

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

LA TRAGEDIA DEL REY CHRISTOPHE  
ANALISIS E INTERPRETACION DE UN TEXTO DRAMATICO

TESIS  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRIA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
(ESPECIALIDAD EN LITERATURA)  
presentada por  
ISABEL DEL C. LABOY LLORENS

Mexico, D.F.  
1981

XEL  
1981  
LAB



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

"Belleza yo te llamo petición  
de la piedra"

Aimé Césaire  
Cuaderno de un retorno  
al país natal

"...En sus canciones de trabajo, puesto que aquí no se concibe el trabajo sin música o sin cantos en los que participan los trabajadores, los dioses vudú del haitiano no son más que un anhelo de la propiedad de la tierra en que trabaja, un anhelo del agua que alimenta las cosechas, un anhelo del pan abundante, un anhelo de deshacerse de las enfermedades que lo achacan, un anhelo de bienestar en todos los campos. Incluso las canciones y los bailes religiosos son los símbolos transparentes con que se ruega a los dioses resolver problemas precisos; hay, por lo demás, dioses campesinos, dioses militares, dioses políticos, dioses poderosos y dioses explotados, dioses que tienen amores desgraciados, dioses inválidos, dioses mutilados, dioses ciegos, dioses mudos, dioses rapaces y dioses sencillos, gentiles, serviciales, poetas y risueños... ¿Cómo seríamos tan inconscientes para negarnos a utilizar todo esto al servicio de una toma de conciencia y de luchas precisas y actuales?..."

Jacques Stephen Alexis  
"Acerca del realismo  
maravilloso"

## INDICE

	Página
INTRODUCCION	i
CAPITULO I	
ELEMENTOS PARA UNA LECTURA DEL TEXTO DRAMATICO	
1. Introducci3n.....	1
2. Marco general.....	2
A. La cultura, las pr3cticas y la cul- tura oprimida.....	3
B. El texto como proceso signifi- cante.....	7
C. Propuesta para una lectura de <u>La</u> <u>Tragedia del Rey Christophe</u> .....	16
3. Resumen de <u>La Tragedia del Rey Chris-</u> <u>tophe</u> .....	22
CAPITULO II	
ANALISIS DEL ASPECTO SERIO DE CHRISTOPHE	
1. Introducci3n.....	24
A. Definici3n de lo serio.....	25
B. Descripci3n del capitulo.....	28
2. La petrificaci3n.....	30
A. Definici3n.....	30
B. Parlamentos.....	31
1. La esclavitud: visi3n solidaria con el pueblo.....	33
2. La Ciudadela: s3mbolo de la ci- vilizaci3n.....	36
a. La defensa de la libertad.....	38
b. La piedra <u>versus</u> el polvo.....	40
c. El "3rbol" y la tierra: ele- mentos para el desarrollo de la cultura haitiana.....	43
C. Acotaciones.....	49
1. Elementos descriptivos de Chris- tophe.....	50
2. El decorado.....	55
3. La iluminaci3n.....	56

D. Las acciones de Christophe.....	57
1. Recordar.....	57
2. Nombrar.....	59
3. Ver.....	61
4. La creación de símbolos.....	62
5. Las acciones político militares.....	63
3. La mitificación.....	68
A. Definición.....	69
B. Parlamentos.....	70
1. La culminación de la petrificación.....	72
2. La "posesión".....	74
C. Acotaciones.....	80
D. El Prólogo y los intermedios.....	83
1. Parlamentos.....	84
2. Acotaciones.....	86
3. Acciones.....	88
4. Conclusiones.....	89

### CAPITULO III

#### ANALISIS DEL ASPECTO GROTESCO DE CHRISTOPHE

1. Introduucción.....	91
A. Definición de lo grotesco.....	93
B. El contexto de lo grotesco.....	96
C. Descripción del capítulo.....	98
2. La petrificación.....	99
A. Parlamentos.....	100
1. La esclavitud: visión despectiva de los negros.....	101
2. La Ciudadela y la implantación de la "forma".....	103
3. Las isotopías culinaria y sexual.....	108
B. Las acciones: la imitación.....	123
C. Las acotaciones.....	131
D. Prólogo e intermedios.....	135
3. Hugonin: complemento de lo grotesco.	136
4. Conclusiones.....	143

CAPITULO IV

LA TRAGEDIA DEL REY CHRISTOPHE Y SU  
RELACION CON ALGUNAS PRACTICAS

1. Introducción.....	145
2. <u>La Tragedia del Rey Christophe y las prácticas teatrales.....</u>	152
A. Las críticas de <u>La Tragedia del Rey Christophe.....</u>	152
B. <u>Una crítica a las críticas.....</u>	157
C. La poética materialista y la lec- tura significativa.....	162
1. Diferencias entre las llamadas formas dramática y épica.....	164
2. Comentarios sobre la relación entre el texto y la forma épi- ca.....	165
3. La importancia de los especta- dores.....	170
3. <u>La Tragedia del Rey Christophe, la práctica teatral y su inserción en la cultura haitiana.....</u>	178
4. Conclusiones.....	187

CAPITULO V

EL PROCESO SIGNIFICANTE Y LA "PAROLE  
PUISSANTE" DE AIME CESAIRE

1. Introducción.....	189
2. La historia narrada por la "parole puissante" de Césaire.....	193
3. La "parole puissante" de Césaire frente al poder y la palabra de Christophe.....	198
4. La "parole puissante" de Césaire y la palabra haitiana.....	202

CAPITULO VI

CONCLUSIONES

210

REFERENCIAS

214

## INTRODUCCION

Leí por primera vez La Tragedia del Rey Christophe en un curso de Literatura Antillana dictado en la Universidad de Puerto Rico hace ya siete años. Entre aquella primera lectura y los comentarios que finalmente han llegado a integrar esta tesis median entre otros acontecimientos, los cursos de maestría en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y los seminarios de historia de Puerto Rico, economía y epistemología marxista organizados por un grupo de compañeros interesados en estas materias. El resultado de esos años de aprendizaje resulta obvio cuando comparo este trabajo con mis primeros comentarios al texto aunque, simultáneamente, el proceso de investigación y redacción de la tesis confirmó la necesidad de sistematizar y profundizar algunos aspectos de esos conocimientos.

Por otra parte, ese mismo proceso también renovó nuestro interés por ese mundo antillano descubierto hace años a través de su expresión literaria: forma de conocimiento bastante significativa dentro del contexto colonial puertorriqueño. Así, esta lectura no partió de la nada, ni de un estado de inocencia total frente al texto. Nos acercamos a él, en primer lugar, por una curiosidad de vecinos poco común dentro de la realidad cultural caribeña, aislada y fragmentada artificialmente por

los diferentes imperios de turno dentro del área. Puertorriqueños, haitianos y martiniquenses compartimos múltiples experiencias comunes, sin que por ello logren borrarse las especificidades de cada cultura, las peculiaridades de cada nacionalidad. Tal vez la motivación más fuerte de este trabajo fue la indignación que experimentamos frente a las críticas escritas sobre La Tragedia del Rey Christophe y que, en general, la interpretaban desde una perspectiva africana, o en función de la literatura francesa o de la crisis teatral occidental. Frente a estas interpretaciones decidimos indagar si había en el texto, más allá de sus datos históricos, una "presencia haitiana", y si así era, entonces describir su manifestación. Esto se convirtió en el primer objetivo de la tesis. Pero, éste implicaba - más que una satisfacción subjetiva - unas consecuencias teóricas y críticas muy importantes. Implicaba asumir una actitud independiente y muchas veces polémica, a la vez que mantener una perspectiva "caribeña" frente a una tradición crítica consagrada, cuyos juicios sobre nuestra realidad (o un aspecto de ella: el literario) son aun aceptados como "la" norma de valor..

Ahora bien, esa realidad antillana y la forma misma como asumimos esta labor exigían llevar la lectura hasta sus últimas consecuencias dentro de los límites de este tipo de trabajo. Por ello, el mismo proceso de lectura, la forma de articulación de los elementos del texto con las prácticas

y la cultura - en específico, la haitiana - se convirtieron en un segundo objetivo de la tesis, pero tan importante como el primero.

La investigación y la redacción de las páginas que siguen son también el resultado de los esfuerzos e incentivos de muchas personas; de sus críticas, sugerencias y estímulos, así como de su gentileza para facilitarme muchos de los libros y las revistas que me permitieron adelantar el trabajo. A todas ellas deseo expresar mi profundo agradecimiento y confianza en que el resultado aquí expuesto satisfaga asimismo la confianza y el empeño que depositaron en este proyecto.

## CAPITULO 1

ELEMENTOS PARA UNA LECTURA  
DEL TEXTO DRAMATICO1. Introducción

El objetivo de este primer capítulo es discutir los conceptos fundamentales de esta investigación. Pretendemos así establecer un marco general capaz de dar cuenta de nuestra lectura del texto dramático, La Tragedia del Rey Christophe<sup>1</sup> de su diversidad, sus contradicciones y sus rupturas, de sus relaciones con la "práctica teatral", y con esa totalidad cambiante y contradictoria que denominamos "la cultura haitiana". Tan ambicioso proyecto resulta posible desde la perspectiva que considera todo texto -dramático, literario, o cultural- como un "proceso significante". Desde esta perspectiva pudimos integrar también nuestros comentarios críticos a muchos de los estudios realizados sobre La Tragedia del Rey Christophe, los cuales constituyeron una motivación inicial muy importante de este trabajo.

Al aspirar a un cierto nivel de rigor, la tarea de

---

<sup>1</sup>Aimé Césaire. La Tragedia del Rey Christophe. Barcelona, Barral Editores, 1972. Todas las referencias siguientes provienen de esta edición en español.

precisar teóricamente este proceso de lectura no resultó fácil. Posiblemente todavía persisten lagunas y contradicciones entre éste y sus conceptos fundamentales; ello, a pesar de que repetidamente, durante el transcurso de nuestra labor, uno y otros fueron modificados por su acción recíproca, crítica y enriquecedora.

El resultado de esta lectura de La Tragedia del Rey Christophe logra destacar sus contradicciones y rupturas, no sólo a nivel interno (en su estructura, tiempos, tono, etc.) sino en su relación con ciertas prácticas de la cultura haitiana, y en particular, respecto de una cierta práctica teatral apenas esbozada dentro de esa cultura. Conscientes de la característica sobresaliente de estas relaciones, somos los primeros en reconocer también el contradictorio carácter de esta lectura, individual y académica, cuya mayor aspiración es integrarse a aquellas prácticas -teatrales, críticas, literarias, etc.- comprometidas con las luchas de los pueblos caribeños por alcanzar su independencia y libertad.

## 2. Marco general

Considerar el texto dramático como un proceso significativo<sup>1</sup> constituye no sólo "una perspectiva" sino también

---

<sup>1</sup>Cf. "El texto literario como proceso significativo", ponencia presentada por César González en el III Coloquio Internacional de Poética y Semiología celebrado en la UNAM, del 24 al 28 de noviembre de 1980, aparecerá en la revista "Acta Poética".

una toma de posición desde la cual realizar su estudio. Implica un rechazo tanto de las nociones metafísicas e idealistas de la literatura como de aquellas que la reducen a una mera reproducción más o menos exacta y fiel de la "realidad". En su lugar propone un acercamiento menos fácil, basado en unos conceptos científicos -los del materialismo histórico- que cuestionan desde sus comienzos todo el procedimiento analítico. Es decir, estos conceptos enmarcan también una determinada lectura de un texto realizada por un sujeto histórico quien, mediante tal lectura, contribuye a la reproducción o transformación de la "realidad" y de sí mismo.<sup>1</sup>

#### A. La cultura, las prácticas y la cultura oprimida

Considerar el texto como un proceso significativo se inscribe, a su vez, dentro de una visión específica de lo que llamamos la "cultura" y la "literatura". Verón afirma:

...lo que en términos generales se designa con el nombre de 'la cultura' se compone, dentro de cada formación social, de un conjunto de dominios que corresponden a las distintas prácticas en las que se efectúa la producción social de significación. La significación es siempre un producto social y aparece organizada en diferentes tipos de prácticas, cada una de ellas sometida a diferentes condiciones estructurales.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Cf. "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético", en Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, Ed. Era, México, 1974 (4a. Ed.), pp. 48-95.

<sup>2</sup>Cf. Eliseo Verón, "Acerca de la producción social del conocimiento: el estructuralismo y la semiología en Argentina y Chile", en Lenguajes, Año I, No. 1, abril 1974, pp. 97-98.

Esta perspectiva rescata las bases materiales de la significación, a la par que alude a la articulación contradictoria y móvil de este conjunto mediante el concepto de práctica. En su ponencia González señala, además, cómo este enfoque se opone a la "concepción tradicional o humanista de la cultura":

(la cual) considera ésta como un conjunto de campos o dominios que no tienen relaciones entre sí; es decir, considera esos dominios como sistemas culturales en aislamiento, cada uno de ellos sin relación con los demás.<sup>1</sup>

El concepto de práctica resulta clave dentro de esta descripción de la cultura y, en particular, para el análisis de los textos literarios al enfrentar las nociones metafísicas y reduccionistas de la literatura con la riqueza del trabajo humano concreto.

Por práctica se entiende todo proceso de transformación que se ejerce sobre un tipo de materia prima y que produce un resultado distinto de la materia inicial; esta transformación se efectúa mediante un determinado trabajo. Todos los niveles de la existencia social son lugares de prácticas distintas; lo que los distingue es la naturaleza de su materia prima, de sus medios de producción y de sus resultados. En resumen, el término "práctica" en general engloba todas las actividades productivas por medio de las cuales se reproduce y se transforma una determinada formación social.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>González, *op. cit.*, p. 8.

<sup>2</sup>*Ibid*, p. 3. Cf. Louis Althusser. La revolución teórica de Marx, Siglo XXI, México (17a. Ed.), 1978, pp. 136-137 y 192.

Dentro del materialismo histórico se reconocen tres prácticas fundamentales: económicas, políticas e ideológicas, tradicionalmente formuladas en la relación infraestructura-superestructura propuesta por el propio Marx.<sup>1</sup> Estudios recientes, sin embargo, tienden a rechazar esta separación en niveles diferenciados a la vez que problematizan las relaciones entre aquellas.<sup>2</sup> Así, en vez de niveles distintos resulta más exacto considerar la constante interrelación de todas estas prácticas dentro del contradictorio conjunto social. La interacción de estas prácticas no es armónica, sino de lucha, puesto que "la esfera de la cultura es de inmediato una esfera de lucha constante, de conflictos y confrontaciones sociales, históricas y de clase".<sup>3</sup> Las prácticas son partí-

<sup>1</sup>"En la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social". Carlos Marx, "Prólogo a la contribución crítica de la economía política", en Introducción general a la crítica de la economía política, Córdoba, Ed. Pasado y Presente (9a. Ed.), 1974, p. 76.

<sup>2</sup>"Las 'relaciones de producción' no son un simple fenómeno de las fuerzas de producción: son al mismo tiempo su condición de existencia; la superestructura no es un mero fenómeno de la estructura, es al mismo tiempo su condición de existencia". Louis Althusser, op. cit., p. 170. González afirma a su vez: Actualmente, la cuestión del lugar de las prácticas artísticas, o de las prácticas significantes en general, es un problema de relación entre los diversos estratos del todo social, lo cual no permite seguir utilizando la metáfora topológica, aunque sea innegable la determinación en última instancia por la base material", op. cit., p. 18.

<sup>3</sup>Juri Lotman, citado en: González, op. cit., p. 9.

cipes del irregular y contradictorio desarrollo del conjunto; es decir, afectan y se ven afectadas de manera diferente por el desarrollo cultural.

Este carácter de lucha constante fundamenta la oposición cultura dominante-cultura dominada, señalada por Lenin desde el siglo pasado. La cultura dominada designa las prácticas y aspiraciones de las clases oprimidas, proletarias o campesinas, en oposición a las que responden y reproducen los esquemas de dominación burguesa. La coexistencia de ambas culturas en una misma formación social revela el carácter no homogéneo y contradictorio del término "cultura", según lo postulan quienes le atribuyen un carácter representativo nacional, como una totalidad armónica.<sup>1</sup> En este sentido, la oposición cultura oprimida-cultura dominante da cuenta de las contradicciones entre dos proyectos culturales producto de las posiciones antagónicas dentro de los modos de producción presentes en una formación social.

---

<sup>1</sup>"...en el seno de toda sociedad dividida en clases coexisten dos culturas: la cultura de los opresores y la cultura de los oprimidos. Claro está que esas dos culturas, precisamente porque 'coexisten', no son compartimientos estancos sino vasos intercomunicantes cuya existencia se caracteriza por una constante influencia mutua. La naturaleza dialéctica de esa relación genera habitualmente la impresión de una homogeneidad esencial que en realidad no existe. Tal homogeneidad sólo podría darse, en rigor, en una sociedad sin clases (y aún así, sólo después de un largo proceso de consolidación). En toda sociedad dividida en clases, la relación real entre las dos culturas es una relación de dominación: la cultura de los opresores es la cultura dominante y la cultura de los oprimidos es la cultura dominada. Y la que se presenta como 'cultura general', vale decir como 'cultura nacional', es, naturalmente, la cultura dominante". José L. González. El País de Cuatro Pisos. San Juan, Ediciones Huracán, 1980, p. 12.

Sin embargo, el ilimitado alcance de difusión de las prácticas ideológicas dominantes dentro de nuestras sociedades modernas complica esta distinción al posibilitar la integración, dentro de las clases oprimidas, de prácticas pertenecientes a las clases dominantes. Por esto, hay que tener presente el contenido contestatario y reivindicador del término "cultura oprimida", tanto como el carácter contradictorio y desigual de las prácticas. O sea, que es necesario, para cada caso particular, definir con exactitud el carácter de una cierta práctica, en oposición a otras, dentro de su contexto histórico cultural.

Teniendo esto presente podemos describir la práctica literaria como aquella que comprende las diferentes instancias relacionadas con la producción, divulgación y conservación de los textos literarios. La práctica teatral, por su parte, comprende todas las instancias vinculadas con la producción y realización de una obra que ha de ser escenificada ya sea dentro o fuera de un "teatro". Antes de abordar el problema de la relación del texto dramático con estas prácticas, debemos analizar qué es un texto.

#### B. El texto como proceso significativo

El marco conceptual expuesto en el apartado anterior resulta imprescindible para considerar el texto como un proceso significativo. Contrario a lo que podría pensarse, adopt

tar esta perspectiva significa aceptar una problemática en vez de un método o una solución a la forma de realizar una lectura analítica. La propuesta de González comienza por reconocer su punto de partida en el concepto cultural de texto propuesto por Lotman. Su exposición, sin embargo, no presenta un análisis detallado sobre todos los aspectos e implicaciones de este concepto, sino que utiliza o destaca algunos de ellos; por ejemplo, las nociones de relación y función respecto de las definiciones de cultura, texto cultural y texto literario. Como referencia para nuestra exposición retomamos los siguientes aspectos citados por González:<sup>1</sup>

1. La cultura se construye como una jerarquía de sistemas semióticos; sistemas semióticos que son estructuras de una gran complejidad puesto que, por definición, la cultura es un fenómeno social.

2. El concepto cultural de texto tiene como origen precisamente el momento en el cual las características lingüísticas de un enunciado dejan de considerarse como suficientes para que este enunciado sea un texto. Desde esta perspectiva cualquier mensaje portador de significación -no sólo aquellos en lengua natural- es un texto.<sup>2</sup>

1

Cf. Juri M. Lotman y A. M. Pjatigoroki. "Text and Function" en D. Lucid (Editor). Soviet Semiotics. John Hopkins University Press, 1977, pp. 125-135; y Juri M. Lotman et al, "The Semiotic Study of Cultures" en Thomas A. Sebeok (Editor). The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics. Lisse, The Peter de Ridder Press, 1975.

3. Por otra parte, no todo mensaje en lengua natural es un texto, pues para ser considerado como tal debe poseer una estructuración interna y realizar en una cultura dada una función textual; es decir, debe poseer la capacidad para satisfacer ciertas demandas de la sociedad que lo ha creado.

4. Los textos literarios constituyen un conjunto es pecífico de textos dentro del sistema general de la cultura; su existencia presupone la presencia simultánea de textos no literarios, además de la capacidad para distinguirlos por parte del grupo que los utiliza.

5. Un texto literario es cualquier texto verbal que, dentro de los límites de una cultura dada, es capaz de realizar una función estética. Los elementos internos no determinan su clasificación tipológica, pues estos sólo funcionan como rasgos sobre los cuales se identifica el carácter funcional de un texto. El sistema de la lengua es sólo uno de los muchos sistemas o códigos que conforman un texto literario; el análisis exclusivamente lingüístico no lo explica como texto cultural.

A nuestro juicio, no es sólo el cambio de la perspectiva lingüística a la cultural el factor que posibilita la propuesta de González, sino también su concepción de la cultura en los términos descritos anteriormente en este trabajo. Su visión de la cultura como una articulación de prácticas significantes contradictorias y desiguales le permite recha-

zar la noción de jerarquía propuesta por Lotman y proponer, a su vez, un enfoque que rescata la infinita riqueza de los textos.

Desde esta perspectiva, los textos producidos, difundidos y conservados en el interior de una formación social determinada son los lugares de manifestación de una pluralidad de sis temas; es decir, están "atravesados" por restricciones y determinaciones de orden distinto. Todo texto es punto de intersección de prácticas significantes, es un lugar de producción de significación: todo texto es un proceso -un proceso significativo- puesto que está formado de varios momentos, entre los que pueden señalarse la producción, difusión, conservación y lectura.<sup>1</sup>

El texto, entendido como proceso, "siempre se presenta como un todo articulado en varios ni veles heterogéneos y contradictorios; su condición de heterogéneo se debe a que entre cada texto y los factores extratextuales existe una pluralidad de vínculos complejos puesto que el texto mismo se encuentra múltiplemente inserto en las prácticas sociales".<sup>2</sup>

La carencia de homogeneidad y la contradicción aparecen aquí como factores claves para las lecturas o análisis de cualquier texto. La noción del texto homogéneo y cerrado en sí mismo no es sino una "ilusión" que se logra mediante un "conjunto de normas y reglas que establecen lo que pertenece al dominio de lo literario y lo que no le pertenece" logrando, por este medio, encubrir la "forma de articulación entre los distintos sistemas, así como su sobredeterminación ideológica". El énfasis en la heterogeneidad y las contradicciones

---

<sup>1</sup>C. González, op. cit., p. 4. Las frases entre comillas en el párrafo siguiente también son de González.

<sup>2</sup>Eliseo Verón, citado en ibid.:

textuales significa el rechazo a una única y eterna relación entre los sistemas que lo componen, así como el rechazo a una única lectura, a un solo y eterno significado, a un vínculo exclusivo con sus contextos extratextuales.

La historia carga de significaciones los elementos que intervienen en el texto; es por esto que el estudio debe incluir una aproximación materialista al estudio de las formas, algo por lo demás ya enunciado por Brecht y Eisenstein.<sup>1</sup>

Esta referencia a Brecht puede servir como vínculo para plantear nuestra perspectiva del texto dramático como proceso significante.

Este enfoque propone una vía poco usual para realizar el análisis de un texto, y en particular del texto dramático. Sin embargo, esta perspectiva no carece totalmente de antecedentes dentro de la práctica teatral.<sup>2</sup> Un ejemplo muy cercano a nosotros proviene de las propuestas de lectura for

---

<sup>1</sup>Ibid, p. 12. Al final de su exposición, González propone dos maneras para estudiar la articulación de los diferentes sistemas y prácticas constitutivas del texto: el análisis de los shifters (y de la metáfora como "el shifter por excelencia"), y de la enunciación. Tales sugerencias son indicadores necesarios para el análisis y no imponen una forma única de organización de la lectura. Nuestro análisis no pretende lograr un apego estrecho a estas sugerencias -aunque toma en consideración ambos elementos. Es posible que en cierta medida, nuestra interpretación del "árbol" sea un ejemplo de su propuesta para el análisis de las metáforas.

<sup>2</sup>Dentro de la práctica literaria, los trabajos críticos de Balibar y Macherey, Verón, Althusser, etc., ya marcan el inicio de esta perspectiva.

muladas por Yáñez con miras a recuperar toda la riqueza de los "clásicos". Afirma al respecto:

...la eficaz presencia de los clásicos en el proceso... implica que asumamos ante ellos una actitud que los desmitifique, que los ponga en su historia y en la nuestra, que traiga a la superficie su testimonio y sus claras polaridades dialécticas, que limpie su propuesta teorematizada, cargada de significados originales, pero también abierta a los significados que los hombres de hoy proyectan sobre ella.<sup>1</sup>

La referencia a los "clásicos" no es gratuita puesto que La Tragedia del Rey Christophe ha sido "elevada" a esta categoría dentro de la "tradición trágica occidental". La tarea de "contemporaneización" de los clásicos puede tomar, según Yáñez, dos formas. Una sería la reconstrucción del texto; reescribirlo, reestructurarlo", para que cumpla la "función de contemporaneidad en que radica la utilidad y la vida del teatro".<sup>2</sup> El propio Césaire adoptó esta vía en su drama La Tempestad, basado en el homólogo de Shakespeare, y al que añade dos "precisiones suplementarias"<sup>3</sup> y un personaje: Es-hú, "dios-diablo negro".

La segunda forma coincide con nuestro acercamiento del texto como un proceso significante:

<sup>1</sup>Rubén Yáñez. "La contemporaneidad de los clásicos" en Arte, Sociedad, Ideología, No. 3, octubre-noviembre 1977, p. 70.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>En La Tempestad de Césaire (Barcelona, Barral Editores, 1971) - "adaptación para un teatro negro"- Ariel es "esclavo, étnicamente un mulato" y Calibán es esclavo negro.

La otra vía que resulta de una actitud "no intimidada" ante los clásicos -y quizás la más apasionante y rigurosa-, es la de manejar el texto en su estructura y contenido originales, pero haciendo la lectura del discurso dramático despojada de los significados que sobre él fueron proyectando las épocas intermediarias entre el autor y nosotros, de modo que su vitalidad original quede en relación directa con las situaciones y significados de nuestro tiempo. El centro de esta vía está, precisamente, en el carácter de análisis dialéctico que implica una lectura contemporánea.<sup>1</sup>

Dentro de esta perspectiva La Tragedia del Rey Christophe parece ocupar un puesto privilegiado precisamente por sus múltiples contradicciones. Ahora bien, antes de comenzar nuestro análisis, debemos aclarar dos cuestiones fundamentales: la relación del texto con la práctica literaria, y con la práctica teatral.

Por sus elementos constitutivos, La Tragedia del Rey Christophe comparte la tesis de partida de este enfoque materialista, o sea, el "momento en el cual las características lingüísticas de un enunciado dejan de considerarse como suficientes para que éste sea un texto". Dentro de nuestra perspectiva, además, consideramos la escritura del texto dramático

<sup>1</sup>Esta propuesta de lectura de Yáñez enlaza directamente con las pautas que señalaba Brecht: "No son 'innovaciones' formales, puramente exteriores y extrañas a la obra, lo que debemos buscar. Hace falta poner en claro su contenido ideológico original, captar su importancia nacional y, por lo mismo, internacional; nos hace falta, luego, estudiar la situación histórica de la época en que la obra fue escrita, la naturaleza particular del autor y la perspectiva que adoptó". Rubén Yáñez, op. cit., p. 71. Esta propuesta de Brecht es un antecedente a la de González sobre la necesidad de realizar un "análisis de la situación de la enunciación".

co como uno de los primeros momentos de la práctica teatral. Esta ubicación no significa que se anula su "valor literario" sino que éste ya no domina sobre sus otros sistemas constitutivos. Ahora bien, estas afirmaciones no aclaran del todo lo que podría considerarse como la posición ambigua del texto dramático, tradicionalmente clasificado como un texto literario. Este problema parecería resolverse de manera muy simplista considerando la representación como el verdadero texto, y situando el texto dramático, en su expresión escrita, dentro de la práctica literaria. Lo cual obviamente no es la solución más adecuada, puesto que no da cuenta de la especificidad del texto escrito y olvida por completo que las prácticas teatrales existen desde mucho antes que fueran fijadas por la escritura. Un texto dramático en su forma escrita, en tanto que utiliza el vehículo lingüístico para expresar los diferentes niveles o sistemas de significación, nos autoriza para utilizar en su análisis los instrumentos que podamos tomar de aquella, siempre y cuando también rescatemos la densidad semántica de todos los demás elementos (transmitidos en las acotaciones) que no se reducen a la dimensión lingüística. Desde esta perspectiva podemos afirmar con Hormigón que toda dramaturgia implica, simultáneamente, una práctica literaria y escénica.

El momento concreto (es decir, de la materialización) de la práctica teatral, que ilustra un aspecto de la realidad y la da a conocer al espectador y al actor puede ser cata-

logado en dos niveles distintos: el primero es el de la escritura escénica: literario y estructural. El segundo, el espacio escénico, en donde se materializa la totalidad del espectáculo.<sup>1</sup>

La misma estructura escritural del texto recuerda constantemente estos dos niveles. Así, sus elementos sonoros (no lingüísticos, como la música, sonidos, ruidos, explosiones) y visuales (escenografía, paisajes, objetos personales, colores, gestos, movimientos), representados verbalmente en las acotaciones pero cuyo significado no se reduce a ellas, cobran toda su importancia desde esta perspectiva. En nuestra lectura de La Tragedia del Rey Christophe, estos aspectos -descuidados o desapercibidos en otras críticas - son responsables en forma sobresaliente de la riqueza y complejidad del drama. Asimismo, la división del texto en actos, prólogo e intermedios es también un elemento significativo.

La segunda cuestión que merece aclararse está íntimamente vinculada con nuestra ubicación del texto dentro de la práctica teatral. Si nos atenemos ciegamente a las propuestas de este enfoque pareciera que contradictoriamente, tal afirmación niega una de sus exigencias fundamentales: la de asumir como problema la relación entre los sistemas y prácticas -es decir, la de rechazar su jerarquía natural. Nos parece que la solución de esta aparente contradicción estri-

<sup>1</sup>Juan Antonio Hormigón: "La práctica dialéctica brechtiana: desalienación crítica y productividad" en Wekwerth, Manfred, et al. Brecht y el realismo dialéctico, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975, pp. 360-361.

ba no en la negación de la práctica teatral, sino en el cuestionamiento del carácter absoluto de dicha práctica, en asumir esta relación como problema. Ello apunta a una precisión muy importante: en definitiva es necesario hablar de prácticas teatrales concretas, desiguales y contradictorias entre sí y en su relación con los textos y con las otras prácticas culturales.

Una cierta lectura del texto dramático supone o se inscribe a su vez (no libre de toda contradicción) dentro de cierta práctica teatral. Lo que significa que no hay una jerarquía natural, única y eterna, entre los sistemas y prácticas integrantes del texto. Nuestra lectura de La Tragedia del Rey Christophe provee un ejemplo de esta afirmación.

### C. Propuesta para una lectura de La Tragedia del Rey Christophe

Nuestra lectura de esta obra destaca dos aspectos fundamentales: en primer lugar, el rechazo a la jerarquía trágica del texto;<sup>1</sup> y en segundo lugar, y como consecuencia del primero, una organización basada en sus contradicciones. El rechazar la jerarquía trágica no significa una propuesta de lectura anárquica, puesto que una de las condiciones de todo texto es su estructuración interna y La Tragedia del Rey Christophe obviamente tiene una estructura, una articula

---

<sup>1</sup>La "jerarquía trágica" designa la organización de los elementos constitutivos de la forma trágica dominante desde Aristóteles: la función protagónica del "héroe"; el tipo y estructura de la acción; el desenlace, etc.

ción heterogénea y contradictoria de sus elementos. Lo que rechazamos es la noción del héroe que transgrede una ley y ha de pagar su culpa ; la estructura "epifanía/apoteosis/decadencia" o "proyecto-conflicto-falta-castigo";<sup>1</sup> el desenlace trágico, fatal o negativo, etc. En vez de fijar la lectura en este modelo la organizamos atendiendo a sus contradicciones, intentando rescatar su densidad semántica y los indicios que sugieren la materialización de una práctica teatral que pueda plasmar su riqueza plástica y semántica, y ejerza una función activa junto a otras prácticas de la cultura haitiana. Dentro de esta perspectiva, atenta a la contradictoria articulación del texto con otras prácticas culturales, se pudo integrar nuestra crítica a otras lecturas de La Tragedia del Rey Christophe.

Para el análisis concreto de las contradicciones entre los diversos sistemas y prácticas utilizamos el personaje titular Henry Christophe. Esta elección no responde a una visión "heroica individualista" del personaje sino a su función como síntesis o lugar donde se entrecruzan las contradicciones. Esto significa, a su vez, un rechazo del conflicto en términos individuales - la tragedia del rey Christophe - y su definición en términos de la lucha entre las

---

<sup>1</sup>Ana Lydia Vega. Le mythe d'Henry Christophe dans le théâtre des Antilles et des Etats Unis. Tesis de doctorado. Université de Provence Aix-Marseille I, 1978 (mimeo), p. 275.

fuerzas históricas contradictorias, representadas en Christophe y en el pueblo .<sup>1</sup> Cada uno de ellos representa un proyecto cultural resumido en la triada tierra-lengua-religión . Así, podemos afirmar que el conflicto no se limita a la oposición individual de Christophe frente al pueblo haitiano , sino que surge de una manifestación concreta del colonialismo. Por esto su opositor no puede ser Pétion (quien expresa otro aspecto más del colonialismo) sino, como dijimos anteriormente, el pueblo, portador y representante de la nación y cultura haitianas. El problema cultural de la imitación de los blancos no se reduce a la esfera de los hábitos y costumbres , ni se explica por el carácter despótico , insatisfecho , autoritario o ambiguo del monarca, sino que se manifiesta concretamente en su acaparamiento del poder económico, esto es, en su negativa a efectuar la repartición de tierras reclamada por los campesinos, la cual podría constituir la base económica para el desarrollo cultural de la nación. Se manifiesta asimismo en su incapacidad para valorar justamente las prácticas culturales ligadas a la tierra; la religión -el vudú- y el idioma - créole - de su pueblo. En este contexto la imitación significa la represión de las prácticas culturales de la mayoría de los haitianos, cuya primera

---

<sup>1</sup>El "pueblo" lo constituyen fundamentalmente los campesinos y los obreros, cuya posición de clase es contraria a la de Christophe. Algunos cortesanos, Magny, Pétion y Boyer son antagónicos a Christophe, pero su posición frente al "pueblo" es igual que la del monarca.

afirmación fue su heroica gesta de independencia.

El esquema proyecto-fracaso es válido sólo desde una perspectiva individualista según la cual el proyecto de Christophe para "elevar a su pueblo a la civilización" y "construir la nación" concluye con su derrota política y su muerte. Por el contrario, si consideramos este proyecto como una aspiración colectiva de la cual Christophe pretendía ser el único intérprete y portavoz, entonces resulta falsa su derrota y el sentido de su muerte como un fracaso. Esa aspiración no es derrotada ni concluye con la muerte del personaje. Continúa en la misma lucha política que lo destrona, y se afirma por esa derrota (en cuanto ella es signo de la vitalidad y determinación populares), y en la significativa -pero velada- afirmación del vudú que realiza el propio Christophe en las últimas escenas del drama. Continúa en la identificación del monarca con el "árbol" símbolo del vudú, a través del cual se efectúa su recuperación y su inserción positiva dentro de la cultura haitiana. Se afirma además el carácter real de esa aspiración nacional y campesina cuando Boyer, sucesor de Christophe, muestra indicios de continuar las mismas prácticas que su antecesor. Con ello demuestra que el conflicto no se resuelve a nivel individual -sustituyendo personajes- sino en tanto el dominio del poder responda realmente a las exigencias de la nación haitiana, de sus campesinos y obreros.

Para esta lectura del texto formulamos dos categorías básicas: lo "serio" y lo "grotesco", que son los dos aspectos más sobresalientes en el personaje.<sup>1</sup> Distinguimos además dos procesos: la "petrificación" y la "mitificación", los cuales resumen la relación entre Christophe y los demás personajes; entre la historia y el mito; la Ciudadela y el árbol ; entre los sistemas lingüísticos (francés-créole) y religiosos (catolicismo-vudú), y entre los actos y la secuencia del prólogo y los intermedios. Si bien la relación que rige entre cada pareja es contradictoria -el primer término es representativo de una cultura dominante y el segundo de una cultura dominada - ambos aspectos y ambos procesos arrojan un resultado sorprendente al confundirse o integrarse dentro de la simbología vudú. El vudú, que sólo aparece explícitamente en el final, se confirma así como una base material del texto, presente desde siempre, pero no "obvia" para cualquier lectura. En este sentido, La Tragedia del Rey Christophe testimonia las múltiples, diversas y contradictorias lecturas que se pueden realizar de un texto; confirma nuestro rechazo inicial a una jerarquía natural de sistemas y la importancia de las prácticas ideológicas que influyen en las lecturas.

---

<sup>1</sup>En rigor, deberíamos hablar de los aspectos serios y grotescos del drama. Nuestra utilización de Christophe responde a que estos aspectos se materializan casi totalmente a través suyo. No obstante, en cada caso particular hacemos las referencias necesarias de los personajes que complementan cada caracterización.

Otro resultado interesante fue el descubrir varios indicios que acercan este texto al teatro épico de Brecht (obviamente no nos referimos al didactismo obvio del texto, señalado por algunos críticos). Estos no significan, sin embargo, que la intención de Césaire al escribir el drama haya sido la de guiarse o pretender un apego fiel a las pautas de la dramaturgia brechtiana. El significado de estos vínculos es que ubican, no al texto per se, sino nuestra lectura y nuestra interpretación dentro de esta práctica teatral materialista. Por lo demás, como se demuestra en seguida, ello no significa tampoco una posición inflexible, fija, estática dentro de ésta puesto que, a partir de nuestra lectura, se puede señalar una posible ruptura respecto de esta práctica. En efecto, si nos mantenemos dentro de la perspectiva cultural haitiana, y coincidimos además con los aportes que podría efectuar el vudú a una cierta práctica teatral, entonces el "distanciamiento" propuesto por Brecht parecería contradecir el carácter de "participación" del vudú. La formulación teórica de esta contradicción apunta al lugar de su resolución: la práctica teatral misma. Lo que ello significa realmente es que no existe "una" práctica teatral, ni siquiera una práctica teatral materialista, sino múltiples prácticas teatrales estructuradas a partir del materialismo histórico y dialéctico, y vinculadas a necesidades y culturas concretas.

### 3. Resumen de La Tragedia del Rey Christophe

La Tragedia del Rey Christophe comienza con un prólogo que presenta una riña de gallos. Entre las voces de apoyo a los gallos -Pétion y Christophe- aparece el Presentador-Comentador e introduce la historia del rey Christophe.

El primer acto comienza cuando Pétion le ofrece a Christophe la presidencia de la República; pero éste, descubriendo el juego del poder de los mulatos, la rechaza y se retira al norte del país. Allí forma una monarquía y se hace coronar rey en una ceremonia católica. Sus esfuerzos por construir una nación civilizada se enfrentan a la oposición interna y de Pétion. En la celebración del primer año de su coronación aparecen las primeras advertencias contra su urgencia y exigencias. Christophe reitera su posición y el acto finaliza con la imagen de la Ciudadela.

En el primer intermedio el Presentador nos habla del río Artibonite, y a continuación aparecen dos balseros opinando sobre la forma de conducir los troncos, alegórica a la forma de gobernar el país.

El segundo acto comienza con la escena de dos campesinos que analizan la situación del reino, y son interrumpidos por la llegada de los Reales Dahometes. Estos les leen una proclama real que implanta el tipo de trabajo militar necesario para la libertad. La acción se traslada a Cabo

Henry donde unas damas confrontan a Vastey con el carácter del trabajo -demasiado parecido al esclavo- impuesto en el reino. En las siguientes escenas aparece Christophe castigando, reprimiendo y eliminando a todo el que actúa de manera contraria al estilo de trabajo y de vida necesarios para construir la Ciudadela y la nación. El acto finaliza, en la Ciudadela, con la imprecación de Christophe a San Pedro por "pretender hacerles la guerra".

En el segundo intermedio aparecen sólo dos campesinos criticando la situación del reino y la negativa del rey para repartir las tierras.

El último acto abre con el ambiente festivo de una reunión de la corte, en Palacio. Ya se ha terminado la construcción de la Ciudadela, y Christophe se siente rodeado de su familia y tan seguro de su poder que impone su dominio aún sobre la forma de celebrar la fiesta de la Asunción. En esta ocasión, mientras reza a los loas, Christophe ve la aparición de una corneja (reminiscencia del arzobispo Corneille Brelle, cuya muerte ordenó el rey) y cae desplomado. Al despertar, se encuentra paralítico, pero con igual determinación para continuar el trabajo. Sin embargo, en pocas semanas sus súbditos comienzan a abandonarlo y se renueva la lucha civil. Christophe, finalmente, se enfrenta al fracaso de sus empeños y entonces recurre a sus dioses y se quita la vida. El drama finaliza con su entierro, en la Ciudadela.

