su significado en dos columnas, una al lado de la otra. En una de las columnas agrupa *dead*, *means* y *water*. El agua significa muerte. Opuesta a esta columna está otra con la palabra *wants*, haciendo alusión a la necesidad de agua de los esclavos, la alusión al deseo de agua

significa muerte. A lo largo del libro, agua y muerte siempre están presentes relacionándose de distintas maneras: “down / water / drag s” (Philip 91); también agua y peligro: “water the dread” (Philip 106). Philip logra que las palabras de los documentos legales adquieran un nuevo significado al ponerlas en un nuevo orden, al fragmentarlas y al no poder unir las con nada más. Gracias a este ejercicio, vemos las palabras por sí mismas, pero también les otorgamos un valor diferente y al mismo tiempo nos es imposible otorgarles un valor único y concreto. Podríamos decir que, al desquiciar la gramática de los textos legales con poesía, se abre la posibilidad de justicia, es decir, se abre la posibilidad de entrar en la entrevista con estos fantasmas y, con ello, la posibilidad de volver a con-vivir. La manera en que Philip divide y acomoda las palabras a lo largo del texto hace que éstas incluso adquieran un peso cuando caen a lo largo de la página:

not his eyes a secret race with a taste for the she negro & port pus faint sam & ague they has a dose of the clap too and fine lace lady flip her over board was for his & over were drawn down a red dawn they ward ed for air a re own do wn dow n down water drag s

his eyes
rage
adzo
ama
esi

Philip les da peso, les da y quita sentido y les da un espacio específico para que sea imposible regresar al significado colonial que se les dio a las palabras en los documentos legales.

El agua presenta ciertas características que vuelven particular la idea de “ontologizar los restos”: “Does this mean that unlike being interred, once you’re underwater there is no retrieval — that you can never be “exhumed” from water? The gravestone or tombstone marks the spot of interment, whether of ashes or the body. What marks the spot of subaquatic death?” (Philip 201). El agua juega un papel especialmente importante cuando se quiere

ubicar al cuerpo. Físicamente es imposible ubicar los cuerpos de lxs esclavxs ahogadx. Casi siempre sabemos sobre el fantasma a través de las voces que surgen entre las palabras fragmentadas como una polifonía:

sound never ceasing within water ... since water is a much more “sound-efficient medium” than air. I have often since wondered whether the sounds of those murdered Africans continue to resound and echo underwater. In the bone beds of the sea (Philip 203)

Otro de los efectos que dificulta señalar la ubicación de los cuerpos es el efecto visera: “no vemos a quien nos mira. Aunque en su fantasma el rey se parece a sí mismo «como a ti mismo tú te pareces» («*As thou art to thy selfe*»)⁹, dice Horacio, esto no impide que mire sin ser visto: su aparición le hace aparecer también invisible bajo su armadura” (Derrida 21). Este efecto es importante al momento de hablar de generaciones y herencia: “El *efecto visera* desde el que heredamos la ley es eso: el sentirnos vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra.” (Derrida 21). El agua es también responsable de que se herede sin poder ver a quien nos hereda; sin embargo, las voces en polifonía del poema son la herencia.

Tomando en cuenta el efecto visera, Philip ubica al cuerpo utilizando las notas al pie de página, donde incluso cuando nombra a lxs esclavxs, en “*Os*”, sigue dejándolxs en un espacio propio, intermedio, en algo que pertenece al texto pero no es el texto, en una línea que indica debajo del texto, debajo del agua:

The Africans on board the *Zong* must be named. They will be ghostly footnotes floating below the text — “under water . . . a place of consequence”.

⁹ *Hamlet* 1.1. 59.

Idea at heart of the footnotes in general is acknowledgement —someone else was here before—in *Zong!* footnote equals the footprint.

Footprints of the African on board the *Zong*. (201)

Nombrarlx tiene como consecuencia ubicarlx en la página. Para Fehskens nombrar es tanto un recurso poético como de memoria: “The very act of naming functions as a public means of memorialization, acknowledging through the name the loss of the being to whom it was once, perhaps, attached” (409). Por otro lado, memorizar también implica cierto poder: “la memorización por medio del inventario, la lista jerarquizada no es sólo una actividad dirigida a una nueva organización del saber, sino un aspecto de la organización de un poder nuevo” (Le Goff 143). La posibilidad de hacer o no hacer memoria conlleva un poder, y Philip, al ejercerlo a favor de estas muertes, al colocar los nombres en una lista, trabaja en función de la memoria, “una política de la memoria, de la herencia y las generaciones”. Las notas al pie, funcionando como palimpsesto, nos permiten ver lo que hay debajo; y también pueden ser pensadas bajo la idea de *overboard* de Shockley. Citando a Lorrie Smith, Shockley escribe que al sumergirnos debajo del texto, en las notas al pie, encontramos “‘ghosts of history’ who can ‘guide...the living toward spiritual wholeness’ (425)” (795). La posición de los nombres involucra el movimiento de los poetas al entrar al agua, sumergirse, para traer a flote estas voces.