## CAPITULO II

## ANALISIS DEL ASPECTO SERIO DE CHRISTOPHE

1. Introducción

Establecer una diferencia entre lo serio y lo grotesco como categorías distintas para realizar el análisis de Christophe resultó bastante difícil debido a su interrelación en la estructura dramática. Ambos aspectos aparecen mezclados en una misma escena y, muchas veces, en un mismo parlamento. La ironía que recorre casi todo el drama dificulta la distinción de lo serio, cuya negación significa reducir a Christophe solamente a su función de bufón o "macaco". El obviar lo grotesco, por otra parte, equivale a reducirlo a un "héroe puro", idealizarlo y deshumanizarlo.

Sin embargo, el elemento que finalmente utilizamos para establecer la distinción entre ambos aspectos fue precisamente la forma de la ironía dentro de cada parlamento, acción o escena, teniendo presente una visión global del drama, y su contexto particular. Por ejemplo, en la tercera escena del primer acto el parlamento final de Christophe es serio, a pesar de que la escena y los nuevos nombres son grotescos. El lenguaje del Presentador-Comentador, los balseros y los

campesinos (en particular, las metáforas del poder y la tierra) es serio, a pesar de que cuando Christophe o Hugonin lo retoman asume un carácter grotesco. Este aspecto, sin embargo, aparece al final del drama como parte de un fenómeno nada cómico o ridículo. De la misma forma, la muerte de Christophe presentada por Hugonin-Baron Samedi pierde su carácter tradicionalmente "serio" o "trágico".

#### A. Definición de lo "serio" como categoría analítica

Dentro del lenguaje teatral no existe una categoría de lo "serio", como por ejemplo, es el caso de lo trágico, lo grotesco, lo bufonesco, y otras. Nuestra formulación de este aspecto a nivel de una categoría responde a la necesidad de definir ciertas características del personaje tradicionalmente catalogadas como trágicas. Esta necesidad surgió de nuestro rechazo inicial a esta categoría y todas sus implicaciones. Lo serio designa entonces algunas de tales características, pero no implica una determinada estructura, ni el desarrollo y desenlace del conflicto.

Lo serio se puede describir como:

- grave, sentado y compuesto en las acciones y en el modo de proceder;
- severo en el semblante, en el modo de mirar o proceder;
- grave, importante, de consideración;
- decoroso, severo, sin adornos inútiles;

- Real, verdadero y sincero, sin engaño o burla, doblez o disimulo;
- contrapuesto a jocoso o bufo;<sup>1</sup>
- la voluntad de total compromiso, sin engaño ni avaricia.<sup>2</sup>

Todas estas descripciones conforman lo que se ha llamado aquí el carácter serio de Christophe. Sin embargo, del rasgo de autenticidad que puede deducirse de ellas, debemos establecer una importante distinción: la autenticidad personal del monarca es distinta u opuesta a su proyecto cultural, ajeno, blanco, francés, contrario al proyecto cultural de la mayoría de los haitianos. Es esta contradicción dentro de él la que constituye su riqueza y profundidad, la que provoca su aspecto grotesco y que se explica, finalmente, por su ideología colonizada. Debe quedar muy en claro esta distinción entre el carácter personal de Christophe -sus intenciones y deseos- y el proyecto cultural que él representa.

La ironía es el elemento que encubre las contradicciones y distingue lo serio de lo grotesco. Podemos distinguir dos niveles de este recurso: un primer nivel de la ironía dramática, que presupone la actitud activa del lector pa

---

<sup>1</sup>Enciclopedia del Idioma (Tomo III), Madrid, Ed. Aguilar, 1968, p. 3753.

<sup>2</sup>Paul Foulquié y Raymond Saint Jean. Diccionario del lenguaje filosófico. Barcelona, Ed. Labor, 1967, p. 953.

ra captar el sentido que el autor desea comunicar, y que trasciende la conciencia de los personajes. Un segundo nivel es cuando el personaje asume y provoca él mismo la ironía con sus juegos de palabras, doble sentido, etc. En el primer caso, se mantiene una identificación con el personaje, y domina el tono serio ; en el segundo caso, se provoca una distancia ante Christophe , la cual posibilita un primer efecto cómico (si bien por ser grotesco, no es del todo libre; es decir, que detrás de la risa descubre el desgarró, la contradicción y el dolor). En el primer caso destaca la aceptación y el compromiso emotivo y profundo del personaje con su realidad y en particular con la negritud; en el segundo caso destaca la imitación que se convierte en burla de la civilización blanca .

Una visión "individual" o "heroica" del personaje nos brinda la imagen de un hombre amante de su pueblo, tierno y entregado por completo a su sueño de borrar las infamias del pasado esclavo. Es también un hombre angustiado por los peligros que aún amenazan la nación, por sus limitaciones para resolverlos y por la poca ayuda que le brindan sus cortesanos en esa "escalada" por construir la nación y por implantar la civilización. El rescate de la dignidad y la afirmación de la negritud son sus leit motifs .

Una visión histórica del personaje destaca que el proyecto cultural de Christophe se puede definir por la con-

tradición. Esta no es sólo el distintivo de la relación entre sus deseos y sus acciones, sino que es el fundamento mismo de su proyecto. Todas sus manifestaciones: la creación de un reino, los nombres franceses, su apego al catolicismo, no sólo son contradictorias a sus intenciones, sino que también se oponen a las aspiraciones populares que conforman la base para el desarrollo de la cultura haitiana -la posesión de la tierra, la práctica del vudú, la utilización del créole. En resumen, podemos hablar de las aspiraciones personales (auténticas) de Christophe por implantar una cultura inauténtica que asume el carácter de dominante frente a la cultura popular dominada. Podemos utilizar el término "bovarismo"<sup>1</sup> para describir la ideología de Christophe, pero a la vez puntualizamos la raíz colonial de ese fenómeno que se prolonga hasta nuestros días dentro de las élites dominantes haitianas.

#### B. Descripción del capítulo

Hemos organizado el análisis en función de los dos procesos de petrificación y mitificación en sus aspectos serio y grotesco. Ambos procesos describen una cierta rela-

<sup>1</sup>Jean Price-Mars recurre a este término de Gautier para describir "la facultad que se atribuye una sociedad de concebirse como otra cosa que ella no es". (Así habló el Tío. La Habana, Casa Las Américas, 1968, p. xxxiv). En L'image comme écho, Maximilien Laroche parte de una crítica a este "imposible postulado de una doble identidad, africana y francesa" que causa "la confusión de los puntos de vista", hasta hoy dominante en Haití, para proponer un solo punto de vista, "haitiano", como solución al bovarismo. Maximilien Laroche. L'image comme écho. Montréal, Ed. Nouvelle Optique, 1978. p. 10

ción entre los elementos constitutivos del texto. Resumen las oposiciones estructurales (entre los actos y la secuencia del prólogo y los intermedios), lingüísticas, retóricas, religiosas, económicas, políticas, musicales, visuales -es decir, en el espacio dominante de los actos. La mitificación se sostiene en el lenguaje y espacio dominados que ocupan los campesinos y obreros en los actos y en el espacio, dominado y libre a la vez, del prólogo y los intermedios. Es decir que el predominio lingüístico de Christophe se contrapone a las manifestaciones lingüísticas, sonoras y visuales más sutiles que sustenta la mitificación a través de todo el texto. Estas oposiciones en sus dos aspectos conforman el ritmo dramático, que nunca alcanza un climax, antecedente de un desenlace definitivo.

El primer punto en la exposición de lo serio es la definición de la petrificación. Describiremos este proceso en los parlamentos, destacando su forma, su raíz y su símbolo y con referencias a los parlamentos complementarios o antagonicos de Vastey, Madame Christophe, Wilberforce, Magny y los campesinos. El análisis de la petrificación finaliza con un examen de las acotaciones y acciones. Seguiremos este mismo orden para el análisis de la mitificación, incluyendo ahí el prólogo y los intermedios.

## 2. La petrificación

El proceso de petrificación de Christophe -contrario a la mitificación- se expresa en los dos aspectos, serio y grotesco. En el fondo de ambos persiste, sin embargo, la misma contradicción fundamental entre sus deseos y acciones, entre su posición personal y el proyecto histórico que él representa. La diferencia entre ambos aspectos es la expresión de esas contradicciones, que en un caso puede provocar admiración por su compromiso (a pesar de su posición equivocada), mientras que en el otro provoca, antes que nada, un efecto cómico y risible. A pesar de estas diferencias, ambas expresiones forman parte de la mitificación; y el análisis de ambos procesos concluye (aunque parezca contradictorio), por vía de lo grotesco, en el siguiente capítulo.

### A. Definición

El término petrificación ha sido utilizado por otros autores para describir el proceso de distanciamiento entre Christophe y su pueblo. Benamou establece la oposición "árbol/libertad/naturaleza" vs. "piedra/Estado/cultura", y comenta: "Si el acto II es el acto demiurgo de la edificación, el acto III es el acto de la petrificación".<sup>1</sup> A su

---

<sup>1</sup>Michel Benamou. "Demiurgic Imagery in Césaire's Theater" en Présence Africaine, No. 93, Primer Trimestre, 1975, p. 173.

vez, Ana Lydia Vega señala: "A partir del momento en que el rey concibe su 'fortaleza inexpugnable' su destino se convierte en el difícil camino de la arborescencia a la petrificación".<sup>1</sup> Aparte de esta referencia común, ninguno de los análisis ni sus conclusiones son iguales entre sí o en relación con este trabajo. Para nosotros la petrificación significa la búsqueda de la piedra, de la civilización (entendida como sinónimo de blanca o europea) y los intentos por construir la nación que Christophe resume en la Ciudadela. Esta es el símbolo de su proyecto cultural, que implica las prácticas lingüística, religiosa, política, económica que lo van distanciando progresivamente de su pueblo al reprimir las prácticas que éste propone. Como consecuencia, significa también la identificación entre Christophe y la Ciudadela.

## B. Parlamentos

El primero y tercer actos reúnen la mayoría de los parlamentos serios, en contraste con el segundo acto, en el que domina lo grotesco. En general los parlamentos que conforman el aspecto serio de Christophe están escritos en versos y versículos en francés, e incluyen además una breve canción en créole.<sup>2</sup> Christophe, sin embargo, no posee el monopolio de estos recursos; Metellus y Madame Christophe también se expresan en verso en aquellos parlamentos que comple

<sup>1</sup>Ana Lydia Vega, op. cit., p. 196.

<sup>2</sup>Acto 1: pp. 30-31; 32; 36; 37; 40; 47; 48-51.  
Acto 2: pp. 75; 76-77; 81-82.  
Acto 3: pp. 94; 97-98; 103-111.

mentan la misma caracterización seria del personaje, aunque desde posiciones críticas u opuestas.

Todos los parlamentos serios observan el mismo ritmo sintáctico y los mismos temas, tono e imágenes, aunque el sentido y la función de éstas varía en cada acto (por ejemplo, los tropos creados con las palabras noche , nombres y Africa tienen sentidos y funciones diferentes en el primer y tercer actos). Los parlamentos de Christophe manifiestan un movimiento en crescendo , cuyo clímax coincide con el último verso del parlamento.<sup>1</sup> Sus parlamentos finales (tercer acto, escenas 6 y 7) observan este mismo ritmo de intensificación, pero súbitamente el ritmo desciende, como expresión de su caída física y del derrumbe del reino. La estructura que expresa este ritmo parte de la descripción o constatación emotiva e intensa de una realidad (la esclavitud negra, la destrucción del país, su corte, su parálisis) hasta alcanzar una posición de firmeza o autoridad sobre esa realidad;<sup>2</sup> parte del pasado hasta alcanzar el futuro;<sup>3</sup> y de

<sup>1</sup>En los primeros dos actos coinciden además en ser las palabras finales de estos actos.

<sup>2</sup>Césaire logra plasmar este contraste a través de diferentes formas. En primer lugar, mediante el contraste entre los versículos, descriptivos y extensos, y los versos breves y ágiles que finalizan los parlamentos. Lo logra también mediante el contraste entre la elipsis verbal y la utilización del imperativo o el futuro; el cambio de función del "nosotros-yo" como objeto de la acción a sujeto de la acción; el contraste entre los adjetivos con sentido pasivo o negativo y los de sentido positivo y activo; el uso repetido de interjecciones, exclamaciones y las enumeraciones verbales, nominales, adverbiales, etc.

<sup>3</sup>Cf. Acto I, escena 3, pp. 30-31.

lo concreto para llegar a lo abstracto.<sup>1</sup> La oscilación entre los dos extremos de los ejes espacial y temporal en detrimento de los puntos intermedios -"aquí" y "ahora"- va creando la distancia entre Christophe y su pueblo, o lo que es igual, va estructurando la tensión dramática.

#### 1. La esclavitud: visión solidaria con el pueblo

El elemento que une y explica casi todos los parlamentos serios de Christophe (con la posible excepción de los versos en la tercera y octava escenas del segundo acto) es la experiencia histórica y personal de la esclavitud negra, la cual constituye el fondo<sup>2</sup> para los dos procesos de petrificación y mitificación. La esclavitud negra es un doble fenómeno (ambos términos -esclavitud y negritud- aparecen idénticos, como parte de una sola e indivisible realidad) que se manifiesta en múltiples niveles. Entendida como la forma de explotación económica del imperialismo francés en Santo Domingo es la explicación para el conflicto cultural que estructura el drama y que, además, desgarró al propio Christophe.

---

<sup>1</sup>Cf. Acto I, escenas 5 y 6. Christophe parte de la descripción del país y propone "la piedra" y "el cemento" como las soluciones ¿contra la destrucción de la nación.

<sup>2</sup>Este fondo tiene un doble carácter. Por un lado, remite a un hecho económico: la colonización de Haití por los franceses, mediante el sistema de explotación de esclavos africanos negros, sistema que fue derrotado por los haitianos luego de un largo período de luchas. Por otro lado, remite a la ideología que sustentaba este sistema, y cuya erradicación presupone un proceso aún más largo del que fue necesario para arrojar a los franceses de la parte occidental de la isla. Esta ideología explica la contradicción serio-grotesco de los parlamentos y acciones de Christophe y será comentada más tarde.

La esclavitud negra es no sólo el recuerdo de un pasado huérfano, doloroso y humillante, sino también una amenaza presente; es la evocación mítica de una vida anterior, en África, y su invocación final; es la explicación del nacimiento y de la muerte, de la historia y el mito. Para Christophe, es el fenómeno que directa o indirectamente explica toda la realidad; se convierte en un "filtro" a través del cual ve e interpreta la historia de su pueblo, que recuerda o resalta ciertos acontecimientos mientras olvida otros hechos significativos. Esta visión parcial se manifiesta en la evocación del Africa mitificada por el recuerdo, y que se convierte en un modelo, una realidad, que Christophe desea recuperar para su pueblo. Este recuerdo mítico resalta la dignidad y la solidaridad entre los negros mediante imágenes genealógicas ("nuestra madre Africa", mis "antepasados Bambaras") que significan el enraizamiento físico (a Africa) afectivo (a la "madre") y cultural (nuestros "nombres", "nuestro orgullo", "nuestra nobleza") de estos negros a una realidad alejada, en el tiempo y el espacio, de su realidad actual: Haití.<sup>1</sup>

Esta visión parcial y subjetiva de la esclavitud se expresa también mediante el vocabulario que utiliza Christo-

<sup>1</sup> A la vez, esta realidad mitificada contrasta con la visión crítica que tiene Christophe del Africa actual y de la realidad, frente a la imagen del "polvo", con Haití. También en su visión negativa y despectiva de los negros. Esta contradictoria visión quedará más clara dentro del análisis de lo grotesco.

phe para describirla (sufrimiento, dolor, orfandad, humillación, infamia, penas y angustias, náuseas, etc.), y al designarla como un espacio y un tiempo desenraizado y sin origen ("venidos de donde", la "noche", "lo más hondo de la fosa", "el bolsillo de la historia") equivalente a una especie de muerte,<sup>1</sup> semejante al estado del zombi<sup>2</sup> en el vudú. Esta visión que encubre el hecho económico bajo un subjetivismo racial explica las medidas que toma Christophe para lograr la reivindicación de su negritud -robada, desgarrada y humillada por los franceses:<sup>3</sup> la creación del reino, los nuevos nom

---

<sup>1</sup> Christophe no define este período como la muerte propiamente, puesto que para los negros la muerte constituía una doble instancia de libertad: del negrero y de la distancia que los separaba de Africa. Para los negros la muerte representaba el camino de vuelta a aquella tierra y cultura, mantenidas vivas en su religión.

<sup>2</sup> "El personaje del zombi es una adaptación dentro del contexto haitiano de la creencia africana de la muerte. Es el símbolo del esclavo, del ser alienado, desposeído de su voluntad, reducido a la esclavitud, obligado a trabajar para su amo. Esto explica su doble significado religioso y económico. Uno se convierte en zombi como resultado de un hechizo, según prácticas que sugieren la posesión de un poder sobrenatural por parte del hechicero. Pero también se puede convertir en zombi debido a motivos 'muy naturales' que pueda tener el hechicero: para servir a un amo, trabajar su tierra, constituir, en suma, una mano de obra barata... El zombi, como se ve, no es sólo un personaje exclusivamente religioso. En Haití la persistencia de la creencia en los zombis no se puede explicar más que por la doble función del vudú, que es la adaptación dentro de la situación haitiana de las creencias africanas, con fines políticos, defensivos y ofensivos". Maximilien Laroche. "Mythe Africain et Mythe Antillais: le Personnage du Zombi" en L'image comme Echo, op. cit., p. 191

<sup>3</sup> Cf. Acto I, escena 3, p. 30. Christophe se refiere a los franceses como "cazadores de hombres", "nuestros perseguidores" y "negreros".

bres, el reconocimiento al catolicismo, etc. En resumen, explica las prácticas que implantará y que se resumen en la Ciudadela, cuya construcción sería la concreción de la vida y libertad, de un tiempo y un espacio propios, de la civilización y de la nación. Su visión de la esclavitud constituye la primera manifestación de su ideología como colonizado, la que se opone al conocimiento o la visión histórica expresada por otros personajes (Magny, Metellus, los campesinos).

## 2. La Ciudadela: símbolo de la civilización

Toda lectura de La Tragedia del Rey Christophe provoca, de primera instancia, una sensación de reconocimiento y admiración ante el enorme edificio cuya construcción marca el ritmo del drama y la vida del personaje. Esta impresionante estructura, sin embargo, no es únicamente el símbolo frío de la voluntad real. Si su presencia se impone aún es precisamente por la materia prima que la sostiene: no sus enormes piedras, sino la sangre y la historia de los haitianos.

Desde nuestra perspectiva, la Ciudadela resume la visión colonizada de Christophe, y las prácticas que pretende imponer sobre su pueblo. Es el resultado de su bovarismo, e ilustra el conflicto a nivel personal: las contradicciones entre los deseos y aspiraciones del rey y su materialización, entre su amor por el pueblo y la distancia y soledad que va

creando en torno de sí mismo. De ahí la identificación entre Christophe y la Ciudadela: ésta termina siendo una tumba, permanece como un vacío. Aun antes de ser concebida por Christophe, mucho antes de ser nombrada, se prefigura como símbolo de la civilización, la forma, el vacío, la piedra, la nación; como símbolo de la dignidad de los negros, defensa de la libertad y exigencia del trabajo.

Vastey<sup>1</sup> resume lo anterior a la vez que ofrece la ex explicación del reino y de los nuevos nombres, y descubre el otro eje del pensamiento político de Christophe: la civili zación francesa.

Vastey- ¡Hombre de poca fe! ¡Vamos! ¡La risa de los franceses no me molesta! Marmelade ¿por qué no? ¿Por qué no Limonade? Son nombres que llenan la boca. ¡Gastronómicos a más no poder! ¡Al fin y al cabo también los franceses tienen el duque de Foix y el duque de Bouillon! ¿No son sabrosos? ¡Ya lo ven, hay precedentes! En cuanto a usted, Magny, hablemos en serio. ¿Se ha dado cuenta de quién nos ha enviado Europa cuando hemos solicitado .

---

<sup>1</sup>Vastey complementa el carácter serio de Christophe. Es el encargado, en repetidas ocasiones, de expresar o aclarar muchas de las ideas y acciones del rey, si bien nunca manifiesta la misma intensidad y el lirismo que Christophe. Por ejemplo, basta comparar sus explicaciones a la formación del reino con los versos donde Christophe expresa el sentido de esta acción (Acto I, escena 3, pp. 30-31).

Vastey - El mundo entero nos contempla, ciudadanos, y los pueblos piensan que los negros carecen de dignidad. Un rey, una corte, un reino, si queremos ser res petados, eso es lo que tendríamos que mostrarles. Un jefe a la cabeza de nuestra nación. Una corona sobre la cabeza de nuestro jefe (...) (Acto I, escena 2, pp. 23-24)

Este parlamento, junto al que aparece más arriba es un resu men excelente, pero también escueto y frío de lo que Christophe expresa lleno de emoción y ternura.

la ayuda de la Asistencia técnica internacional? Ni un ingeniero. Ni un soldado. Ni un profesor. ¡Un maestro de ceremonias! La forma, esto es, amigo, ¡la civilización! ¡La puesta en forma del hombre! ¡Piénselo, piénselo! La forma, la matriz de donde nacen el ser, la sustancia, el hombre mismo. Todo, en fin. El vacío, pero el vacío prodigioso, generador y plasmador...

Acto I, escena 3, p. 26

La creación de la corte y los nuevos nombres son el nuevo nacimiento, el comienzo de la nueva vida que el monarca quiere para su pueblo. Sin embargo, a pesar suyo, persisten aún en el país la amenaza de un regreso a la esclavitud, la destrucción, la desunión y la urgente necesidad del trabajo.

(a) La defensa de la libertad

En todo el drama, Christophe es el único personaje<sup>1</sup> que expresa una preocupación constante por la amenaza que aún representan los franceses para la joven nación.<sup>2</sup> Esta

<sup>1</sup>Al comienzo del drama (Acto I, escena 2) hay un grupo de ciudadanos que expresan su preocupación ante la amenazadora presencia de un barco francés en sus costas. Esta es la única vez que otro personaje muestra preocupación por este peligro y Vastey se encarga ahí de asignar la competencia del asunto a Christophe.

Vastey - El barco no es asunto vuestro. Es asunto de Christophe. Cada cual a lo suyo. Vosotros a trabajar, trabajo libre ya que sois hombres libres. Trabajo por la nación en peligro. A Christophe le corresponde protegernos a nosotros, nuestros bienes, nuestra libertad. (p. 22)

<sup>2</sup>Christophe - ¿Qué es eso? ¡Escuchen! En algún sitio en la noche, suena el tam-tam... En algún sitio, en la noche, mi pueblo baila... Y todos los días es lo mismo... El ocelote está en el matorral, el vagabundo en nuestras puertas, el cazador de hombres al acecho, con su fusil, su red, su bozal; el cepo está preparado, el crimen de nuestros perseguidores nos pisa los talones, ¡y mi pueblo baila! (Acto I, escena 7, p. 48).

capacidad suya para ver el peligro que acecha al país -cual visionario- contribuye a crear su posición superior y aislada del resto del pueblo. En un primer momento, esta posición solitaria es tanto más desesperante en cuanto Christophe mismo no tiene una solución para este peligro.

Christophe - ...

Pero ¿quién  
quién  
me ofrecerá  
algo más que una letanía de cura, más que un  
elogio versificado, más que un cumplido de  
parásito, más que las prudencias de una mujer,  
digo algo que ponga este pueblo  
al trabajo  
algo que eduque  
no que "edifique" este pueblo?

Acto I, escena 7, p. 49

La respuesta que busca aparece al finalizar el primer acto: Christophe visualiza la Ciudadela como la defensa de la libertad de los negros en contra de cualquier ataque al país<sup>1</sup> y como la obra que aglutinará el trabajo en la nación.

Christophe - ... Vea, su cabeza está en las  
nubes, sus pies surcan el abismo, sus bocas

---

<sup>1</sup>En el segundo acto Christophe y Hugonin confirman el carácter defensivo de la Ciudadela:

Christophe - ...Por lo mismo he decidido dar a mi pueblo este alarde de piedra contra los buitres, este buen perro de piedra cuyas solas fauces desanimarán a la jauría de lobos.

Hugonin - Y si de todos modos vienen los franceses ¡buena la van a recibir! ¿Tomates? ¿Mangos? ¿Ciruelas? No y no. Buenas balas de hierro en el vientre, buena metralla de papá Christophe y buenos tiros a discreción en su maldito culo blanco. (Acto II, escena 8, pp. 80-81)

escupen metralla hasta alta mar, hasta el fondo de los valles, es una villa, una fortaleza, un enorme acorazado de piedra...

Acto I, escena 7, p. 50

La construcción del "enorme acorazado de piedra", sin embargo, no eliminará la brecha que abrió la percepción del peligro entre Christophe y su pueblo.<sup>1</sup>

(b) La piedra versus el polvo

Christophe resume la destrucción del país, producto de los largos años de guerra con Francia y de luchas internas<sup>2</sup> con la imagen del "polvo", a la cual opondrá la Ciudadela como concreción de su búsqueda de la "piedra".

Christophe -

Vastey, todo por tierra  
 polvo por todos lados  
 escombros  
 tierra y rastrojos, el adobe desensamblado.  
 ¡Piedra, busco piedra!  
 ¡Cemento! ¡Quiero cemento!  
 Esta desunión, ¡ay! ¡Poner esto en pie!  
 En pie y a la faz del mundo, ¡y sólido!

Acto I, escena 6, p. 37

La violencia -de la que fueron primeras víctimas como esclavos- se ha volcado nuevamente contra los negros, pero esta vez sin intervención de ninguna fuerza ajena. La violencia que Christophe proponía como arma para enfrentar

<sup>1</sup>Tampoco será la solución a la contradicción eduque-edifique planteada por Christophe en favor del primer término. En esto, una vez más, su intención (educar) resulta en la acción contraria (edificar), es decir, la Ciudadela.

<sup>2</sup>Cf. La lucha entre Christophe y Pétion (Acto I, escena 6) y la oposición de Metellus (Acto I, escena 5).

el futuro ha resultado ser un instrumento de autoagresión; esta vez han sido sus propias manos, sus propias uñas las que han desgarrado el rostro de Haití (otrora "la más bella de las colonias blancas"), las que han destruido, concretamente, su agricultura.

Christophe -

¡Dura jornada! ¡muchos hombres han caído!  
Grandes trozos de este país nuestro también,  
¡ay! Pobre rostro desgarrado por nuestras uñas!  
¡Drouillard, Garesché, Deschezelles, hermosos  
costurones, buena gleba, sí, cosechas jamás  
vistas, un cantero de pan bendito de nuestra  
tierra de Haití y vedlo ahora, brocales de  
pozo entre los espinos y paños de muro calci-  
nados en la espesura de los bananos salvajes,  
cactus que asuman su cabeza de pez armado  
por las secas oleadas de las bayahondas!

Acto I, escena 5, p. 36

Sin embargo, el reconocimiento de la destrucción agrícola del país no desemboca en el análisis del problema de la tierra, sino en su reducción en una imagen -la piedra-<sup>1</sup> y una categoría abstracta -el trabajo- como las soluciones que se concretarán en la Ciudadela y en el tipo de trabajo militar que imperará en el reino.

La esclavitud que sufrieron los negros en el pasado

<sup>1</sup>Christophe describe el país con una serie de imágenes (olor a sangre seca, de holocausto, humo, moho, polvo, escombros, mierda y polvo) que se reducen finalmente al "polvo", la expresión más reducida de la destrucción y desunión del país. Esta imagen sirve también para describir a Africa e identificar sus problemas con los haitianos. La "piedra", entonces, no manifiesta únicamente la búsqueda de la unidad y la solidaridad, sino que manifiesta también un rechazo al Africa, y la opción por un modelo contrario -blanco y europeo- que Vas<sup>tey</sup> ya había resumido como "la forma" y "el vacío".

es el factor determinante de la necesidad del trabajo en el presente. Por hallarse aún, según Christophe, "en lo más hondo de la fosa", en "el bolsillo de la historia", y porque desde ahí aspiran al "aire, la luz, el sol y la libertad" los negros se enfrentan a una desigualdad de requerimientos.

Christophe - ...¡Por esto hay que pedir a los negros más que a los otros: más trabajo, más fe, más entusiasmo, un paso, otro paso, todavía otro paso y haber ganado cada paso! Hablo de una escalada nunca vista, señores, ¡y desgraciado de aquel que pierda pie!

Acto I, escena 7, pp. 47-48

Esta escalada alude por partida doble a la Ciudadela: por el gran esfuerzo que va a requerir de los negros para "procurarse, querer, lograr lo imposible, contra el Destino, contra la Historia, contra la Naturaleza"; y porque su construcción implica, realmente, una escalada de terreno. Para Christophe, la Ciudadela será el logro del porvenir del pueblo negro y la expresión del trabajo solidario entre todos ellos.<sup>1</sup>

El vocabulario que utiliza Christophe para describir la construcción de la Ciudadela se mezcla y confunde con el que designa la "civilización": elevar, llevar, sostener, construir, reestructurar, rehacer, poner en pie, etc. El carácter del trabajo como ingrediente y protección de la libertad, diferente a "una libertad como cualquier otra" reafirma la identificación Ciudadela-civilización y, más aún, confir-

---

<sup>1</sup>Cf. Acto I, escena 7, pp. 49-51.

ma la oposición civilización-barbarie subyacente en su pensamiento. Para Christophe la civilización (por supuesto, blanca) es la piedra, el cemento, la construcción, y sólo concebida en esos términos puede comprenderse la urgencia que el monarca imprime a las tareas del país. Es frente a esta concepción que surgen las advertencias de Wilberforce y Madame Christophe.

(c) El árbol y la tierra: elementos para el desarrollo de la cultura haitiana

La oposición entre los dos proyectos culturales -el de Christophe y el del pueblo- no se limita a la oposición entre la secuencia de los actos y la del prólogo y los intermedios. De hecho, es dentro del espacio de los actos donde Christophe aparece imponiendo su dominio (con excepción de las últimas escenas) sobre este proyecto. Sus manifestaciones plantean el conflicto material, a nivel económico: la posesión de la tierra y su expresión simbólica: el árbol. En un primer momento este símbolo aparece sólo como oposición a la piedra, a la civilización, y a la forma como ejerce Christophe el poder.

Christophe (citando a Wilberforce) - "No se inventa un árbol, ¡se planta! ¡No se le extraen los frutos, él los trae! Una nación no es una creación, sino una maduración, una pausa, año tras año, eslabón tras eslabón"... "Sembrar", me dice, "la semilla de la civilización"...

Acto I, escena 7, p. 46

En oposición a la piedra, Wilberforce sugiere la imagen del árbol como metáfora de la civilización, imagen que Madame Christophe retoma para describir su concepción de un rey.

Madame Christophe -

¡Un rey, sea!  
 Christophe, ¿sabes cómo, en mi cabecita  
 crespaa, concibo un rey?  
 ¡Pues bien! En medio de la sabana devastada  
 por el rencor del sol,  
 el follaje espeso y redondo del árbol solitario  
 bajo el cual se refugia el ganado sediento de  
 sombra.  
 ¡Pero tú? ¿Tú?  
 ¡A veces me pregunto si no eres más bien  
 a fuerza de querer emprender  
 de reglarlo todo  
 la gran higuera que toma cuanta vegetación  
 la rodea  
 y la ahoga!

Acto I, escena 7, p. 48

La respuesta de Christophe a su mujer confirma una vez más el móvil de todas sus acciones: la esclavitud de los negros, cuya marca explica esa "desigualdad de requerimientos" que deben enfrentar.

Christophe - ...¿A quién van a hacer creer que todos los hombres, digo todos, sin privilegio, sin particular exoneración, han conocido la deportación, la trata, la esclavitud, el colectivo nivel de las bestias, el total ultraje, que todos han recibido el inmenso insulto sobre el cuerpo, en el rostro, el ominoso escupitajo? ¡Sólo nosotros, Madame, entiende, sólo nosotros, los negros!

Acto I, escena 7, p. 47

Las advertencias de estos dos personajes son las primeras manifestaciones de posiciones contrarias a la forma de

trabajo que impondrá Christophe.<sup>1</sup> Las críticas más consecuentes y coherentes, sin embargo, provienen de Magny y el Campesino Segundo<sup>2</sup> quienes no se detienen sólo ante la apariencia formal del problema, sino que recogen el verdadero conflicto de fondo -el de la posesión de la tierra- es decir, el "por qué", "para qué" y "para quién" del trabajo. Hay que recordar que para Christophe la oposición Polvo-Piedra (resumen y símbolo de los conflictos destrucción-construcción, pasado-futuro, negros-blancos, barbarie-civilización) es 'resuelta en la Ciudadela a través del trabajo, como categoría clave que cohesiona la defensa de la libertad, la solidaridad entre los negros, su dignidad, su lugar en la Historia y en el porvenir. Para Magny y el Campesino Segundo el problema no se plantea dentro del estrecho límite de la forma del trabajo, o del trabajo como un símbolo', sino en su relación a la propiedad de la tierra. Las manifestaciones de esta posición son pocas: un parlamento de Magny en el primer acto, y otro en el tercero, y la discusión en-

---

<sup>1</sup>En realidad, ésta no se manifiesta sino hasta el segundo acto. Las palabras de Madame Christophe, pronunciadas antes de que Christophe describa la Ciudadela, son un antecedente de la conducta del monarca, anunciada en su discurso a la masa. (Acto I, escena 2)

<sup>2</sup>Muchos autores, sin embargo, han destacado a Metellus como el personaje opuesto a Christophe, como el héroe puro, pa-recido al Rebelde y portavoz de la visión crítica de Césaire sobre Christophe. Su parlamento comparte la forma, tono e imágenes que caracterizan a Christophe, pero también recoge el problema de la tierra ("nuestra sangre agraria") como motivo de las luchas del país. Su crítica a los dos dirigentes (Christophe y Pétion) y la referencia a la tierra parecieran convertirlo en portavoz del pueblo. Su breve presencia, sin embargo, no permite otros comentarios sobre esta posibilidad.

tre los campesinos a comienzos del segundo acto. Y aun dentro de estos breves ejemplos, el problema no se plantea de la misma forma; es decir, no puede esperarse que Magny -un noble- y los campesinos -trabajadores- enfrenten de igual forma la tenencia de la tierra.<sup>1</sup>

Magny hace la primera referencia a la tierra en todo el drama en su crítica a Christophe por haber desperdiciado la oportunidad de vencer a Pétion y de apoderarse de las tierras del sur.

Magny - Al diablo sus lucubraciones de grave doso esteticista. ¡Si me hubiera escuchado, en lugar de haberse hecho ungir con un poco de crema de cacao y ceñir la cabeza con una corona, hubiera tenido que ajustarse el cinto y espada en mano habríamos picado espuelas hacia Puerto Príncipe, en donde tan hermosas tierras hay para apropiarse y tanto facineroso a quien hender de arriba abajo!

Acto I, escena 3, p. 27 (subrayado nuestro)

Esto explica el que más adelante (Acto I, escena 9) sea Magny el personaje que presiona a Christophe para realizar el asalto a Puerto Príncipe: su motivación son las tierras; la de Christophe, para retirarse, la construcción del país.

La siguiente ocasión en que Magny retoma el asunto de las tierras es en el último acto, y ahí plantea el tema directamente al monarca.

---

<sup>1</sup>En el Segundo Intermedio, el diálogo entre los dos campesinos confirma esta diferencia. Cf. p. 84.

Christophe - Gracias, camaradas, gracias...  
Y vosotros, Vastey, Magny, queridos amigos,  
¿cuáles son las noticias? ¿de qué se habla?

Magny - Hablábamos, Vastey y yo, de... ¡del  
problema de las tierras, Majestad!

Christophe - ¡Vaya! ¡Vaya!... ¿Así, pues,  
hay un problema de tierras?... ¡Y el rey lo  
ignoraba! ¡Es curioso!

Magny - A mi parecer, Majestad, se plantea,  
y con cierta agudeza. Tanto es así que los  
agentes de Pétion van de un lado a otro con  
la noticia de que ha decidido vender a los  
particulares las propiedades del patrimonio.

Christophe - Pues ¡que venda! ¡Que venda!  
¿Y quién comprará? ¿Los generales? ¿Los ri-  
cos? ¿Los campesinos? Si compran los gordos,  
entonces, ¡compadezco al pueblo! Y si lo ha-  
cen los campesinos, entonces, ¡compadezco al  
país! Veo desde aquí la anarquía del pequeño  
grano de mijo y del boniato en el menudo pa-  
celamiento...

Acto III, escena 1, p. 91

La posición de Christophe respecto al "problema de la tierra"  
no podría ser más clara. No obstante, a partir de su res-  
puesta a Magny resulta oportuno recordar también otro signi-  
ficado que Christophe atribuye a la Ciudadela: como patrimo-  
nio del pueblo.

Christophe - Gracias, Besse... Gracias... Re-  
cordaré su idea: un patrimonio. O mejor, yo  
diría un patrimonio de energía y de orgullo.  
De orgullo, ¿por qué no? ¡Mire este pecho  
hinchido de la tierra, la tierra que se con-  
centra y se estira, desprendiéndose del sue-  
ño, el primer paso fuera del caos, el primer  
escalón del cielo!

Acto I, escena 7, p. 49

Para Christophe el patrimonio nacional es la Ciudadela, no

la tierra, lo que es otra forma más de alejarse de la realidad del país y de su gente. El abandono de Magny a Christophe al final del drama<sup>1</sup> confirma su "amor a la tierra" y su toma de posición frente a la política que mejor conviene a sus intereses.

El otro punto de vista, contrario también a la posición de Magny, proviene del Campesino Segundo. Con una visión histórica como jamás poseyó Christophe, expresa en los términos más sencillos todo el alcance del problema de la tierra, cuyas raíces enlazan con las luchas emancipadoras y revolucionarias de Haití.

Campesino Segundo - No hablo mal de una medicina de hierbas consecuentes. Pero me digo, así, que si hemos echado los blancos al mar, era para poseer esta tierra, no para penar sobre la tierra de los otros, incluso negros, poseerla como se posee una mujer, ¡vaya!

Acto II, escena 1, p. 58

Este parlamento es un antecedente al Segundo Intermedio y es la manifestación, dentro de la secuencia de los actos, del espacio limitado y la visión oprimida de los campesinos. La explotación de los negros mediante el trabajo de la tierra -razón de la esclavitud- permanece siempre como un fenó-

---

<sup>1</sup> Christophe - ...Prézeau, advierta a Magny que vaya a tomar el mando.

Hugonin - Caradeux, Majestad, es una hermosa tierra cerca de Puerto Príncipe, y si mis conocimientos son exactos, el Senado de Puerto Príncipe acaba de hacer don de ella a Magny. Magny siempre ha amado la tierra, Majestad. (Acto III, escena 5, p. 101)

meno inaccesible para Christophe, quien nunca alcanza a ver más allá del color de la piel de aquellos explotados. La negritud -el color de aquel modo de producción- se convierte para él en el verdadero problema, de tal forma que al pretender la reivindicación racial asume que simultáneamente resuelve todo el problema de fondo, es decir, el económico.<sup>1</sup>

Esta contradictoria categoría -el trabajo- es el último punto dentro del análisis del proceso de petrificación de Christophe, de su búsqueda de "piedra", de su identificación con la Ciudadela, forma y vacío que lo han alejado fatalmente de su pueblo. La culminación de este proceso es su entierro final en la Ciudadela, en la última escena del drama. Sin embargo, porque este hecho reúne los dos niveles del drama, lo tomaremos en consideración dentro del análisis de la mitificación.

### C. Acotaciones

Como ya habíamos señalado, las acotaciones constituyen, junto a los parlamentos, las dos matrices cuya interacción va desarrollando la acción dramática. Las indicaciones de luces, decorado, sonidos, movimientos y gestos integran diferentes series o niveles significantes, relacionados con

---

<sup>1</sup>Así, por ejemplo, el peligro de la esclavitud proviene sólo de los blancos franceses: el barco francés o la propuesta del rey de Francia. Christophe interpreta el problema de la explotación del trabajo como una oposición blancos-negros, y no como una explotación que los negros también pueden ejercer sobre los negros, como advierte la Dama Segunda.

los parlamentos y tan importantes como estos. En La Tragedia del Rey Christophe las acotaciones ilustran el progresivo distanciamiento entre Christophe y su pueblo (proceso de petrificación) y establecen el ambiente popular y mítico (la mitificación). Hay algunas acotaciones que descubren, mucho más claramente que los parlamentos, la visión de Césaire respecto del personaje y el drama. Esto permite afirmar la distinción entre la doble perspectiva -individual e histórica- del personaje.

Por otra parte, algunas de las acotaciones que integran los niveles sonoro (no lingüístico) y visual dentro de la petrificación, cobran también un significado mítico una vez que nos colocamos en esta otra óptica. Una de las razones para esta doble significación se debe precisamente al carácter histórico del vudú dentro de la sociedad haitiana, y sobre todo en el período que abarca el drama; en particular remite a la integración de prácticas militares dentro de la religión.

#### 1. Elementos descriptivos de Christophe

Césaire ilustra la petrificación de Christophe mediante brevísimas descripciones, algunos objetos, sus alucinaciones, y el decorado y la iluminación escénicas. Para comenzar, hay que notar la ausencia de la descripción física de Christophe en el texto, hasta el tercer acto, cuando apa-

rece como un "hombre envejecido y enfermo".<sup>1</sup> Aparte de esta precisión, Césaire caracteriza al monarca mediante algunos objetos que éste exhibe: la espada, la corona, sonajas, gemelos, y un animal: el caballo. La espada que Christophe blande para acompañar sus amenazas a Pétion y a San Pedro<sup>2</sup> aparece como un símbolo de su poder y de su carácter violento. Christophe nunca la utiliza como arma agresora, ni siquiera cuando decide suicidarse.<sup>3</sup> La primera aparición del monarca ante el pueblo -"a caballo, acompañado de un brillante estado mayor"-<sup>4</sup> ofrece también una imagen plástica de su poder. Al final del drama Césaire utiliza casi las mismas palabras para describir la aparición de Boyer en escena ("acompañado

---

<sup>1</sup>Césaire nunca describe a Christophe como "negro", ni siquiera en la lista de los personajes. Ahí la descripción de Christophe -"antiguo esclavo, antiguo cocinero, antiguo general, rey de Haití"- corresponde a sus funciones histórico sociales, y resumen su desarrollo político. El Presentador-Comentador es quien establece las diferencias de color en el Prólogo. La descripción que citamos más arriba (Acto III, escena 4, p. 99) establece una correspondencia entre el estado físico del monarca y el estado del país: su desplome físico es ilustrativo del desplome del reino.

<sup>2</sup>Acto I, escena 1, p. 20 y Acto II, escena 8, p. 82.

<sup>3</sup>Para ello Christophe utiliza "el pequeño revólver que pende de su cuello con una cadenilla". Esta acotación retoma la leyenda tejida en torno al monarca haitiano, y según la cual el rey Christophe había proclamado que su cuerpo sólo era vulnerable a las balas de plata en virtud de que su poder era indestructible. Sólo él tenía poder sobre sí mismo y por ello se había hecho fundir sus propias balas, las que guardaba en su pequeño revólver. La referencia a este objeto demuestra el conocimiento que Césaire posee de la historia haitiana y la selección que ha hecho de este material al elaborar su drama. Su actitud frente a este dato contrasta con la importancia que le concede Eugene O'Neill en su drama Emperor Jones.

<sup>4</sup>Acto I, escena 2, p. 24.

de un brillante estado mayor") y presentarlo como el sucesor de Christophe. Por otra parte, "un galope de caballos" es el indicio para los campesinos de la llegada de los Reales Dahometes, los representantes del poder, en su única aparición en el drama.<sup>1</sup>

La descripción de la coronación<sup>2</sup> es también muy significativa por su alusión a la complicidad política religiosa. Christophe es coronado por un arzobispo católico que, como declara el monarca más adelante, ha sido nombrado por él mismo. Esta acción expresa la complicidad de ambos poderes en el gobierno, y a la vez refuerza el carácter puramente formal de la coronación. Este acto formal, con una pretendida sanción religiosa, contrasta con la espontánea expresión popular en apoyo a Christophe y su identificación con Changó, cual antecedente de su futura conducta política.

Césaire no sólo ilustra las contradicciones del personaje -entre su posición individual y el proyecto que representa-, sino que logra ricos contrastes mediante las acotaciones que describen directamente al monarca como un hombre tierno y suplicante,<sup>3</sup> o las que aluden a su participación en el trabajo<sup>4</sup> y a la angustia que siente por sus limitaciones.

---

<sup>1</sup>Acto II, escena 1, p. 59.

<sup>2</sup>"Christophe besa los evangelios que le presenta el diácono. El arzobispo le pone la corona sobre la cabeza". Acto I, escena 4, p. 32.

<sup>3</sup>Acto I, escena 3, p. 30 y Acto I, escena 7, p. 48.

<sup>4</sup>Acto II, escena 8, p. 79.

Estas descubren una visión comprensiva y solidaria que hace aún más compleja la petrificación ya que para Césaire, Christophe nunca es solamente un déspota frío, egoísta y calculador.<sup>1</sup> Por el contrario, toda su petrificación, su búsqueda de la piedra, de la civilización, está animada por sentimientos y aspiraciones que lo ligan a su pueblo negro, aunque éste sea un pueblo de negros sonajeros, infantiles, primitivos y ruidosos. La sonaja, parte de los ornamentos reales, y que en un primer momento podría aparecer ridícula, pierde este carácter en el contexto del parlamento donde Christophe la menciona, y por su total aceptación de ese pasado esclavo y del reto que enfrentan él y su pueblo para superarlo.<sup>2</sup> Esta comprensiva y compleja visión de Césaire se expresa también por la ausencia de acotaciones que califiquen directamente a Christophe como grotesco, bufón o ridículo, las que sin embargo repite cuando quiere producir ese efecto en una escena o un acto.

---

<sup>1</sup>Al considerar este aspecto en las piezas de Rodman, Easton y Leconte, Ana Lydia Vega señala: "El egoísmo -ya sea el narcisismo del colonizado concentrado en sí mismo, el fruto de una deformación casi congénita o la ineluctable consecuencia del ejercicio del poder- aparece como la falla trágica en este grupo de piezas. Christophe el ogro, el destructor, destruye la obra de sus predecesores y persigue víctimas inocentes... El otro grupo (se refiere a los dramas de Césaire, Charash y Gay) presenta a Christophe esencialmente noble frente a los obstáculos gigantescos que toman la forma del destino". Ana Lydia Vega, op. cit., p. 210.

<sup>2</sup>Esta actitud de "total aceptación" es también una constante dentro de la producción de Césaire, quien desde el Cuaderno de un retorno al país natal asume una actitud igual frente a los negros y los desposeídos. Como ejemplo puede citarse su aceptación de aquel negro "cómico y feo/cómico y feo ciertamente" que Césaire menciona en su largo poema. Aimé Césaire. Cuaderno de un retorno al país natal. México. Ediciones Era, 1969, p. 87.

Césaire enfatiza la capacidad de Christophe para ver el futuro y los peligros que acechan al país mediante sus alucinaciones: la Ciudadela,<sup>1</sup> el espectro de Brelle,<sup>2</sup> y Boyer.<sup>3</sup> Cada una de éstas marca un momento diferente de la historia, y sólo la última es una visión real y objetiva de la situación del país, a pesar de su apariencia irreal. Su alucinación de la Ciudadela se materializa en la imagen que cierra el primer acto. Con ella, también, Césaire materializa y comparte el sueño de Christophe. Igual sucede con la aparición de Brelle, cuyo espectro no sólo es visto por el monarca, sino que debe aparecer en escena. Entre ésta y la siguiente alucinación ocurre su parálisis y el derrumbe del reino. En virtud de esto, Césaire le facilita a Christophe unos gemelos<sup>4</sup> para compensar la pérdida de la visión que había caracterizado su posición superior hasta entonces. En contraste con esta pérdida de poder y de visión, sin embargo, su última alucinación es, más que esto, una visión real de la situación del país. Boyer, efectivamente, será su sucesor, el nuevo gobernante que desde ya comienza a repetir una historia conocida.

---

<sup>1</sup>Acto I, escena 7, p. 51.

<sup>2</sup>Acto III, escena 2, p. 95.

<sup>3</sup>Acto III, escena 7, p. 110.

<sup>4</sup>Acto III, escena 6, p. 102.

## 2. El decorado

El conflicto entre Christophe y el pueblo se expresa visualmente mediante los contrastes entre los salones de palacio y la Ciudadela, y las plazas públicas y las campiñas haitianas; y entre la corte de nobles que rodea al monarca y los obreros y campesinos. Debe destacarse el cambio en la escenografía, que se produce desde las primeras escenas (las cuales transcurren en exteriores, con multitud de gentes) hasta finalizar en un balcón de palacio. Si en las primeras Christophe aparece entre la masa y es apoyado por ésta, al final no más puede ver a sus soldados desde un balcón, desde un espacio limitado. El pueblo quien, según Laroche, constituye el "trasfondo de la acción y el decorado humano de la pieza",<sup>1</sup> va desapareciendo poco a poco de los actos cual desplazado por la Ciudadela que va imponiéndose en escena. En las primeras escenas, el pueblo aparecía apoyando entusiasmado -con sus gritos y canciones- a Christophe; en el segundo acto, se limita a reír, refunfuñar y rechazar a Christophe en sus canciones; y en el tercero sólo se manifiesta a través de los soldados y los ecos que repiten la muerte del monarca. Se afirma como una fuerza, pero no cobra una presencia real, como indicio de la irresolución del conflicto, de la continuación de la "noche", de la "zombificación", de la lucha por la sal y la libertad. Estos comentarios sobre el

<sup>1</sup>Op. cit., p. 102.

"decorado humano" de la pieza, y la falta de indicaciones precisas al respecto y sobre los colores, objetos, etc. permiten una infinita libertad interpretativa que en cierto sentido contradice las pretendidas dificultades de escenificación del texto.

### 3. La iluminación

La primera función de la iluminación es establecer los cambios de escenas, de tiempo y lugar dentro de los actos. Los contrastes día-noche, luz-penumbra son continuos en el primer acto y de esta manera contribuyen a establecer su ritmo visual. En el segundo acto, por el contrario, no hay indicaciones sobre la iluminación hasta el final; la acción de este acto transcurre como una acción típica del gobierno de Christophe, va intensificándose poco a poco hasta la explosión visual y sonora de la última escena. El tercer acto tampoco contiene indicaciones precisas sobre la iluminación, sin embargo, todas las escenas transcurren en interiores (del palacio, la iglesia o la Ciudadela) cada vez más oscuros. Al finalizar el drama, la noche reina sobre el escenario. Continúa aun la misma noche de la opresión y la esclavitud que Christophe quería vencer.

Asimismo, la iluminación expresa visualmente las fuerzas contradictorias (noche-sol, negro-blanco, barbarie-civilización) del drama. Los actos primero y tercero finalizan con un ambiente de oscuridad sobre el que resalta la Ciu

dadela iluminada, como símbolo del monarca que pretende alumbrar (ver) el camino de su pueblo, como símbolo de la luz de la civilización blanca entre la barbarie negra. El violento conflicto entre ambas, el estrépito de truenos y explosiones, lluvia y relámpagos, cierra el segundo acto. Los relámpagos que alumbran "lo serio y lo trágico" en el primer acto son un antecedente de la violencia que significarán los esfuerzos de Christophe dentro de la noche en la que aún se halla su pueblo. Aluden también al fulgor momentáneo de su gestión dentro de la historia haitiana.

#### D. Las acciones de Christophe

Muchas de las acciones serias de Christophe se desprenden del anterior análisis discursivo (por ejemplo: evocar, nombrar, invocar) o se relacionan con los diferentes significados de la Ciudadela (defender, simbolizar).

##### 1. Recordar

Christophe es el portador de la memoria del tiempo de sus antepasados en Africa, es él quien evoca la nobleza y el orgullo de aquella época. Esta evocación se produce en función del vacío que le sucedió a la terminación violenta de aquella realidad: el vacío, la noche de la esclavitud. De ésta, es Christophe quien posee el recuerdo vivo, sensible y subjetivo que se convierte en el motivo que explica to

das sus acciones, en el "filtro" a través del cual interpreta la realidad. Christophe, sin embargo, no es el único que recuerda la esclavitud y su recuerdo, de hecho, es opuesto al de otros personajes. Metellus el rebelde -no evoca el sufrimiento por la separación violenta de la madre Africa, sino el sufrimiento, el valor y la esperanza que unidos acompañaban a los hombres que combatieron con Toussaint por la libertad de los esclavos.<sup>1</sup> Y él no es quien único recuerda aquellas heroicas luchas; el Campesino Segundo conserva aún el descontento y la esperanza que arrastra el pueblo haitiano desde entonces. Del período esclavo, Metellus y el Campesino resaltan el valor de los combatientes que lucharon para ponerle fin; recuerdan además el proyecto nacional que acompañó al proyecto emancipador. Es decir, recuerdan más la realidad objetiva que la experiencia subjetiva. Por esto ellos no evocan otro tiempo anterior, perdido, sino que sus esfuerzos se centran en su presente, en su nación. Su conflicto surge de la oposición entre un pasado muy reciente y su presente; entre las causas de sus luchas y el resultado de ellas el cual, según la Dama Segunda, "se parece terriblemente a algo conocido de sobra en otros tiempos".<sup>2</sup> Aun cuando Christophe recuerda las luchas revolucionarias, acentúa su visión negativa del pueblo<sup>3</sup> o su interpretación de las ne

---

<sup>1</sup>Cf. Acto I, escena 5, pp. 34-36.

<sup>2</sup>Acto II, escena 2, p. 62.

<sup>3</sup>Cf. Acto I, escena 2, p. 24.

cesidades del país.<sup>1</sup>

## 2. Nombrar

La obsesión del monarca por dar nuevos nombres, nueva vida, nueva forma a su país responde claramente a su necesidad de conjurar el pasado y reivindicar la dignidad de los negros ante sí mismos y ante "el mundo entero" (o sea, Francia y, por extensión, Europa). La acción de nombrar o bautizar reviste especial importancia en el drama, y cada uno de los tres nombramientos que realiza Christophe tiene significado y función diferentes. Hay que recalcar también que Christophe es el único personaje que ejerce esta función, lo que también manifiesta la distancia entre él y su pueblo.

Su primer nombramiento (como parte de la creación de la corte) se manifiesta sólo como un deseo suyo; el segundo (en el tercer acto) aparece como un hecho consumado.<sup>2</sup> En ambos casos, sin embargo, prevalece la contradicción entre el deseo de recuperar su dignidad y afirmar su raíz africana, y el resultado concreto de esa acción. Los nombres franceses son una afirmación de la cultura francesa, y no de la africana. El último y, en realidad, el único nombramiento verdadero que hace Christophe, ocurre al final del tercer acto cuan

---

<sup>1</sup>Cf. Acto II, escena 8, p. 80.

<sup>2</sup>El contraste entre ambos resulta de las expresiones verbales "quiero cubrir" y "he creado". Cf. Acto I, escena 3, p. 31 y Acto III, escena 1, p. 90.

do nombra a Vastey "negro".<sup>1</sup> Tampoco esta vez anula la contradicción anterior sino que efectúa un desplazamiento. En lugar de afirmar como antes, la cultura francesa (blanca), afirma un valor racial: la negritud. Aún entendiendo ésta como expresión de su "africanidad", Christophe sólo ha logrado desplazar uno de los polos de la contradicción en favor del otro, de Francia a Africa. Permanece preso de su bovarismo, de la pugna entre sus dos raíces, y ello significa un doble olvido histórico. Christophe olvida que los negros esclavos de Santo Domingo sentaron el precedente histórico sobre el nombrar. Para ellos, esta acción fue sólo una consecuencia de la recuperación concreta, vital de su dignidad y de la libertad que conquistaron con sus vidas. En segundo lugar, olvida el doble significado de ese nombramiento como reconocimiento a la tradición indígena de la Isla<sup>2</sup> y como la

<sup>1</sup> Christophe - ...En nombre del cataclismo, en nombre de mi corazón que me devuelve la vida toda, con arcadas de asco, te bautizo, te nombro, te consagro negro... (Acto III, escena 7, p. 110). Subrayado nuestro.

<sup>2</sup>"La recuperación del nombre indígena Haití ('tierra montañosa') indica la voluntad de romper con una tradición histórica que convertía la isla de Haití en una posesión de los Blancos. Se recordará que los españoles, quienes masacraron a los primeros habitantes de Haití, llamaron la isla 'Española'; y que los franceses, quienes tomaron la herencia de los españoles y la rebautizaron Santo Domingo, no hicieron más que afirmar su voluntad de continuar la tarea emprendida por aquéllos. En efecto, no habiendo más esclavos indígenas que explotar, se apresuraron a buscar negros en Africa para poblar Santo Domingo... Los franceses, continuando la obra de los españoles, pretendían convertir a los africanos en nuevos indígenas.

Así, la recuperación del nombre indígena de la isla traducía la voluntad de Dessalines de renovar la tradición anterior a la llegada de los Blancos, borrando hasta su posesión nominal de la tierra haitiana". Maximilien Laroche.

"La fonction anti-idéologique du héros", en op. cit., p. 32.

expresión de una relación inédita con la tierra madre Haití.<sup>1</sup>

### 3. Ver

La posición superior que le posibilita "nombrar" (cual padre o dios), le significa también la posibilidad de "ver" el peligro que amenaza la nación y los vicios de los haitianos, y visualizar la Ciudadela como defensa y símbolo del país. Esta visión que se proyecta desde el presente hacia el futuro termina siendo finalmente una retrospectiva: la mirada de Christophe sobre los motivos de sus esfuerzos cuando sabe que ha fracasado.

Como consecuencia de su capacidad para ver los peligros que acechan a los negros, le corresponden las funciones de defender el país, y de interpretar la realidad para fijar las necesidades y prioridades. Christophe concibe la Ciudadela como la materialización de las acciones que se desprenden de lo anterior, y que él mismo resume en las dos oposiciones "edificar-educar" y "morir-hacer".<sup>2</sup> Sus aspiraciones, expresadas en los últimos términos (educar y hacer) se

---

<sup>1</sup>"Los esclavos de Santo Domingo, en resumen, tenían suficiente razón al pensar que la ruptura política con Francia los transformaba, en todo el sentido de la palabra, en 'sans-maman'...

Podría decirse, más exactamente, que rechazaban una madre para darse otra. Al bautizar con el nombre Haití el país que ellos creaban, estos esclavos, transformados en ciudadanos libres, daban nacimiento a su propia madre". *Ibid*, p. 14.

<sup>2</sup>Cf. Acto I, escena 7, p. 49 y Acto II, escena 8, p. 79. Estas oposiciones resumen a su vez la acción de los primeros dos actos.

materializan sólo en los primeros: edificar (la Ciudadela) y morir (que significa no sólo su muerte, sino todas aquellas de las que es responsable). Puede afirmarse así que todas sus acciones van construyendo su petrificación, en un proceso paralelo a la construcción de la Ciudadela.

#### 4. La creación de símbolos

Dentro de la dialéctica concreto-abstracto que caracteriza su pensamiento, Christophe ha recurrido a varios símbolos (el polvo, la piedra, la Ciudadela) como explicación o solución a los problemas nacionales. Christophe siente predilección por los símbolos, y en esta actitud tanto como en ellos propiamente se halla una explicación más de su fracaso. Su constante desprecio por la realidad y las necesidades objetivas del país reflejan su alejamiento del pueblo haitiano. Para Christophe, la tierra es Africa, la madre, pero no Haití o el régimen de propiedad que hay que cambiar; el trabajo es una necesidad, la defensa de la libertad, pero no su ejercicio pleno, y su forma sigue siendo oprimida, a pesar de todo. La Ciudadela representa la construcción del país, la forma de unir al pueblo mediante el trabajo, la apertura al porvenir, pero es al mismo tiempo la negación de las necesidades del campesino, de su trabajo y del vudú, como su verdadera expresión religiosa y cultural, como la verdadera forma de cohesión social y política de Haití.

## 5. Las acciones político militares

En su proceso de petrificación Christophe otorga prioridad a lo político sobre lo militar, en cuanto estas acciones (por ejemplo, la conclusión del asedio a Puerto Príncipe) se supeditan a su proyecto de construcción del país. Esta retirada militar es en realidad su segunda retirada frente a Pétion; la primera es la que comienza el drama. En aquella ocasión Christophe, como hábil político, descubrió el vacío de poder detrás del cargo presidencial y el juego político de los mulatos del sur.<sup>1</sup> Al descubrir esta trampa Christophe también deja clara su amenaza contra Pétion y sus partidarios. En un primer momento, rechaza la posibilidad de adueñarse de aquella parte de la isla ante la alternativa de formar su reino.<sup>2</sup> Sin embargo, una vez organizado su estado, una vez que ha organizado su corte, Christophe se lanza contra Puerto Príncipe no sólo con su palabra (la propuesta de reunificación) sino también con las armas, cuyo poder podría imponer la aceptación de su ofrecimiento.

Magny - Señor, jamás se presentó tan buena ocasión. Pétion está entre la espada y la pared. Aproveche su fortuna.

Acto I, escena 6, p. 37

El asedio a Puerto Príncipe ha sido el contraataque de Christi

---

<sup>1</sup>Cf. Acto I, escena 1.

<sup>2</sup>Cf. Parlamento de Magny, Acto I, escena 3, p. 27.

tophe, el cumplimiento de la amenaza que había dejado en el aire al finalizar su única discusión con Pétion.

Esta primera escena en donde Christophe y Pétion se encuentran por única vez es la base para el análisis del crítico haitiano Maximilien Laroche.<sup>1</sup> A partir de ella afirma que toda la acción posterior es resultado de la negativa de Christophe para contraatacar a Pétion después de haber descubierto su trampa.

Ante la iniciativa tomada por Pétion, Christophe no tenía otra alternativa que pasar a la contraofensiva y tomar una iniciativa que no sólo hubiera descubierto el juego de su adversario, sino que también hubiera vuelto los dientes de la trampa contra éste, y el cazador hubiera resultado "cazado". Pronto veremos cómo esto ha sucedido realmente en la historia de Haití. Hay pues, una falla, un desfase en la conducta de Christophe, que es resultado de su ambigüedad y que tendrá como consecuencia colocarlo en la posición de verdugo de sí mismo, "l'héautontimorouménos".<sup>2</sup>

La Tragedia del Rey Christophe es la historia de los repliegues sucesivos de un personaje ambiguo que a falta de combatir su verdadero adversario, el adversario exterior, se vuelve cada vez más contra sí mismo, hasta el momento en que su arma se vuelve contra su propio corazón.

Lo que caracteriza la situación frustrada ("tronquée") del héroe ambiguo es la ausencia del oponente. El héroe ambiguo es aquel que lucha contra las sombras, los sustitutos, los delegados, los representantes de un adversario que permanece siempre invisible. Christophe y Pétion sólo se encuentran una vez, en

---

<sup>1</sup> Maximilien Laroche. "La tragédie du Roi Christophe 'et l' Histoire d'Haiti", en op. cit., pp. 95-109.

<sup>2</sup> Ibid, p. 97.

la confrontación de la primera escena del Acto I. Jamás vuelven a verse. No obstante al desenlace es Boyer, el sucesor de Pétion, quien viene a recibir los frutos del suicidio de Christophe. Toda la pieza, entonces, habrá mostrado a un rey Christophe volviéndose contra sus campesinos, sus oficiales, sus capellanes, hasta su mujer, dentro de una lucha contra un adversario jamás presente, pero que aparece para recoger los frutos de una victoria obtenida in absentia.<sup>1</sup>

Si he recurrido a tan extensas citas es por su importancia al considerar esta escena como la explicación de todo el desarrollo del drama y del carácter del personaje, muy poco "dessaliniano", es decir, sin la visión política y militar que poseía Dessalines.<sup>2</sup> El énfasis sobre este aspecto histó

<sup>1</sup>Ibid, p. 102. En relación a la definición del adversario y la falla del personaje, Ana Lydia Vega señala: "Podría decirse que los Christophes de Gay, Walcott y Césaire luchan, cada uno a su manera, contra este dios blanco que los persigue y del cual no pueden librarse más que por el sacrificio o la destrucción. El verdadero adversario de ellos, su propia ambivalencia, les empuja fatalmente o enfrascarse en una competencia absurda con el blanco", op. cit., p. 193. Más adelante repite: "Para Césaire, igual que para Gay, la falla (trágica) exhibe el carácter mismo del héroe. La ambivalencia del líder escindido entre el padre Europa y la madre Africa, el abismo infinito que lo separa de su pueblo y que él no logra salvar, su terquedad, su prisa absurda y su extremismo quebrantan su sueño". (Ibid, p. 196) Laroche y Vega coinciden en la presencia de un adversario invisible que provoca la tragedia del héroe, sin embargo, ambos lo definen de diferente manera. La posición de la Profr. Vega se acerca más a nuestra interpretación aunque discrepamos en otros puntos importantes.

<sup>2</sup>Después de la desaparición de Toussaint Louverture (doble desaparición, puesto que significó su deportación de Haití -el 7 de junio de 1802- y su muerte, ocurrida en Francia el 17 de abril de 1803), los franceses restablecieron la esclavitud de los negros. Jean-Jacques Dessalines, antiguo general de Toussaint, asume la dirección de las luchas. El primero de enero de 1804 lee la proclama de la independencia; se corona emperador, se convierte en un tirano, y es eliminado, como Toussaint, en una trampa que le tienden sus adversarios. En las canciones y poesías populares (en creóle) se le llama "Papa Dessalines" y según Métraux es el único héroe de la independencia que el pueblo ha divinizado.

rico conduce a Laroche a afirmar que el enemigo de Christophe, "su verdadero adversario", es Pétion. No creemos con base en el análisis de los parlamentos serios de Christophe, en la acción dramática y en el desenlace, que esto sea cierto, pero sí resulta importante aclarar esta cuestión, en tanto que también aclara el sentido de las acciones de tipo militar ejecutadas o decretadas por el monarca. A partir del análisis de los parlamentos serios aparece claro que para Christophe los enemigos del pueblo eran los franceses -un enemigo bien visible-,<sup>1</sup> y los vicios del pueblo y su pasado esclavo, enemigos invisibles. A Christophe no le preocupa vencer a Pétion y los mulatos, quienes nunca aparecen como una amenaza a lo largo del texto; esto es, a no ser que se considere como amenaza la referencia a la repartición de tierras comenzada por Pétion en el sur, pero cuya mención aparece hasta el último acto.<sup>2</sup> Por otra parte, al analizar la acción del drama, resulta que Christophe sí ha contraatacado a Pétion, y a juzgar por la opinión de Magny (quien pronuncia el único juicio sobre la relación de fuerzas entre los dos oponentes) las posibilidades de triunfo estaban a favor del monarca. Y finalmente, si bien es cierto que Boyer aparece como el futuro gobernante del país, su "victoria" no es la victoria de Pétion, también derrotado por Boyer.

<sup>1</sup>Su presencia se manifiesta en el barco francés (Acto I, escena 2, p. 21) y el enviado del rey de Francia, Franco de Medina (Acto II, escena 5, pp. 69-71).

<sup>2</sup>En el segundo intermedio los campesinos mencionan la repartición de tierras que "parece" que el "gordo rey" ha comenzado a efectuar entre "los que están bajo las armas". Ello, no obstante, contrasta con la respuesta de Christophe a Magny cuando éste le plantea el problema de las tierras.

Hugonin - Usted conoce a Mademoiselle Joute, la querida de Pétion. De pronto, el joven Boyer se ha revelado un bravo combatiente. A fuerza de andar alrededor de la dama, entró valientemente en la palestra. Allí, combatiendo fuerte y alegremente, pegando no con el filo sino con la punta, ganó ventaja a Pétion -el cual al perder el mordiente y cansado de tanta disputa, parece ahora el Caballero de la triste figura.

Acto III, escena 1, pp. 87-88

Lo anterior no significa, sin embargo, la negación total del problema político militar, sino que, en nuestra opinión, su manifestación e importancia son otras. La cuestión militar está planteada a través de la forma en que se ejerce la autoridad, similar al rigor y obediencia exigidos por esta jerarquía, y por la forma estricta y disciplinada en que se debe realizar el trabajo. Ambos aspectos forman parte de una conducta y actitudes aprendidas antes de la independencia -una conducta militar- que se convierten en parte de la práctica política de la nueva nación. Lo importante de ello es que la autoridad y la disciplina militares coinciden con otras manifestaciones de la ideología colonizada de Christophe que lo ha llevado a asumir una posición superior en relación al pueblo. Esa ideología es parte de los residuos coloniales que persisten aún después de eliminada su base económico política. Ese enemigo -los vestigios del colonialismo- sí es invisible pero sólo hasta cierto punto, puesto que también se materializa en acciones y actitudes concretas.

Para finalizar este comentario deseamos señalar cómo

la interpretación de Laroche es ejemplo de una de las muchas lecturas posibles a las que aludimos al comienzo de este trabajo. Laroche asume una perspectiva histórica a partir de la cual espera una adecuación del personaje dramático con el histórico; así, limita los vínculos entre el texto y la cultura haitiana a la fidelidad histórica. Curiosamente, este ensayo es el único en su texto en donde el autor no toma en consideración todas las otras prácticas -en específico la lingüística y la religiosa- que él mismo defiende como los soportes de la cultura haitiana. Como Christophe, al guiarse por un modelo único (la cultura francesa para el monarca, o Dessalines y Manuel para el crítico) es incapaz de apreciar las ricas manifestaciones de esa cultura y esa nación por la que ambos trabajan.

### 3. La mitificación

Nuestro análisis de la petrificación se ha basado en la importancia de la Ciudadela como concreción del símbolo contradictorio de la piedra, la forma y la civilización europea, y de la libertad y orgullo negros. La reducción de todas las necesidades (la dignidad, un patrimonio, la tierra) y las acciones (el trabajo, la defensa) a su construcción ha resultado en la derrota política del monarca, y la identificación entre él y su obra. Frente a este proceso paulatino y claramente identificable en el texto, la mitifi-

cación no puede definirse como un proceso idéntico. Frente a la petrificación, la mitificación es un fenómeno disperso y desigual cuyos elementos no están claramente identificados y sólo cobran sentido y coherencia a partir del final del drama; es decir, mediante un proceso inverso (de retrospectión) al proceso progresivo (de construcción) de la petrificación. Este proceso significa la final identificación de Christophe con su pueblo a través del vudú; tal identificación es anticipada desde comienzos del drama por la identificación entre el rey y Changó.<sup>1</sup>

#### A. Definición

La mitificación reúne la culminación de la petrificación y las dos categorías básicas de nuestro análisis. Es, por lo tanto, un fenómeno complejo que debe ser precisado claramente. Por una parte, la mitificación se refiere a la aceptación final del vudú por parte de Christophe, antes de morir. Este hecho -sus oraciones y su posesión significa, en primer lugar, que su muerte deja de ser solamente el suicidio de un político fracasado, y puede también ser considerada como una forma para alcanzar la libertad. Sin embargo, la importancia de su aceptación del vudú no tiene que ver tanto en la forma en que se interpreta su muerte, sino con el significado de esa aceptación, que se convierte en afirmación del proyecto cultural que él había reprimido. Ese acto,

---

<sup>1</sup>Cf. Acto I, escena 4, p. 33.

que parece como de carácter personal o individual, tiene un sentido que trasciende ese estrecho límite, pues significa la negación de su posición histórica. En este sentido la "culminación de la petrificación" es parte de la mitificación en cuanto hay una negación implícita -pero no por ello menos significativa- de los fundamentos de aquel proceso.<sup>1</sup> Por otra parte, la mitificación significa su recuperación final por parte del pueblo que lo identifica con el árbol. De esta manera, significa también un cambio en la función del pueblo quien finalmente rompe su espacio dominado mediante esa recuperación -mítica-, y mediante la destrucción política de Christophe.

El final del drama sin embargo no confirma la victoria para el pueblo. Muy por el contrario, el proyecto de Boyer, como ya señalamos, aparece como la continuidad del mismo proyecto de Christophe (y de Pétion, además). Lo único que parece afirmarse o aclararse es el carácter del conflicto dramático y de los elementos dramáticos que conforman la resistencia a la cultura imitadora.

## B. Parlamentos

Los parlamentos de Christophe que consideraremos en este apartado se encuentran reunidos en las escenas seis,

---

<sup>1</sup> Creemos que estos comentarios resumen las acciones negativas de Christophe que estructuran la mitificación: su re-presión de las aspiraciones y prácticas económica, religiosa, lingüística que conforman las bases para el desarrollo de la cultura haitiana. En el capítulo anterior señalamos la importancia de la represión como parte de la imitación del rey en sus intentos por implantar la civilización.

siete y ocho del tercer acto. En éstas se descubre el vudú como el elemento dramático sobresaliente, con su tiempo y espacio propios y un lenguaje diferente, cuyo significado está indicado por las acotaciones que introducen las escenas.<sup>1</sup>

Desde nuestra perspectiva el vudú se convierte en la referencia indispensable para la interpretación (y aun para una representación) de estas escenas<sup>2</sup> y de la muerte de Christophe. Retrospectivamente podemos señalar además otros parlamentos suyos que forman parte de este fenómeno: su parlamento final

---

<sup>1</sup>Las escenas 7 y 8 no pretenden ser una representación exacta y fiel de una ceremonia vudú, pero contienen los suficientes elementos para aludir a ella. El orden de entrada de los personajes, la descripción de Madame Christophe como "la reina", los cantos, la posesión, la llegada de Barón Samedi al final son los signos más obvios. Para ilustrar la "atmósfera inquietante de ceremonia vudú" habría que resaltar los elementos plásticos y auditivos que expresan la importancia del vudú como elemento dramático. Por lo demás, Césaire no realiza una estricta imitación ritual, lo que puede explicar las múltiples relaciones que se han propuesto entre Christophe y varias deidades haitianas y africanas. (Según Métraux "el panteón vudú tiene cuando menos seis 'génies' de la tempestad y hay varios loas que asumen las mismas funciones o personifican las mismas fuerzas. (Alfred Métraux. Le vaudou haïtien. Paris, Editions Gallimard, 1958, p. 88). La aclamación de Christophe al final de su oración es parte del ritual radá, mientras que los loas que él invoca se identifican más con el culto petro. Al respecto, Métraux, apunta las importantes distinciones rituales entre ambos cultos: "Cada categoría de loas tiene sus propios ritmos de tambor, sus instrumentos musicales, sus bailes y sus saludos. Ninguna persona confunde una ceremonia radá con una ceremonia petro, y menos aún en cuanto la oposición entre los dos rituales se expresa por detalles característicos" (Ibid, p. 75). En relación a esta confusión, Hurbon agrupa a Loko y Legba dentro del culto radá, pero ubica a Baron Samedi como un loa petro. (Laënnec Hurbon. Dieu dans le Vaudou haïtien. Paris, Payot, 1972, pp. 108-109). Esta confusión sugiere la intención de Césaire de utilizar el vudú como elemento dramático, y no como una reproducción exacta de los cultos.

<sup>2</sup>En una representación atenta a su significado, el vudú sería factor determinante de los instrumentos y el ritmo musical, de las canciones, de los colores del vestuario y los objetos personales de los personajes.

en el segundo acto -lo que constituye su imprecación a Legba- y sus rezos a las divinidades de la pólvora y el fuego en la iglesia de la Limonade. En estos surge en primer término las contradicciones religiosas, idiomáticas y aun musicales (estas últimas destacan sobre todo en la ceremonia de coronación). Los parlamentos finales de Christophe, si bien están escritos en verso (y en su mayoría en francés, en el original) son diferentes a sus otros parlamentos "serios" en verso.

Antes de analizar estos parlamentos conviene resumir brevemente estas últimas escenas. La acción parte de la retrospectión que realiza Christophe sobre su gestión real hasta asumir características de una ceremonia vudú. El personaje comienza transformando su lenguaje y recurriendo a un símbolo clave de la mitología africana y del vudú -el árbol-, desagracia a los loas, es poseído y, finalmente, Baron Samedi anuncia su muerte. En la última escena del drama, Madame Christophe, Vastey y el paje africano despiden el cadáver de Christophe.

### 1. La culminación de la petrificación

La culminación de este proceso recoge algunos parlamentos de Christophe en la escena 6, su arenga a los soldados, su último nombramiento (escena 7) y su entierro. Mantiene aún el mismo tono, temas y metáforas, pero a la vez complica o desplaza sus contradicciones fundamentales. Así,

por ejemplo, Christophe sigue acechando por la esclavitud y confirma su marca, aún viva, como el móvil de sus acciones.

Christophe - ...Porque han conocido rapto y escupitajo, escupitajo en la cara, he querido darles un rostro en el mundo, enseñarles a construir su mansión, enseñarles a dar la cara.

Acto III, escena 6, p. 104

El rapto, el rostro, la mansión, la construcción aluden a la Ciudadela, forma vacía expuesta al mundo, pero de espaldas a Haití. No obstante, la siguiente alusión a ésta es una referencia contradictoria por su relación con el término contrario: el árbol.

Christophe -

¿No váis a defender la construcción que os cobija  
vuestro árbol tutelar  
vuestro rey  
contra el triste ejército de termitas?

Acto III, escena 7, p. 109  
(Subrayado nuestro)

En estos versos, por primera y única vez, Christophe se identifica con ambos símbolos simultáneamente. Otro ejemplo aparece cuando Christophe nombra a Vastey "negro" y se desplaza al otro término de la contradicción Francia-Africa a través de su expresión racial. En vez de definir al haitiano con un atributo lingüístico cultural francés (nombre) esta vez recurre al origen racial para afirmar su nacionalidad. Así, permanece preso de su bovarismo, es decir, mantiene una constante visión política hasta el final. La única

transformación política que se opera en él es indirecta, mediante una acción "personal" -su aceptación del vudú- que significa la derrota política de su proyecto y la afirmación del proyecto contrario, dominado y reprimido por él hasta entonces.

## 2. La "posesión"

Antes de ser precisado por las acotaciones, el lenguaje mismo anuncia la presencia del vudú, al final de la escena 6,<sup>1</sup> cuando Christophe comprende que le ha llegado su hora y se enfrenta a la muerte. Su lenguaje se convierte en invocación, en un código que lo reconciliará con sus loas, que le devolverá la vida y la libertad. La muerte tiene un sentido preciso: es la "muerte-noche" de la esclavitud, ya conocida; "muerte-noche cimarrona" que es vida y libertad; "muerte-noche única", mítica, conocida a través de las noches del tiempo. Christophe recobra el lenguaje mítico y se expresa mediante un universo armonioso de imágenes animales, vegetales, auditivas y visuales que son, a la vez, reconocimiento e invocación. Más aún, su último acto sólo adquiere su pleno significado dentro de este contexto.

Para comprender cabalmente la escena 7 como la reconciliación de Christophe con los loas y su posesión, hay que partir de una ruptura anterior con los loas, lo que requiere interpretar o explicar otros elementos del drama. Es

<sup>1</sup>No todo el parlamento expresa este cambio de lenguaje; nos referimos sólo a los versos 3 al 15, pp. 104-105.

ta ruptura no es resultado solamente de su prohibición del vudú<sup>1</sup> o su reconocimiento a la religión católica, sino también de su imprecación a Legba.<sup>2</sup> Esta ruptura explica que sus rezos a San Toussaint y San Dessalines, cuando se le apareció la corneja en la Limonade, no fueron escuchados, y que Christophe atribuyera su desgracia a la acción del Bakulu Baka.<sup>3</sup> Su parálisis y el desplome del reino encuentran así una explicación.

La persecución por el espíritu plantea un problema al creyente, quien queda como encadena-

<sup>1</sup> Campesino Segundo - Dios es bueno, pero está muy arriba. Trabajo cuesta hacer trepar la oración. ¡Eh! ¡Eh! con esos condenados Reales Dahometes no hay modo de celebrar un "pequeño oficio". En cuanto empieza a redoblar el tambor os caen encima plakatá, plakatá, plakatá. Como para creer que no hay más libertad para los dioses que para los hombres. (Acto II, escena 1, pp. 58-59)

<sup>2</sup> Christophe - ...  
San Pedro, San Pedro, ¿pretendes hacernos la guerra?  
(Acto II, escena 8, p. 82)

Dentro del sincretismo vudú-católico San Pedro corresponde a Legba. Aquí habría que añadir otro dato significativo. Aunque Césaire define la mazonne sencillamente como una "canción de despedida". Métraux sin embargo la distingue así:

"La mazonne, el crabigne y el gragement poseen la cualidad de hacer partir a los loas cuya presencia se prolonga demasiado o que llegan sin ser invitados. Estas danzas son una forma discreta de indicar a un loa su lugar. Por su ritmo vivo y alegre tienen el efecto de destruir la tensión nerviosa que se apodera de los danzantes o del público cuando un loa terrible se ha manifestado y ha sembrado el terror", op. cit., p. 171.