Ahora bien, los nombres sólo se encuentran presentes en “*Os*”, que significa hueso en latín. Los nombres, los restos, los huesos aparecen debajo del texto. Después, desaparecen en “*Dicta*”, leyes (los comentarios pertinentes al caso, pero que no tienen consecuencia directa en la resolución), donde sólo queda una línea que marca la división entre el texto y lo que hay debajo del texto. Después, en “*Sal*”, la línea y los nombres desaparecen por completo. Los fantasmas cambian de lugar, resurgen en la polifonía de las voces en las otras secciones,

y ahora pertenecen al texto; el texto *es* con los fantasmas. En “*Sal*” y “*Ventus*” hay espacios en blanco entre las palabras que se mueven de tal manera que parecen abrirse y es como si por ahí salieran a la superficie las voces, los fantasmas. Cada vez se van cerrando más los espacios, se saturan de voces que surgen, hasta que no pueden surgir más y tienen que regresar a su posición bajo el agua en “*Ebora*”. En la última parte de “*Ferrum*” vuelve a aparecer la línea que marca la nota al pie con nuevos nombres. No son los mismos que están en “*Os*”, ni es la misma fuente. Es como si Philip nos mostrara que hay más nombres aún por debajo a los que no se les puede dar voz, señalando que un poema es insuficiente. “*Ebora*” parece ser el momento final en el que la imagen ya no enfoca lo que hay en la superficie sino que se sumerge para evocar las voces que no han podido salir a flote. Es una memoria incompleta de aquello que ha sido excluido, y que no es estática.

El momento de la desaparición, en “*Dicta*”, ahí donde los nombres al pie de página desaparecen y sólo queda la línea divisora, puede obedecer a que, para los documentos legales, para la ley (“*Dicta*”), estos esclavos no tenían nombre, no eran sujetos. Ya había algo de fantasmas en lxs esclavxs desde mucho antes de morir. Karavanta habla sobre esto cuando escribe: “Thanks to the capitalist processes of commodification and alienation, the subject’s being is suspended as his/her body is transformed into capital. Appropriated by the ‘bodiless body of money’ (Derrida 1994: 51)” (57). A partir de este gesto Philip señala que los esclavos eran fantasmas ya desde los documentos legales porque en el ámbito legal no se les consideraba sujetos de derecho. Esta misma idea de que las personas se convierten en fantasmas en cuanto que no son sujetos de derecho es similar a cuando Butler afirma que: “La desrealización del ‘Otro’ quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro.” (60). Sin embargo, Butler lo plantea desde aquello que se considera humano o pertenece a la humanidad:

a nivel del discurso, ciertas vidas no son consideradas como vidas –vidas que no pueden ser humanizadas, que no encajan dentro del marco dominante de lo humano–. Su deshumanización ocurre primero a este nivel, de donde brota entonces una violencia física que en algún sentido es portadora del mensaje de deshumanización que ya está funcionando en la cultura. (Butler 60)

Mientras vivían, lxs esclavxs estaban en el estado liminal del que escribe Butler, ya que no estaban verdaderamente vivos mientras la ley lxs negaba. En la historia, lxs esclavxs como personas también fueron negados al quedar registrados como bienes. Así pues, no sólo perdimos esas vidas, sino que esas vidas ya habían perdido la humanidad por un acto violento de deshumanización. Las estrategias de asedio de Philip podrían combatir el asedio del fantasma que consiste en que estas vidas tengan que ser negadas constantemente:

dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez. Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. (Butler 60)

El regreso del fantasma, el trabajo de duelo involucra una injusticia y una falta en la responsabilidad.

La pregunta ahora es ¿qué pasa una vez que los fantasmas aparecen en *Zong!*? La potencia transformadora radica en crear una nueva historia o, más bien, en deshacer la que se dijo es la Historia, buscando un reclamo de justicia y una sanación. Butler sostiene que el duelo nos ofrece una transformación de aquello que consideramos humano, un replanteamiento:

Sólo puedo reunir un “nosotros” encontrando el camino que me liga a “ti”, tratando de traducir pero dándome cuenta de que mi propio lenguaje tiene que quebrarse y ceder si voy a saber quién eres. Eres lo que gano a través de esta desorientación y esta pérdida. Así es como surge lo humano, una y otra vez, como aquello que todavía tenemos que conocer. (Butler 78)