<sup>3</sup> "Bakoulou-Baka, quien arrastra unas cadenas tras de sí, es un loa tan terrible que nadie se atreve a invocarlo. El mismo nunca se posesiona de nadie. Se le presentan ofrendas en los bosques donde habita". Ibid, p. 104.

do a él. Es el problema del destino: el loa se convierte en una fuerza extraña, desconocida y anónima que se abate sobre el individuo, quien no podrá reencontrar el equilibrio más que renovando el diálogo con el loa...

Los loas son los loas de la familia, los abuelos, los antepasados de Guinea, es decir, del África mítica: son los fundamentos y la cohesión del grupo social cultural. Perder el diálogo con el loa es perder el diálogo con la comunidad, es quedar reducido a la individualidad, la inseguridad, el anonimato, la muerte.<sup>1</sup>

A partir de este trasfondo -y no sólo por la acotación que la introduce- la escena 7 cobra su plano sentido mítico. Madame Christophe aparece cual una mambo (sacerdotista del vudú)<sup>2</sup> comenzando la ceremonia, y Christophe, mediante su referencia a "los grandes árboles" con el pie descorchado, se identifica con el canto de la reina.

Madame Christophe -

Estoy enfermo, acostado y no puedo levantarme  
Me voy al Norte, yo no soy de aquí  
El "buen Dios" me llamó y me voy  
Estoy enfermo, me voy al Norte  
El "buen Dios" me llamó y me voy  
Me voy al Norte, yo no soy de aquí  
El "buen Dios" me llamó y me voy.

Luego, entre el rumor de su doble herencia, de su fuerza y

<sup>1</sup>Laënnec Hurbon, op. cit., p. 152 (subrayado nuestro). Esta cita remite al carácter formal y vacío que representaba la Ciudadela para el pueblo, la que Christophe pretendía que cumpliera la función de fundamento y cohesión del país que ya cumplía el vudú.

<sup>2</sup>Llama la atención que en su único parlamento anterior, Césaire no define a Madame Christophe como "la reina". Esta acotación dentro del contexto de la escena alude claramente a su función de sacerdotisa o mambo, designada también como "reina". Cf. Jean Price-Mars, op. cit., p. 141.

su limitación, Christophe aclara por fin su voz e invoca a los loas.

Christophe -

Soleil 0  
Ati - Dan - ¡Ibo Loko!  
Soleil 0  
Legba Atibon  
Ati - Dan - Ibo Loko

Acto III, escena 7, p. 106

Obviamente, para quien no conozca el vudú el sentido de estos cinco versos puede pasar desapercibido. Entre los dos loas -Loko y Legba- se observan significativos contrastes entre el tipo de posesión de cada uno (Legba se posesiona con brutalidad, fuerza y violencia, mientras que los poseídos por Loko asumen una "conducta campesina") y entre sus símbolos (Legba aparece como un viejo cojo y mal vestido, Loko, como un campesino con su pipa y bastón),<sup>1</sup> rememorativos del conflicto dramático. Esta invocación es al mismo tiempo el desagravio de Christophe a Legba.

En el Dahomey, Legba es el intérprete de los dioses, sin el cual éstos no podrían hacerse escuchar, ni los hombres podrían comunicarse con ellos. El recuerdo de esta función se mantiene en el vudú. Ningún loa se atreve a

<sup>1</sup>Laënnec Hurbon, op. cit., pp. 108-109. Según Métraux, "Legba es el guardián de las puertas y cercados que rodean las casas; por extensión es el protector de hogares. Por esta función se le conoce como Mait-habitation o señor de la casa". (Op. cit., p. 89). Obviamente, éste es otro aspecto ignorado por Christophe en su intención de enseñarle al pueblo a construir su mansión. "El espíritu de la vegetación es el dios Loko, estrechamente asociado a los árboles, de los que él es una personificación... Es el guardián de los santuarios" (Ibid, p. 94). La palabra "Ibo" que antecede su nombre describe una "nación" o subgrupo de loas que tiene su ritual propio. (Ibid, p. 75)

manifestarse sin la autorización de Legba. Quienquiera que lo haya ofendido no puede dirigirse más a sus loas y se halla privado de su protección. Es por esto que hay que estar alerta para no ganarse su enemistad. El posee la llave del mundo espiritual y por esta razón se le ha comparado a San Pedro.<sup>1</sup>

Tras su invocación, la voz de la reina autoriza la continuación de la ceremonia. Luego que ha restablecido su comunicación con los loas, Christophe reconoce las fuerzas vitales<sup>2</sup> que otorgan armonía al universo.

Al llamar al loa, al rendirle un culto de su agrado, el vaudouisant obtiene su protección. Ya no se halla más dentro de la anarquía y la confusión. Reconoce su posición dentro del grupo, la de los demás, y la de las cosas dentro del universo. Renovar el diálogo con el loa es reencontrar el "sentido".<sup>3</sup>

Así se explica entonces el cambio en el lenguaje de Christophe, que expresa un universo armonioso de imágenes -vegetales (hierbas, raíces, baobab, liana, musgo, árboles, flor de estramonio, fruto de palmera, flamboyán); animales (escorpión, perro, moscardón, luciérnaga, abejas, caballo, colibrí,

<sup>1</sup>A. Métraux, op. cit., pp. 88-89.

<sup>2</sup> Christophe - Dioses de Africa

¡Loados!

Cuerda de la sangre flagelada

padre cautivador de la sangre

Africa mi lugar de origen

abobo

(Acto III, escena 7, p. 107)

En el original francés en vez de "origen" aparece "fuerzas", término mucho más preciso y significativo en este contexto; a su vez, Métraux señala el significado de abobo: "En una ceremonia 'rada' la aclamación ritual al final de un canto o en el momento crítico de los sacrificios es abobo, grito que se acompaña del ruido que se produce al golpearse la boca con la mano". Ibid, p. 75.

<sup>3</sup>L. Hurbon, op. cit., p. 152.

tucán, gallo, martín-pescador); auditivas (fuentes, rumor, rífo, huracán, caballo relinchante, estallido, tambores); visuales (espumas, sangre, sol)- es decir, sus fuerzas vitales, a través de las cuales Christophe, poseído,<sup>1</sup> obtiene la suficiente fuerza para vencer su parálisis,<sup>2</sup> recobrar su poder y realizar sus últimos actos. Recupera, por un momento, la fuerza y el poder necesarios para despedirse de sus soldados y de Vastey, tras lo cual cae, desplomado y vencido. Una última alucinación le confirma su abandono y su fracaso por consolidar la libertad de su patria. La muerte es para él, camino a la vida y a la libertad, pero su patria permanece aún, tras su reinado, envuelta en los "sueños de la noche", en esa noche que vuelve a cubrir, violenta y sangrienta, el suelo haitiano.

La aparición de Hugonin como Baron Samedi en la escena 8 completa el carácter mítico de la muerte de Christophe, pero su análisis necesariamente forma parte de lo grotesco. Con ello se verá como la muerte del personaje reúne no sólo la historia y el mito, sino que reconcilia también ambas caracterizaciones: seria y grotesca.

---

<sup>1</sup> Christophe - Papa Sosih Baderre

¡Gracias mi valiente invocado!

(Acto III, escena 7, p. 108)

Este loa, compañero de Sogbo, dios del rayo, es loa de los vientos y de la tempestad lo mismo que Changó.-(A. Métraux, op. cit., p. 94).

<sup>2</sup>Al describir el fenómeno de la posesión, Hurbon señala: "Al venir el espíritu... la fuerza física del 'vaudouissant' se acrecienta: puede caminar si es paralítico, puede tocar brasas sin quemarse... Su cuerpo se ha entregado al lenguaje del mundo". Op. cit., p. 142.

Finalmente, su identificación con Changó, en la última escena, alude a la recuperación del monarca por parte del pueblo, quien al mismo tiempo que destruye la figura política (dentro del nivel histórico), la recupera a través del vudú (el "nivel mítico) como una fuerza para su historia futura.

### C. Acotaciones

Las acotaciones que introducen las escenas 7 y 8 del tercer acto son muy importantes pues cohesionan y confirman el carácter mítico de varios elementos dramáticos, más allá de las alusiones respecto a la identificación entre Christophe y Changó.<sup>1</sup> Lo que es realmente necesario destacar es que la manifestación dramática del vudú no se limita a esta identificación, o los rezos de Christophe en la Limonade, o la transformación de su lenguaje y su posesión, sino que su manifestación es mucho más rica, compleja y más velada. La espada de Christophe, símbolo de su poder, es también un atributo de Changó. La verga de hierro que menciona Boyer<sup>2</sup> alude a su poder político y sexual, pero también a su actitud respecto del vudú. Su aparición a caballo no sólo expresa su poder sino su relación final con el vudú: Christophe

<sup>1</sup>Cf. "Note sur Shango, dieu Yoruba" en Présence Africaine, No. 58, 2°. Trim., 1966, pp. 229-231.

<sup>2</sup>Algunos autores han establecido una relación de identidad entre Christophe y Legba. En ese sentido "la verga de hierro" que menciona Boyer se ubica en este contexto: "En todos los casos, en las puertas de las aldeas se encuentra siempre el símbolo de Legba, representado bajo la forma de una estatuilla aquejada de un enorme falo". J. Price-Mars, op. cit., p. 125.

es el único "poseído" o "cabalgado" en todo el drama.<sup>1</sup>

Los truenos, relámpagos, la pólvora y las explosiones aluden a Changó, Papa Sosih-Badërre y "todas las divinidades de la pólvora y el fuego" que invoca el monarca. También los tambores cobran en esta perspectiva una importancia sobresaliente, aunque Césaire no los destaque como parte de la "atmósfera inquietante" de la ceremonia vudú. Su función no es únicamente "militar" (como parece sugerir Ana Lydia Vega),<sup>2</sup> sino que contribuye además a la mitificación. La escueta referencia que hace Césaire del vudú en las últimas escenas puede sugerir infinitas posibilidades plásticas. A pesar de no estar indicado expresamente es imposible concebir estas escenas sin el ritmo de tambores que acompañen parlamentos y canciones. Y si nos mantenemos en esta perspectiva habría que apuntar además la riqueza plástica de estos instrumentos, del vestuario, de objetos y dibujos (vèvès) que visualmente completarían la "atmósfera de ceremonia vudú". Estas consideraciones que formulamos a partir del texto no nos parecen del todo arriesgadas si se recuerda que anterior

<sup>1</sup>"La relación que existe entre el loa y el hombre de quien se posee es comparable a la que une al jinete con su montura. Es por esto que se dice que el loa 'monta' o 'ensilla' su choual (caballo). Dada la estrecha relación entre la posesión y la danza, se le concibe como la imagen de 'un espíritu que baila dentro de la cabeza de su caballo'." A. Métraux, op. cit., p. 106.

<sup>2</sup>Op. cit., p. 265. Esta interpretación ignora que el vudú está fuertemente marcado por el militarismo. Según Laroche "...el simbolismo del vudú es eminentemente político y militar. Los zagnes o loas... son generales, y el término mismo de 'caballo' que describe al poseído por el espíritu vudú revela una connotación militar del cabalgamiento y carga de caballería", op. cit., p. 123.

mente habíamos indicado la íntima vinculación que existe entre cada lectura y una cierta práctica teatral. En vista de ello, estas observaciones puntualizan ciertos elementos vinculados a esta acotación la cual, desde nuestra perspectiva, resulta de una gran importancia.

El análisis de las acotaciones o, en sentido más amplio, de todo el proceso de mitificación de Christophe no se puede limitar a las escenas finales del drama. Al comienzo de este análisis habíamos comentado cómo este proceso se apoya en otros elementos dramáticos presentes en todo el texto (y de los cuales sólo hemos señalado aquellos que se vinculan a Christophe directamente). El apoyo principal, la estructura de la mitificación no depende sin embargo del monarca, sino de los campesinos y obreros y, en menor medida, de Madame Christophe y Magny; es decir, aquellos personajes que sustentan la posición contraria al monarca. Son los representantes de la cultura dominada, quienes aspiran a la posesión real de la tierra haitiana, a venerar libremente sus loas, y a expresarse en el idioma forjado por ellos en su historia de luchas y de sangre.

Ya señalamos dentro de la petrificación la base material -económica- de la mitificación: el conflicto sobre la repartición de las tierras. La tierra, en cuanto se vincula al "árbol" y al trabajo libre, se opone a la Ciudadela. Además, este problema se plantea dentro del espacio "dominante"

de los actos. La posición contraria a Christophe tiene no obstante un espacio y tiempo propios en la secuencia del prólogo y los intermedios. Ahí las personajes actúan y se manifiestan libremente sin la figura dominante de Christophe. El análisis de esta secuencia y su relación con los actos de muestra otro nivel del conflicto.

#### D. El prólogo y los intermedios

El Prólogo y los intermedios del drama son un resumen alegórico y contradictorio de la acción de cada acto. Sólo el primero cumple una función adicional: presentar la historia del drama, es decir, confirmarlo como la representación, la repetición, a través de unos personajes, de la historia del rey Christophe. Esta función la desempeña el Presentador-Comentador quien de esta manera establece claramente tres niveles temporales del drama: el histórico (del rey haitiano que gobernó a principios del siglo XIX), el dramático, y el del público o lector. El primer efecto de esta distinción es recalcar el carácter de invención o elaboración de la historia representada, con lo que se logra simultáneamente lograr un efecto de "distanciamiento"<sup>1</sup> entre la historia pasada, la historia dramática y la historia actual.

---

<sup>1</sup> Este término tiene una gran carga significativa vinculada a la práctica teatral de Bertolt Brecht. Implica no sólo una técnica de actuación (sobre la cual no nos podemos pronunciar categóricamente en nuestro análisis), sino también una técnica literaria y estructural. Es decir, se integra dentro del primer nivel de la escritura escénica. Estos tres niveles temporales rompen la unidad del texto, de la "historia" y en este sentido coincide con el efecto propuesto por Brecht.

El Prólogo y los intermedios forman el espacio -cada vez más amplio- del pueblo, el espacio donde éste manifiesta libremente sus opiniones, no obstante que éste es un espacio oprimido, marginado del espacio principal de los actos, dominado por la visión y las palabras de Christophe.<sup>1</sup> Integran una secuencia de la otra visión de la historia, la que, finalmente, irrumpe dentro de la acción principal de los actos en una nueva lucha. Así, Césaire logra adecuar la estructura del drama con el conflicto: la fuerza oprimida (el pueblo), relegada a su lugar oprimido, estalla finalmente en la insurrección, y en el último acto, sin llegar a un final ideal -su triunfo- sí logra su única victoria a través de la afirmación mítica que es su propia afirmación cultural.

#### 1. Parlamentos

Este desarrollo de la visión y el pensamiento del pueblo se expresa en la progresiva concreción de su preocupa

---

<sup>1</sup> Aquí radica el carácter contradictorio de la relación entre ambas secuencias. Si en el prólogo las "voces" apoyaban entusiasmadas a su gallo "Christophe", al final del primer acto, sin embargo, Madame Christophe constata la actitud represiva del monarca sobre su pueblo. En el primer intermedio los balseros manifiestan su perspectiva sobre el gobierno: "No consiste en ir sino en saber por dónde ir". En la sexta escena del segundo acto Christophe reafirma su urgencia por salir "del bolsillo de la historia". Un viejo campesino repite ahí la visión popular para solucionar el conflicto: "La cosa es conocer los ríos". En el segundo intermedio se altera esta relación: las opiniones de los campesinos se traducen en acciones concretas, aunque sus comentarios sobre "el rey de orquesta" aluden irónicamente al futuro sucesor en el poder: Boyer.

ción, en un movimiento que va precisando cada vez más la abstracción del poder<sup>1</sup> y lo define en su fundamento: la tierra. En el Prólogo, las "voces" sencillamente apoyan a los gallos Christophe y Pétion (alegóricos, claro, de los políticos), y su función es únicamente esa: apoyo en una lucha en la cual no participan directamente. En el primer intermedio los balseros aparecen identificados con el Artibonite, uniendo su trabajo y su palabra sobre los troncos que dirigen: el problema del gobierno no les resulta en absoluto ajeno, aunque todavía su lenguaje es alegórico, indirecto. En el segundo intermedio todo esto se transforma: los campesinos aparecen trabajando la tierra, y el Campesino Segundo define sin rebuscamientos su preocupación y su conflicto.

Campesino Segundo - Si quieres que te diga la verdad verdadera, compadre Paciencia, mi amistad es con la tierra. Creo en la tierra que trabajo con mis brazos y que el gordo rey no quiere dar a nuestros brazos.

Segundo Intermedio, p. 84

El tema de la tierra no está ausente en los actos, como ya habíamos señalado, sólo que su importancia queda casi sepultada bajo los símbolos y las demás preocupaciones de Christo

---

<sup>1</sup>Una manifestación importante de esto aparece en el desarrollo de la visión popular del poder. En esta secuencia se define el poder en términos "sexuales" y "culinarios"; ambas formas remiten a la "tierra-mujer" y la "mujer-alimento". Dentro de los actos éstas asumen un carácter grotesco; por ello para facilitar la comparación entre ambos aspectos los discutiremos en conjunto dentro del siguiente capítulo.

phe. El ritmo de esta secuencia, que parte de lo abstracto hasta definir lo concreto, es contrario al ritmo de las acciones de Christophe, que parten de lo concreto (su constatación de la destrucción del país) y se pierden en lo abstracto (la búsqueda de "la piedra").

Su mayor dominio de este espacio se proyecta también con la progresiva desaparición del Presentador-Comentador. Este personaje -que empieza siendo el intermediario entre el drama y el lector, luego entre Christophe y los personajes frente al lector- desaparece por completo en el segundo intermedio, justo cuando el pueblo ya no necesita quien hable por él, ni por su historia, justo cuando se prepara a transformarla. Su proceso de desaparición marca el desarrollo de la "palabra haitiana" que se transforma en acción. El pueblo que en el Prólogo era sólo unas "voces" (y que, por lo demás, tenía mínima expresión frente al Presentador-Comentador), va aclarando y definiendo su voz y su pensamiento (en el primer intermedio, los balseros expresan ellos mismos, directamente, su opinión en un diálogo tanto o más extenso que el parlamento del Presentador), hasta que, finalmente, el "ejército sufrido" pierde la paciencia y va a buscar "sus galones al castillo", rompe las barreras que lo confinaban a ese espacio e irrumpe en la secuencia de los actos.

## 2. Acotaciones

Las acotaciones de esta secuencia son también de gran importancia. Destacan, en primer lugar, las canciones

que entonan estos personajes, usualmente con expresiones en créole y vinculadas a su trabajo: los balseros cantan, los campesinos cantan, los obreros cantan. Música y trabajo unidos -es decir, como en el cumbite - caracterizan a estos personajes. También cuando el pueblo da rienda suelta a su apoyo a Christophe canta en créole a sus loas, es decir, expresa su apoyo y su rechazo al rey con sus canciones.<sup>1</sup> El propio Christophe al desagraviar a sus loas entona también una canción en créole, lo mismo que la reina . Las canciones constituyen, pues, un elemento sobresaliente de la mitificación; su polo opuesto son las oraciones católicas en latín, las que expresan el dominio del catolicismo sobre el vu dú.

El elemento visual destaca también los rasgos distin tivos de la cultura oprimida . En primer lugar, los paisajes: una gallera, el Artibonite, la campiña aluden al deporte más popular entre los campesinos, al río nacional, a la tierra-madre proveedora de alimento y vida. Son los escenarios donde transcurre la vida de la mayoría del pueblo haitiano. La iluminación -aunque Césaire no lo especifique- es diurna; en el segundo intermedio el "final de jornada" alude más al fin del reino que a un oscurecimiento de ese espacio.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Cf. Nuestro comentario sobre la mazonne, p. 75

<sup>2</sup>La misma aclaración debe hacerse sobre la acotación que introduce el segundo acto: "es hora de descansar". Su sentido se puede interpretar en función del tiempo histórico: indicará las necesidades campesinas frente a la forma en que Christophe ejerce el poder en ese acto. A la petición de descanso de los haitianos, Christophe responde con su desme surada exigencia de trabajo.

La claridad de esta secuencia contrasta con los continuos cambios de luces en los actos y con las penumbras que sólo destacan la Ciudadela.

Finalmente, hay que resaltar los objetos de estos personajes no sólo en esta secuencia sino también dentro de los actos: palas, azadones y machetes, es decir, los instrumentos con que trabajan la tierra. Los representantes de la cultura oprimida haitiana, en resumen, expresan los tres aspectos fundamentales de aquélla: su base económica: la tierra; su religión: el vudú; su idioma: el créole.

### 3. Acciones

Las acciones realizadas por estos personajes (también dentro de los actos) merecen un comentario final. Obreros y campesinos aparecen siempre trabajando, es decir, realizando una práctica fundamentalmente económica. Sin embargo, ya se ha visto cómo, al final, el pueblo (representado en los soldados) contribuye a derrocar al monarca y brinda su apoyo a Boyer. Participa así de una práctica política. No obstante la ausencia de los campesinos y obreros en esta escena final, y las características que exhibe Boyer impiden considerar ésta como ejemplo de la total reivindicación o participación política del pueblo. Su única conquista política y parcial es resultado de la afirmación del vudú realizada por Christophe; es una afirmación religiosa y lingüísti

ca. El vudú y el créole son las únicas prácticas reconocidas indirectamente: como fuerzas opositoras en la lucha -que aún continúa- por obtener el dominio de las prácticas económica y política. Más adelante profundizaremos el significado de esta interpretación.

#### 4. Conclusiones

Podemos resumir las observaciones más importantes de este capítulo de la siguiente manera:

1. La perspectiva individual del conflicto podría describirlo como la "tragedia del colonizado" en el sentido del dolor, el desgarró, la angustia que experimenta Christophe por sus limitaciones para realizar sus aspiraciones nacionales. Pero parte de este fenómeno -que en su versión haitiana se ha apodado bovarismo - implica la contradicción entre África y Europa -la que además explica la contradicción entre sus aspiraciones individuales y el proyecto cultural que intenta imponer.

2. La explotación colonialista que sufrieron los africanos traídos a Haití se encubre bajo la forma de "esclavitud negra". Christophe limita este fenómeno a su color, lo asume subjetivamente y olvida así los hechos heroicos que forman parte de esa negritud . Su ideología colonizada explica sus intentos por reproducir las mismas prácticas que

antes le fueran impuestas por los blancos ; Christophe re- toma ese proyecto cultural y reprime las expresiones popula- res capaces de impulsar el verdadero desarrollo de la nación. La petrificación describe este fenómeno, cuya relación con la mitificación resume el conflicto dramático.

3. La mitificación describe la relación de Christo- phe con la cultura oprimida . De este proceso sobresale el vudú no sólo como parte del conflicto sino como un elemento dramático importante. En el siguiente capítulo podremos con- firmar este fenómeno.

## CAPITULO III

## ANALISIS DEL ASPECTO GROTESCO DE CHRISTOPHE

1. Introducción

El elemento grotesco ha sido uno de los aspectos más descuidados en otras lecturas de este drama. Desde nuestra perspectiva, sin embargo, su presencia en La Tragedia del Rey Christophe cobra una importancia fundamental para su com pre nsi ón dr am át ic a. Lo grotesco define la petrificación de Christophe, por mediación de Hugonin retoma la mitificación, y reúne así los dos procesos y los dos aspectos contradictorios. Los elementos grotescos contribuyen a producir un dis t anc iam ie nto al romper nuestra identificación con Christophe -nuestra empatía- e interrumpir el tono serio y grave de escenas y parlamentos. Esto es, ambos aspectos (y en consecuencia, nuestras reacciones) no están separados en dos cor pus diferenciados, sino que se suceden continuamente hasta el mismo final del texto. Así, el ritmo dramático está cons tit uido por las rupturas temporales, los contrastes entre las dos secuencias (los actos y la del prólogo e intermedios); las diferentes formas de expresión lingüística, visual y so-

nora; y los saltos entre lo serio y lo grotesco, la risa y el dolor.

Dos ensayos de la investigadora brasileña Lilian Pestre<sup>1</sup> enriquecieron mucho nuestro análisis de lo grotesco. En estos trabajos sobresale una doble perspectiva antillana y dramática que coincide con nuestras mismas motivaciones. No obstante, aparte de estas y otras coincidencias, su teoría de la "imitación consciente" y su análisis de Hugonin exhiben la misma ceguera que han demostrado muchos críticos ante el vudú,<sup>2</sup> no sólo como explicación del conflicto, sino también como un elemento dramático de primera importancia. Por esta misma razón consideramos muy relevante su análisis de la "risa" y lo "cómico".

...la risa no es parte únicamente de las escenas de grupo con personajes secundarios -la corte simiesca de Christophe, la copia de la farsa parlamentaria blanca; el provocar y asumir la risa es una actitud deliberada de dos personajes: el propio Rey y Hugonin. Hay que

---

<sup>1</sup>Lilian Pestre de Almeida, "Rire haïtien, rire africain (Le comique dans La Tragédie du Roi Christophe de Césaire)". Présence Francophone, No. 10, primavera, 1975; y "Christophe, cuisinier entre Nature et Culture". Conjonction, No. 130, septiembre, 1976.

<sup>2</sup>Por ejemplo, describe así la escena 7 del tercer acto: "Ceremonia vudú que oficia Mme. Christophe tratando de obtener la salud de su marido. Christophe canta a los loas africanos. En un sobresalto de energía, arenga a sus soldados. Bautizo de Vastey como 'negro'..." (Lilian Pestre de Almeida, "Rire haïtien...", op. cit., p. 63). La canción de Madame Christophe no pide la "salud" de su marido; pide ser llamado por el "buen dios". El "sobresalto de energía" es una posesión, fenómeno bastante diferente y con un significado bien preciso dentro de la escena. Por otra parte, ya se había señalado que aún el haitiano Maximilien Laroche interpreta esta escena sin descubrir su significado religioso.

tener el valor de decir que Christophe es también un personaje cómico. Muchos críticos le hacen evolucionar dentro del espacio transparente e inmaculado del héroe trágico puro: su espacio sería el de la soledad, del fracaso, de la muerte, de la trascendencia. Christophe es un bufón, bufón real, bufón consciente... Verlo únicamente como un héroe es deshumanizarlo y falsificarlo.<sup>1</sup>

#### A. Definición de lo grotesco

El término grotesco posee una larga tradición teatral, y puesto que en esta lectura rechazamos toda jerarquía natural de los elementos dramáticos debemos precisar qué significado le atribuimos. Esta precisión resulta imprescindible puesto que, igual que la noción trágica, sugiere una cierta estructura y un cierto desenlace; de hecho, ambas contienen la idea de "fracaso". Lo grotesco según se utiliza aquí, significa:

- ridículo y extravagante; irregular, grosero y de mal gusto;
- designa a personas risibles por su apariencia caricaturesca; o
- palabras cómicas por su extraña consonancia;<sup>2</sup>
- es también un "término de comparación", un "medio

---

<sup>1</sup> Ibid, p. 60.

<sup>2</sup> Federico Carlos Sainz de Robles. Ensayo de un diccionario de la literatura. Tomo I. Madrid, Ed. Aguilar (2a. Ed.), 1954, p. 566.

de contraste".<sup>1</sup>

Un estudio reciente sobre el grotesco criollo<sup>2</sup> resume varios aspectos importantes que desearíamos comentar. En primer lugar, destacan ahí algunos elementos que también están presentes en La Tragedia del Rey Christophe: el carácter de la risa, "dolorosa en el fondo"; la alternancia de temas elevados y groseros ; la burla como una forma de protesta; la ironía; la ruptura de la linealidad ; y en fin, la definición de este estilo como el "teatro de los mitos desmontados". Pero, a pesar de estas coincidencias, es preciso apuntar tres importantes diferencias:

1. En La Tragedia del Rey Christophe el conflicto no se resume como "lo social vis-a-vis el individuo". En ésta, el juego "máscara-rostro" no se produce a nivel individual (puesto que, desde nuestra perspectiva, el conflicto no posee ese carácter) sino a nivel cultural . El juego "máscara-rostro" se produce respecto de la cultura haitiana frente a la francesa; varias referencias de Christophe al "rostro" de Haití y de los haitianos apoyan esta afirmación.

---

<sup>1</sup>Victor Hugo. Prefacio de Cromwell. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 4. Para Hugo, lo grotesco es símbolo de la animalidad del hombre y se opone a lo sublime que es su parte divina. En nuestro análisis veremos cómo en La Tragedia del Rey Christophe algunos aspectos de lo que nosotros podemos denominar grotesco forman parte del vudú, es decir, de lo divino.

<sup>2</sup>Claudia Kayser-Lenoir. El grotesco criollo: estilo teatral de una época. La Habana, Casa de las Américas, 1977.

2. Con base en lo anterior hay que distinguir entre la posición individual -seria- de Christophe, y el proyecto cultural que él representa y que sí asume un carácter grotesco: ridículo, irónico, cómico, etc. Christophe sí demuestra una "imposibilidad por organizar racionalmente las fuerzas en pugna",<sup>1</sup> pero esto no lo hace grotesco; se convierte en tal en cuanto es representante, portavoz y ejecutor de un proyecto cultural antagónico con sus propios deseos serios .

3. En La Tragedia del Rey Christophe los "atisbos de humanismo", el "desgarro" del personaje no son sólo atisbos, sino una constante contradictoria. Al respecto conviene hacer una precisión sobre Hugonin, el otro personaje grotesco . Hugonin no demuestra ningún desgarró , ni es contradictorio. Su aparición como Buen Samedi -congruente con todo su desarrollo dramático- coloca un aspecto del grotesco dentro del vudú, en donde ya no sigue siendo grotesco. En este texto aparece así como parte de lo divino, de lo serio y de la mitificación. Cumple una función específica y diferente respecto del grotesco criollo . Hugonin reúne lo serio y lo grotesco, la petrificación y la mitificación. Esta manifestación de lo grotesco, es el elemento sobresaliente gracias al cual este drama enlaza con la historia y la cultura haitiana, antillana y africana, más allá de la función que se le atribuye como espejo para aquellas naciones africanas independizadas en la década de los sesentas.

<sup>1</sup>Ibid, p. 106.

## B. El contexto de lo grotesco

Al comienzo de esta introducción aparece una cita de Lilian Pestre en donde define a Christophe como un personaje cómico , y plantea que el provocar y asumir la risa es una actitud deliberada suya y de Hugonin. Antes de continuar el análisis conviene aclarar por qué hemos preferido utilizar la categoría grotesca en vez de la cómica, sobre todo cuando esta última es el antónimo usual de lo serio. Lo cómico es parte de lo grotesco; es decir, éste incluye este aspecto pero no se limita a él. Lo grotesco provoca la risa pero no se agota en ella. En cuanto también es un término de comparación alude a una realidad no risible o seria. Así, la risa es sólo un primer efecto de lo grotesco, cuyo análisis exige precisar la realidad o el contexto por el cual éste trasciende la comedia.

En el texto, lo grotesco describe el otro aspecto o e x p r e s i ó n de la irónica contradicción que recorre la historia del rey Christophe. Esta contradicción se define como la oposición entre los deseos y aspiraciones de Christophe, y las medidas y acciones mediante las cuales pretende materializar aquéllos, pero que resultan en su negación. Y es precisamente dentro del contexto haitiano que esta contradicción adquiere carácter grotesco. Este contexto es el de la nación que hasta hace tan sólo unos años era la colonia más rica del imperio francés; la nación que logró inde-

pendizarse, tras largos años de luchas sangrientas, de ese yugo colonial; la nación que ya no tiene un amo blanco, civilizado y culto, para explotarla, humillarla y reprimirla; la nación que se enfrenta a la inmensa tarea de reconstruir su economía, su agricultura y desarrollar su cultura. Es por todo esto -por el sufrimiento, la humillación, el desgarró que significó la explotación colonial de Santo Domingo, la cual tanto recuerda el propio Christophe- que puede hablarse de su aspecto grotesco. No es sólo por el carácter banal, ridículo y exagerado de sus medidas; o la ironía, el doble sentido y las groserías de sus palabras (que podrían ser sencillamente cómicas), sino por el contexto de la nación que necesita, no una Ciudadela, sino la repartición de tierras; no una imitación francesa, sino el desarrollo de su propia cultura; no ceremonias católicas y rezos en latín, si no la libertad para venerar los loas y hablar créole; no un "maestro de escuela" sino un dirigente que "conozca los ríos". En resumen, es ante la inmensidad de estas necesidades que resulta grotesco pretender devolverle la dignidad de los negros con nombres franceses, afirmar su negritud mediante la imitación blanca, regular su vida sexual, sus bailes, etc.

Pero, en definitiva, a lo que todo ello apunta es que la comprensión de lo grotesco presupone un conocimiento previo por parte del lector, un conocimiento específico sobre esa realidad aludida e imitada o, mejor dicho, sobre la for-

ma en que se experimentó la "cultura" y la "civilización" en Santo Domingo. Por ello las irónicas contradicciones de Christophe son, a veces, grotescas, puesto que no necesariamente una ideología colonizada (uno de los vestigios del colonialismo) ha de poseer esta expresión.

### C. Descripción del capítulo

La primera observación que debemos hacer es que no hay una mitificación grotesca. El capítulo se basa en el análisis de la petrificación, y sólo mediante Hugonin -complementario, en cierto sentido, de lo grotesco- enlazamos con la mitificación, y se reúnen los dos procesos y los dos aspectos. El análisis comienza con el tema de la esclavitud, forma del fenómeno colonial que explica la visión despectiva de Christophe sobre los negros, la cual es otro vestigio más del colonialismo dentro de la isla. El segundo punto considera la Ciudadela, la construcción del vacío prodigioso paralela a los intentos de Christophe por implantar la forma ("la substancia", la "matriz") mediante los modales, bailes y hábitos que deberían poseer los súbditos de un "Estado civilizado". Lo grotesco se estructura mediante la ironía, a nivel de las situaciones y a nivel retórico (junto a los juegos de palabras, groserías y doble sentido), con referencia al contexto ya señalado y al aspecto serio de Christophe. El análisis de las isotopías culinaria y sexual completan este apartado y sirven de enlace con el análisis de las accio-

nes. Tras unos breves comentarios sobre las acotaciones y la secuencia del prólogo y los intermedios, este capítulo concluye con el análisis de Hugonin. Su estudio es de la mayor importancia dentro de este trabajo, pues a través suyo los dos procesos y las dos categorías aparentemente contradictorias se encuentran finalmente como parte del vudú. Así, se descubre su presencia no sólo esporádica o casual, sino constante y vinculada a todos los niveles del texto.

## 2. La petrificación

La base para este análisis de lo grotesco es el segundo acto del drama.<sup>1</sup> Las escenas centrales muestran la forma en que gobierna Christophe, cómo realiza la construcción de la Ciudadela y la nación, cómo, en fin, va creciendo la distancia entre él y su pueblo. La construcción de su Estado civilizado -es decir, Blanco- requiere de un cierto orden basado en el trabajo, la moral, la forma. La forma, la civilización, el "vacío prodigioso" no sólo serán plasmados en la Ciudadela, sino también en la importación e implantación de patrones culturales ajenos a la realidad haitiana y a través de los cuales Christophe pretende restituir la dig-

<sup>1</sup>Ello no significa que no haya elementos grotescos en los otros actos (como son, por ejemplo, el ensayo de la coronación y la canción que entona Christophe a comienzos del tercer acto), sólo que en el segundo acto estos elementos aparecen reunidos y facilitan la exposición. Por otra parte, debe recordarse que dentro del segundo acto también hay elementos serios.

nidad a los negros. Así, para defender la libertad imita la forma de trabajo esclavo, y para afirmar la negritud de los haitianos imita la cultura de los Blancos. Esta imitación, que alcanza los dos niveles de la organización social (la "infraestructura" y la "superestructura"), es el tema de este acto. A través suyo se profundiza la distancia que lo separa de su pueblo, el que aparece obedeciendo y trabajando, pero también protestando y criticando el poder real.

#### A. Parlamentos

Las escenas principales del segundo acto forman una secuencia ininterrumpida que muestra a Christophe imponiendo su autoridad sobre dos cuestiones básicas: el trabajo y las costumbres de los haitianos. Su lenguaje viril e intransigente impone orden tras orden<sup>1</sup> sobre el pueblo y su corte, a la vez que expresa su excesiva preocupación por la forma.<sup>2</sup> Sus parlamentos están escritos en prosa, aunque, en otros

<sup>1</sup>Nuestro análisis de las expresiones verbales en este acto resultó muy interesante. A manera de ejemplo podríamos citar algunos verbos en imperativo y futuro: envíe; partirá; entréguele, dirá; dígale; cállate; advierta; toque; sople; váyanse, lárgate; obedezcan, traigan; marchen; apresúrense. Hay además otros casos de perífrasis verbal, y otros donde la orden no se expresa directamente por las palabras sino por su sentido global ("Habla demasiado Prézcau. Escribe mucho. Pero nada de sangre. De muerte natural"). En nuestra opinión resultan interesantes los dos aspectos que pretende dominar: la palabra (de sus súbditos) y el espacio que le rodea.

<sup>2</sup>La forma, la civilización, el vacío prodigioso, no es sólo la Ciudadela sino también los modales y costumbres de esa civilización blanca, europea, que Christophe quiere implantar paralelamente en Haití.

personajes, Césaire utiliza poemas y canciones breves, en francés y latín, para enfatizar lo grotesco.

El sentimiento y la solidaridad del monarca hacia los negros, y sus alusiones a la esclavitud y Africa desaparecen casi totalmente de sus palabras. El "filtro negro" a través del cual interpretaba la situación de los haitianos es sustituido por un "filtro blanco" con el cual pretende transformar esa realidad.

#### 1. La esclavitud: visión despectiva de los negros

Si el análisis de los parlamentos serios demostró cómo Christophe ha asumido un aspecto del racismo (la negritud) impuesto por la colonización esclava, el análisis de lo grotesco demuestra cómo asume el otro aspecto de la visión que los "blancos civilizados" forjaron e impusieron sobre los "negros salvajes". Ambas visiones no son contrarias sino que se complementan dentro del fenómeno colonial haitiano. Así, contraria a la ternura y solidaridad que manifiesta Christophe con los demás negros en los parlamentos serios aparece ahora una visión despectiva y negativa de estos. Desde esta perspectiva, la esencia negra se caracteriza por la indolencia, la desvergüenza, el odio a la disciplina, y el espíritu de goce y de torpor; sus cortesanos son una "banda de perezosos y tragones", un "teatro de sombras"; y en fin, el país es "pura mierda", una "nación de pe-

rezosos" sobre la que se cierne la "anarquía". Es a partir de esta visión que Christophe se autoproclama "maestro de escuela", "defensor del país contra la anarquía", "el único pastor de su rebaño" y "padre misericordioso".

Esta contradictoria visión explica el que comience sus parlamentos al pueblo con un saludo formal y retórico -"Señores"- y que luego termine expresando la otra opinión que le merecen estos señores : indolentes, desvergonzados, perezosos, salvajes, chusma, mierda. Explica además el contraste entre el pretendido tono elevado y formal de algunos parlamentos y las expresiones vulgares -coño, carajo, mierda, diablos- que intercala en ellos.

La manera de superar esta negativa "esencia negra" es el trabajo, resguardo del orden del reino y garantía de la libertad de los negros. Sin el trabajo se quedarían solamente con una libertad "como cualquier otra", con la "noche, las raíces y los bananos salvajes".<sup>1</sup> El sentido grotesco de sus palabras depende del contexto histórico del colonialismo, el cual permite identificar sus palabras como una imitación del discurso que imponían los amos franceses sobre los esclavos negros, y que fuera parte de la ideología racista que acompañaba su explotación. Esta explica su énfasis en el trabajo, la civilización, las costumbres y la moral de un Estado civilizado , cuya imagen es la Ciudadela, y cuya construcción profundiza y alimenta el vacío entre

<sup>1</sup>Acto II, escena 3, p. 67.

el monarca y su pueblo, es decir, su petrificación.

## 2. La Ciudadela y la implantación de la forma

Desde el comienzo del segundo acto, el trabajo aparece como el fundamento del reino en la proclama que leen los Reales Dahometes imponiendo el trabajo estilo militar: "puntual, sumiso y obediente". El ocio, el cansancio o cualquier otra violación a este decreto por parte de cualquier súbdito -obrero, campesino o arzobispo- se sanciona con severidad militar, es decir, la muerte o un violento castigo para el culpable. Muy pronto este estilo de trabajo comienza a parecerse "terriblemente" a aquel trabajo esclavo del que tan recientemente se liberaran los haitianos.

Dama Primera - Tanto es así que el (camino) de la libertad y el de la esclavitud pueden llegar a confundirse.