Aprender a vivir se hace también en el duelo. Lxs esclavxs aparecen en el documento legal como bienes —“the slave loses her/his name and is given a name by the master, a symbolic gesture that demonstrates that the slave is the object of property and no longer and never again the subject of property” (Karavanta 57-58)—, pero cuando se hacen presentes en el texto de Philip, se convierten en personas particulares con voz, nombre y espacio, sin restringirlas ni volverlas estáticas. De esta forma, Philip deshace esa parte de la historia, al asesinar y transformar los documentos legales. En el poema, la forma en la que cualquiera debe dirigirse al fantasma conlleva un *ser-con* el fantasma. Hay que preguntarse de dónde vienen estas voces y estos lenguajes, escucharlas, escuchar a los fantasmas para entonces desafiar nuestra idea de humanidad. Hay que tomar el texto de Philip como se aborda al fantasma, establecer un diálogo con éste sin encasillarlo o clasificarlo, pero sí nombrarlo y dejarle un espacio. Al hacer esto, finalmente, podemos replantear qué es lo humano, qué nos ha sido legado, qué vidas han sido omitidas, y en esta transformación, exigir justicia.

Capítulo 3: Justicia

En los dos capítulos previos establezco que en el poema hay un trabajo de duelo que se lleva a cabo a partir de una transformación (concretamente, un asesinato) de los documentos legales. La forma del poema es vital para el trabajo de duelo, y la transformación que ocurre durante el mismo ofrece una nueva visión que es a su vez un reclamo de una nueva justicia al mismo tiempo que un cuestionamiento sobre la justicia misma. Lxs tres distintxs autorxs (Butler, Derrida y Shockley) que expongo en este capítulo ofrecen propuestas sobre cómo aproximarse a la justicia y la sanación a partir del duelo. Sin embargo, debido a que la aparente justicia que dio el juicio *Gregson v. Gilbert* y los documentos legales no contempló a las personas esclavas ahogadas como personas, es entonces importante establecer que ninguna de las propuestas de estxs autorxs se refiere a una justicia legal o económica, sino a la existencia de posibilidades más allá de este tipo de justicia, posibilidades que aún no poseen un nombre o al menos yo no sé nombrar. Esta nueva justicia, como la llamaré por ahora, debe darse a partir de un replanteamiento y reconocimiento de la vulnerabilidad y lo que se considera humano (Butler), a partir de una responsabilidad con lxs otrxs (Derrida) y como un medio de sanación (Shockley).

Lo primero que hay que decir sobre el duelo con respecto a las muertes de lxs esclavxs del *Zong* es que no hubo uno. Philip considera los documentos legales como una marca de las muertes: “I write, reminding myself that the case is the tombstone, the one public marker of the murder of those Africans on board the *Zong*, locating it in a specific time and place. It is a public moment, a textual monument marking their murder and their existence” (194). Sin embargo, incluso si los documentos legales se pudiesen entender como una especie de archivo o registro de estas muertes, en realidad enumeran una pérdida económica y no una

humana: “The African men, women, and children on board the *Zong* were stripped of all specificity, including their names. Their financial value, however, was recorded and preserved for insurance purposes, each being valued at 30 pounds sterling” (Philip 194). Señalar la diferencia entre el planteamiento de una pérdida humana y una pérdida económica es el primer elemento que desde la perspectiva de Butler permite entender que el reconocimiento público del duelo es un acto político y de justicia. Butler explica esto al poner como ejemplo que las vidas perdidas en los Estados Unidos que cuentan con obituarios públicos “constituyen actos de construcción de la nación” (16), mientras que se borra a aquellos a quienes los Estados Unidos ha asesinado. Para Butler este tipo de acciones establece que:

Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable? (16-17)

Como argumento en el capítulo anterior, las muertes de lxs esclavxs a bordo del *Zong* no fueron consideradas como lamentables, ni sus vidas como vivibles y en el caso legal quedaron registradas como bienes, sin que hubiese un momento para pensar en ellas desde lo humano, para que se les llorara y hubiese un acto público de duelo que las registrara como una pérdida humana. La violencia en la esclavitud de estas personas borró tanto sus vidas como sus muertes y evitó que existiese un duelo público. La violencia que las negó como personas es la misma que hizo que estuviesen en un barco en las peores condiciones, transportadas en contra de su voluntad para ser vendidas. Borrar las vidas de estas personas al no hacer duelo forma parte del discurso esclavista que marca los límites sobre qué es humano: “el problema no se reduce a la existencia de un ‘discurso’ deshumanizador que produce estos efectos, sino más bien a la existencia de límites para el discurso que establecen las fronteras de la

inteligibilidad humana” (61). El esclavismo era el discurso que sostenía la deshumanización de las personas a bordo del *Zong*, ya que “a nivel del discurso, ciertas vidas no son consideradas como vidas —vidas que no pueden ser humanizadas, que no encajan dentro del marco dominante de lo humano” (60). Las vidas perdidas a bordo del *Zong* no encajaron en el marco de lo humano desde que eran personas esclavas. La violencia que sufrieron durante el viaje, a la hora de su muerte y después es “una violencia física que en algún sentido es portadora del mensaje de deshumanización que ya está funcionando en la cultura” (60). Es el discurso que permitió que se cerrara el caso, se cerrara la muerte, y así se regresara a una aparente normalidad y orden.

Butler escribe que actuar de esta forma, “negar esta vulnerabilidad, desterrarla” (56), cierra las posibilidades de reconsiderarla y lo humano. Este recurso (re)orientador surge de entender que nuestra existencia y vulnerabilidad se encuentra ligada a lxs otrxs, y para Butler el duelo nos lo revela o nos lo recuerda:

mientras pasamos por (un duelo), algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen. No es como si un "yo" existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un "tú" por allá, especialmente si el vínculo con ese "tú" forma parte de lo que constituye mi "yo". Si bajo estas condiciones llegara a perderte, lo que me duele no es sólo la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué "soy", sin ti? Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a "ti" sólo para descubrir que "yo" también desaparezo. En otro nivel, tal vez lo que he perdido "en" ti, eso para lo que no tengo palabras, sea

una relación no constituida exclusivamente ni por mí ni por ti, pero que va a ser concebida como *el lazo* por el que estos términos se diferencian y se relacionan. (48)

Negar nuestros lazos y nuestra vulnerabilidad “supone desperdiciar el principal recurso para orientarnos y encontrar una salida” (56). En oposición a esto, Butler propone que: “Elaborar el duelo y transformar el dolor en un recurso político no significa resignarse a la inacción; más bien debe entenderse como un lento proceso a lo largo del cual desarrollamos una identificación con el sufrimiento mismo” (57). En este proceso podemos plantear las preguntas que lanza Butler:

La desorientación del duelo —‘¿En qué me he convertido?’ o, incluso, ‘¿Qué es lo que me queda?’, ‘¿Qué había en el otro que he perdido?’— deja al “yo” en posición de desconocimiento. Pero esto puede inaugurar una nueva perspectiva si la preocupación narcisista de la melancolía se transforma en consideración por la vulnerabilidad de los otros. (57)

Zong! recupera este momento de vulnerabilidad y pérdida al presentarnos con la caída de los cuerpos en el agua, la desintegración del discurso y una destrucción similar a la que vivieron lxs esclavxs: “One approach was literally to cut up the text and just pick words randomly, then I would write them down but nothing seemed to yield —this was most similar to the activity of the random picking of African slaves —selected randomly then thrown together” (Philip 190). Shockley dice que el poema de Philip es transgresor porque saca de equilibrio, incomoda, pero con Butler encuentro otra posibilidad a esto. Se trata de lo que sucede al estar en contacto con *Zong!*: nos quebramos junto con el discurso ante la imposibilidad de narrar un hecho de esta magnitud; se puede considerar este desequilibrio como una desorientación en la que hay que ceder para entender, para reconocer lo que se nos está presentando. Philip también crea un espacio de consideración por el otro en el surgir de múltiples voces que no

sólo son escuchadas sino también vistas en papel, pero que al mismo tiempo sabemos que será imposible asimilarlas por completo en tanto que no es posible leer el poema como una totalidad. Aceptar que no es posible apreciar el poema como una totalidad es también reconocer que es vulnerable, y esta acción “tiene el poder de cambiar el sentido y la estructura de la vulnerabilidad misma” (Butler 70). *Zong!* ante todo muestra lo vulnerable del lenguaje, en la forma en la que se destruye y transforma, mientras que también muestra cómo el lenguaje del discurso esclavista sostuvo la deshumanización de las personas esclavas. Repensar que el lenguaje es vulnerable es repensar que las vidas de las personas sujetas a éste también lo son. Pero si el reconocimiento cambia la vulnerabilidad, lo más importante sobre *Zong!* es reconocer las muertes de lxs esclavxs, no contarlas porque la vulnerabilidad de estas personas debe ser reconocida ya que

es una condición para la humanización y la humanización tiene lugar de diferentes formas a través de normas variables de reconocimiento, entonces la vulnerabilidad, si es que va a ser atribuida a cualquier sujeto humano, depende fundamentalmente de normas existentes de reconocimiento. (Butler 70-71)