Dama Segunda - ¡Encantadora paradoja! En suma, ¡el rey Christophe serviría la libertad con los medios de la servidumbre!

Acto II, escena 2, p. 62

Christophe da cabal cumplimiento a sus primeras palabras a la masa ("conmigo no tendréis derecho a estar cansados"), y el trabajo que debería defender la libertad se convierte en una forma de opresión sobre el pueblo: el monarca elimina con una bala de cañón a un pobre campesino a quien sorprende dormido en horas de trabajo; ordena torturar hasta la muerte al general torturador; y a Brelle, cansado finalmente de sus "veinte años de trópico" le dará "la

más bella tumba arquiepiscopal del Nuevo Mundo". En estos casos lo grotesco no reside sólo en la contradicción entre la transgresión y el castigo ordenado por Christophe, sino que aparece en el lenguaje irónico del monarca.

Christophe - Habla demasiado, Prézeau. Escribe mucho. Pero nada de sangre. Nada de sangre. De muerte natural. En su cama... Es un anciano... Dulcemente... Dulcemente. Prézeau, apresúrese...

Acto II, escena 7, p. 77

Christophe ordena la muerte del arzobispo utilizando los términos aparentemente más ajenos a su siniestra intención: de muerte "natural", "en su cama", "dulcemente". A pesar de ello, no obstante, subsiste el hecho fundamental: el ocio se castiga con la muerte, el paso del "sueñecito al gran sueño" como apunta Hugonin. La muerte del arzobispo demuestra que la autoridad real alcanza todas las criaturas, si bien el peso mayor recae sobre los campesinos y obreros.

Junto al trabajo militar para construir la Ciudadela y recuperar la agricultura, Christophe intenta imponer los hábitos y costumbres propios de una nación civilizada. La "forma" adquiere corporeidad no sólo con la forma de la Ciudadela, sino también con una forma de ser haitiana: unos modales, una religión, bailes, moral, un lenguaje que se convierten -irónicamente- en otra forma de "desgarrar el rostro de Haití".<sup>1</sup> El lenguaje (los juegos de palabras, doble sentido)

<sup>1</sup>Acto I, escena 3 (p. 30) y 5 (p. 36).

tido, ironía, etc.) cobra una gran importancia como otra forma de expresar las contradicciones: el carácter grotesco de sus acciones se profundiza y amplía gracias a la ironía de sus palabras.

Así, a quien irónicamente se llama Bromista Sócrate se dirige con su versión de un silogismo para expresar la orden de reemplazar su garañón inglés.

Christophe - Prézeau, también dirá una palabra, quiero decir una palabra muy seria, al director del depósito de sementales del potrero de Pature de Bronze. Dígale a Bromista Sócrate, ya que así se llama, pues no hablo en broma. Me escribe que uno de sus garañones ingleses ha muerto. Comuníqueme, y que no lo olvide, que Sócrate es un hombre, por consiguiente mortal; que mis caballos no son hombres; que pueden cambiar de pelambre, pero no morir. En esta inteligencia, le doy un plazo de tres meses para que reemplace mi animal. De otro modo haré que le den con el sable delante de su potrero...

Acto II, escena 3, p. 65

Otro ejemplo de cómo el lenguaje expresa y profundiza sus intentos por implantar las costumbres civilizadas es el castigo que impone a Richard, conde de la Bande du Nord, por haber actuado en "forma ridícula". El castigo, la degradación de su rango, se expresa a nivel lingüístico con la gradación conde-capitán-carabinero .

Christophe - Cállate la boca, Hugonin. Richard, ya que es necesario ponerlo los puntos sobre las íes, ayer, en el baile, se condujo de una forma ridícula. ¿Ve ahora la re-

lación? Sepa que no me gusta que mi nobleza se rebaje con bufonadas. En mi corte no se baila la bamboula, señor, ¿Comprende al fin? Partirá esta misma noche a Thomasico, con grado de capitán.

Richard - ¿Capitán? ¿Ese cochino pueblo en la frontera del reino?

Christophe - Precisamente, le conviene. Podrá bailar hasta hartarse... carabinero.

Acto II, escena 3, p. 66

Si en este caso resulta irónico sobre todo el que sea Christophe precisamente quien castigue la forma ridícula y las bufonadas, más irónico resulta su nombramiento de Hugonin como "responsable de la moralidad pública". Con él, Christophe no sólo imita lo que deberá ser una moral civilizada, sino también el discurso que la sanciona.

Hugonin - Sí, Majestad, esos señores la corren a derecha, a izquierda, sin ton ni son ... ¡Son unos fornicadores, Majestad! Es espantoso... ¡Unos fornicadores!

Christophe - Comprendido: lo que equivale a decir Conspiradores. Pues bien, ¡esto se ha de terminar! Nuestro Estado necesita una morada estable. Y no hay Estado estable sin familia estable, ni familia estable sin mujer estable. No quiero que mis súbditos corran de ese modo, bragueta abierta, como salvajes. De modo que: he decidido que se casen ustedes inmediatamente. Hugonin, le hago responsable de la moralidad pública.

Acto II, escena 4, p. 68

La complicidad de Hugonin (cuyo lenguaje, más que el de Christophe, se caracteriza por las alusiones sexuales y las groserías) profundiza el carácter grotesco de esta escena. Más adelante comentaremos el significado de la relación fornicador

res-conspiradores que plantea Christophe.

El último ejemplo de esta doble instancia de la ironía es su entrevista con Franco de Medina. El sobrescrito de la carta dirigida al "Señor general Christophe, comandante de la provincia norte de Saint-Domingue" es interpretado, de primera instancia, como un lapsus calami escapado del "secretario del secretario del Ministerio de Asuntos Exteriores de mi primo el rey de Francia" y no como una muestra del total desprecio por la libertad e independencia de los haitianos. El lapsus calami es un juego de palabras que indica el "olvido" del "secretario" y la calamidad que sufrirá Franco de Medina (cuyo nombre, ajeno a toda franqueza, no deja de ser también irónico). El dirigirse a Christophe como "Majestad" es una costumbre "local"; el rey francés es "mi buen primo" y Haití también es, de repente, "un país civilizado" que respeta la "inmunidad diplomática". A pesar de ello, Franco de Medina es un traidor, portador de la transacción ("la rama de olivo") que el rey francés ("mi buen primo" se convierte de repente en un "infame granuja") osa proponer a Christophe. En consecuencia, el monarca dicta la orden de muerte del traidor poniendo, sin embargo, sumo cuidado en la delicadeza del condenado y la salvación de su alma.

Christophe - Prézeau, haga redoblar el tambor. Advierta al pueblo. Usted, Brelle, le necesitamos. Aunque sea un traidor, su alma tiene derecho al reposo. A usted le corresponde velar por ello. Y para que se dé cuenta de visu que

procuramos lo mejor, mientras usted oficiará monsieur Franco de Medina estará en pie, al lado de su ataúd, y oirá su propia misa de Réquiem... Y después de eso, gafoso cuidado. Estos señores son muy delicados. No quiero que una sola gota de sangre manche su paletó. Buen viaje, monsieur Franco de Medina.

Acto II, escena 5, p. 72

### 3. Las isotopías culinaria y sexual

Dentro del análisis lingüístico de lo grotesco nos resta aún discutir dos aspectos importantes: uno, los términos lingüístico-literarios que Césaire utiliza para describir la 'realidad haitiana'; y dos, las isotopías culinaria y sexual del 'Poder'. El primero de ellos lo discutiremos en el quinto capítulo; ahora nos ocuparemos del Poder. Nuestro punto de partida es la secuencia del prólogo y los intermedios, que es donde se originan estas isotopías, es decir donde aparecen las primeras manifestaciones de estos niveles de significación. Es precisamente el contraste entre la expresión y visión populares, con las de Christophe y Hugonin, lo que les confiere su carácter grotesco. Para Christophe -el "padre de la patria"- la conducta sexual implica su libertad sexual y su represión para los demás, en nombre del Estado cuya representación se atribuye él mismo. El hambre de su pueblo es satisfecha -según Christophe- con el "hambre de hacer y la sed de perfección".

El Presentador-Comentador introduce la primera manifestación de la metáfora culinaria del poder en el Prólogo,

al identificar "hábil político" y "cocinero" y por su descripción de la presidencia como un "plato (que) andaba escaso de especias", como "magra vianda". También introduce ahí (y aún antes que la metáfora culinaria) la primera metáfora sexual<sup>1</sup> al describir a Christophe como un Padre de la patria . En el primer intermedio elabora esta metáfora mediante la identificación entre Christophe y el Artibonite como dos fuerzas masculinas. Además, identifica el otro término (implícito), en función del cual se puede definir "lo masculino": la tierra, objeto femenino común a la acción del río y del rey. El primero la posee a través de la fecundación; el segundo, mediante el acaparamiento. En el segundo intermedio el Campesino Primero reúne las dos metáforas al describir a Christophe como el "gordo" rey que no quiere dar la tierra-mujer a sus "brazos".<sup>2</sup>

Antes de discutir la relación entre ambas secuencias debemos aclarar la expresión "papa-río" utilizada por el Presentador-Comentador en el primer intermedio.

---

<sup>1</sup>Si se fuera a llevar al extremo este análisis, la pelea entre los dos gallos -machos- ilustra ésta aun antes que las palabras.

<sup>2</sup>Desde la primera escena del segundo acto el Campesino Segundo había planteado su deseo -es decir, el deseo de los ex-clavos- de poseer la tierra-mujer como razón de las luchas revolucionarias haitianas. Su conversación queda interrumpida por la llegada de los Reales Dahometes, que imponen la palabra del rey sobre su palabra, y la orden del rey sobre su deseo. En el segundo intermedio, por el contrario, el Campesino Primero se expresa libremente, sin interrupción, con dominio de su espacio.

Presentador-Comentador - Y si estoy de nuevo aquí (Honor y Respeto) es para hablarles del río Artibonite, el papá-río de Haití como dice el rey Christophe.

¡El caritativo compadre! ¡Cómo se inventa brazos, falsos brazos, canales, lagunas, para ayudar un poco a todo el mundo. Y dirige como nadie, ¡el atrevido! Fragmentos de epopeya, dioses, diosas, sirenas, la esperanza y la desesperación de un pueblo, la angustia de las altas mesetas y de la sabana, la violencia y la ternura de un pueblo, el río Artibonite, en su caprichoso y fantástico transcurso, serpenteos de torbellino en serpenteos de torbellino, lleva, se lleva, transporta, vierte y divulga todo desde las altas montañas de Dominicana, hasta -inútil buscar sobre un mapa- se llama La Gran Salina; (ala contra ala es un solemne vuelo de flamencos en el crepúsculo; también una concentración de cerdos salvajes en la confusión del manglar, de los manzanillos y de las encinas viscosas)...

Primer Intermedio, pp. 53-54

El carácter nacional del Artibonite no se debe únicamente a su importancia geográfica, o su función como símbolo sexual fecundador de la tierra. El Artibonite es expresión de afirmación nacional en cuanto se opone al mar<sup>1</sup> cuyo significado está relacionado con la esclavitud. Frente al desarraigo y la violencia de ésta, el Artibonite es agua fecundadora de la tierra-madre Haití. Por otro lado su forma de serpiente y su función como depositaria y transmisora de la historia ("lengua" que lleva su "palabra y su sangre") sólo encuentran sentido dentro de la cultura campesina: la serpiente es símbolo de Damballah<sup>2</sup> loa del vudú, religión ligada a la cul

<sup>1</sup>¡Islote rocoso, millares de negros medio desnudos que las olas vomitaron una noche! (Acto I, escena 3, p. 31)

<sup>2</sup>Alfred Métraux, op. cit., p. 91.

tura oral haitiana. Los balseros que integran a su trabajo el cantar-contar-filosofar ilustran lo anterior, a la vez que demuestran el precario estado de su cultura dentro del Estado.

En el primer acto, Christophe rechaza la presidencia que le ofrece Pétion por ser un poder "sin costra ni miga, un desperdicio, una raedura de poder" que, por el contrario, se convertirá para Pétion en el "plato maravilloso". Las acotaciones de las escenas que muestran su ascenso al poder y el primer aniversario de su coronación enfatizan el ambiente culinario, pero exhiben también la disminución del trasfondo popular. Si en la primera Christophe aparece en una plaza, y entre el "bullicio de negras que exponen sobre el suelo sus puestos de verduras, aves, azúcar, sal" y "calderos recubiertos de hojas de plátano, cociendo al aire libre",<sup>1</sup> la fiesta de su aniversario, por el contrario, se celebra dentro de los límites de su quinta y sin la presencia del pueblo, que ya ha comenzado a desaparecer de los actos.<sup>2</sup> En función de esta visión del poder los nombres de los cortesanos -"gastronómicos a más no poder"- pretenden sustituir el vómito y el "acre sal y el vino negro de la arena" que los esclavos bebieron por siglos.<sup>3</sup> Hugonin, a través de sus can

<sup>1</sup>Acto I, escena 2, p. 20.

<sup>2</sup>Acto I, escena 7, p. 41. La detallada descripción culinaria de la escena anterior se reduce también a una sola palabra: "almuerzo".

<sup>3</sup>Lilian Pestre de Almeida. "Christophe, cuisinier entre Nature et Culture", op. cit., p. 35.

ciones, comenta las diferentes actitudes de los dos gobernantes frente a los franceses, y entre sí.<sup>1</sup>

Simultáneamente a la descripción del poder en términos culinarios, éste es descrito sexualmente y adquiere el significado de poder sexual. Así, al comienzo del drama Christophe es descrito positivamente por un ciudadano como "todo un hombre"<sup>2</sup> que "los tiene bien puestos" y no es un "acojonado" como Pétion. Hay una acotación que demuestra el dominio sexual de Christophe,<sup>3</sup> pero es sobre todo Hugonin quien profundiza este aspecto. Según él, la situación del país es comparable a la de "algunas menopaúsicas (que) se encienden en cualquier sitio, cuando menos se lo esperan", y Christophe desearía ser "no el padrino, sino el padre de todos los haitianos". Madame Christophe, en la última escena del primer acto, advierte a su marido contra su comportamiento como el de la higuera que ahoga toda vegetación a su alrededor, es decir, cual un padre castrador.<sup>4</sup>

En el segundo acto (donde se define la petrificación

---

<sup>1</sup>Cf. Acto I, escena 2, p. 23 y Acto I, escena 6, p. 41. Hugonin es quien mejor expresa ambas concepciones del poder; comenta una imagen sexual con otra culinaria (pp. 22-23) o pone más que en evidencia sus significados (p. 86).

<sup>2</sup>Al rechazar la presidencia, Christophe no sólo había rechazado "la raedura del poder" sino también ser "el muñeco bonachón que golpea con una espada de juguete... las horas de vuestra ley sobre el reloj de su impotencia". (Acto I, escena 1, p. 18. Subrayado nuestro).

<sup>3</sup>Christophe, palpando algunas grupas". (Acto I, escena 3, p. 29).

<sup>4</sup>Lilian Pestre de Almeida. "Christophe, cuisinier...", op. cit., p. 51.

de Christophe) la intensificación del conflicto se manifiesta a través de las dos maneras. Desde la primera escena el campesino identifica la tierra con la mujer y expresa su deseo de "poseerla como se posee una mujer". Christophe responde no sólo con el reglamento de trabajo (militar), sino también regulando su actividad sexual. Así, los fornicadores son conspiradores y su actividad sexual queda justificada sólo para proveer de brazos a la agricultura. No hay, pues, posesión real de la mujer, ni de la tierra.

También desde la primera escena el conflicto entre Christophe y los campesinos se expresa en las quejas de éstos por el "gusto" del gobierno, "la medicina de hierbas consecuentes a una renovación". Más tarde Hugonin explica al monarca el motivo del descontento popular.

Hugonin - Majestad, el Consejo de Estado está aquí, y el pueblo también, ardiendo en deseos de reprenderle.

Christophe - ¿Y qué quieren esos señores?

Hugonin - Supongo que vienen a decirle que es tán hartos de comer bananas salvajes y mangos aguados.

(Cantando)

Una, dos, tres, cuatro  
 Una botella de clarete  
 Para los Concejales  
 Chocolate  
 Para el Consejo de Estado  
 Para los campesinos mandioca  
 Para el rey mal de ojo

Acto II, escena 6, pp. 72-73

En la escena final de este acto, ocurre la primera explo-

sión de tensiones; no sólo explotan el cielo y el polvorín, sino también el descontento de los obreros y la intransigencia de Christophe. Los primeros han manifestado ya, con sus canciones, su rechazo a Christophe, a su forma de trabajo,<sup>1</sup> y a su gobierno.<sup>2</sup>

El rechazo al "padre y la madre" y el rechazo al poder-"pan" anuncian el desenlace de la monarquía.

En contraste con esa última escena, el tercer acto comienza cual si fuera el ojo del huracán : en la corte hay un ambiente de fiesta y comida en medio del cual Christophe entona, feliz y relajado, la canción de Grety. En ese acto, el conflicto entre el rey y el pueblo se manifiesta mayormente a través de las metáforas culinarias; el de Christophe y Boyer, mediante la sexual. Hugonin es el primero en retomar ésta en una brillante respuesta a Chanlatte.

Chanlatte - A propósito de pan y de veneno, dígame, Hugonin, ya que lo sabe todo, ¿qué noticias se tienen de Pétion?

Hugonin - Pues sí, el futuro presidente Boyer está bien. Tan bien que no sería de ex-

---

1 A comer de ese pan  
No nos pillarán más  
Por la bonita cara de nadie  
Ya no nos moriremos  
Ya no nos moriremos

Acto II, escena 8, p. 79

2 No me laves la cabeza, papá  
No me laves la cabeza, mamá,  
Ya se encarga el sudor, papá  
Ya se encarga la lluvia

Ibid, p. 80

trañar que uno de estos días nos pusiera chi  
nitas en la frontera.

Chanlatte - Demonio de hombre. Hablo de Pé-  
tion y me contesta Boyer.

Hugonin - Usted conoce a Mademoiselle Joute,  
la querida de Pétion. De pronto, el joven Bo-  
yer se ha revelado un bravo combatiente. A  
fuerza de andar alrededor de la dama, entró  
valientemente en la palestra. Allí, comba-  
tiendo fuerte y alegremente, pegando no con  
el filo sino con la punta, ganó ventaja a Pé-  
tion -el cual, al perder el mordiente y can-  
sado de tanta disputa, parece ahora el Caba-  
llero de la triste figura.

Acto III, escena 1, pp. 86-87

Así, al final, Christophe describe a sus enemigos como "ser-  
pientes cornudas" y a Boyer como un "mequetrefe cuya única  
hazaña es haberse revolcado sobre el lecho de Pétion".<sup>1</sup>

Paralelo a esto, el conflicto entre el monarca y el  
pueblo se manifiesta principalmente por las metáforas culina-  
rias. Al criticar la repartición de tierras, Christophe dis-  
tingue claramente entre los campesinos y los "gordos", y vis-  
lumbra el consecuente caos político que seguiría a la repar-  
tición como la "anarquía del pequeño grano de mijo y del bo-  
niato en el menudo parcelamiento".<sup>2</sup> Tras sufrir su paráli-  
sis amenaza nuevamente a los campesinos contra cualquier des-  
orden.

---

<sup>1</sup>Acto III, escena 7, p. 109. Al mismo tiempo, Boyer se refie-  
re a la "verga de hierro" de Christophe, quien por otra par-  
te, también describe a sus enemigos como los "insaciables  
de gaznate", gusanos y termitas.

<sup>2</sup>Acto III, escena 1, p. 91.

Christophe - Basta ya de vuestros cánticos ¡maldita sea! vuestros cánticos de condena-  
ción. Y en cuanto a los campesinos que han  
visto desmoronarse al rey, aconséjenles re-  
frenar sus asnos y amordazar sus gallinas.  
¡Ay de Limonade si oigo bramar o cloquear!

Acto III, escena 3, p. 97

Sin embargo, tras su parálisis -que no es causa sino  
ilustración del derrumbe del reino- las fuerzas populares,  
desatadas como vientos de un huracán, no pueden detenerse.  
Christophe y Hugonin resumen el conflicto en un diálogo en  
el cual la misma metáfora reúne las dos visiones diferentes  
y contradictorias.

Christophe - "Simientes ambiciosas, he dicho,  
para sus ambiciosas tierras" y subir diez co-  
dos el nivel de estiaje. ¡Sudores y cosechas  
a proporción! Fueron tiempos duros. No lamen-  
to nada. He procurado poner algo en una tie-  
rra ingrata.

Hugonin - De la tierra suben ya, vea... colum-  
nas de humo... Viento, relinchar de caballos.  
Lo que arde son los campos del rey.

Christophe - He querido darles el hambre de  
hacer y la necesidad de perfección.

Hugonin - ¡El hambre, ya, ya! ¡Cómo se ponen!  
Y aquí me jalo los jamones del rey y me bebo  
a lengüetazos el vino del rey; en ellos sólo  
una cosa persiste: su espeso hedor rancio en-  
tre los perfumes del rey.

Christophe - Romped, romped, arruinad. He en-  
trojado para ellos; entrojado para el viento  
y la envidia. Para la ruina y el polvo.

Acto III, escena 6, p. 103

A continuación Hugonin descubre el ambiente de fiesta en el  
Cabo: el asalto al poder es asalto a la comida, y otra vez

aparece el mismo ambiente popular en medio del cual Christophe se presentó por primera vez y lleno de gloria, frente a la masa: "Los calderos de las aldeanas cuecen a pleno viento, recubiertos de hoja de banano".<sup>1</sup>

A través del análisis de las isotopías culinaria y sexual se descubre su importancia como manifestaciones de una cierta visión del mundo, de una cultura forjada por los haitianos en relación con su realidad. La tierra-mujer que aguarda la acción fertilizadora del río resume la preocupación fundamental de los campesinos: su deseo de poseer la tierra y disfrutar sus frutos en libertad. Referida a Christophe, sin embargo, significa su acaparamiento de la tierra, su libertinaje sexual, su total dominio del poder y su incompreensión de las necesidades del pueblo. Niega, así, el significado de estas isotopías, lo vuelve contra los campesinos, los obreros, el Consejo de Estado, etc., y se contradice a sí mismo. Por ello asumen un carácter grotesco; por ello tras la risa se profundiza el conflicto real que poco a poco aumenta el vacío -la petrificación- entre el monarca y su pueblo.

---

<sup>1</sup>Esta descripción casi idéntica a la anterior; la descripción y el discurso de Boyer (rememorativo de la complicidad política religiosa que acompañó la coronación de Christophe) y el apoyo que éste recibe señalan una repetición de la historia como "solución" al aspecto político del conflicto entre Christophe y el pueblo. Sólo aparece seguro, al final, la desaparición del monarca de la escena política y su sustitución por Boyer. El problema de la tierra persiste aún; la única transformación que se ha producido ha sido la afirmación del vudú por parte de Christophe.

Maximilien Laroche ha escrito un interesante ensayo donde analiza estas mismas isotopías dentro de la poesía erótica haitiana<sup>1</sup> y concluye estableciendo su significado en relación con el vudú y, en un sentido más amplio, en relación con la lucha por la libertad de Haití.<sup>2</sup>

Por su parte, Lilian Pestre reconoce la importancia de estas isotopías; sin embargo, su descripción e interpretación son totalmente contrarias a la tesis que venimos sosteniendo hasta aquí (y que, en cierto sentido, confirma Laroche), es decir, la presencia dentro de La Tragedia del Rey Christophe de varios elementos que conforman y manifiestan la existencia de una cultura haitiana. A continuación haremos un comentario sobre su interpretación, la que puede considerarse representativa de la perspectiva que domina casi todas las críticas de La Tragedia del Rey Christophe. Los nexos que establece entre Naturaleza y Cultura, sin embargo, serán analizados dentro del apartado de las acciones.

<sup>1</sup>Maximilien Laroche, "La métaphore du guerrier dans la poésie érotique" en op. cit., pp. 61-93.

<sup>2</sup>Como parte de su interpretación de "Mariana" de Paul Laraque, Laroche afirma: "Laraque evoca una mujer desalienada, liberada de la esclavitud de una historia, que es un imperativo aún. Y aquí reside la paradoja, o mejor dicho, el mito. Porque esta mujer... se conforma al mito haitiano. Conforme a su sueño de una mujer (maitresse d'lo', es decir, señora del agua) capaz de convertir al hombre más hombre, según su sueño de posesión (vuduesca), capaz de transformar el hombre, de cambiarlo en el espíritu que lo habita, de transformarlo, en el presente, dueño y señor de su pasado y su futuro. La mujer, en otras palabras, encarna el mito de la libertad a la manera haitiana. Es precisamente por esto que ella es alimento salado. Las creencias populares afirman, en efecto, que el zombi se libera comiendo sal". Ibid, p. 83.

En primer lugar, Lilian Pestre establece la importancia y la función de estas isotopías en relación con la política, la naturaleza y la cultura.

Poco a poco se comprende que lo que se puede llamar la isotopía culinaria del texto cubre un conjunto amplio de connotaciones diferentes y que todos los personajes principales se definen en relación con el comer. Pero además, analizar un personaje en relación con la cocina implica definirlo en relación con el sexo y la política, y más profundamente, con naturaleza y cultura. Levi-Strauss ya ha demostrado la moraleja que enseñan los mitos de la cocina como aclaración de las relaciones entre cultura y naturaleza, y de la visión profunda que se forja una sociedad de sí misma.<sup>1</sup>

Más adelante aclara esta relación comida-sexo, en relación con el texto de Césaire.

El poder ejercido por un hombre fuerte se traduce usualmente en términos "sexuales". Vemos así que la isotopía sexual del texto, a pesar de ser secundaria, permite profundizar varios sentidos sugeridos por el contexto culinario. Veremos, en particular, que hay dos tipos de hombres dentro de la isotopía culinaria y sexual: el de los "seductores que se comen las mujeres y los bienes, sin preocuparse de los demás, y dispersan las fuerzas del país (Pétion, Boyer); y el de los 'padres', defensores del matrimonio estable, que quieren las mujeres no como amantes, sino para ser padres de familia, en trojando para el porvenir (Christophe); no obstante, estos padres pueden también castrar a los demás.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Lilian Pestre de Almeida. "Christophe, cuisinier...", op. cit., p. 34.

<sup>2</sup>Ibid, p. 39.

Luego de establecer esta distinción sexual entre los dos tipos de hombres, la autora plantea finalmente la relación cuido-crudo, cultura-naturaleza. Describe a Christophe -contrario a Pétion- como el personaje que intenta fundar una cultura negra; su empresa es la búsqueda de la naturaleza negra, base para esa cultura.<sup>1</sup> Dentro de este contexto propone el juego consciente, la imitación no servil para describir esa búsqueda de Christophe. De esta interpretación, como ya se había señalado, nos ocuparemos en el análisis de las acciones; antes haremos algunas observaciones sobre el significado de las isotopías culinaria y sexual, según aparecen en su ensayo.

Definitivamente, lo que plantea la autora (en la primera cita) como punto de partida para su análisis descubre aún otra manifestación de la riqueza y complejidad de La Tra-

---

<sup>1</sup>La autora cita los siguientes significados de "naturaleza": "(a) el orden establecido, el conjunto de leyes llamadas naturales; (b) la esencia, los atributos, la condición propia a un ser o una cosa; (c) la condición anterior a toda civilización; (d) la constitución de un cuerpo vivo, el principio que lo sostiene (como cuando Christophe dice que su 'naturaleza se debilita' o que debe 'pagar su tributo a la naturaleza' en el sentido de morir)". (Ibid, p. 47)

Con base en lo anterior interpreta toda la gestión de Christophe como la búsqueda de una naturaleza negra obviando por completo toda la historia revolucionaria anterior a Christophe, mencionada repetidamente en el texto y que para utilizar sus términos, sería la primera manifestación de esa naturaleza. Por otra parte, el propio Césaire ha dejado muy clara su posición al respecto: "No hay negritud de una manera predeterminada, no hay una sustancia: hay una historia y una historia vivida". (Sonia Aratán, "Entrevista a Aimé Césaire", Casa de las Américas, Vol. 10, No. 53, marzo-abril, 1969, p. 136).

gedia del Rey Christophe. Sobre este punto estamos de acuerdo. No obstante, sus conclusiones son totalmente contrarias a lo que hemos venido sosteniendo hasta aquí; es decir, la existencia de una base para el desarrollo de la cultura haitiana, ligada a la tierra, el vudú y el créole. Las isotopías culinaria y sexual se ligan al problema cultural y a su base, la tierra; de esa manera exhiben y resumen el desarrollo del conflicto entre Christophe y el pueblo.

En relación con la segunda cita, ya habíamos señalado cómo, a partir del propio texto, no se puede identificar a Boyer como el sucesor de Pétion sin caer en un error. Y, curiosamente, es el mismo Hugonin quien se encarga de establecer la oposición entre ambos, y por si fuera poco, en términos sexuales. Por otra parte (y como ya también habíamos señalado) Pétion, el mulato, no se distingue de Christophe, el negro, en cuanto ambos asumen el gobierno como una imitación, ya sea de una república o una monarquía, pero ambas blancas .

Otra aclaración importante es que las isotopías culinaria y sexual no parten de Hugonin (su punto de partida es el parlamento del Presentador-Comentador en el prólogo, y aparecen además en los dos intermedios) aunque éste, obviamente, retoma esta forma de expresión y le da continuidad a través de todo el drama. De esta manera, Hugonin actúa como mediador entre Christophe y el pueblo y, en cierto sen

tido (respecto de la isotopía sexual) alude a la forma de expresión típica del guedé .

Finalmente, aclarar que Christophe no es un defensor del matrimonio estable nos conducirá a plantear el significado de estas isotopías. Tal afirmación sobre el monarca ignora el contexto irónico en que se basa: la escena (Acto II, escena 4) en la que Christophe identifica a los fornicadores como conspiradores y nombra a Hugonin responsable de la moralidad pública . Aparte de no tomar en consideración la ironía de esta acción, Lilian Pestre obvia también una parte importante del parlamento de Hugonin a la masa:

Hugonin - Majestad, una mujer así es una suerte. Se puede esperar de ella todo un regimiento. Vamos, señores, señoras, la agricultura necesita brazos y el Estado soldados... De modo que les digo así: ¡buenas noches y a tra bajar duro!

Acto II, escena 4, p. 69

Si ya en esta traducción al español se entiende la relación entre la mujer y la tierra, en el original francés<sup>1</sup> ésta es aún más clara. En vez de regimiento , Césaire utiliza específicamente la palabra cumbite , palabra créole típica de la cultura haitiana que designa una forma de organización del trabajo campesino. Si bien es cierto que Lilian Pestre tiene el mérito de señalar los vínculos de identidad entre la mujer y la tierra, no obstante su análisis se detie

<sup>1</sup>La autora utiliza para su análisis la versión original en francés y también escribe sus ensayos en esta lengua.

ne bruscamente ahí, desde donde salta a plantear la ausencia de una base para la cultura negra, o cuando más, coincidir con Christophe en que sólo había mierda .

Así él (Christophe) rehusa el salvajismo, la anarquía del amor libre, la indolencia, la resignación, la facilidad, exigiendo sin cesar el trabajo propio y de sus súbditos. Antes de él, no había una naturaleza, sino una naturaleza vacía y envilecida, pura 'mierda' según reitera el texto.<sup>2</sup>

En esta coincidencia con Christophe, es decir en esta visión parcial o, más bien, en esta ceguera histórica (y además dramática, en el caso de la autora) está el error de ambos. Dentro del análisis de las acciones se verá con más detalle la conclusión de su análisis, que obviamente sólo puede justificar lo que ella ha llamado la imitación consciente de Christophe como la forma para crear una cultura .

#### B. Las acciones: la imitación

Las acciones que constituyen el carácter grotesco de Christophe y que definen su petrificación pueden resumirse en una sola gran acción: la imitación. En su búsqueda de su negritud, de la piedra, imita la cultura europea blanca - la forma, el vacío prodigioso - e intenta implantar este modelo en el trabajo (militar, sumiso y obediente) y las costumbres de los haitianos. Sus esfuerzos se distinguen por

---

<sup>1</sup> Lilian Pestre. "Christophe, cuisinier...", op. cit., p. 52 (Subrayado nuestro)

su carácter violento, represivo y autoritario, la afirmación de su posición superior respecto del pueblo, y su desprecio hacia éste.

El propio Christophe resume su filosofía de estadista en dos breves pero excelentes fragmentos que son una irónica autocrítica, cuyo significado, obviamente, pasa totalmente desapercibido para él. El primero es parte de su diálogo con el Maestro de Ceremonias y expresa su opinión sobre la imitación .

Christophe - Sí, nada odio tanto como la imitación servil... Pienso, Señor Maestro de Ceremonias, que si hemos de elevar este pueblo a la civilización (y creo que nadie ha hecho tanto como yo en este sentido), también hay que ceder la palabra al instinto nacional.

Acto I, escena 7, p. 42

El segundo recoge su crítica a ciertas actitudes de otros negros en relación con el trabajo de la Revolución.

Christophe - ...Hay que hacer entrar en razón a esos negros que creen que la Revolución consiste en reemplazar a los blancos y continuar haciendo lo mismo, quiero decir, hacer el Blanco sobre las espaldas de los negros.

Acto II, escena 3, p. 65

No obstante, esta imitación servil , este reemplazo de los Blancos es el distintivo de su gestión. La imitación servil de la cultura europea , civilizada , significa el reemplazo y la continuación del colonialismo, de su violencia, y de la zombificación de la nación y la cul-

tura haitianas. En todo el segundo acto, Christophe ordena, sanciona, castiga y elimina a toda persona -campesino, noble o religioso, sin distinción- que no obedezca rigurosamente las disposiciones reales en torno a la exigencia del trabajo para la Ciudadela y la nación. La estructura de estas escenas como una acción ininterrumpida les confiere el carácter de una acción típica, que sin embargo, adquiere cada vez mayor intensidad, hasta alcanzar un clímax en la última escena del acto.<sup>1</sup>

Los campesinos aparecen una y otra vez para escuchar los juicios del estadista y recibir órdenes de trabajo o restricciones a sus costumbres. El trabajo continúa siendo una forma de opresión sobre ellos, por más que se le llame trabajo libre. En aras de la libertad y la independencia, Christophe imita una forma de trabajo que niega su objetivo y lo aleja progresivamente del pueblo por quien él también lucha y trabaja.

Esta forma en que gobierna Christophe ha sido la base para muchas críticas a La Tragedia del Rey Christophe y es el elemento que muchos autores proponen como el espejo

---

<sup>1</sup>La canción que entona Christophe al final del acto posee también este carácter de autocrítica pero, más aún, expresa la posición de los obreros en relación consigo mismo ("Si el amo no es bueno"), y la fe religiosa de éstos ("El Buen Dios es bueno"), la que aparece una vez más, como una forma de expresión nacional ("Haití para los Haitianos"). En este contexto, el rechazo a Christophe y la afirmación religiosa y nacional prefiguran el desenlace dramático.

para los gobernantes de las naciones africanas que adquirieron su independencia en la década de los sesentas. La perspectiva de estos análisis era Africa, y la historia de Christophe se interpretaba como un modelo que no había que repetir. La riqueza dramática del texto pasaba desapercibida en estos análisis contenidistas que sólo de paso apuntaban, si acaso, la relación entre Christophe y Changó basándose, obviamente, en la conducta violenta de ambos.<sup>1</sup> No se reconocían los demás elementos dramáticos que configuran la presencia de una cultura oprimida : el conflicto en torno a la posesión de la tierra, la presencia reprimida del vudú, la situación del créole en relación con el francés. El resto de nuestro análisis sobre la imitación -acción matriz de lo grotesco- se basa en las conclusiones del análisis que realiza Lilian Pestre sobre las isotopías culinaria y sexual.

Después de analizar estas isotopías, resta establecer su relación con la Naturaleza y la Cultura. La autora opone una Naturaleza desnaturalizada que sería la esencia negra frente a la Cultura auténtica a la que aspira Christophe. El juego auténtico, la imitación consciente sería la forma de construir la Cultura. Los siguientes frag-

---

<sup>1</sup>El tema de la violencia no se reduce a las acciones que implican o producen un efecto físico directo, como algunas del segundo capítulo, o las que han "desgarrado el rostro de Haití" (las luchas revolucionarias). Incluye, por ejemplo, la prohibición del vudú como la prolongación, dentro de la nación libre, de una forma de la violencia cuyos antecedentes se sitúan dentro de la explotación colonial de Santo Domingo. Cf. Jean Price-Mars, op. cit., p. 48.

mentos resumen su interpretación. Según ella, lo que existe al comienzo es:

- a) una Naturaleza desnaturalizada por la esclavitud sobre la cual se desarrolla una Cultura inauténtica, impuesta por los Blancos y que, después de la independencia, se hace más y más paródica, sobre todo entre los mulatos que toman el puesto de los Blancos y hacen de 'Blancos sobre las espaldas de los negros'. Esta cultura alienada se caracteriza por la máscara y el juego (hacer como si...) consciente y grave, y su meta inconfesable es de ser más Blancos que los Blancos.
- b) un deseo de lograr una Cultura enraizada que sea el desarrollo de una Naturaleza todavía por redescubrir. Pero como no hay una base -no hay Cultura ni Naturaleza- se está obligado a improvisar partiendo del Juego y de la Imitación de lo que se conoce, es decir la Cultura Blanca. Al hacer esto, Christophe no se identifica con Pé-tion porque su Juego es capaz de crear, su imitación no es servil y se caracteriza por un ardor, una fuerza y un placer nuevos: el juego puede ser fuente de verdad y autenticidad en la medida en que es ejercicio lúcido y, sobre todo, preocupación atenta a tendencias hasta entonces insospechadas.<sup>1</sup>

La autora deja bien clara su posición frente a la total desaparición de una cultura negra como resultado de la esclavitud.

Como la cultura que existe en las Antillas es postiza, impuesta por los Amos Blancos, la esencia del ser negro está aún por redescubrirse, tras haber sido anulada por siglos de esclavitud.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lilian Pestre. "Christophe, cuisinier...", op. cit., pp. 48-49. (Subrayado nuestro). Aparte de negar la existencia de una base para el desarrollo cultural, la autora nunca explica en qué consiste esa "preocupación atenta a tendencias hasta entonces insospechadas".

<sup>2</sup>

Ibid. (Subrayado nuestro)

Este vacío , esta falta de base es la justificación para la imitación de Christophe.

El encuentro de la verdadera naturaleza (la naturaleza obliterada y perdida) debe hacerse a tuestas, en una larga búsqueda infernal: Christophe se rodea de africanos, los jóvenes pajes arrancados al negrero, y quiere a través de ellos renovar los lazos con Africa. Su actividad se desdobra: es imitación Consciente e innovadora de una corte europea, y es regreso progresivo e Intuitivo a las supervivencias africanas (Christophe, más o menos cristiano, se dirige al fin a los loas de Africa).<sup>1</sup>

Su conclusión se resume en el siguiente párrafo:

En cuanto a Christophe, resumamos los resultados de nuestro análisis: él rehusa a la vez la Naturaleza desnaturalizada (indolencia, resignación, pasividad) y la Cultura mulata (máscara inauténtica utilizada por los mulatos avergonzados de sus orígenes) e intenta permitir una Cultura auténtica que sea la floración de la Naturaleza reencontrada (en vez de 'blanquearse' culturalmente como Pétion, él se africaniza). Anti-cazador y anti-seductor, es también agricultor, 'homo faber' y pádre: trata de sembrar cualquier cosa en la tierra, sembrar y entrojar; él Hace los hombres del porvenir. Como Cocinero, quiere plátillos preparados con los productos del país, que conserven su sustancia y su médula, nutritivos y gustosos.<sup>2</sup>

El fundamento de su interpretación es la ausencia de esa base o naturaleza a partir de la cual se pueda desarrollar una Cultura. Pestre coincide con Christophe en que sólo existe una Naturaleza desnaturalizada (caracterizada

<sup>1</sup>Ibid, p. 51 (subrayado nuestro).

<sup>2</sup>Ibid, pp. 56-57.

por la indolencia, la resignación y la pasividad) que llena el vacío de la Naturaleza anulada, obliterada y perdida debido a la esclavitud. Aparte de otros errores<sup>1</sup> esta afirmación es falsa y como tal invalida toda su interpretación, y en particular, su teoría del juego auténtico o la imitación consciente como forma de alcanzar la Cultura.