Philip encuentra en la poesía el medio perfecto, ya que desafía los límites deshumanizantes del lenguaje (197), para ver a las personas que murieron en el *Zong*, ver sus muertes y traerlas de vuelta como fantasmas. Al cambiar el sentido de las palabras, Philip también está “desafiando los límites del discurso y cambiando sutilmente sus términos al instalar otro espacio específicamente colonial para las negociaciones de la autoridad cultural (Bhabha 148)”. En este caso, Philip más que negociar, exige una responsabilidad para con estas vidas. Al mismo tiempo, en la destrucción del lenguaje es posible crear nuevos espacios que permitan repensar a estas personas y sus muertes. *Zong!* es una lucha por el reconocimiento de estas personas y de su vulnerabilidad, que debe considerar los lazos que nos unen, ya que

Pedir reconocimiento u ofrecerlo no significa pedir que se reconozca lo que uno ya es. Significa invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro. También significa poner en juego el propio ser y persistir en él, en la lucha por el reconocimiento. (Butler 72)

Zong! destruye los documentos legales que no reconocían las vidas de las personas esclavas como humanas, y no se cierra únicamente a estas vidas, ya que los ecos del poema también muestran que el reconocimiento y la lucha por éste no terminan en estas páginas.

Otro de los aspectos que hay que considerar dentro de la vulnerabilidad del poema y de las muertes que presenta es nuestra incapacidad de comprender un acontecimiento de esta magnitud. *Zong!* nos enfrenta con un acontecimiento que es imposible contar, de la misma manera que es imposible leer y traducir. A diferencia del caso legal, no hay forma posible en la que *Zong!* se cierre, sino que está constantemente cambiando. Evaluando las razones por las que no puede existir una justicia reparativa con respecto a los eventos de lo ocurrido en el *Middle Passage* y la poesía escrita al respecto, Shockley encuentra que el poema de Philip intenta señalar los agujeros en la Historia más que rellenarlos. En el proceso de búsqueda de las otras historias en los restos de la Historia, y el reconocimiento de las faltas, lxs poetas no consiguen llenar los vacíos ni completar las historias, pero sí pueden ayudar al proceso de sanación:

The ghosts haunting their poetry may ultimately facilitate a process of healing; however, they do so not by constructing a textual ‘wholeness’ but by confronting head-on the evidence of the ongoing injuries and losses, the gaps and absences, that the Middle Passage literally and symbolically initiated (795)

La sanación a partir de estos poemas se alcanza a partir de “a reckoning with the discursive evidence of that rupture”. Shockley parece estar de acuerdo en que lxs lectorxs deben ser

confrontados con el texto para finalmente concebir la ruptura que causaron estos acontecimientos. Shockley también reafirma la intención poética de no producir algo completo, algo “w/hole”. Para ello cita a Rebeca Wanzo, quien sostiene que no existe justicia reparativa a víctimas de “racial injury” porque “racially injured subjects cannot return to a point of knowledge before the wound—where they no longer know what it is like to be wounded—reparative justice is inevitably incomplete” (815). Sin embargo, estas heridas no se quedan únicamente en la persona que las sufre pero se pueden heredar, una herida heredada, fantasmas heredados: “Traumatic injuries remain with the descendants of slaves, shaping the possibilities for their futures. Jones asks how a child born of such legacy can be free of it and, moreover, should she be free?” (816). La conclusión de Shockley es que “confronting the forgetting and fingering the fragments may help descendants of the Middle Passage heal, even as the poems contend that neither the law nor the imagination can make us w/hole” (816). El reconocimiento de la ruptura ayuda a sanar y éste es el proceso por el que pasa Philip al escribir *Zong!*: “Philip has said that after the long process of writing and publishing *Zong!* was over, she no longer felt “burdened” by it—that, in fact, getting to “the other side” of grief was “the reward for going through the grief” (“Defending the Dead” 79)” (816). Finalmente, Philip no sólo confronta a lxs lectorxs con los acontecimientos y las muertes, sino que también relata el proceso al final del libro, mostrando el otro lado del duelo. Sin embargo, la distinción que hace Shockley (“w/hole”) es un recordatorio de los huecos, del vacío que no se debe llenar.