Contrario a lo que afirma Pestre, sí hay una base sobre la cual continuar desarrollando la cultura haitiana, y sólo una visión colonizada (como la de Christophe) o colonialista (como la de muchos críticos) puede ignorar su presencia en el texto. Su elaboración dramática no se limita a Hugonin-Baron Samedi,<sup>2</sup> por más que sea la más obvia; incluye, además: el lenguaje del Presentador, los campesinos y los obreros; las canciones (en créole, las chanson pointe y la mazonne); los instrumentos musicales y otros efectos sonoros; la iluminación; los paisajes del prólogo y los intermedios; la forma de trabajo obrero y campesino (el cumbite); las oraciones a los loas y el tema de la tierra. Todos es-

---

<sup>1</sup>En primer lugar, en el propio texto hay varios ejemplos de que Pétion no es el único "que hace el Blanco sobre las espaldas de los negros"; de hecho Christophe utiliza esa expresión para referirse a un negro. Por otra parte, la autora no considera la contradicción entre su descripción de Christophe como agricultor y Homo faber y todas sus acciones que apuntan a todo lo contrario.

<sup>2</sup>En la introducción a este capítulo habíamos señalado el mérito de la autora al destacar la importancia de este personaje y de su forma de expresión; sin embargo, también señalá**ba**mos que nunca toma en consideración los otros elementos dramáticos que junto a Hugonin manifiestan la presencia de una raíz haitiana en el texto.

tos elementos, que se pueden resumir en la triada tierra-lengua-religión forman una base sólida y rica para el desarrollo de la cultura haitiana. Y en este caso se podría hablar sin temor de la cultura haitiana puesto que esa base es la expresión vital de la mayoría de los haitianos. En consecuencia, es imposible aceptar que la imitación o el juego auténtico y no servil sea el camino para lograr la Cultura, o que Christophe es un "negro que amplía el campo existencial de la Negritud, permaneciendo fiel a su intento esencial de Construir... sin violar la naturaleza".<sup>1</sup>

Por otra parte, si Christophe demuestra tal ceguera ante la base a partir de la cual los negros ya dieron su primer paso para salir "del bolsillo de la historia", entonces hay que preguntarse la razón de esta ceguera. Habría que explicar además su visión negativa de los negros (indolentes y desvergonzados) y de su historia (pura mierda antes que apareciera él); las medidas superficiales, contradictorias, violentas y represivas de su gobierno; en fin, habría que explicar la constante tensión Africa-Europa, Negro-Blanco que tan desgarradoramente lo lanza a la acción. El fenómeno que explica esto es el colonialismo, o más precisamente, la ideología que acompañó la explotación colonial de Santo Domingo. Esta práctica ideológica que continúa aun después de erradi-

<sup>1</sup>Ibid, p. 60 (subrayado nuestro). Los propios campesinos resumen esta violación en sus canciones, y Christophe la resume también en la oposición "morir-hacer" que describe el efecto de sus acciones sobre los campesinos como su muerte, su aniquilamiento físico y cultural.

cada su base económica y su expresión política, y que forma parte de los "vestigios" de ese modo de producción, se manifiesta en las opiniones, actitudes y acciones de Christophe (su imitación, paternalismo, autoritarismo, desprecio, represión, etc.).<sup>1</sup> El colonialismo es, pues, la razón última de su forma de gobernar, la explicación de su tragedia, entendida como su atraso histórico respecto de las necesidades de la nación, es decir, de las masas campesinas.<sup>2</sup> En términos generales las críticas de La Tragedia del Rey Christophe que le reconocen alguna función al colonialismo como explicación del texto no describen su funcionamiento, y usualmente lo reducen a la imitación de Christophe, el trauma por la separación del Africa o el conflicto Africa-Europa. Dentro de este análisis hemos intentado señalar otros aspectos y manifestaciones concretas de este fenómeno, no sólo a nivel individual -de Christophe, o de su aspecto grotesco- sino como el referente histórico y cultural de las fuerzas conflictivas en el texto.

### C. Las acotaciones

El número y tipo de las acotaciones que describen el carácter grotesco de Christophe difieren de aquellas que expresan la visión seria de Césaire sobre su personaje. En el

<sup>1</sup>Entre otras, las referencias de Dépestre, Fanon y Memni que aparecen al final de esta investigación se ocupan con más detalle sobre esta cuestión.

<sup>2</sup>Adolfo Sánchez Vázquez. "La concepción de lo trágico en Marx y Engels", en Las ideas estéticas de Marx, op. cit., pp. 120-134.

capítulo anterior habíamos puntualizado cómo el autor describe directamente a Christophe resaltando su humanismo o la visión que lo separa de sus demás compatriotas. Al analizar las acotaciones que acentúan lo grotesco sobresale su menor número y, más aún, el que ninguna define a Christophe directamente como grotesco, ridículo, cómico, etc. De hecho, en el segundo acto (base para este análisis) resalta la economía de acotaciones, limitada casi a lo imprescindible: movimiento de personajes, descripción del ambiente, ritmo de parlamentos o instrumentos musicales. Ello sugiere la intención del autor de permitir que Christophe hable y actúe por sí solo - que gobierne - que las contradicciones y la ironía se manifiesten sin necesidad de enfatizar una situación que ya resulta suficientemente clara.<sup>1</sup>

Esta actitud contrasta con las repetidas acotaciones que acentúan lo grotesco en el primer acto. No obstante que en éste son más numerosas, llama la atención el que ninguna tampoco define directamente a Christophe, sino el tono del acto o de una escena. Césaire introduce este acto con una acotación que especifica el tono dominante -"bufón y parodiesco"- y los contrastes -serio y trágico- que han de ser

---

<sup>1</sup>Se puede resumir así la doble función de las acotaciones en este acto: por un lado, su presencia marca el ritmo rápido de parlamentos y sonidos (los tambores que acompañan la lectura de la proclama) ilustrativos de la urgencia y rapidez que Christophe exige del trabajo para la nación. Por otro lado, su ausencia sirve para intensificar la tensión (el efecto del trabajo) que se va acumulando lentamente a través de todo el acto hasta la explosión en la escena 8.

enfanzados con los relámpagos. No especifica cuáles parlamentos y escenas corresponden a estos últimos, aunque permite adivinarlos por las acotaciones que describen a Christophe como tierno, suplicante, solo, etc. Por el contrario, es muy claro respecto de lo grotesco, como en las escenas tres y seis.

(Contorsiones simiescas e irónicas de los  
cortezanos)  
(Carcajadas)  
(Risas de los cortezanos)  
(Los cortezanos se agitan y desenvuelven  
más o menos bien en una especie de ensayo  
grotesco y torpe)

Acto I, escena 3, pp. 25-29

...La escena se traslada a Port-au-Prince,  
en el senado de la República. Atmósfera muy  
parlamentaria, estilo parodiesco.

Acto I, escena 6, p. 38  
(Subrayado nuestro)

Con esta última acotación, Césaire deja claro que tanto la República mulata que preside Pétion en el sur como el reino creado por Christophe en el norte son parodias grotescas de otra realidad. Ambos personajes repiten, cada cual en su territorio, los dos modelos políticos que entonces se disputaban el poder en la vieja (y civilizada) Francia: la monarquía y la república. Basta comparar sus parlamentos para descubrir en ambos la misma ironía y el doble sentido que subyacen a sus posiciones progresistas y civilizadas. Y más aún, como afirma Laroche, se descubre la misma visión que subestima el pueblo.

Césaire ilustra la isotopía sexual con una acotación que es parte, precisamente, del ensayo de la coronación.

(Entran las señoras: negras nalgudas y emperi  
folladas.)  
(Christophe, palpando algunas grupas)

Acto I, escena 3, p. 29

Resulta obvio que el monarca se siente con derecho sobre estas mujeres que, dicho sea de paso, Césaire presenta como el estereotipo de las negras (nalgudas), y a la vez, bastante ridículas (emperifolladas). Curiosamente, a comienzos del último acto, en la escena grupal con los cortesanos, Césaire repite la caracterización sexual de Christophe pero, significativamente, esta vez se limita sólo a un parlamento (sin ningún gesto o movimiento que lo acompañe), como si su dominio sexual (político) ya fuera menor.

Respecto de los otros personajes, sólo las acotaciones que describen a los cortesanos acentúan lo grotesco. En el ensayo de la coronación se repiten las risas y carcajadas, y este ambiente de relajó contrasta con el parlamento serio de Christophe al final de la escena. Respecto a Hugonin, Césaire precisa el tono de sus canciones ("cantando de modo grotesco" o "canturreadas") o algunas acciones. Finalmente, en cuanto a los campesinos, obreros y soldados, no hay acotaciones que los definan como ridículos o cómicos.

Con base en lo anterior o, más bien, partiendo de

que las acotaciones describen o acentúan las situaciones grotescas, pero no a Christophe directamente, puede plantearse la intención de Césaire de resaltar estas situaciones al mismo tiempo que mantiene una actitud comprensiva, cuando no de respeto, hacia su personaje; es decir, mantiene una distinción entre el personaje y la posición cultural e histórica que él representa.

#### D. Prólogo e intermedios

Dentro del análisis de los elementos que conforman el carácter serio de Christophe se incluye la secuencia del prólogo y los dos intermedios en cuanto estos forman el espacio donde domina una visión contraria a la del monarca; es decir, cumplen una función complementaria. También se destacó ahí la importancia del lenguaje que expresa una concepción del poder político como alimento que se come y poder sexual, y señalamos que dentro de los actos esta visión y este lenguaje adquieren un carácter grotesco.

Conforme a lo anterior no hay en la secuencia del prólogo y los intermedios ninguna manifestación que acentúe significativamente lo grotesco.<sup>1</sup> El diálogo del Presentador-Comentador en el prólogo, los nombres de los campesinos Pierrot Paciencia y Júpiter Taco, por ejemplo, son irónicos,

<sup>1</sup>Contrario a lo que afirma Lilian Pestre, el segundo intermedio no es cómico; y la autora no explica en qué consiste su carácter cómico.

pero no cómicos y ridículos, o caricaturescos.

### 3. Hugonin: complemento de lo grotesco

El análisis de lo grotesco no está completo si no incluye un comentario sobre Hugonin, fiel acompañante del monarca de principio a fin de su reinado.<sup>1</sup> Esta "mezcla de parásito, bufón y agente político del rey", quien al final asume la apariencia de Baron Samedi,<sup>2</sup> sirve además como intérprete de la realidad y de los deseos del rey, como su crítico, e interlocutor del pueblo frente al monarca. Su forma de expresión más llamativa son las canciones alegóricas (canturreadas o grotescas) y la prosa llena de expresiones vulgares, de doble sentido, juegos de palabras y connotaciones sexuales. Este último es uno de los aspectos que lo identifica con Christophe, aunque su significado no es idéntico en ambos. En Christophe, alude al poder sexual que posee sobre la "tierra-mujer"; en Hugonin, se relaciona con su fun-

<sup>1</sup>Tal pareciera que Christophe se proyecta en dos personajes: Vastey y Hugonin. El primero complementa su aspecto "serio" y el segundo, el grotesco. Vastey, sin embargo, nunca alcanza el tono elevado de Christophe, mientras que Hugonin sí supera a menudo su carácter ridículo y cómico. Hugonin también sobresale más que Vastey por las diferentes funciones que desempeña, y por los recursos lingüísticos de sus parlamentos.

<sup>2</sup>Césaire no señala una transformación en el personaje. La acotación dice: "Entra Hugonin, vestido de frac y sombrero de copa, clásico atuendo de Baron Samedi, el dios haitiano de la muerte". Ello puede significar la posesión de Hugonin por ese loa, o bien, que sólo hasta aquí el loa asume su apariencia característica.

ción como guedé .

Por su lenguaje<sup>1</sup> -y no sólo por las alusiones sexuales- Hugonin participa de la misma raíz cultural que comparten los campesinos, la raíz de donde puede florecer la verdadera cultura haitiana. En función de esto, Hugonin confirma la mitificación de Christophe, y el vudú como un nivel de significado que recorre todo el drama; confunde y hace coincidir lo serio y lo grotesco, y contribuye a plantear algunas consideraciones en torno a la forma trágica de este drama.

La trayectoria de Hugonin como complemento del carácu

---

<sup>1</sup>Muchas mitologías presentan personajes análogos, que no son exactamente dioses (porque estos aseguran el orden) sino tricksters , charognards , demiurgos. Dumézil demuestra que Loki y Syrdon se parecen en muchos aspectos a Eshu y Legba: representan el Espíritu, con su doble carácter constructor y destructor. Estas entidades son a la vez -como Hugonin- fool -Baron Samedi- cómicos y peligrosos, turbulentos e inquietantes, sacrílegos y provocadores de risas. Estos personajes se caracterizan aún más por un cierto lenguaje, o si se prefiere, por otra forma de pensar (diferente de nuestro pensamiento lógico) analógico, cercano a una lógica simbólica. Un ejemplo citado por Bastide de este uso cómico de la lógica y sus mecanismos operatorios es la adivinanza (nosotros añadiríamos el calembour ), método de pensar por imágenes. Ya nos remitamos a las intervenciones del fool isabelino, de un Fantasio, de Hugonin (del Récitant y la Récitante en Los perros se callaban, del intérprete de sanza en Una temporada en el Congo, de Eshú en La Tempestad) veremos que el "juego verbal" es un método de percepción del mundo y de actuar en él. Pierre Verger se sorprendía de la importancia de los juegos de palabras dentro de los sistemas de pensamiento africanos: verdaderos corto-circuitos que unían... las cosas sin relación lógica entre ellas, comunicando un compartimiento de lo real con otro. La adivinanza, los juegos de palabras, los calembours rompen los límites entre las clases significadas, producen corto-circuitos entre los significados. L. Pestre. "Rire haitien...", op. cit., p. 70

ter grotesco de Christophe finaliza con su aparición como Baron Samedi. Como tal constata, al mismo tiempo, la petrificación y la mitificación de Christophe. La identificación del monarca con la Ciudadela, expresión de sus esfuerzos por construir la nación en base a un modelo "Blanco" significaron su derrota política y su muerte. Hugonin-Baron Samedi aparece no sólo para constatar su fracaso (al identificarlo con Ogún Badagry) sino también para descubrir la razón por la cual, justo al final, Christophe logra transformar su derrota y afirmarse en la historia de su país como un hábil político.

Ogoun Badagry c'est Neg politique oh  
 A la la li la cord' coupé cord oh!  
 Ogoun Badagry, c'est Neg politique oh!

Acto III, escena 8, p. 111<sup>1</sup>

Obviamente, de primera intención, aparece una contradicción entre la descripción simultánea de Christophe como Ogún Badagry y como Nèg politique. Sin embargo, el segundo verso aclara ésta: Christophe es un hábil político porque ha "cortado la cuerda". Es decir, ha fracasado en su gestión

---

<sup>1</sup> Ogoun-Badagry es un (hábil) político oh  
 A la la li la cuerda cortó la cuerda oh!  
 Ogoun Badagry, es un (hábil) político, oh!

La traducción exacta del primer verso es "Ogoun Badagry es un hombre político, puesto que en créole nèg no designa al negro sino a todo individuo. Así, el énfasis recae en político, como la característica que lo define; por eso en la traducción se ha acentuado ese matiz con el adjetivo entre paréntesis.

por implantar un modelo cultural contrario al haitiano, pero al cortar la cuerda que lo ligaba a éste mediante su reconciliación con los loas, se ha mostrado como un hábil político. El alcance y significado políticos de la acción de Christophe, y el vudú, quedan más que claros con este comentario. Así, contradictoriamente, la muerte del monarca resume a la vez su fracaso y la victoria para su pueblo. Aparte de confirmar la mitificación de Christophe (la forma en que él, finalmente, se identifica con su pueblo y su historia), ambos personajes se identifican en un solo símbolo: el árbol, símbolo vudú donde se articulan las fuerzas contradictorias de la vida y la muerte, símbolo que en el drama reúne lo serio y lo grotesco, la historia y el mito.

Al estudiar los atributos de Baron Samedi resulta que toda la conducta anterior de Hugonin corresponde a la forma en que se manifiesta este loa, según la mitología vudú.

Numerosos Guedés se abatían, en la época de Toussaint, sobre las ciudades y campiñas. Sus poseídos iban a exhibirse, en pleno mediodía, a las calles y mercados. Su sólo aspecto basta para suscitar terror por las visiones fúnebres que evocan; sin embargo, su cinismo, su jovialidad y picardías aminoran el miedo y la angustia que provocan en un primer momento. Su llegada se recibe siempre con alegría. Se puede contar con ellos para introducir en las ceremonias más graves una nota de franca alegría. Su voz nasal solamente produce un efecto cómico, aún cuando imitan a la "Muerte". Su lenguaje es siempre sorpresivo e inesperado. Deforman las palabras más comunes o las sustituyen por otras de connotaciones obscenas. Sus lentes se convierten en dos 'lengüetas' (el clítoris), y el ron, en pisétig (meado de tigre)...

Poseen un amplio repertorio de canciones obscenas que entonan con cara estúpida, el dedo levantado y alargando indefinidamente ciertas notas. Su baile favorito es el banda, que se caracteriza por sus violentas contorsiones y sus poses lascivas. En algunos houmfo (santuarios) se guarda sobre el altar de los Guedés un enorme falo en madera, por si acaso el dios reclamara este atributo... Raras veces se abstienen de echarse ron en las orejas, y provocan el colmo de la alegría en el público al arrebatarse los objetos que los espectadores tienen a su alcance, o la comida que va camino a la boca...; Se les acusa también de ser mezquinos por su manía de enterrar la comida que no pueden comerse y venir a comérsela podrida días después. Su atuendo va de acuerdo con su naturaleza ambigua: por un lado, espantoso; por otro, sencillamente ridículo.<sup>1</sup>

Con la presencia de Baron Samedi la muerte de Christophe, suceso "trágico", pierde su carácter serio, pero, al mismo tiempo, la conducta grotesca de Hugonin (a través del drama) y de Baron Samedi (al final), al ser ubicadas dentro de su contexto religioso, adquieren un significado serio. Queda aún por analizar el símbolo del árbol, el cual ilustra lo que acabamos de apuntar.

La muerte como tal constituye un desorden natural y cultural a la vez, pone en peligro la cohesión de la sociedad, y debe ser anulada. Precisamente, el culto de los muertos consiste siempre en un llamado a los muertos mediante el cual estos son recuperados y reinsertados como protectores, dentro de la comunidad. (...)

La función de la ley de los ancestros consiste, en efecto, en fundar una autoridad, permitir la continuidad de la Tradición. Precisamente, respetar la tradición posibilita la

---

<sup>1</sup>Alfred Métraux, op. cit., p. 99.

apertura al porvenir. Esta tradición, en efecto, "religa" los muertos a los vivos y otorga a los individuos la conciencia de pertenecer a una sola familia que se extiende en el tiempo sin una ruptura efectiva... Es bastante significativo que el mismo loa que cumple la función del señor del cementerio, Baron Samedi, sea también el que se venera bajo el famoso árbol "Mapou", cuya importancia como el lugar de la articulación del conflicto entre la vida y la muerte, ya habíamos señalado. Frente a la cruz del cementerio que simboliza a Baron Samedi, o frente al "Mapou", donde también reinan los espíritus de la familia de Baron Samedi, el practicante del vudú busca escuchar la palabra de la tradición, así como expresar su ambición, su agresividad, su voluntad de poder.<sup>1</sup>

Christophe y Hugonin-Baron Samedi se identifican ambos con el árbol,<sup>2</sup> a la vez que éste resume la dialéctica vida-muerte, serio-grotesco, historia-mito que ellos conforman. En esta perspectiva, la imagen del árbol, con la que se identifica a Christophe después de su muerte, cobra otro sentido, igual al que, según Hurbon, posee en muchos cuentos haitianos.

---

<sup>1</sup>Laënnec Hurbon, op. cit., pp. 156-157 (subrayado nuestro)

<sup>2</sup>Cf. Diálogo de los Portadores, Acto III, escena 9, p. 113. En relación al significado del árbol, ninguno de los libros o artículos sobre La Tragedia del Rey Christophe que pudimos revisar destaca la importancia de este símbolo mítico como instrumento para interpretar la muerte de Christophe; cuando más, constatan la relación Christophe-Changó, como un vínculo entre Haití y Africa, y limitan este vínculo a la forma violenta en que ambos gobiernan. Benamou analiza el árbol dentro de la triada árbol-libertad-naturaleza en oposición a la piedra-Estado-cultura, sin descubrir la importancia cultural y religiosa del árbol para los haitianos. (Michel Benamou, op. cit.) Dentro de la poesía de Césaire muchos críticos interpretan el significado del árbol en función de la necesidad de enraizamiento del autor; o relacionado a los mitos de creación africanos.

El árbol es, antes que nada, árbol de los espíritus de los muertos (como el Mapou o la ceiba), o si se prefiere, de la muerte bajo las formas de los espíritus de la muerte, con quienes hay que contar, es decir, respetar, reconocer y temer para vivir. En otras palabras, el árbol es un signo del orden: frente a las múltiples fuerzas que atraviesan su existencia, el vaudouisant descifra en el simbolismo del árbol el drama del orden y el desorden, el conflicto entre la vida y la muerte.<sup>1</sup>

Con base en lo anterior, el final del drama podría dar lugar a una nueva paradoja: el símbolo del árbol, símbolo de orden estaría en contradicción con la destrucción y el caos que vuelven a sumir al país; así, el mito estaría negado por la realidad. Esto, sin embargo, sería posible sólo si se le adscribe un valor absoluto al mito; es decir, si se viera la relación Christophe-árbol, o el vudú, como una solución categórica e inmediata a los conflictos políticos y sociales del país. Ello desvirtúa el carácter de este símbolo como "lugar de articulación del conflicto entre la vida y la muerte" y rechaza la participación activa del haitiano para transformar su realidad.

En realidad, el vaudouisant se esforzará por resolver sus conflictos a partir de su sistema, puesto que éste le ofrece un lenguaje donde la vida y la muerte, el bien y el mal, el orden y el desorden de la sociedad encuentran una armonía que le confiere seguridad a la existencia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Hurbon, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup>Ibid, p. 135.

El árbol, o mejor dicho, el vudú es sólo un instrumento para la interpretación y transformación de la realidad.

Ni pura supervivencia, ni pura repetición de lo que alguna vez se hubo vivido en Africa, el simbolismo del árbol provee para el "vau-douisant" un lenguaje que le permite situarse en el mundo y en la sociedad haitiana y salir de la confusión; un lenguaje regulador de sus aspiraciones; un lenguaje que le ofrece la posibilidad de ordenar las fuerzas de la vida y la muerte que lo atraviesan.<sup>1</sup>

La historia haitiana provee suficientes ejemplos de la materialización de ese lenguaje en acciones políticas revolucionarias.

#### 4. Conclusiones

El análisis del aspecto grotesco de Christophe ha permitido la articulación de los dos aspectos y los dos procesos que utilizamos en él. Esto ha sustentado nuestra interpretación diferente del conflicto dramático y del desenlace, lo que confirma nuestro rechazo inicial a la jerarquía trágica del texto.

Lo grotesco destaca el carácter específico del conflicto cultural y la relación de la imitación con la represión. Presupone el contexto colonial, según lo definimos en el capítulo, así como las referencias al aspecto serio de Christophe.

---

<sup>1</sup>Ibid, p. 137.

Las relaciones entre lo serio y lo grotesco; la petrificación y la mitificación, la historia y el mito; y, sobre todo, la importancia dramática del vudú y su relación con el fenómeno colonial conforman la presencia, dentro del texto, de ciertas prácticas culturales de la nación haitiana. En el siguiente capítulo discutiremos los vínculos entre La Tragedia del Rey Christophe y algunas de estas prácticas.

## CAPITULO IV

LA TRAGEDIA DEL REY CHRISTOPHE  
Y SU RELACION CON ALGUNAS PRACTICAS

1. Introducción

En este capítulo presentamos una interpretación de La Tragedia del Rey Christophe en base a los análisis de lo serio y lo grotesco realizados en los dos capítulos anteriores. Nuestro propósito es articular los resultados de estos análisis con otras prácticas culturales: la crítica, la teatral, y las otras prácticas resumidas en la triada tierra-lengua-religión que son la base para el desarrollo de la cultura haitiana.

Utilizando estas dos categorías (lo serio y lo grotesco) ha sido posible describir la contradictoria estructura del texto en sus diferentes niveles: formal (actos-secuencia del prólogo e intermedios); político (Christophe-pueblo); lingüístico (francés-créole); simbólico (Ciudadela-árbol); religioso (catolicismo-vudú); cultural (Africa-Haití, Europa-Haití); retórico (verso-poesía, prosa-verso); entre las palabras y acciones de Christophe, entre la petrificación y la mitificación, etc. Se ha destacado además có-

mo ambas categorías se confunden finalmente dentro del vudú, de la misma manera en que se confunden en él la petrificación y la mitificación, el fracaso y la victoria de Christophe. Precisamente estas relaciones dialécticas provocan el replanteamiento de la cuestión trágica en relación con el texto. Esto es, las nuevas relaciones entre los elementos dramáticos (que confirman nuestro rechazo inicial a la jerarquía trágica) exigen, en consecuencia, continuar la lectura y precisar su ubicación respecto de una cierta práctica teatral y de otras prácticas con las que se vincula.

Un primer paso en esta dirección es el análisis de las críticas dramáticas que se han producido en torno a La Tragedia del Rey Christophe y que parten de la aceptación de la jerarquía trágica que aquí se ha rechazado. En consecuencia, los resultados de nuestro análisis significan un rechazo a esas críticas y a la práctica teatral con la que se vinculan. En este capítulo se podrá observar de qué manera nociones como 'lo trágico' y el 'teatro occidental' han sido utilizadas como marcos que aprisionan el texto y que limitan sus formas de lectura (e interpretación). Lo que, en realidad equivale a anular su función epistemológica y, más específicamente, teatral.

Ahora bien, toda vez que estas críticas están basadas en la poética idealista aristotélica que domina aun en la actualidad, nuestra labor exige una crítica de esta posi-

ción, pero desde una perspectiva diferente, que logre rebasar su dominio ideológico. Considerar el texto como un proceso signifiante ha sido, sin duda, un primer paso en esta dirección. Los resultados de nuestra lectura demuestran varios puntos de coincidencia con algunas características del teatro épico de Brecht, quien, como se ha señalado, no sólo enunció sino que practicó un acercamiento materialista al estudio de las formas. Su práctica específicamente teatral proporciona un apoyo teórico y los instrumentos para expresar nuestra crítica a lo que él llamó la poética idealista. No obstante este proceso de lectura no concluye sencillamente negando el carácter trágico aristotélico del texto y afirmando categóricamente su carácter épico.

Aun desde esta posición (que es uno de los antecedentes de nuestra perspectiva) una lectura del texto no puede limitarse a confirmar las coincidencias que surgen a primera vista. De ahí que atentos al carácter contradictorio del texto y, en particular, a los resultados de este análisis, se puede formular una importante posibilidad de ruptura respecto a la dramaturgia brechtiana. La función semántica del vudú - síntesis de contradicciones, instrumento para la interpretación textual, explicación de la dialéctica fracaso-victoria- se proyecta desde la forma misma del drama hacia el exterior. Por su mediación se plantean las contradicciones entre dos prácticas teatrales (idealista-materialista) opuestas; se plantea una posible ruptura respecto del teatro

épico brechtiano, y la necesidad de una práctica teatral que responda a las formas y significados de la cultura haitiana. Estamos conscientes de que podría formularse esta necesidad sin hacer referencia al teatro épico. Sin embargo, este rodeo ilustra la exigencia de mantener una actitud consecuente con nuestra perspectiva. No porque ambas (es decir, nuestra posición y la del teatro épico) coinciden en su fundamento materialista hemos de mostrar un apego dogmático a sus premisas. Ello equivaldría a anular su carácter dialéctico, vinculado a las necesidades del teatro y de la cultura. En este sentido nuestra actitud no hace más que continuar un camino ya trazado por algunos dramaturgos latinoamericanos. Nos permitimos citar in extenso a Enrique Buenaventura:

...el mundo de Brecht no es exactamente el nuestro; y sus obras, como las de los verdaderos escritores, están hechas de la realidad vivida mucho más que de sus ideas. Estas obras, no es necesario decirlo, no ilustran la rectitud sino que más bien la prueban en la cambiante realidad y en la experiencia, y no podemos hacer en nombre de nuestra actitud 'revolucionaria' lo que los críticos antimarxistas hacen con sus intenciones 'reaccionarias', es decir, separar en Brecht sus ideas de sus experiencias.

No hay nada de común entre nuestro caos y su disciplina, nuestra abundancia y su sobriedad, nuestra desmesura y su rigurosa selección, y cuando tratamos de copiar estas cualidades, se traducen en ingenuidad y pobreza de medios. Por otra parte, esos son los resultados que hemos obtenido al aplicar las técnicas brechtianas de interpretación y puesta en escena. ¿Es lícito concluir que la influencia de Brecht fue inexistente o nociva? Evidentemente no. Pero eso significa que debe-

mos asimilarla conservando una posición independiente y crítica. Creo que estamos en eso.<sup>1</sup>

Esta forma de presentar nuestra interpretación lleva casi hasta sus últimas consecuencias la perspectiva adoptada para dirigir este trabajo. Las conclusiones de esta exposición no significan, sin embargo, que se hayan agotado las lecturas del texto, ni siquiera de aquellas que podrían compartir la misma perspectiva y los mismos intereses que aquí se han manifestado.

Volviendo a La Tragedia del Rey Christophe, podemos concluir que el drama de Césaire no es una respuesta definitiva a la búsqueda de una nueva forma de expresión que satisfaga la sed de teatro de los espectadores negros. Su texto dramático es aún un lugar de contradicciones que destaca precisamente por esas contradicciones que sugieren pautas y direcciones para una práctica teatral adecuada a la realidad haitiana. Dicha práctica requiere, en primer lugar, la producción de sus propias condiciones de existencia, necesidad que la liga indisolublemente a las luchas del pueblo haitiano por su propia existencia, por alcanzar la "libertad"; la cual no es sino una abstracción de prácticas concretas -incluidas la política, la lingüística y la teatral.

En el siguiente apartado se resume nuestra crítica a las críticas. A esto sigue un comentario sobre las dife-

<sup>1</sup> Enrique Buenaventura. "El arte no es un lujo" en Teatros y Política, op. cit., p. 115.

rencias entre las poéticas aristotélica y brechtiana, resaltando los nexos de esta última y La Tragedia del Rey Christophe. Finalmente indicamos el que sería, desde nuestra perspectiva, el elemento que comporta una posibilidad de ruptura respecto a la práctica teatral brechtiana y que es, a su vez, base para una práctica teatral producida en función de la cultura haitiana. En la última parte del capítulo comentamos la relación del texto con esta práctica teatral y otras prácticas que lo atraviesan.

En síntesis, este capítulo brega con la situación de nuestra enunciación, de nuestra interpretación del texto, la que confirma el rechazo a la jerarquía trágica y la poética idealista, y señala algunos vínculos y diferencias con la dramaturgia brechtiana. El siguiente capítulo contiene algunas observaciones sobre la situación de la enunciación del autor, es decir, de Césaire.

## 2. La Tragedia del Rey Christophe y las prácticas teatrales

El propósito de esta sección es aclarar la relación entre La Tragedia del Rey Christophe y el género trágico, y la ubicación de ésta dentro de los marcos del teatro occidental. Este intento de aclaración o precisión podría aparecer como un esfuerzo vano o absurdo si se parte de los juicios y comentarios pronunciados por la mayoría de los críticos de este drama, quienes ya lo han consagrado como una im-

portante manifestación de la tragedia "universal, es decir, europea o norteamericana".<sup>1</sup> Sin embargo, así como a través del análisis de lo serio y lo grotesco se han logrado rescatar y colocar bajo otra perspectiva algunos elementos dramáticos (el vudú, la tierra, el créole, la definición del conflicto), ello paralelamente ha provocado el replanteamiento de la cuestión trágica.

La primera parte de este apartado recoge una muestra de las críticas a La Tragedia del Rey Christophe. Intentaremos establecer el significado de estos esfuerzos que sólo se limitan a describir el drama en función de las exigencias formales de algún modelo trágico; es decir, que realizan una actitud complaciente que sólo resalta y confirma lo ya conocido. Ilustraremos lo anterior con algunos fragmentos de cuatro diferentes críticas de La Tragedia del Rey Christophe. El nombre de cada crítico aparece antes de los fragmentos correspondientes, y el orden de aparición responde a la progresiva adopción de una perspectiva "hacia Africa". Se han subrayado los comentarios más importantes, y los que plantean una posición contraria a la que hemos destacado en los capítulos anteriores.

---

<sup>1</sup>Rubén Yañez. "La contemporaneidad de los clásicos", op. cit. p. 67.

## A. Las críticas de La Tragedia del Rey Christophe

### 1. Genevieve Serreau<sup>1</sup>

Césaire nos muestra en esta obra al reyezuelo de Haití que desde 1811 hasta 1820 vivió, con más de cien años de anticipación, la dramática experiencia de la descolonización. Africa descolonizada de hoy reconocerá en ese espejo, donde el lirismo linda con lo burlesco, sus propias tentaciones tras la partida de los blancos; la tentación del despotismo, de la magia y de los ritos, de la intolerancia, así como sus propios esfuerzos por crear una "negritud" auténtica, por encontrar una dignidad sepultada, pervertida durante siglos de esclavitud. Construida a la manera de las grandes crónicas shakesperianas, la pieza hormiguea de imágenes fulgurantes nacidas en otro mundo -de los olores más selváticos, de la vi talidad más robusta. Por su lenguaje, sus cá dencias, su densidad... hace saltar todos los marcos de la tragedia francesa y le proporciona dimensiones nuevas e imprevisibles.<sup>2</sup>

Serreau permite adivinar algo sobre esas dimensiones nuevas e imprevisibles al ubicar los dramas de Césaire y Kateb dentro de la historia de los pueblos negros de ha-

---

<sup>1</sup>Historia del Nouveau Théâtre. México. Siglo XXI, 1967. La autora ubica a Aimé Césaire junto al argelino Yacine Kateb como los dos autores representativos de la última manifestación del "relevo a la vanguardia": los africanos de lengua francesa. El incluir a Césaire dentro de esta clasificación es ya bastante significativo. Césaire es martiniquense, no africano y es precisamente esta diferencia la que explica, en última instancia, gran parte de su producción poética desde el Cuaderno de un retorno al país natal. Ignorar este hecho es una muestra más de esa visión incapaz de distinguir entre los "africanos" y los "negros". A partir de ello es casi imposible esperar una actitud atenta a las expresiones culturales haitianas o antillanas dentro del drama.

<sup>2</sup>Ibid, p. 178.

bla francesa .

Como hemos visto, en la lengua francesa sólo poetas como Kateb y Césaire "viven" los acontecimientos políticos (la colonización, el ascenso a la independencia) al nivel profundo que puede engendrar grandes obras y el público que (éstas) merecen. Pero es en Argelia ..., en Dakar, Fort-de-France o Léopoldville donde ese teatro cobra -cobraría- su pleno sentido.<sup>1</sup>

Sin embargo, a pesar de expresar un aparente interés por un público "que le otorgaría a La Tragedia del Rey Christophe su pleno sentido", para Serreau pasa totalmente desapercibida la función específica del grotesco de Césaire. Acepta, y a su vez propone una definición de lo grotesco como respuesta a la crisis de valores y teatral del mundo europeo.

Jan Kott en una obra ya citada (Shakespeare, notre contemporain) ha comparado el 'grotesco' shakesperiano con el teatro de Beckett, de Adamov, Ionesco y Durrenmatt, estableciendo en particular un paralelo entre El rey Lear y Fin de partida, ambas consagradas a la muerte de lo trágico en favor de lo grotesco. 'La tragedia es el teatro de los sacerdotes; lo grotesco, el teatro de los bufones. Este conflicto de dos filosofías y de dos teatros se hace particularmente brutal en las épocas de los grandes derrocamientos. Cuando el orden de los valores queda reducido a cenizas y no se puede recurrir a Dios, a la Naturaleza o a la Historia, contra 'las torturas del mundo despiadado', los personajes centrales del teatro se tornan bufones, locos, etc. En esos dos finales de partida el de Shakespeare

---

<sup>1</sup>Ibid, p. 188.

y el de Beckett, es el mundo contemporáneo el que se hunde: el del Renacimiento y el nuestro.<sup>1</sup>

2. Michel Corvin analiza el teatro de Césaire junto al de Yacine Kateb y de E. Glissant en el segundo capítulo (Las diferentes formas del teatro nuevo: el teatro "poético") de su libro Le théâtre nouveau en France.

La primera pieza de Césaire está escrita en una poesía deliberadamente anti-teatral, pero la segunda, La Tragedia del Rey Christophe, pieza histórica pintoresca como las de Sardou y 'grotesca' como las de Shakespeare, logra conjugar por el contrario, un obvio didactismo junto a su carácter 'trágico universal'. El fatum que pesa sobre Christophe e interfiere con los mecanismos de la civilización postiza que él aspira implantar se encarna en los hombres que lo rodean, en la raza que lo liga al Africa ancestral, en los dioses que lo poseen a pesar suyo. Los desgarramientos de este rey risible evocan, sin resultar en un frío simbolismo, aquellos de todos los grandes vencidos de la historia y de la literatura dramática, al mismo tiempo que contiene importantes advertencias para todos los pueblos recientemente independizados. Es por ello que La Tragedia del Rey Christophe es una de esas escasas obras que merecen su título de tragedia sin ser un himno a la muerte, y que exploran las bellezas del verbo sin perderse en los velos del lirismo.<sup>2</sup>

3. Sandra Williams profundiza aun más esta visión al afirmar que La Tragedia del Rey Christophe satisface las

---

<sup>1</sup>Ibid, pp. 188-189.

<sup>2</sup>Michel Corvin. Le théâtre nouveau en France. Paris, P.U.F., 1974, pp. 36-37.

exigencias trágicas de Camus, Nietzsche y Artaud.

Fue Césaire quien con sus tres obras violentas nos obliga a considerar su mundo -las Antillas y el Africa negra- como el marco histórico para el renacimiento de la tragedia... Sus obras son los 'dramas de la civilización' que pedía Camus; tienen los ritos y celebraciones, danzas y cantos, las creaciones artísticas en todos los aspectos de la vida cotidiana, es decir, expresan la civilización dionisiaca que señala Nietzsche. A la vez, por brotar de países cuya civilización y cultura jamás han estado separados excepto por los etnólogos europeos poseen la 'cultura-Civilización' que pedía Artaud, quien había visualizado que el Tercer Mundo sería el escenario para un teatro de inspiración trágica...

En el plano histórico y cultural los sujetos de la obra dramática de Césaire coinciden con las exigencias de Camus, Nietzsche y Artaud para crear un clima trágico.<sup>1</sup>

La autora señala que Christophe es "vencido finalmente por las fuerzas maléficas ancestrales" y afirma que su falta imperdonable es su "insatisfacción".<sup>2</sup> Y si bien La Tragedia del Rey Christophe revive el mito, el rito y el contacto entre el lenguaje y la realidad, todo ello se considera en base a las exigencias del teatro occidental y la necesidad de una "purificación" para el espectador blanco.

Las tragedias de Césaire hacen sentir cierta culpabilidad. Queriendo justificar su inocencia, el espectador se identifica irónicamente

---

<sup>1</sup>"La Renaissance de la tragédie dans l'oeuvre dramatique d' Aimé Césaire" en Présence Africaine, No. 74, 4o. Trimestre, 1970.

<sup>2</sup>Ibid, p. 75.

con el negro en lucha contra la raza blanca. Pero si Césaire es quien pone en escena el mundo negro de hoy, la verdadera toma de conciencia debe ocurrir en Dakar, Fort-de-France o Kinshasa. Según él, el espectador negro<sup>1</sup> está sediento de teatro. 'Los paisajes, personajes y acontecimientos que ocurren en escena deben ser símbolos que indiquen las difíciles tareas que se presentan ante los jóvenes Estados africanos'. Así las piezas de Césaire deben tener más éxito en los países donde se vive el verdadero 'drama de la civilización'.<sup>2</sup>

#### 4. Helina Bobrowska<sup>3</sup>

La Tragedia del Rey Christophe se aparta de la obra de Césaire. Es una pieza que reúne los diversos elementos del arte dramático: po

---

<sup>1</sup> Como se demostrará más adelante, la especificidad de ese "espectador negro" cobra toda su importancia dentro de este análisis dramático.

<sup>2</sup> Ibid, p. 77.