El proceso que describe Shockley debe ser contemplado junto con un principio de responsabilidad que tenemos con lo humano, con lxs otrxs, con los fantasmas, con las personas que ya no están y las que aún no llegan:

No puedo pensar la cuestión de la responsabilidad solo, aislado del Otro; si lo hago, me expulso a mí mismo fuera del lazo relacional que desde el comienzo enmarca el problema de responsabilidad ... Si me pienso a partir del modelo de lo humano y si las posibilidades de duelo público de que dispongo hacen visibles las normas que producen lo “humano”, parece estar claro que estoy constituido tanto por aquellos que recuerdo con dolor como por aquellos cuyas muertes reprimo, muertes anónimas y sin rostro que forman el fondo melancólico de mi mundo social. (Butler 74)

La dimensión política en la que cada persona es una con los demás que describe Butler es a su vez motivo de nuestra convivencia con fantasmas. Como ya expuse en el capítulo previo, Derrida habla de justicia cuando habla sobre fantasmas; sin embargo no se refiere a la justicia legal, sino a una justicia fantasmal que también va “*overboard*”, una justicia más allá del tiempo, del espacio y de la ley, porque cuando hablamos de fantasmas, tampoco podemos hablar de un todo. Antes de la justicia, está la responsabilidad:

ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia —no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho— parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo. (Derrida 12-13)

Tal vez la responsabilidad conduzca a la justicia o tal vez ser responsable con lxs otrxs sea la justicia misma. Para Derrida esta justicia “conduce a la vida más allá de la vida presente o de su ser-ahí efectivo, de su efectividad empírica u ontológica: no hacia la muerte sino hacia un sobre-vivir, a saber, una huella cuya vida y cuya muerte no serían ellas mismas sino huellas y huellas” (Derrida 14). Este tipo de justicia no sólo contempla elementos de nuestro presente sino que se mueve en una línea temporal que comprende pasado y futuro, y en esas dimensiones se ocupa de cómo se incluyen las vidas y muertes pasadas y cómo se heredan éstas a las siguientes generaciones. Hay gestos en *Zong!* que revelan la presencia de fantasmas y con ellos también aspectos sobre nuestra humanidad, nos confrontan con ella y lo que pasa con ésta después de leer sobre aquellas muertes. La existencia misma del fantasma en el poema surge de preguntarnos sobre el por-venir, sobre las posibilidades del futuro después de hechos de esta magnitud. En este cuestionamiento se puede sanar la amnesia del pasado (Philip 204) y replantear nuestra humanidad para con el futuro.

El duelo en *Zong!* abre muchas posibilidades. En primera instancia nos enfrenta con una situación desde una nueva perspectiva, desde la cual es imposible ver esto como un todo, sino que es preciso aproximarse al caso asumiendo los huecos y rupturas irreparables de la Historia oficial y los documentos legales. En segundo lugar, permite comprender cómo estas vidas y muertes fueron borradas precisamente al tiempo que *Zong!* las recupera. En tercer lugar, que estas muertes no nos son ajenas, el duelo nos lo recuerda y tenemos una responsabilidad para con ellas. Sanar está en el proceso del duelo, en el reconocimiento del otro y la imposibilidad de entenderlo como un todo. Al enfrentarse a esta imposibilidad y a la incertidumbre de la pérdida, se puede sanar. Hablar sobre estas muertes, sobre estxs esclavxs, estos fantasmas, es hablar de justicia, y antes que cómo hacerles justicia, se señalan las razones por las que no la tuvieron, qué fue lo que, en nuestra concepción de justicia, no

nos permitió dárselas. Por ello es que hay un replanteamiento mismo de la justicia, si acaso hay que dejar de intentar comprender estos acontecimientos como un todo, dejar de buscar la justicia legal, y más bien tratar de sanar estas muertes para poder hacernos responsables de ellas y de aquellos que aún no están.

Conclusiones

En esta tesina analicé cómo la forma particular de *Zong!* permite que se lea como un proceso de duelo mediante el cual se hace un reclamo de justicia. Como planteo en el primer capítulo, el poema de Philip tiene una forma que permite distintos niveles de lectura. El primero es el de una lectura a partir de lo visual, en las imágenes de cuerpos cayendo, flotando y hundiéndose, e imágenes de agua y olas. Estas imágenes no son estáticas debido al movimiento de las palabras en el texto, y también el movimiento entre lenguajes y de una voz a otra, lo cual permite entender la obra como un palimpsesto. El siguiente nivel de lectura es auditivo, y remite a la musicalidad del poema, las voces que resurgen a manera de fuga, los silencios que señalan lo que ya no está y no se dijo ni podrá ser dicho. Otro elemento importante de la forma del poema es la hipertextualidad que Philip denomina un asesinato de los textos legales. Todos estos elementos son una decisión tanto poética como política para conjurar a las personas muertas del *Zong* como fantasmas sin contar la historia oficial ni la historia legal. *Zong!* invita tanto a quien lo lee como a quien habla de éste a que se detenga a considerar todas las posibilidades que el poema ofrece en sus diferentes niveles, de la misma forma que, considero, el poema invita a que hagamos con las muertes de las personas a bordo del *Zong*.

La forma del poema a su vez posibilita la conjuración de los fantasmas. Como expongo en el segundo capítulo, es en los vacíos, los silencios y los fragmentos del poema que se observa que algo falta, y es ahí donde se inscribe el fantasma. Conjurar a los fantasmas entraña una convivencia con éstos que nos confronta con las muertes de estas personas y abre

preguntas sobre qué pasa con estas muertes que no fueron consideradas pérdidas humanas y por lo tanto no tuvieron duelo. El poema, al ubicar y nombrar a las personas muertas del *Zong*, hace un duelo por estas personas. Nombrar y ubicar crean un registro que también puede considerarse un archivo o una forma de conmemoración que se relaciona con las generaciones al heredar algo diferente a la herida de la fuga, en el sentido de la amnesia. El último elemento que menciona Derrida sobre los fantasmas es el del trabajo como potencia transformadora. En el poema éste se lleva a cabo mediante la transformación total de los documentos legales pero también consiste en aquel que hacemos como lectorxs al preguntar ¿qué hago con este texto?, ¿qué son estas voces?, ¿a quién pertenecen?, ¿qué hago con ellas?

Este tipo de preguntas se deben al proceso de duelo mismo. El poema nos desorienta, nos deja en un estado de incertidumbre similar al del duelo. Según Butler, en la desorientación e incertidumbre del proceso de duelo es donde podemos hacer preguntas sobre la vulnerabilidad y lo humano, para así encontrar una salida a aquello que nos vuelve vulnerables y a la violencia a la que estamos expuestos. En el proceso de desorientación, el poema nos obliga a detenernos para escuchar todas estas voces, para intentar descifrar qué hacer con ellas, darles sentido. En el tercer capítulo exploro cómo en nuestra consideración por las voces y los fantasmas en el poema encontramos que es imposible darles justicia de la forma en la que los documentos legales cancelaron estas muertes. Al asesinar el caso, Philip exige que estas voces sean entendidas desde otra perspectiva y también que se les dé justicia de otra forma. Primero hay que considerar qué fue lo que imposibilitó que se les diera justicia y después hay que hacerse responsables de estos fantasmas, pero no sólo de ellos, sino también de su legado y de todxs aquellxs que vinieron antes y vendrán después de ellxs. El asesinato de los documentos junto con la forma que nos confronta replantea la justicia misma porque *Zong!* es un reclamo de estas vidas. Así como el poema presenta distintas lecturas y

abre espacios para reconsiderar, *Zong!* no cierra la justicia, y es por esto por lo que podemos encontrar distintas visiones de la misma. El poema es un espacio de reconsideración por lxs otrxs, de reconocimiento de lo que hace falta y de lo que fue borrado. Reconocer esto abre también la posibilidad de comenzar a sanar y heredar algo más que heridas.

A partir de este estudio, vemos que la lectura de *Zong!* abre posibilidades que nunca se cierran y que por supuesto no se limitan a las de esta tesina, ni a las de lxs autorxs de lxs que me apoyo; al mismo tiempo cuestiona aquellas perspectivas que pretenden limitar la visión de la humanidad, la historia y la justicia a una concepción occidental, blanca y canónica. La consideración por la vulnerabilidad humana en el poema de Philip tampoco se limita a las personas esclavas en el *Zong*, sino que puede incluir a todas aquellas del *Middle Passage*, e incluso ir más allá e incluir las vidas no reclamadas que se pierden en el mar, como sucede con los miles de inmigrantes¹⁰ que cruzan el Mar Mediterráneo intentando llegar a Europa. El tipo de texto que es *Zong!* puede ayudar a replantear las formas en las que nos aproximamos a este tipo de acontecimientos y reflexionar sobre quién reclama estas muertes más inmediatas, quién les hace duelo. Charles Heller y Lorenzo Pezzeni abren la posibilidad a este tipo de preguntas en la investigación *Forensic Oceanography*. Heller y Pezzeni forman parte de la agencia de investigación *Forensic Architecture*, liderada por Eyal Weizman desde el 2010, que investiga “las violaciones a derechos humanos que incluyen violencia ejercida por los Estados, las fuerzas policíacas, militares y corporaciones”. *Forensic Architecture* trabaja con activistas, equipos legales, ONGs y las comunidades afectadas por estos tipos de violencia. Estas investigaciones crean mapas que muestran la información obtenida que ha sido presentada en la prensa y cortes internacionales además de

¹⁰ De acuerdo con cifras de la ONU, desde el 2014 hasta marzo del 2020 han muerta más de 20,000 personas intentando cruzar el Mediterráneo.