<sup>3</sup> Helina Bobrowska. "Aimé Césaire: Chantre de la Grandeur de l'Afrique". Présence Africaine, No. 59, 3er. Trimestre, 1966. El objetivo de su análisis es confrontar las "actitudes filosóficas" de Césaire con el "sistema ontológico" de las creencias que profesan la mayoría de los pueblos africanos. Bobrowska parte del famoso trabajo de P. Tempels, el cual, dicho sea de paso, fue criticado por el propio Césaire en su Discurso sobre el colonialismo. Ahí, comentaba irónicamente: "Como el pensamiento de los bantúes es ontológico, los bantúes no piden más que satisfacciones de orden ontológico. ¿Salarios decentes? ¿Viviendas confortables? ¿Comida? Les digo que esos bantúes son unos espíritus puros: "Lo que desean, antes que todo y por encima de todo, no es el mejoramiento de su situación económica o material, sino el reconocimiento por parte de los blancos y el respeto a su dignidad de hombres, a su pleno valor humano".

En suma, un cortés saludo a la fuerza vital bantú, un guiño al alma inmortal bantú. ¡Y en paz!" Aimé Césaire. Discurso sobre el colonialismo. La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 188.

see características de la tragedia shakespeariana y el pathos de la tragedia griega, la didáctica del teatro popular y la reflexión filosófica, la poesía pura junto a efectos puramente cinematográficos.

...el contenido de la pieza permanece fiel a la misión de Césaire. El teatro se convierte para él en un medio excelente de alcanzar a su destinatario: la palabra poética es más comprensible para el espectador negro, más directa que cualquier propaganda.

...Ahora que la independencia es un hecho surgen nuevos problemas. Una imitación sería de Europa no es más que una caricatura de la vida. Luchar contra la mentalidad esclava inculcada durante siglos, conservar las tradiciones, las particularidades de la cultura y de ciertas costumbres, mantener la autonomía nacional con las tareas que enfrentan los jefes de Estado africanos -los "rey Christophe" modernos que, como él, son frecuentemente condenados a la incomprensión en el seno de su pueblo y a permanecer en la soledad, la trágica soledad del héroe.

La suerte del rey Christopher confirma los argumentos de Tempels: el individuo goza de un respeto que no depende de su rango social sino de su fuerza vital. Poco importa que el rey Christophe sea un monarca abatido por la enfermedad, ha perdido su fuerza y por tanto debe perder el poder. La pérdida de la fuerza, a su vez, es resultado de la justicia que debía castigar el asesinato del arzobispo.

## B. Una crítica a las críticas

Antes de hacer comentario alguno sobre estos fragmentos debemos ser los primeros en reconocer el peligro de simplificación envuelto en este intento de síntesis. Sin embargo, a pesar de sus omisiones creemos que ello no invalida lo fundamental de las observaciones que siguen a continuación.

De estos fragmentos sorprende, en primer lugar, la presencia de una contradicción constante y fundamental y no resuelta por ningún crítico: la escisión definitiva del texto en sus dos aspectos - expresión y contenido . Cada uno de ellos está relacionado, a su vez, con una realidad y una problemática diferentes (cuando no contradictorias): Europa y Africa.<sup>1</sup> Queda claro, con base en los fragmentos citados, que la forma trágica del drama no sólo se ubica sino que también sobresale dentro de la tradición trágica occidental . No obstante, su contenido , su enseñanza están prioritariamente dirigidos a los pueblos y gobernantes africanos, quienes a través de esta forma teatral europea (obviamente ajena y cuando no contradictoria a su cultura e intereses) deben saber captar su mensaje político . La contradicción entre estos dos aspectos -una forma producida en respuesta a las crisis de occidente y un contenido aleccionador o aun amenazador para el Tercer Mundo- permanece irresoluble. Nunca aparece una síntesis de ambos aspectos, requisito para una interpretación real del drama, tras su segmentación temporera con propósitos analíticos.

---

<sup>1</sup> Esta contradicción se observa también en torno a lo grotesco . Su definición es una respuesta a las crisis del mundo renacentista y del nuestro; no obstante, La Tragedia del Rey Christophe cobraría su pleno sentido en sociedades que no han conocido nuestro renacimiento y cuya experiencia con nuestro mundo contemporáneo es radicalmente diferente, cuando no antagónica a éste. Cf. Jacques Chévrier. Littérature nègre. (Afrique, Antilles, Madagascar) París, Armand Colin, 1974. En particular, "Le théâtre et son public", pp. 173-176.

Por otro lado, cuando se pretende adoptar una perspectiva atenta a resaltar los nexos del drama con la realidad africana, estos nexos se establecen sólo a nivel ontológico y filosófico<sup>1</sup> y sin considerar para nada las bases materiales sobre las cuales estos se sustentan en el drama.<sup>2</sup> Enfatizar únicamente la acción de las fuerzas maléficas ancestrales sin considerar las otras manifestaciones del vudú y su relación con los demás elementos y acciones dramáticas; limitar a este castigo el desenlace del texto es resultado de una lectura más que superficial y muy poco atenta a su riqueza y complejidad. Pero esta lectura, sin embargo, no debe extrañar dentro de una tradición crítica que de esta forma contribuye a prolongar el dominio cultural francés sobre sus antiguas colonias en Africa y el Caribe.<sup>3</sup> Al apropiarse La Tragedia del Rey Christophe y reclamarla como respuesta a las crisis teatral y humana de Occidente; al reclamarla den-

<sup>1</sup>Cf. Helina Bobrowska, op. cit.

<sup>2</sup>El caso más sobresaliente es el análisis de Lilian Pestre sobre Hugonin. Precisamente por ignorar los otros elementos dramáticos sus conclusiones resultan parciales o erróneas.

<sup>3</sup>Recordemos las palabras del propio Césaire al comentar los estudios europeos sobre las culturas negras colonizadas: "Y bárreme a todos los oscurantistas, a todos los inventores de subterfugios, a todos los charlatanes mistificadores, a todos los peritos de la jerigonza. Y no intentes saber si esos señores están personalmente bien o mal intencionados, si actúan de buena o de mala fe, si son personalmente, es decir, en su íntima conciencia de Pedro o Pablo, colonialistas o no, porque lo esencial es que su muy aletatoria y subjetiva buena fe, no guarda ninguna relación con el alcance objetivo y social del flaco servicio que nos hacen como perros de presa del colonialismo". Aimé Césaire. "Discurso sobre el colonialismo", en op. cit., pp. 184-185.

tro de la tradición lingüística y literaria francesa sin atender a las manifestaciones en contra (en última instancia, al reducir el vasto y diferente mundo negro francoparlante en esa abstracta categoría) se pretende anular todas las rupturas y contradicciones que en el caso preciso de La Tragedia del Rey Christophe la diferencian de la tradición occidental.<sup>1</sup> Esta hace saltar los marcos de la tragedia francesa pero, significativamente, permanece aun presa dentro del dominio de la literatura y la lengua francesas -postuladas como un todo homogéneo y sin contradicciones- que en última instancia controla su hijo pródigo con el orgullo inconfesable de poseer la paternidad del rebelde. La relación del drama con la realidad y la historia haitianas se limita a ese personaje -el reyezuelo - que alguna vez tiranizó a su pueblo; y el vudú es sólo una manifestación "misteriosa",<sup>2</sup> folklórica y exótica de los negros: nada que ver con la tragedia, nada que ver con el teatro.

---

<sup>1</sup> Así, el subsumir el grotesco cesairiano dentro del shakesperiano equivale a anular y borrar dentro de esa categoría la especificidad del primero: el lenguaje, la historia y la visión de mundo que le confieren a Hugonin su particularidad y su riqueza. Sólo reconociéndole esta particularidad podría este "bufón" pasar a integrar la tradición de los bufones universales, porque es precisamente su originalidad, el arraigo a su contexto particular lo que le salva de ser una mera copia bufonesca y lo que permite compararlo al grotesco shakesperiano.

<sup>2</sup> Ana Lydia Vega incluye el vudú junto a las alucinaciones y apariciones, las metamorfosis, las alusiones a los sueños, presentimientos y predicciones que son las "técnicas fantásticas que impregnan la atmósfera de misterio". Op. cit., p. 267.

Si por una parte esta tendencia crítica es "comprensible" entre quienes ejercen de alguna forma las prácticas literarias en Francia, por otra parte, es imperdonable entre quienes asumen estas mismas prácticas con el propósito de contribuir a la independencia cultural de sus países recién o no tan recientemente independizados del yugo colonial.

Esta identidad de Francia y Haití, de los franceses y los haitianos, este desdoblamiento de Francia en América en la persona de Haití es la ilusión a partir de la cual los intelectuales franceses han considerado la utilización del francés por los haitianos.<sup>1</sup> Viendo las cosas bajo la perspectiva de la identidad no han prestado atención a las diferencias, oposiciones y contradicciones de todas formas que, aunque dentro de la utilización de una lengua común: el francés, podían separar las literaturas haitiana y francesa.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Aunque la cita se refiere específicamente a los haitianos, el problema se plantea también en relación a la Martinica y Guadalupe. Cf. Dany Bébel-Gisler y Laënnec Hurbon. Cultures et Pouvoir dans la Caraïbe. (Langue créole, vaudou, sectes religieuses en Guadalupe et en Haïti). París, Editions L' Harmattan, 1975.

<sup>2</sup> Maximilien Laroche, op. cit., p. 15. El que sea el propio Laroche quien plantee lo anterior, y luego en su análisis de La Tragedia del Rey Christophe no logre descubrir las manifestaciones dramáticas de la cultura haitiana, es un ejemplo más que ilustrativo de la difícil tarea que enfrenta una práctica crítica que pretende responder a las necesidades culturales de las naciones tercermundistas. Es necesario aclarar, no obstante, que la limitación de Laroche en este caso es su adopción de una rigurosa perspectiva histórica haitiana, que lo motiva a exigirle al texto únicamente la reproducción de una conducta histórica concreta. Al buscar la haitianidad sólo en la conducta del Christophe dramático, no logra captar todas las otras manifestaciones de esa haitianidad, y desvirtúa el texto literario al someterlo al dominio de la fidelidad histórica.

Esta cita y los comentarios anteriores atestiguan los vínculos entre estas críticas y una práctica teatral cuyos fundamentos pueden trazarse en la poética aristotélica dominante hasta nuestros días. Obviamente, implican también las prácticas ideológicas de las clases dominantes, en particular, las que actúan en las prácticas artísticas.<sup>1</sup> Como se había anticipado, realizaremos nuestra crítica de esta posición utilizando los instrumentos de la práctica materialista formulada por Brecht, en relación con la cual se puede identificar -hasta cierto punto- esta lectura.

### C. La poética materialista y la lectura significativa

Elaborar una crítica rigurosa de la poética aristotélica es, sin lugar a dudas, una tarea demasiado extensa que requiere un amplio y profundo conocimiento sobre esta prácti

<sup>1</sup>"...si los clásicos, en tanto creadores, son entendidos y presentados como hombres al margen de la historia, cuyas obras, en el fondo, no son otra cosa que la objetivación de esa ahistoricidad subjetiva, nada tendrán que decirle a los hombres que actualmente están haciendo la historia, salvo convencerlos de que para entrar en diálogo con un clásico, también ellos deben olvidarse de su situación y lucha históricas. Y precisamente esto es lo que ha hecho la burguesía cuando ha convertido y convierte a los clásicos en un instrumento más de su dominio ideológico: deshistoriza a los clásicos, edulcora su vitalidad dialéctica original y su capacidad de testimonio, y propone, como regla de juego, la deshistorización del espectador y la indiferenciación social consecuente. Lo lamentable es que no sólo en la difusión de la cultura (dentro de la cual -añadimos nosotros- cabe el trabajo crítico) la burguesía ha hecho esto con los clásicos, sino que ha llevado este esquema a la educación". R. Yañez, "La contemporaneidad de los clásicos", op. cit., p. 70

ca teatral. Así, debido al limitado alcance de esta exposición, hemos optado por utilizar el cuadro comparativo entre la forma dramática y la forma épica elaborado por Brecht, y que recoge Boal en su Teatro del Oprimido. Los doce puntos que se comentan ahí -a pesar de ser sólo algunos aspectos de estas prácticas- proporcionan el instrumental crítico fundamental que requiere nuestra investigación. Se observará que las observaciones resumidas por Brecht describen el funcionamiento ideológico de dichas prácticas, y no los elementos formales específicos de cada una. Estos están apenas sugeridos implícitamente en algunos puntos pero, obviamente, la elaboración de esta comparación presupone el conocimiento de dichas características. La coincidencia de nuestra lectura con algunas de estas observaciones confirma la importancia de las prácticas ideológicas respecto de las lecturas y críticas de un texto. Esta lectura comparte, claramente, la misma perspectiva histórica y teatral de Brecht, pero no se limita a seguir su "estilo" puesto que, como se verá más adelante, también respecto de ella se pueden apuntar varias diferencias importantes. Hacer de una lectura un proceso significativo implica que ésta no puede reducirse a confirmar características o estructuras, sin importar que éstas formen parte también de una práctica materialista. Debe quedar clara, pues, la función de este cuadro comparativo como resumen, en un "lenguaje teatral" de los resultados de nuestro análisis; y además, como otro vínculo para plantear nuestras observaciones sobre las prácticas vinculadas al texto.

1. Diferencias entre las llamadas formas "dramáticas" y "épicas" de teatro, según Brecht. Cuadro tomado del Prefacio de Mahagonny y de otros escritos<sup>1</sup>

La llamada "forma dramática" según Brecht (poética idealista)

La llamada "forma épica" según Brecht (poética marxista)

- |   |   |
|---|---|
| 1. El pensamiento determina el ser (Personaje - Sujeto)   | 1. El ser social determina el pensamiento (Personaje - Objeto)  |
| 2. El hombre es algo dado, fijo, inalterable, inmanente, considerado como conocido  | 2. El hombre es alterable, objeto de estudio, está "en proceso"   |
| 3. El conflicto de voluntades libres mueve la acción dramática; la estructura de la obra es un esquema de voluntades en conflicto | 3. Contradicciones de fuerzas económicas, sociales o políticas, mueven la acción dramática; la obra se basa en una estructura de esas contradicciones |
| 4. Crea la empatía, consistente en un compromiso emocional del espectador, que le resta la posibilidad de actuar                  | 4. "Historiza" la acción dramática, transformando al espectador en observador, despertando su conciencia crítica y capacidad de actuación             |
| 5. Al final, la catarsis purifica al espectador   | 5. A través del conocimiento, impulsa al espectador a la acción   |
| 6. Emoción  | 6. Razón  |
| 7. Al final, el conflicto se resuelve creándose un nuevo esquema de voluntades  | 7. El conflicto no se resuelve, y emerge con mayor claridad la contradicción fundamental  |
| 8. La "harmatia" hace que el personaje no se adapte a   | 8. Las fallas que el personaje pueda tener personal-  |

<sup>1</sup> Augusto Boal. Teatro del Oprimido. México, Editorial Nueva Imagen, 1980, p. 204.

la sociedad y es la causa fundamental de la acción dramática

mente no son nunca la causa directa y fundamental de la acción dramática

- |   |   |
|---|---|
| 9. La anagnórisis justifica a la sociedad | 9. El conocimiento adquirido revela las fallas de la sociedad |
| 10. Es acción presente                    | 10. Es narración  |
| 11. Vivencia                              | 11. Visión del mundo  |
| 12. Despierta sentimientos                | 12. Exige decisiones  |

## 2. Comentarios sobre la relación entre el texto y la forma épica

De las doce diferencias que recoge Boal hay cinco (la quinta, la sexta, la séptima, la novena y la duodécima) que se refieren directamente al espectador; de éstas nos ocuparemos al final. Ahora comentaremos la manifestación de las demás en La Tragedia del Rey Christophe.

1. "El ser social determina el pensamiento. (Personaje - Objeto)". Sobre este punto parecerían estar (contradictoriamente) de acuerdo la mayoría de los críticos que resaltan el pasado esclavo de Christophe, su negritud, su doble pertenencia a Africa y Europa como la causa o explicación de su presente y de su falla (en sus diferentes versiones). Ahora bien, aun aceptando estos hechos como explicación de la conducta de Christophe seguimos dentro de una "perspectiva individualista" del conflicto. Si nuestro análisis coincide con esta característica (personaje - objeto) es en cuando

to ha podido distinguir entre las aspiraciones individuales del personaje y el proyecto cultural que él representa, contrario a esas mismas aspiraciones y a las que son -en el texto- las prácticas culturales de la mayoría de los haitianos.

2. "El hombre es alterable, objeto de estudio, está "en proceso". Obviamente, la transformación final de Christophe, La aceptación de sus loas y su religión -lo que constituye a la vez un reconocimiento implícito de su fracaso y su victoria finales- ha pasado desapercibido para muchos lectores de La Tragedia del Rey Christophe. El que su mitificación no sea un proceso tan claramente identificable como su petrificación no anula, por ello, el cambio que ocurre en el personaje. Por otra parte, en el texto hay varios ejemplos de los cambios de otros personajes (Magny, los campesinos y obreros). La transformación final de Hugonin no correspondería a la noción de alteración o proceso según la utiliza aquí Brecht.

3. "Contradicciones de fuerzas económicas, sociales o políticas, mueven la acción dramática; la obra se basa en una estructura de esas contradicciones". En La Tragedia del Rey Christophe estas contradicciones entre Christophe y su pueblo (en particular los campesinos y obreros) se expresan en el conflicto en torno a la tierra; la oposición entre los actos y la secuencia del prólogo y los intermedios; las oposiciones simbólica (Ciudadela-árbol), religiosa (catolicis-

mo-vudú), lingüística (francés-créole), etc. Este aspecto, como se desprende de los análisis de lo serio y lo grotesco, es fundamental en La Tragedia del Rey Christophe.<sup>1</sup> Por otra parte creemos que es precisamente la forma de articulación de estas relaciones lo que distingue este drama del llamado teatro documental, a pesar de la extensa utilización del material histórico que efectúa Césaire para su elaboración.

4. "Historiza la acción dramática, transformando al espectador en observador, despertando su conciencia crítica y capacidad de actuación". Este punto contiene dos aspectos: el primero se vincula a la forma dramática, y a los puntos diez (es "narración") y once ("visión de mundo"). Su segundo aspecto tiene que ver con el efecto que se desea conseguir en los espectadores y se vincula con los puntos 5, 6, 7, 9, 12, cuyo análisis aparece al final. Por ahora nos ocuparemos del primer aspecto. La historización de la acción

---

<sup>1</sup>"La materia prima de la dramaturgia épica brechtiana no es el individuo ni la sociedad considerados como entidades, sino las relaciones que los hombres mantienen entre sí... La materia prima del teatro épico es la conducta de los individuos. Precisemos: conductas sociales, históricas. 'El teatro épico se interesa ante todo por el comportamiento de los hombres entre sí, allí donde ese comportamiento presenta una significación histórico-social; o dicho de otro modo, es lo que tiene de típico'. Brecht reemplaza la noción de conflicto por la de contradicción. Jamás se verá a los personajes en el curso de 'la' escena principal donde culmina y se resuelve su combate". Bernard Dort, "Pedagogía y forma épica en el teatro de Brecht", en Teatros y Política, op. cit., p. 65.

en La Tragedia del Rey Christophe descansa sobre la función del Presentador-Comentador como encargado de introducir y comentar la historia de Christophe; la interrelación entre los tres niveles temporales (el de la historia pasada, el textual, y el de la historia contemporánea) que recorren el texto y que se apoyan, por ejemplo, en el Presentador, las alusiones a los "obreros especializados" y la "TESCO". La relación entre estos niveles contribuye a producir, como se ha señalado, un efecto de distanciamiento frente a la historia. Recordemos, además, que para Brecht este término no implica sólo una técnica de actuación sino que se inscribe en el texto mismo.<sup>1</sup>

5. "El conflicto no se resuelve, y emerge con mayor claridad la contradicción fundamental".<sup>2</sup> Esta irresolución del conflicto se manifiesta por las acotaciones y los diálo-

---

<sup>1</sup>Al respecto, comenta Dort: "...En su teatro épico, la distancia resulta más bien de la intervención, en todos los niveles de la representación teatral de una serie de desplazamientos, de efectos de retroceso. En el nivel de la obra dramática, estos desplazamientos se dan entre los actos y las palabras de un mismo personaje, entre su comportamiento general y la situación en la cual se encuentra, entre el texto hablado y el texto cantado", Ibid, p. 67.

<sup>2</sup>"La acción del teatro épico reemplaza el drama cerrado y de limitado (que simbólicamente nos remite a una situación más amplia pero que expresa su verdad) por un relato continuo e ilimitado. La cadena de comportamientos y de palabras generalmente desacordados, no lleva a una conclusión... Las contradicciones fundamentales subsisten, sólo que ahora son más comprensibles para el espectador", Ibid, p. 66.

gos de Boyer (al final del drama) semejantes a los de Christophe, y la descripción que hace Hugonin del mismo ambiente popular que había al comienzo del drama. Eliminar al tirano violento y sustituirlo por el "liberal" Boyer no aparece como el camino real y la solución que los campesinos necesitan para adquirir las tierras y tener una participación activa y directa en el desarrollo de su cultura. Por el contrario, el final muestra que tras el aparente cambio político continúa el mismo conflicto entre los dos proyectos culturales.

6. "Las fallas que el personaje pueda tener personalmente no son nunca la causa directa y fundamental de la acción dramática". Hay que repetirlo una vez más: ni la intransigencia de Christophe, su ambivalencia, su ambigüedad, su insatisfacción, ni siquiera su parálisis, explican ni la acción ni el desenlace dramático. Hay que recordar además que en este análisis no hemos propuesto ninguna "falla" personal de Christophe. Hemos distinguido claramente entre sus aspiraciones individuales y el proyecto cultural que representa, y es básicamente en función de éste que se ha interpretado el desarrollo dramático. Es por ello que sus aspiraciones personales -su humanismo - no incide directamente en la acción, sino para enriquecer al personaje. Por otra parte, su ideología colonizada no puede considerarse una falla personal excepto que se ignore por completo el carácter de toda ideología.

Finalmente, debe recordarse cómo a pesar de sus dife

rencias ( negro-mulato , déspota-liberal ) Christophe, Pétion y Boyer, al final, representan en el drama una misma posición histórica, antagónica al pueblo.

7. "Es narración". Este punto se sustenta en el Presentador-Comentador, quien -como indica su nombre- es el encargado de presentar y comentar la historia -el relato dramatizado- dentro de la secuencia del prólogo y los intermedios. Los balseros y campesinos -la palabra de Haití- completan esta función. Más adelante haremos algunas observaciones sobre la oposición entre la historia que narra esta palabra y la "tragedia del Rey Christophe que es la palabra de Césaire.

### 3. La importancia de los espectadores

Los cinco puntos restantes<sup>1</sup> se refieren directamente a la relación entre el texto y su destinatario último: el espectador. Es precisamente al considerar este aspecto que sobreviene una posible diferencia respecto de la forma épica. Si gracias a nuestra lectura hemos podido señalar ciertas características épicas del texto, ello no significa sin embargo que automáticamente podamos plantear una absoluta y categórica identificación entre éste y esa forma

---

<sup>1</sup>"A través del conocimiento, impulsa al espectador a la acción"; "razón"; "el conocimiento adquirido revela las fallas de la sociedad"; "visión del mundo"; "exige decisiones".

teatral. La diferencia que vamos a señalar no invalida estos nexos; su señalamiento indica primordialmente que rehusamos imponerle la categoría épica al texto y así concluir sin mayores problemas nuestro análisis. Si hubiéramos realizado el proceso inverso -es decir, partir de esta categoría para constatar su presencia en el texto-, quizás nunca hubiéramos alcanzado los mismos resultados que los obtenidos en nuestra lectura. Por otra parte, tal procedimiento equivaldría a erigir las pautas propuestas por Brecht en doctrina. La cita de Buenaventura que incluimos a comienzos del capítulo constata lo erróneo de tal procedimiento. Pasemos a considerar estos cinco puntos restantes.

Todos ellos destacan la función cognoscitiva del texto; es decir, significan el rechazo de su función catártica e ideológica, y rescatan su efecto epistemológico y crítico. La adecuación entre la forma del drama, su escenificación y la función que se espera debe cumplir se reúnen en el efecto de distanciamiento brechtiano. Este implica una escritura; una cierta relación entre los diferentes sistemas, y una técnica de actuación que tienen por objeto, mediante la diversión, producir un conocimiento, una conciencia crítica sobre la representación. Ahora bien, en nuestra lectura hemos destacado la función del vudú como explicación del conflicto, y como generador de varias posibilidades plásticas respecto de una puesta en escena. Sin embargo, su función teatral no termina ahí. Enlaza, desde el texto mismo, con

una práctica teatral que propone la acción de los espectadores como parte integrante del espectáculo. En el caso haitiano, enlaza directamente con una práctica teatral que pretende una utilización de sus elementos plásticos y de su carácter de "participación activa". Es en este aspecto que podría surgir una diferencia con el efecto de distanciamiento -a nivel de la actuación- propuesto por Brecht. Pero antes de discutir ésta, definamos quiénes son los espectadores que podrían afrontar este conflicto.

En una cita anterior señalábamos el interés de Césaire por el espectador negro. Con esta expresión Césaire repite -en contradicción con su interés manifiesto- el mismo efecto de quienes se refieren a los negros francoparlantes. Ambas son categorías abstractas y engañosas que no dan cuenta de la realidad que supuestamente describen. La definición de los espectadores negros arrojará notables diferencias entre ellos, y es sólo en relación con algunos de ellos que podemos considerar la posible contradicción con el efecto de distanciamiento brechtiano. Dentro de esta definición habría que incluir a negros caribeños, centroamericanos, latinoamericanos, africanos y norteamericanos; ricos y pobres; colonizados e independizados, y que hablan no sólo créole, francés, español, inglés, Pidgin English y portugués, sino muchísimas lenguas más, imposibles de enumerar aquí. Aun en el caso concreto que nos interesa -Haití- podemos distinguir entre unos espectadores negros defensores de la negritud du-

valierista , que hablan francés, son católicos, y poseen el acceso y el dominio de la cultura y el poder político ligados a los imperialismos norteamericano y francés. Por otra parte, podemos distinguir a los negros que componen alrededor del 85% de la población del país, son analfabetos que hablan sólo créole, trabajan tierras estériles y veneran sus loas, son los más pobres del hemisferio y posiblemente nunca tendrán acceso a una sala de teatro. Obviamente es en función de estos posibles espectadores negros que podría surgir la contradicción que hemos visualizado. Si hemos de ser consecuentes con nuestra posición no podemos sencillamente destacar la función del vudú en el texto y luego ignorar otro de sus aspectos fundamentales -su sostén real-, aún cuando éste no está presente, como tal, en el mismo texto.

La contradicción distanciamiento-participación no se limita únicamente al caso de estos haitianos. Nuestra observación enlaza con una práctica teatral materialista y latinoamericana que ha planteado una crítica al distanciamiento con base, precisamente, en las experiencias y la realidad de nuestras sociedades -es decir- de sus grupos mayoritarios oprimidos. Estos trabajadores del teatro se han dado cuenta, mediante una práctica concreta -como la de Buenaventura- que la historia, las necesidades y las características de nuestras sociedades no son las mismas que enmarcaron la dramaturgia brechtiana. Por ello, y sobre todo, por la misma base materialista de ambas, sus prácticas teatrales no

pueden ser idénticas. Augusto Boal ha resumido esta posición y su práctica teatral con comunidades marginadas en su Poética del oprimido .

Para que se entienda esta 'Poética del oprimido' es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, 'espectador', ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Espero que queden claras las diferencias: Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una 'catarsis'; en el segundo, una 'concientización'. Lo que propone la 'Poética del oprimido' es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio -en resumen- se entrena para la acción real.<sup>1</sup>

Precisamente para lograr el objetivo final de la dramaturgia materialista -incorporarse a la transformación de la realidad- estos trabajadores tienen que partir también de unas tradiciones teatrales que nunca han impuesto una división sala-escena , o entre el mundo representado y el mundo real. Compartiendo esta misma perspectiva es que varios au-

---

<sup>1</sup>Op. cit., p. 17. Cf: Antonio Skármeta, "Teatro y sociedad en Chile durante la Unidad Popular y sus antecedentes" en Arte, Sociedad, Ideología. No. 7, nov. 1980.

tores haitianos<sup>1</sup> han propuesto la utilización del vudú como fuente para una práctica teatral de alcance nacional. Se basan no sólo en la riqueza plástica de esta religión, sino también en su carácter de participación que representa -como propone Boal- la transformación del espectador pasivo en un participante del espectáculo.

Dentro del vudú la participación es real, efectiva, tanto por las canciones sagradas como por el proceso neuropatológico que hacen de los asistentes personajes improvisados del ceremonial. No existe pues, esta separación entre la escena y la sala, el tiempo ficticio y el tiempo real, como sucede en el teatro tradicional, estático, petrificado. El vudú es una forma dinámica de teatro. Es 'un teatro en contacto permanente con la creatividad. Teatro de identificación, de la unidad reencontrada, de lo concreto y lo absoluto' donde el 'peristilo'<sup>2</sup> y los asistentes comulgan en espíritu, en sentido, en carne viva. Se comprende fácilmente que el espectador no sea el simple observador del juego teatral como en Occidente, sino un participante completo en el espectáculo vivo que se desarrolla como una fuerza de vida, fuerza de amor, materia sublimada en los trances de posesión, en la voluptuosidad del canto y la danza, en el grito inarticulado que está en el origen del lenguaje primero.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Entre otros: Frank Fouché, Frankétienne, Nomo Numa, Morisseau-Leroy, Rassoul Labuchin, Robert Bauduy, etc. Para todos ellos, una práctica teatral basada en los aportes del vudú significa, antes que nada, un teatro en créole.

<sup>2</sup>Peristilo: espacio abierto dentro del houmfort o templo vudú, en donde se desarrolla la ceremonia. En su centro se halla el poteau-mitan (un pilar de madera) que representa el camino de los loas.

<sup>3</sup>Frank Fouché. Vodou et théâtre. Montréal, Nouvelle Optique, 1976, pp. 103-104.

Estos comentarios confirman nuestra preocupación sobre la relación entre La Tragedia del Rey Christophe y los espectadores, específicamente ciertos espectadores haitianos. Hemos tenido que precisar el interés de Césaire, y el de Brecht por divertir y educar ; adecuarlos a una realidad concreta; y en consecuencia, se ha destacado la necesidad de una práctica teatral, también materialista, pero que no se limite a ser una mera copia . Para nosotros esta necesidad surge claramente de esta lectura del texto y de la función textual del vudú.

Pero, volviendo a la función cognoscitiva del texto, y a los espectadores , también hay que reconocer otra situación. Si se hace referencia a otros espectadores negros o blancos, educados y cultos (usualmente los representantes de la cultura dominante ) y acostumbrados al teatro occidental ,<sup>1</sup> entonces no se presenta el mismo conflicto, o en todo caso, no se manifiesta de igual forma. Podríamos con-

---

<sup>1</sup>Dentro del texto hay algunos indicios lingüísticos que nos hacen pensar que Césaire pudo tener presente -contradictoriamente- a estos espectadores al escribir La Tragedia del Rey Christophe. Entre ellos, las definiciones de una gallera, riña de gallos, Bakulu-Baka , père-savanne , chanson-pointe , etc.; la posición del Presentador-Comentador en el prólogo, al referirse a "ellos" en vez de nosotros" en la expresión: "...un Padre de la Patria, como llaman en el Caribe a esta especie de personajes ; la descripción de la "atmósfera inquietante" de la ceremonia vudú (¿inquietante para quién, excepto para alguien ajeno a ella, o que la considere un "rito salvaje" o "exótico"?). Dentro del siguiente capítulo retomaremos este asunto como parte del análisis de la situación de enunciación.

cluir nuestra referencia a la forma épica constantando cómo, efectivamente, esta lectura y sus resultados se vinculan, en cierta medida a dicha práctica teatral. Sin embargo, afirmar que, en consecuencia, el texto es épico significa imponerle una nueva categoría, sustituir una jerarquía por otra, y negar no sólo la práctica brechtiana, sino también la perspectiva del texto como proceso significante.

En este apartado se ha demostrado cómo, La Tragedia del Rey Christophe se aparta tanto de las preceptivas trágicas clásicas (idealistas), como del teatro épico formulado por Brecht. En consecuencia, su clasicismo no estribaría en su significado único o sus valores eternos sino en su relación dialéctica y rica con la realidad. En ese sentido responde a la exigencia formulada por Brecht:

Debemos llegar a una descripción cada vez más exacta de la realidad, lo cual desde un punto de vista estético, quiere decir una descripción cada vez más sutil, y al mismo tiempo, eficaz; y este objetivo podrá ser alcanzado sólo atesorando todas las conquistas, y dando, cada vez, un nuevo paso adelante.<sup>1</sup>

Se ha observado además cómo muchas críticas al texto ignoran precisamente esas sutilezas y, en consecuencia, anulan su eficacia. En este sentido se ha podido comprobar cómo la lectura y la crítica se vinculan a una práctica teatral. La lectura del texto -otro proceso significante- ha destacado

---

<sup>1</sup>Citado en Yáñez, "La contemporaneidad de los clásicos", op. cit., p. 67.

nuevos significados, y sus vínculos con una práctica teatral específica. En el siguiente apartado analizaremos ésta en relación con la cultura haitiana.

### 3. La Tragedia del Rey Christophe, la práctica teatral y su inserción en la cultura haitiana

Nuestra explicación sobre los nexos entre el texto y la cultura haitiana se puede resumir en el siguiente esquema:

	<u>Selección</u>	<u>Texto</u>	<u>Interpretación</u>
A. Escritura textual	1. Historia	Christophe-pueblo	"Resistencia muda"
	2. Lengua	Francés-créole	Créole
	3. Religión	Católica-vudú	Vudú
	4. Economía	Acaparamiento-repartición de las tierras	Repartición
	5. Política	"Bovarismo"	"Haitianidad"
B. Práctica teatral	6. Teatro "occidental"	Serio-grotesco Verso-poesía, etc. <sup>1</sup>	Teatro haitiano

Los primeros cinco puntos describen el proceso de selección y problematización del material que resulta en la producción del texto: su escritura. Muy brevemente puede

---

<sup>1</sup>La estructura de lo serio y lo grotesco y la utilización del verso en contraste con la poesía son sólo dos ejemplos -ni siquiera los más importantes- de las rupturas del texto respecto del teatro occidental. Obviamente, deberían incluirse ahí todas aquellas que señalamos en el apartado anterior, y que no se mencionan por falta de espacio.

leerse así: Césaire parte de un hecho histórico: la gestión monárquica de Henry Christophe a comienzos del siglo XIX en Haití. De este hecho selecciona algunos aspectos e integra otros materiales de su historia personal y contemporánea. A partir de su texto, nuestra lectura ha enfatizado una cierta estructura, una nueva organización de sus elementos constitutivos. Ello, en consecuencia, ha permitido plantear unos nuevos vínculos o, mejor dicho, ha permitido especificar ciertas relaciones entre el texto y la cultura haitiana de la cual éste tomó sus materiales. Nuestra apreciación del vudú posibilitó la formulación de estas observaciones sobre la retroalimentación del texto respecto de la cultura. La presencia del vudú, sin embargo, encubre el enmarañamiento de unas relaciones conflictivas entre ambos contextos. Estas exigen -a partir del texto mismo- el desplazamiento del francés por el créole, y del teatro occidental por una práctica teatral haitiana como parte de la acción transformadora del mito sobre la historia. Sobre el desarrollo de esta práctica -cuyos fundamentos materialista y haitiano hemos expuesto en el apartado anterior- sólo deseamos añadir dos comentarios adicionales. Uno se refiere a la diferencia entre la catarsis y la posesión; el otro es una advertencia sobre los límites de esta propuesta que considera el vudú como un instrumento para transformar la realidad.

Aclarar las diferencias entre la catarsis y la posesión resulta necesario debido, sobre todo, a que varios auto

res apoyan esta propuesta teatral en las semejanzas entre los ritos vudú y los ritos ceremoniales griegos que dieron génesis al teatro (Fouché, por ejemplo, se refiere al vudú como un "pre-teatro").<sup>1</sup> Según la poética aristotélica, la catarsis es el efecto que la tragedia debe producir en los espectadores, la purificación que se logra mediante la piedad y el horror.<sup>2</sup> Los espectadores se identifican con los personajes y delegan en ellos su capacidad de actuación; su participación se limita a experimentar un efecto provocado por la acción de otros. En su poética del oprimido, Boal ha descrito el funcionamiento y la finalidad represora que desempeña esta purificación.<sup>3</sup>

La posesión se diferencia de la catarsis en tanto que espectador y actor es uno. Los asistentes y participantes de las ceremonias no delegan en otros su capacidad de actuar; el "poseído" no es "otro", sino que se identifica con el loa -él es el loa.<sup>4</sup> Por otra parte, hay que recordar

<sup>1</sup>Frank Fouché. "Le vaudou comme pré-théâtre", en op. cit., pp. 45-68.

<sup>2</sup>Cf. "El fin esencial de la tragedia: compasión, temor y "karsis", en el Prólogo de Francisco de P. Samaranch a: Aristóteles. Poética. Madrid, Aguilar, 1972, pp. 41-49.

<sup>3</sup>Cf. Augusto Boal. "El sistema trágico coercitivo de Aristóteles", en op. cit., pp. 105-153.

<sup>4</sup>Cf. Laënnec Hurbon. "La possession dans l'ensemble culturel vaudouesque", en op. cit., pp. 138-147; y Alfred Métraux, "La possession", en op. cit., pp. 106-125. Sobre esta cuestión, podría objetarse que si bien la participación activa es una constante fundamental dentro de la religión, ello no necesariamente significa que ocurra en otras actividades sociales. La participación comunitaria del haitiano no se limita, sin embargo, a su religión, como un fenómeno aislado. Baste recordar el cumbite dentro del nivel económico;

(CONTINUA EN LA PAGINA SIGUIENTE)

otra vez la función revolucionaria que históricamente ha desempeñado el vudú entre los haitianos, y su función actual como baluarte defensivo de la cultura haitiana frente a los embates extranjerizantes de quienes representan la cultura dominante. Finalmente, hay que apuntar que en las propuestas para el desarrollo de esta práctica teatral basada en el vudú no se plantea la posesión como su elemento esencial, sino el carácter de participación -"el alma del vudú", según Fouché-, junto a los demás elementos (danzas, cantos, ritmos, emblemas, etc.) que pueden integrar un nuevo lenguaje dramático.

Ahora bien, estas observaciones en torno al vudú corren el riesgo de pasar como una apología acrítica y de validez absoluta. Sin embargo, nada estaría más alejado de nuestra intención. Debe quedar claro que, en primer lugar, estas observaciones se basan en la presencia de ciertos elementos dramáticos, en el texto, y en los conflictos y búsquedas que resultan de ese reconocimiento. En segundo lugar, su interpretación eficaz para actuar -no para escapar- sobre la realidad se basa en su existencia dentro de la propia reali-

---

(CONTINUACION DE LA PAGINA ANTERIOR)

otro ejemplo sería su antigua tradición "folklórica" de relatos orales, en los que participa la concurrencia. Obviamente, este fenómeno social está vinculado a la infraestructura económica del país; en específico, al escaso desarrollo de sus fuerzas productivas, el analfabetismo y la pobreza de sus habitantes, la ausencia de medios de comunicación moderna, etc.

dad haitiana, su histórica trayectoria, revolucionaria, y en las posibilidades que brotan de esa trayectoria, de su inmenza riqueza plástica y su carácter esencialmente comunitario.<sup>1</sup>

La tierra - el créole - el vudú son los tres elementos que resumen la cultura haitiana. Un cambio dentro de cualquiera de estos componentes afecta necesariamente el conjunto; sin embargo, en la práctica, sólo la transformación de "la tierra" (es decir, de la infraestructura económica) sienta las bases reales -la determinación en última instancia- para la participación de los otros dos elementos en la cultura haitiana. Respecto al vudú, la afirmación nacional posibilitada por los otros dos componentes plantea, simultáneamente, la paulatina desaparición de varias de las funciones que realiza en el actual contexto oprimido.<sup>2</sup> Hasta que ello ocurra, sin embargo, el vudú ha de ser parte integrante de la lucha del pueblo haitiano para obtener el dominio de su política, de su cultura, de su historia.

---

<sup>1</sup>No creemos, por tanto, que estos intentos teatrales basados en el vudú puedan identificarse categóricamente con los intentos de "quienes insisten en la restauración religiosa por el teatro, no sólo en su función sobre los hombres, sino también en su apariencia ritual y contenido mítico". (Yáñez, op. cit., p. 91.). Por el contrario, planteada desde una posición materialista, la utilización de este recurso se propone fines revolucionarios, epistemológicos y no ideológicos. Creemos además que muy posiblemente se puede producir -desde esta práctica misma- la crítica y las formas de superar las otras funciones del vudú. Por lo demás, nos parece que el comentario de Yáñez se produce dentro de un contexto histórico-cultural diferente al haitiano.

<sup>2</sup>Cf. Frank Fouché, op. cit., pp. 34-43.