universidades y exhibiciones en museos e instituciones culturales. La relevancia de *Forensic Architecture* reside en la presentación de información de una manera precisa y accesible en un mundo en el que parece existir demasiada información frecuentemente manipulada u oculta. De una forma más concreta, rellenan los espacios que pretenden quedar vacíos, como ocurrió con el caso *Zong* y muchos otros, incluyendo el caso de los estudiantes normalistas de Ayotzinapa en México. *Forensic Oceanography* es una de las muchas investigaciones de la agencia que se enfoca en la muerte y violaciones a los derechos que ocurren a las personas que intentan cruzar de África a Europa por el Mar Mediterráneo. La investigación se plantea preguntas similares a las que propone *Zong!*:

si la geografía, en su propia etimología, expresa la posibilidad de escribir y por tanto leer en la superficie de la Tierra las acciones que se han producido en ella, el territorio líquido del mar supone un reto tanto para la representación como para el análisis espacial de las zonas marítimas. La consecuencia es que suele percibirse el mar como la frontera última, más allá de la visibilidad y la ley. El gobierno de los movimientos migratorios en el mar constituye uno de los mejores ejemplos del poder biopolítico de nuestros días. No sólo se ejerce siguiendo a la gente mediante el uso de tecnología de detección remota e interceptándola con patrullas móviles, sino también causando la muerte por omisión de socorro, lo cual es una forma de asesinato pasivo y a distancia.

Uno de los mapas de esta investigación tiene por nombre “Death by Rescue: the Lethal Effects of Non-Assistance at Sea” en la que se señala cómo las políticas marítimas con las que se frena la asistencia y rescate a botes de inmigrantes en el Mediterráneo ha incrementado las muertes en el agua, muertes de personas que ya no pueden ser identificadas y a las que ya no se les puede hacer un duelo. Encontrar similitudes tan grandes entre el caso *Zong* y lo que

sucede actualmente en el Mar Mediterráneo no es muy alentador; sin embargo, herramientas como las de *Forensic Architecture* facilitan la visibilidad de estos casos, y *Zong!* muestra una vía para estas pérdidas humanas: considerar la vulnerabilidad de estas personas, reclamar estas vidas, hacernos responsables más allá de una ley y una justicia que siguen permitiendo asesinatos pasivos y a distancia.

Bibliografía

“Account of *Gregson v. Gilbert*”, Henry Roscoe, ed. (1831). *Reports of Cases Argued and Determined in the Court of King's Bench* 3. Londres. pp. 232-235

Bernard, Ian. “The Zong Massacre (1781).” *Black Past*, 2011, www.blackpast.org/global-african-history/zong-massacre-1781/

Bhabha, Homi. “Signos tomados por prodigios. Cuestiones de ambivalencia y autoridad bajo un árbol en las afueras de Delhi, mayo de 1817”, *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Ediciones Manantial SRL, 2002, pp. 131-155.

Butler, Judith. “Violencia, duelo, política”, *Vida Precaria: el poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez. Editorial Paidós, 2006, pp. 45-78.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Editorial Trotta, 1995.

Fehskens, Erin M. “ACCOUNTS UNPAID, ACCOUNTS UNTOLD: M. NourbeSe Philip's *Zong!* and the Catalogue.” *Callaloo*, vol. 35, no. 2, 2012, pp. 407–424, www.jstor.org/stable/23274289.

“Fuga.” *Diccionario enciclopédico de la música*, Alison Latham, ed. Fondo De Cultura Económica, 2009.

Heller, Charles y Pezzeni, Lorenzo. “Death by Rescue: the Lethal Effects of Non-Assistance at Sea” *Forensic Oceanography, Forensic Architecture*, forensic-architecture.org/investigation/death-by-rescue-the-lethal-effects-of-non-assistance-at-sea.

Karavanta, Mina. "The Injunctions of the Spectre of Slavery: Affective Memory and the Counterwriting of Community." *Feminist Review*, no. 104, 2013, pp. 42–60. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/24571949.

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Traducido por Hugo F. Bauzá. Editorial Paidós, 1991.

"Middle Passage." Edited by Adam Augustyn, *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., www.britannica.com/topic/Middle-Passage-slave-trade.

Mitchell, W.J.T. "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory." *Critical Inquiry*, Spring 1980, pp 539-567.

NourbeSe Philip, Marlene. *Zong!*. Wesleyan UP, 2011.

"Palimpsest." *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, por John Anthony Cuddon et al., Penguin Books, 2014.

Rich, Adrienne. "Diving into The Wreck" *Poets.org*, Academy of American Poets, poets.org/poem/diving-wreck.

Shockley, Evie. "Going Overboard: African American Poetic Innovation and the Middle Passage." *Contemporary Literature*, vol. 52, no. 4, 2011, pp. 791–817. JSTOR, www.jstor.org/stable/41472494.

"The Middle Passage - The Triangular Trade - National 5 History Revision - BBC Bitesize." *BBC News*, BBC, www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zqv7hyc/revision/8.