Como parte de su práctica teatral, Frank Fouché también ha confirmado la importancia actual del vudú como un instrumento de lucha. También ha planteado su progresiva desaparición una vez que se produzca una transformación de las actuales relaciones económicas, políticas y sociales en Haití.

¿Quién puede saber verdaderamente si el vudú que nuestras masas oprimidas han creado... no le podrá servir... dentro de una sociedad transformada en su infraestructura, para desmitificar el vudú mismo cambiando la apariencia maravillosa e ideológica del primero y, consecuentemente, para rechazar todas las otras formas religiosas mediante una dinámica teatralización de lo cotidiano, de la vida social?

Este será verdaderamente el teatro de la guerrilla, porque será el lugar de una toma de conciencia política. Llevará al espectador, a la vez actor y participante, a interrogarse sobre su situación real y su responsabilidad como hombre, y a tomar en sus manos, para resolverlos, sus propios problemas. Y sin el auxilio de los dioses.<sup>1</sup>

La práctica del vudú, como se ha señalado, no se enfrenta aislada y sola a la lucha cultural contra las fuerzas de la ideología dominante y del poder de la pequeña burguesía intelectual. Como práctica oprimida, se vincula íntimamente con el créole, y ambos conforman, en el contexto haitiano, una resistencia muda a la cultura dominante.

El problema del vudú como práctica dominada remite al problema del poder (...)

---

<sup>1</sup> Frank Fouché, op. cit., p. 113.

En esta perspectiva, el vudú debe ser considerado como el créole. Es revelador de una opresión económica y política específica, y plantear el problema de la liberación del vudú -práctica cultural dominada- remite al de la liberación de la palabra y la toma de poder por las clases populares. Resistencia muda: así se presenta el vudú para las clases populares excluidas desde siempre del poder.<sup>1</sup>

Como se desprende de los comentarios de estos autores, el vudú y el créole forman, en este momento, dos aspectos inseparables de una misma lucha, una misma realidad. El combate para librarse de la tutela colonial francesa, prolongada por los esfuerzos extranjerizantes de los gobiernos haitianos, se libra también en el frente lingüístico. La definición de la cultura que adoptamos en nuestro trabajo, es decir, como una "esfera de luchas", ilustra cabalmente la situación conflictiva de la historia y la nación haitia-

---

<sup>1</sup>Dany Bébel Gisler y Laënnec Hurbon, op. cit., pp. 116-117. Esta perspectiva es la misma que manifiesta Hurbon en su análisis del vudú que tantas veces se ha citado en este trabajo. Ahí, afirmaba el autor:

"¿Tiene todavía un porvenir el vudú? Esto equivale a preguntarse si la lengua créole tiene también un porvenir. En realidad, el porvenir del vudú es el porvenir de las masas haitianas explotadas. El vudú no es en sí una causa del subdesarrollo. Es más bien la expresión de una situación desgraciada cuya solución se ubica fuera de los límites del vudú, esto es, a nivel de un combate político al cual deberán acceder las clases explotadas del país. En el curso de ese combate político, aparecerán nuevas formas de expresión de las masas, se trazarán nuevas líneas, surgirá una nueva cultura, pero siempre, sobre las bases de las posibilidades existentes. Laënnec Hurbon. Op. cit., p.117.

na. Las prácticas política, económica, religiosa y lingüística no son fenómenos aislados, sino que el uno implica los otros.

...lo que está en juego en los conflictos créole-francés es la inversión de las relaciones de dominación simbólica, de la jerarquía de valores asignados al créole y al francés (a la cultura antillana y a la cultura francesa).

Dentro de esta utilización del créole como una forma nueva de enfrentarse al Estado francés, todos los antillanos, quienesquiera que sean, no pueden continuar disfrazando su posición política cuando se refieren al porvenir del créole. Este porvenir está indisolublemente ligado al control político del país y de todas las instituciones por parte del pueblo. El problema no reside pues, en una apropiación teórica de la realidad antillana, sino en la politización de todas las prácticas culturales de la vida cotidiana: no se trata únicamente de hablar créole mientras permanece la exclusión del poder, cualquiera que sea,<sup>1</sup> sino de continuar este pro-

---

<sup>1</sup>Se debe resaltar la importancia de esta aclaración por sus implicaciones tanto lingüísticas como políticas. Para los autores está muy claro que dentro del actual régimen dictatorial que vive Haití el reconocimiento oficial del créole no resuelve, de por sí, el problema de la participación real y efectiva de los haitianos dentro de las diferentes esferas de la vida pública. Para no extenderme en esto, lo resumiremos con un ejemplo concreto. Días después de apresar a reconocidos dirigentes políticos, periodistas, directores de radio y revistas, y escritores haitianos (entre ellos, Frankétienne), Duvalier se dirigió a miles de haitianos congregados frente al Palacio Nacional y en créole lanzó vivas a los "derechos humanos" y al "jean-claudismo democrático" (El Día, 6 de diciembre de 1980, p. 6). Este ejemplo confirma los límites de una práctica lingüística -el créole- dentro de un contexto político dominante (duvalierismo) que reprime, en su práctica, las posibilidades de desarrollo de aquella otra, al reprimir la libertad de expresión, la educación, la literatura, la crítica, etc. Con ello no negamos las posibles repercusiones favorables del reconocimiento oficial del créole, sino que destacamos sus límites reales.

ceso de desalineación para reencontrar la realidad antillana de la cual nos han despojado subjetivamente, y para destruir la explotación económica, social y política encubierta detrás de la dominación simbólica del francés.<sup>1</sup>

De estas citas que hemos utilizado para ilustrar la dirección de la lucha actual por la liberación política y cultural de los haitianos, sobresale la ausencia de una sola alusión a los negros o a la negritud. A pesar de que es tos defensores de la cultura haitiana basan su lucha en la afirmación del vudú y del créole, instrumentos de la masa campesina haitiana-negra- el problema del color queda reducido a su dimensión real: la apariencia de un conflicto mucho más profundo, cuyos antagonistas no se definen por el color -como demuestra La Tragedia del Rey Christophe y el duvalierismo-<sup>2</sup> sino por las posiciones dentro de los procesos de producción en una determinada formación social. El problema de la negritud desaparece en cuanto las contradicciones se plantean en una perspectiva nacional en función de una lucha de clases que se libra en todos los niveles de la activi

<sup>1</sup>D. Bébel-Gisler, op. cit., p. 137.

<sup>2</sup>El bovarismo cultural que pesa sobre Christophe domina to davía a través de los actuales dirigentes haitianos, quienes también se erigen en demagogos defensores de la "negritud", mientras en la práctica intentan eliminar toda manifestación real de ella. A estos dirigentes, sin embargo, no se les puede reconocer ni la sombra de la auténtica preocupación nacional que posee el personaje de Césaire. En cuanto al Christophe histórico, la polémica que mantienen los intelectuales haitianos en torno a su figura, recoge su contradictoria gestión, la cual también evita cualquier intento de identificarlo categóricamente con los Duvalier.

dad humana.<sup>1</sup>

#### 4. Conclusiones

1. En este capítulo hemos integrado los resultados de nuestros análisis con algunas de las prácticas que atraviesan el texto. Las observaciones sobre las críticas del texto resaltan los vínculos entre éstas y una práctica teatral basada en la poética aristotélica, dominante hasta hoy. Hemos confirmado así nuestro rechazo inicial a la jerarquía trágica .

2. Hemos podido señalar ciertos aspectos comunes entre los resultados de esta lectura y la "poética materialista" formulada por Brecht. Sin embargo, el mantener una posición coherente con nuestra perspectiva y los resultados del análisis, también se ha destacado cómo La Tragedia del Rey Christophe no puede ser catalogada como "épica"; es decir, imponerle un estilo , una jerarquía , a no ser que se niegue el carácter dialéctico de la práctica brechtiana y el fundamento teórico que sustenta esta investigación.

3. La importante función que se le adjudicó al vudú dentro de nuestros análisis, se proyecta hasta la forma misma en que el texto puede cumplir sus objetivos: llenar la

<sup>1</sup>Cf. René Depestre, Prólogo a Así Habló el Tío, op. cit., pp. IX-XXXI y "Saludo y despedida a la negritud", en Africa en América Latina, op. cit., pp. 337-362.

sed de teatro de los espectadores negros y contribuir a su concientización para lograr una transformación de su realidad. Nuestra consideración del texto como proceso significativo y los conceptos de práctica y cultura fundamentan los vínculos que proponemos entre el texto, la práctica teatral y otras prácticas de la cultura haitiana.

En el siguiente capítulo finalizaremos este trabajo con algunas observaciones sobre lo que González llamó la situación de la enunciación .

## CAPITULO V

EL PROCESO SIGNIFICANTE Y LA  
PAROLE PUISSANTE DE CÉSAIRE1. Introducción

El proceso de lectura expuesto en los capítulos anteriores ha logrado destacar unos vínculos específicos entre el texto y la cultura haitiana; ha confirmado la validez de nuestro rechazo inicial a la jerarquía trágica, y ha planteado ciertas rupturas respecto al teatro occidental, y la crítica vinculada a éste. La perspectiva que dirigió esta lectura nos permitió vincular algunos de los procesos productivos generados por el texto (la crítica, por ejemplo) con otras prácticas significantes de la cultura haitiana. En otras palabras, considerar el texto como un proceso significante permitió encontrar realmente la parole puissante de Aimé Césaire. No obstante, a pesar de estos logros quedan aún varios aspectos que se deben considerar aunque sea brevemente, para concluir el análisis. Nos referimos, en concreto, a ciertas manifestaciones ideológicas del texto, tales como (1) sus vínculos con la historia; (2) la relación entre Christophe y Césaire, y (3) entre Césaire y

la cultura haitiana. Ninguno de estos es un elemento nuevo dentro de este trabajo; todos, de hecho, han sido planteados implícitamente en él. Así, el objetivo de este capítulo es resumirlos en unas breves observaciones que sean la conclusión de nuestra lectura. No pretendemos, por tanto, analizar la ideología de Césaire, o de su producción literaria, puesto que ello exigiría una labor de investigación mucho más profunda y que rebasa el propósito de este trabajo. A su vez, nos parece imposible, a partir únicamente de la lectura de un solo texto -La Tragedia del Rey Christophe- pronunciar una opinión categórica sobre estos aspectos. Con lo cual, obviamente no se niega la presencia del factor ideológico en el texto, sino que se reconocen los límites de esta interpretación. Estamos convencidos que un estudio comparativo de toda la producción artística de Césaire podría profundizar, o bien alterar algunas de las observaciones que siguen.

Hemos estructurado estos comentarios finales en función de la relación "palabra-poder" tal como se desprende de la expresión "palabra poderosa". En una entrevista publicada hace unos años en la revista de la Casa de las Américas, Aimé Césaire utilizó este término - parole puissante - para describir los nexos entre la poesía y la revolución.

Hay evidentemente un primer punto común que se impone, y es que para mí la poesía nace del punto más alto de incandescencia del hombre: de su mayor movilización interna. Y la

revolución, en el fondo, es poesía colectiva, es el punto de la más alta incandescencia de la personalidad colectiva. La poesía brota de las profundidades. Y la revolución brota de las profundidades. Creo que no hay revolución completa si no se trata de un fenómeno que represente el ascenso y la emergencia de las fuerzas más profundas del ser social. Y esto es más real en un país subdesarrollado o en un país neocolonial: tantas fuerzas sociales reprimidas se liberan con la revolución, que esto es lo que crea la energía revolucionaria. Bueno, hay algo de eso en la poesía, por lo menos tal como la concibo yo.

Poesía es dar forma a todas esas fuerzas profundas. Añado, pues, que no hay que decir que la poesía es libertad, sino que la poesía es liberación. "Liberación" es una palabra operatoria, mientras que 'libertad' representa un estado. La revolución es precisamente la fuerza que le permite a una colectividad realizarse y expresarse.

Tengo que añadir que siempre consideré a la poesía como una revolución, no solamente por sus temas sino también en su proceso creador mismo: la poesía es un empleo muy particular del lenguaje. El africano utiliza a menudo el término 'la palabra poderosa' (la parole puissante), para designar la poesía: es decir, la palabra hecha fuerza y hecha poder. Es un tratamiento muy especial del lenguaje: la poesía no es solamente el hecho de dar forma al lenguaje ordinario: la poesía es creación, la poesía es recreación.<sup>1</sup>

La relación "palabra-fuerza", "palabra-poder", la fuerza liberadora de la palabra no pueden menos que sugerir el origen de este planteamiento: el poder que se manifies-

---

<sup>1</sup> Sonia Aratán, "Entrevista con Aimé Césaire" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 53, marzo-abril 1969, p. 130. Esta respuesta de Césaire parece fundamentar las múltiples interpretaciones psicologistas de su poesía y su teatro. Referida a esta tendencia crítica nuestras observaciones pretenden aclarar la relación palabra-poder sólo a partir del texto, y de una perspectiva tópica, y no psicológica, del autor.

ta, se afirma y se reproduce por la palabra. Frente a este poder -represor y castrador de palabras y significados- la poesía y la revolución son las palabras poderosas que se enfrentan y niegan ese poder, y liberan significados y contradicciones. Ello equivale a afirmar, una vez más, que las palabras (la poesía, la literatura, el teatro) son no sólo prácticas significantes, sino también prácticas ideológicas, que contribuyen a obstaculizar o a producir un tipo de conocimiento, y a mantener o liberar a los individuos de las posiciones que ocupan dentro de las estructuras sociales. Resulta obvio, por tanto, el estrecho vínculo entre esta expresión y la perspectiva que ha guiado esta lectura: el texto (considerado como un proceso signifiante) es también una "parole puissante". Su lectura ha descubierto el "juego del poder" que ha utilizado La Tragedia del Rey Christophe como "su palabra" (¡ejemplo sobresaliente del género "trágico", de la "tragedia universal"!), a la vez que ha resaltado su contradictoria riqueza, y su profunda capacidad de significación dentro del contexto específico de la cultura haitiana.<sup>1</sup>

En los comentarios que siguen se verá cómo esta palabra poderosa de Césaire es también contradictoria, y cómo,

<sup>1</sup>¿Acaso las aclaraciones de Césaire, las traducciones al pie de la página, así como la no-traducción de algunas importantes canciones en créole no son indicios más que elocuentes de los límites de significación del texto cuando éste es referido a otro contexto que los desconoce (¡que históricamente los ha negado!), y en donde se juzga el texto sólo por lo que sus lectores entienden, es decir, por aquello que está escrito en francés?

por ello mismo, también se vincula con aquella cultura.

2. La historia narrada por la parole puissante de Césaire

Hasta este momento nuestra lectura de La Tragedia del Rey Christophe se había interesado en su relación con la cultura haitiana, y había ignorado el problema de su historicidad. Una vez establecida la primera, parece oportuno hacer unas observaciones sobre su fidelidad histórica como complemento de los resultados expuestos en los capítulos anteriores. Ello no significa que se vaya a adoptar un criterio histórico o que, por ejemplo, nos interese definir cuál es el modo de producción dominante en el texto. El problema de la repartición de tierras, y las atribuciones sexuales de Christophe parecidas a las de un señor feudal no equivalen a afirmar este modo de producción específico; sobre todo, cuando los propios economistas e historiadores haitianos aún no se ponen de acuerdo sobre este punto.<sup>1</sup> Por otra parte, respecto de la referencia al salón burgués, en donde transcurre la segunda escena del segundo acto, ¿significa ésta la presencia de una burguesía en el reino de Christophe?

---

<sup>1</sup>Cf. Paul Moral. Le paysan haïtien. Haïti, Les Editions Fardin, 1978; Jean Luc. Structures économiques et lutte populaire nationale en Haïti. Montréal, Ed. Nouvelle Optique, 1976; entre otros textos que analizan el problema económico de la nación haitiana a raíz de conquistar su independencia.

¿No sería el interés de Magny por la tierra un indicio de sus raíces, en el texto? Antes que entrar en polémicas históricas creemos que la intención de Césaire podría ser la de introducir, por este medio, otro vínculo con la situación histórica de los sesentas; esto es, sugerir un parecido entre Christophe y su corte, y algunas burguesías neocoloniales, africanas y caribeñas.<sup>1</sup> Basten por ahora estos comentarios sobre el problema histórico económico puesto que nuestro interés es en realidad sintetizar -respecto de La Tragedia del Rey Christophe la posición de Césaire frente a la historia . Comenzaremos con una referencia a la historicidad del texto. Entre los muchos críticos de La Tragedia del Rey Christophe, en efecto, no ha faltado quien se ocupe de verificar su carácter histórico. Un investigador norteamericano, Rodney Harris, ha confirmado la historicidad de escenas, canciones, poemas, y aun de parlamentos, dentro del texto.<sup>2</sup> Ha señalado, además, cómo Césaire ha omitido "las preocupaciones paternales" de Christophe y su "ambición personal" en beneficio de las "ambiciones que tenía para su país y su pueblo". En otras palabras, ha constatado la fide

<sup>1</sup> Por ejemplo, recordemos los planes del monarca para construir un nuevo palacio que "reuniría a todos los soberanos del mundo que se dignaran hacer 'una pequeña escapada a Haití'". ¿Acaso no correspondería esto al comentario de Fanon sobre la industria turística de las neocolonias: "La burguesía nacional organiza centros de descanso y recreo, curas de placer para la burguesía occidental"? Franz Fanon. Los condenados de la tierra. México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 140.

<sup>2</sup> Rodney Harris. L'humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire. Ottawa, Editions Naaman, 1973, pp. 114-121.

lidad histórica del texto pero reconociendo, al mismo tiempo, cómo éste no es una mera transcripción de datos, sino una elaboración o, en nuestras palabras, una problematización de ese material. Desde nuestra perspectiva se puede sostener esta afirmación con base en otras omisiones más significativas que las mencionadas por Harris. Entre ellas, una nos parece fundamental: la omisión de las preferencias de Christophe por la cultura anglosajona<sup>1</sup> en beneficio de su imitación francesa. Este ejemplo, a nuestro juicio, ilustra mucho mejor la perspectiva de Césaire sobre la selección y dramatización del material histórico. El realismo histórico de La Tragedia del Rey Christophe no puede limitarse, como se ha señalado, a la transposición de hechos o personajes. Requerirle a la literatura y al teatro lo que pertenece al discurso histórico es una confusión que ya le hemos reprochado a Laroche. La fidelidad del texto a la historia y cultura haitianas reside en aquellos elementos que han sido rescatados en nuestra lectura; en la estructuración de lo serio y lo grotesco, de la petrificación y la mitificación.<sup>2</sup> La

<sup>1</sup>En el texto, las únicas manifestaciones de esta preferencia son la inferencia a Wilberforce; el personaje Stewart, "médico inglés"; y el énfasis del Presentador (en el prólogo) sobre el nombre del rey: "Henry, con Y".

<sup>2</sup>Creemos que los elementos rítmicos, plásticos y sonoros del texto conforman un nivel de significación, de comunicación que puede ser comprendido independientemente del nivel lingüístico en francés. En relación con su Cuaderno de un retorno al país natal, Césaire lo describía como una "dimensión poética" irreductible a las palabras, y gracias a la cual en su Martinica natal (y en algunos lugares de Africa) "era mejor comprendido por los elementos de la población casi analfabetos que por la burguesía". (Sonia Aratán, op. cit., p. 134).

parole puissante de Césaire ha restacado aspectos importantes de la historia haitiana precisamente al hacer de la historia no un hecho sino un proceso, y al destacar las relaciones conflictivas que intervienen en su desarrollo. Por ello su personaje Christophe es, como han reconocido otros autores, el más complejo y rico entre los muchos Christophes que han sido revividos para el teatro.<sup>1</sup> Este acierto artístico de Césaire tiene profundas raíces en su antiguo y constante interés por la historia haitiana, el cual acompaña toda su producción literaria. Está presente desde los años de la negritud y el Cuaderno de un retorno al país natal; se profundiza con su estadía en Haití; cobra expresión en su largo ensayo sobre Toussaint Louverture, y finalmente, en La Tragedia del Rey Christophe. Se puede trazar así un desarrollo paralelo entre este interés y el proceso que lleva a Césaire de la poesía al teatro, "término más completo, más total" que la poesía, pero "en absoluto separado del lenguaje", y en el cual "debemos integrar todos los elementos: la poesía, el canto, el baile".<sup>2</sup> El teatro es pues el "término de la poesía", y como ésta, también está vinculado a la revolución y a la

---

<sup>1</sup> Aparte de los dramas caribeños y norteamericanos (algunos de ellos inéditos) que recoge Ana Lydia Vega en su trabajo, recordamos La Tragedia del Rey Christophe de Enrique Buenaventura (Bogotá, Ed. Tercer Mundo, 1963), la que nos sorprende por sus muchas coincidencias con el drama de Césaire. Buenaventura plantea también, de manera diferente, el problema agrario, pero su Christophe, sin embargo, no posee la misma complejidad que el de Césaire.

<sup>2</sup> En Sonia Aratán, op. cit., p. 137.

historia. Como éstas, La Tragedia del Rey Christophe es creación y recreación, es un proceso de liberación.

Es precisamente en esta perspectiva que la "palabra de Haití" anunciada por el Presentador en el prólogo, puede ser interpretada como una parole puissante. Nuestro análisis ha destacado cómo la palabra haitiana es una palabra oprimida, marginada de los actos y del poder, ambos dominados por Christophe. Más aún, hemos precisado que cuando el pueblo finalmente accede al espacio opresor (en el último acto), sólo se expresa como una fuerza y no como palabra. El pueblo es descrito por Hugonin y afirmado por Christophe, pero él mismo no irrumpe nunca en escena. El pueblo, que es la fuerza que derrota a Christophe, no alcanza nunca el poder ni, por lo tanto, la palabra. Su parole puissante es sólo su fuerza de lucha y su palabra -las canciones en créole, sus breves parlamentos dominados y casi sin lugar en los actos -su poder y su palabra son una resistencia muda.<sup>1</sup> Frente al poder que se afirma mediante

<sup>1</sup>En este momento debemos mencionar el elemento rítmico del drama; podemos precisar que esta resistencia muda imprime también su ritmo al drama. Frente al ritmo rápido, intenso de los actos, el ritmo rápido de los tambores haitianos, la secuencia oprimida aparece como el movimiento lento y cadencioso de los bailes haitianos. Este contrapunto describe además el contraste entre la acción (la construcción de la nación, la maduración) y de las acciones (urgentes, continuas y violentas) de Christophe. Es decir, frente al ritmo que le toca el rey de orquesta, el pueblo va a su paso. Por ello, el ritmo del drama lo no muere con Christophe, sino que es revivido por Baron Samedi, que expresa la continuación del ritmo y la vida, tal y como continúan la lucha y la historia haitianas.

las palabras de Christophe, el pueblo haitiano, con su resistencia muda expresa su parole puissante que es precisamente su lucha por la conquista del poder, condición previa para expresar su palabra.

Ahora bien, frente a esta interpretación, ¿cómo considerar la acotación final del prólogo: "el telón se levanta sobre la tragedia del rey Christophe"? Contrario a nuestro rechazo de la jerarquía trágica, ¿no está Césaire confirmando ésta, aun en contradicción con su palabra poderosa? Creemos ofrecer una respuesta coherente con la perspectiva del autor y de este trabajo en el siguiente apartado.

### 3. La "parole puissante" de Césaire frente al poder y la palabra de Christophe

Comenzaremos este apartado y la respuesta a las interrogantes pendientes citando la visión de Césaire sobre el jefe :

Mi concepción del jefe es sin duda un poco heterodoxa, pero siempre pensé que el jefe tiene algo de poeta, en el sentido en que Rimbaud comprendía esta palabra, porque se adelanta a su tiempo: es él quien ve antes que los demás y casi inmediatamente. No se trata de un superhombre, no lo concibo en absoluto en términos de poder, es en términos de visión y profecía.<sup>1</sup>

Obligatoriamente esta descripción del jefe exige

---

<sup>1</sup>Ibid, p. 133.

definir al pueblo . El propio Césaire declara: "mi drama es el drama de mi pueblo", no obstante que, significativamente, no tiene una teoría preconcebida sobre éste. El pueblo es el depósito de los valores nacionales y culturales y, frente al jefe, es el otro protagonista esencial de sus dramas. Césaire recalca: "lo que es muy significativo es que el diálogo se entabla siempre entre el héroe y el pueblo".<sup>1</sup> Confrontemos esta visión con su expresión concreta en el texto, es decir, con la relación entre Christophe y el pueblo.

Nuestra lectura ha demostrado cómo el rey Christophe domina la palabra y el poder. Ese dominio, sin embargo, no lo constituye en sujeto, sino más bien en mediador o instrumento del poder ajeno y lejano del imperio francés, la civilización , la forma , el vacío prodigioso que explica su petrificación. La palabra de Christophe -represora y violenta- no es una palabra poderosa sino todo lo contrario: es la palabra instrumento del poder, que reproduce éste y castra la palabra del pueblo haitiano con quien, obviamente, no establece ningún diálogo . Christophe niega así la concepción del jefe de Césaire, y su poder no es únicamente poder de visión , sino un poder político represor. Por lo demás, su visión tampoco se adelanta a su tiempo; muy por el contrario (como se ha señalado respecto de la esclavitud), la suya es una visión retrógrada, negativa, vuelta al pasado e inca-

<sup>1</sup>Ibid (subrayado nuestro).

paz de ver objetivamente su historia y su realidad presente. Esta visión mistificadora funciona como una ideología: la negritud,<sup>1</sup> palabra que siempre aparece -queramos o no- al hablar de Césaire.

La negritud, su primera palabra poderosa frente al poder francés y la palabra francesa, profundiza las diferencias entre autor y personaje. Para Césaire la negritud no sólo fue un arma literaria e ideológica en un momento histórico preciso, sino que su poesía de entonces fue también una forma de dinamitar el francés, las formas tradicionales, las formas gravosas que le aplastaban.<sup>2</sup> Rompiendo con ellas (con la poesía francesa) Césaire logra hacer del francés un instrumento dominado para lograr una expresión nueva. La negritud de Christophe, por el contrario, aspira a implantar las mismas formas tradicionales, las formas gravosas que de hecho aún aplastan en la realidad al pueblo haitiano. Su negritud es instrumento para castrar una expresión nueva, propia de la cultura haitiana. Su negritud explica su petrificación, su derrota política, y sólo en este sentido podemos interpretar la referencia de Césaire a la "tragedia" del rey Christophe. Ello, sin embargo, no expli-

---

<sup>1</sup> Aquí nos referimos a la ideología colonizada de Christophe, la cual como en seguida veremos no sólo es diferente a la negritud de Césaire, sino que hasta aparece como una de las desviaciones que el propio autor ha denunciado respecto de este término.

<sup>2</sup> René Depestre. "Entrevista a Aimé Césaire". Casa de las Américas, Vol. X, No. 53, marzo-abril 1969, p. 138.

ca la selección del título. Respecto a éste, nuestro interés no es tampoco el de adivinar o fijar la intención histórica exacta de Césaire, sino de explicar, desde nuestra perspectiva, qué significado puede tener este título en función de este análisis. Desde el propio texto, la dialéctica serio-grotesco y las reflexiones de Christophe sobre su discurso y su corte ofrecen algunas pautas para su interpretación. Haremos referencia únicamente a la descripción que hace Christophe de su corte como un "teatro de sombras".<sup>1</sup> Se podría considerar el texto como un teatro de sombras -de zombis - que dejaría de serlo en cuanto estos zombis -los representantes de la cultura haitiana- obtengan su luz, su sol, su vida propias. Esto confirma la importancia de los "espectadores" que tienen una presencia real y contradictoria en el drama; que se configuran tras esa "voz de Haití" callada también por Césaire cuando presenta la "tragedia del rey Christophe". Este teatro de sombras sería otro "vacío prodigioso", y la estructura irónica y contradictoria del texto estaría entonces planteada desde su título mismo.<sup>2</sup> La Tragedia del Rey Christophe no sería solamente la historia de la parodia real de Christophe sino también la parodia

<sup>1</sup>Acto II, escena 7, p. 77.

<sup>2</sup>Hay otros términos lingüístico literarios que también merecen un comentario. Los nombres que representan la dignidad de los negros constituyen un ejemplo del pretendido dominio o autonomía de la palabra respecto del poder. La paradoja, el acertijo, el teatro de sombras, además de manifestar la tradición literaria de Césaire, pueden considerarse como índices para una lectura del texto.

de una tragedia , una crítica a un teatro que es sombra de otro. Desde esta perspectiva, La Tragedia del Rey Christophe -así como antes la negritud y la poesía- se convierte en un estallido más, una nueva explosión de la forma , engendradora de nuevos significados. De igual manera como antes utilizara la poesía y el surrealismo para dinamitar la forma regular francesa<sup>1</sup>, Césaire también dinamita la forma trágica.<sup>1</sup> Utiliza la expresión más elevada del teatro occidental y se burla no sólo de la historia del "rey-imita-blancos" sino la forma trágica: el texto sería una parodia de la historia y una parodia de la tragedia. Esta interpretación libera el texto del estrecho marco formal que lo aprisiona, lo restringe y limita, a priori, su poder de significación. Lo libera del poder que encubre y silencia sus contradicciones, del poder que se afirma mediante la palabra. Esta interpretación, por el contrario, confirma la parole puissante de Césaire, su proceso creador mismo . El proceso significativo que es el texto significa aun en contradicción con su propio autor.

#### 4. La parole puissante de Césaire y la palabra haitiana

La Tragedia del Rey Christophe no es sólo (como aca-

---

<sup>1</sup>Césaire continúa aún dinamitando la forma poética. En el texto, las poesías y canciones francesas que caracterizan lo grotesco se oponen a los versos y versículos que conforman el aspecto serio.

bamos de señalar) una culminación del viejo interés de Césaire por la cultura haitiana, sino que es también expresión de su nueva preocupación por una "forma más rápida y eficaz de acción sobre el público".<sup>1</sup> En este apartado nos proponemos hacer algunos comentarios sobre la relación entre Césaire -el intelectual- y el pueblo, es decir, entre Ariel y Calibán. Como se ve, hemos recurrido para ello a los personajes más conocidos de La Tempestad, y de Calibán, el ensayo de Fernández Retamar,<sup>2</sup> con el cual enlazan estas observaciones.

El tema que se nos plantea es interesante y polémico, no obstante, tendremos que limitarlo a un caso concreto: la relación entre los intelectuales y el pueblo (entiéndase, básicamente, el campesinado) respecto de la nación haitiana. Dentro de este contexto Césaire -a pesar de ser martiniquense- comparte con otros intelectuales haitianos las características fundamentales que deseamos comentar. Así, estas observaciones no pretenden ser un análisis profundo sobre este problema; en función del cual, en primer lugar, tendríamos que referirnos específicamente a la Martinica, en cuyo contexto sí resultarían de gran importancia todos los aspectos culturales -económicos, históricos, políticos, etc.- que la distinguen de Haití. Nuestros comentarios sobre la posición

---

<sup>1</sup>Sonia Aratán, op. cit., p. 137.

<sup>2</sup>Roberto Fernández Retamar, Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América. México, Editorial Diógenes, 1971.

de Césaire como intelectual<sup>1</sup> tampoco toman en consideración factores personales en detalle.<sup>2</sup> Nuestro interés se dirige a su situación como autor tópico y no psicológico, aunque no neguemos la importancia de este último aspecto.

Debido a algunos planteamientos anteriores la primera observación que debemos hacer es el cambio de posición del autor respecto de Próspero y Ariel. Por muchos años, como se sabe, Césaire ha asumido la posición de Calibán, y en nombre de todos los negros, de todos los colonizados, de todos los oprimidos, se ha enfrentado a Próspero. Ha utilizado el lenguaje que éste le enseñó para maldecirlo,<sup>3</sup> para denunciar los crímenes de su civilización,<sup>4</sup> para "unir el pasado al

---

<sup>1</sup>Para fines de esta exposición podemos suscribir la descripción de Gramsci sobre los intelectuales: "El tipo tradicional y vulgarizado del intelectual viene dado por el literato, el filósofo o el artista... Cuando se distingue entre intelectuales y no intelectuales, en realidad se alude sólo a la función social inmediata de la categoría profesional de los intelectuales, o sea, se atiende a la dirección en que gravita el peso mayor de la actividad profesional específica, ya sea en la elaboración intelectual o en el esfuerzo nervioso muscular". Antonio Gramsci. Pequeña Antología Política. Barcelona, Editorial Fontanella, 1974, pp. 160-161. La distinción entre la elaboración intelectual y el esfuerzo nervioso muscular remite a dos tipos de prácticas diferentes y a las posiciones y funciones de los individuos dentro de la formación social.

<sup>2</sup>Cf. M. Benamou, op. cit.; Susan Frutkin. Aimé Césaire, Black Between Worlds. Miami, University of Miami, 1973 y M. a M. Ngal. Aimé Césaire, Un homme à la recherche d'une patrie. Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1975.

<sup>3</sup>La ironía, el doble sentido, los juegos de palabras de Christophe y Hugonin -los personajes grotescos- son otra forma de enfrentarse y burlarse de Próspero, y lo serio.

<sup>4</sup>Cf. Su Discurso sobre el colonialismo, París, Présence Africaine, 1955. También aparecen los fragmentos más importantes en la antología de Césaire preparada por René Depestre para Casa de las Américas. La Habana, 1969.

presente y establecer una solidaridad entre los negros y oprimidos del mundo entero".<sup>1</sup> Si de manera general -es decir, a pesar de sus contradicciones- se puede afirmar que su enfrentamiento a Próspero ha contribuido al proceso de liberación y formación de muchos pueblos negros y colonizados, estas mismas contradicciones exigen especial atención una vez que pretende ubicarse en el otro extremo de esta situación, o sea, junto al pueblo. Ante el pueblo, de hecho, Césaire ocupa una posición diferente. Si frente a Próspero es Calibán, parte y portavoz del pueblo, junto a éste destaca su posición como intelectual: junto al pueblo, Césaire se convierte en Ariel. La diferencia entre ambos no es (como entre Próspero y Calibán) una oposición entre posiciones antagónicas, sino una diferencia específica dentro de una misma posición.<sup>2</sup> Para plantear las observaciones sobre las contradicciones que dentro de este contexto cobran mayor importancia, utilizaremos una breve cita de Depestre que resume en forma excelente la materia que nos ocupa.

---

<sup>1</sup> Sonia Aratán, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> Es en este sentido que nos referíamos a la noción de autor tópico, frente a la perspectiva psicológica. Esta ha guiado muchas críticas, pero ninguna de ellas pudo precisar, por ejemplo, el sentido mítico preciso del "árbol" en La Tragedia del Rey Christophe. La mayoría de estos análisis lo interpretaban como símbolo de la necesidad de "enraizamiento" de Césaire, o lo vinculaban a los mitos de creación africanos. El interés por Africa -el gran continente, el centro de atención en los sesentas- hacía ignorar por completo la existencia de las Antillas, de la propia Haití, que por esos años comenzaba su larga noche de la negritud duvalierista.

La negritud nació como la heredera directa del movimiento cimarrón conducido por las intelligentsias negras. La negritud, al igual que el vudú antes de ella, ha servido como un depósito de esperanzas y de revuelta para alimentar las capacidades de resistencia y enfrentamiento de los oprimidos.<sup>1</sup>

Depestre resume así la continuidad entre ambas manifestaciones rebeldes -el vudú y la negritud- y su diferencia fundamental: la negritud, a pesar de su raíz popular, es una elaboración de los intelectuales negros. Como tal, La Tragedia del Rey Christophe no sólo se inscribe dentro de esta trayectoria, sino que constituye un fenómeno sobresaliente -aunque contradictorio- de retroalimentación de la negritud al vudú. A pesar de ello, la contradicción francés-créole persiste aún, y ella explica la necesidad del desplazamiento en la posición del intelectual -Césaire- en el momento en que cesa de enfrentarse a Próspero, cesa de hablar en nombre del pueblo, y pretende dialogar con éste -con Calibán. Si en un momento histórico preciso nos admiramos por la forma en que Césaire transformó el lenguaje opresor en un arma revolucionaria, frente al pueblo esta forma de desalienación no tiene el mismo sentido. Ello se debe a que su "nuevo" interlocutor, el pueblo -en cuanto analfabeto que no habla francés- obviamente no puede participar de un diálogo en esta lengua. En la hora presente, a más de cuarenta años de la

---

<sup>1</sup> René Depestre. Bonjour et adieu à la négritude. París. Ed. Robert Laffont, 1980, p. 10.

negritud, ya no tiene sentido -ni literario ni político- con-  
 tinuar dinamitando el francés<sup>1</sup> y continuar gritando nues-  
 tra negritud. No se trata de seguir adoptando el francés  
 "porque el créole no es todavía una lengua suficientemente de-  
 sarrollada" -¡como ha declarado el propio Césaire!- a quien  
 podemos cuestionar entonces: ¿Quién si no los intelectuales,  
 los poetas, los "visionarios", pueden asumir esta tarea? La  
 secuencia del prólogo y los intermedios en La Tragedia del  
Rey Christophe ofrece un ejemplo del tipo de diálogo neces-  
 ario, ahora más que nunca, entre los artistas, intelectuales  
 y el pueblo: el del capitán-balsero y el aprendiz-balsero,  
 quienes juntos trabajan y juntos tienen tiempo de cantar,  
 contar, filosofar . Frente a las desviaciones de la negri-  
 tud -y recordemos, en particular, su versión duvalierista-  
 es necesario que los intelectuales rompan ya el diálogo  
 que han asumido (en nombre del pueblo) con Próspero y se de-  
 cidan, de hecho, a hablar directamente con quien es su verda-  
 dero y real interlocutor: Calibán, el pueblo. Las condicio-  
 nes actuales exigen que los intelectuales -Ariel- asuman su  
 posición, no frente sino junto a sus pueblos, hombro con hom-  
 bro, para pronunciar juntos sus palabras poderosas .

Los aciertos y limitaciones de La Tragedia del Rey  
Christophe dentro del contexto de la cultura haitiana no

---

<sup>1</sup>¿Acaso no equivaldría ello a ser por siempre el "macaco"  
 que ha aprendido a "tirar piedras" y que puede, algún día,  
 llegar a "romperle la crisma al profesor"? (Christophe, Ac-  
 to I, escena 1, p. 19).

son exclusivos de este texto, o de Césaire. Por el contrario, se ubican dentro de la antigua lucha de muchos pueblos colonizados por liberarse de su bovarismo. Así, por ejemplo, se puede citar una vez más el libro de Laroche L'Image Comme Echo. Coincidiendo, en términos generales, con nuestra crítica, el semanario haitiano Le Petit Samedi Soir (publicado en francés y créole) afirma que éste constituye una "nueva práctica", una nueva lectura (que) participa en el proceso de descolonización de la nación haitiana, ello -añade- a pesar de "su estilo académico y universitario".<sup>1</sup> Laroche -como en cierta medida, Césaire- habla sobre los haitianos, pero no con ellos, o tal vez sólo con algunos de ellos, también intelectuales.<sup>2</sup> La palabra poderosa no puede pretender una autonomía y un predominio aislado de la palabra sobre el poder. Para que realmente sean palabras poderosas -procesos de liberación, de creación, de la poesía y la revolución- deben acompañar la lucha por el poder, cuyo dominio es el requisito indispensable para ellas. Sólo un poder que represente realmente los intereses del pueblo -de las culturas oprimidas- puede permitir que las palabras

<sup>1</sup>"Perspectives critiques: colonisation et mythologies littéraires". Le Petit Samedi Soir, No. 244, 10-16 junio de 1978. pp. 21-23.

<sup>2</sup>Esta crítica no ignora las dificultades reales -desde el analfabetismo hasta la censura duvalierista- que enfrentan los intelectuales (en particular los propios haitianos) para comunicarse con su pueblo. Estas dificultades, sin embargo, no justifican la utilización del francés en vez del créole excepto que, efectivamente, estos autores escriban para un sector del público francés el cual bien puede "interesarse" sobre los problemas planteados o maravillarse ante el manejo del lenguaje.

sean poderosas ; esto es, partícipies en el proceso de liberación total de los significados, de todas las prácticas significantes.

La palabra poderosa , en el sentido que la propuso Césaire, ha permitido describir algunos aspectos del funcionamiento ideológico de La Tragedia del Rey Christophe, afin con la perspectiva del texto como proceso significante y con nuestra interpretación sobre el significado de los recursos y estructura dramáticos. Hemos logrado resumir estas breves observaciones sobre la visión histórica de Césaire, las contradicciones entre ciertos aspectos de su ideología política y sus manifestaciones en el texto; las coincidencias y diferencias entre personaje y autor, y la relación de este último con la cultura haitiana. No hemos particularizado otros aspectos importantes -la continuidad y ruptura del lenguaje poético de Césaire; el tema de la violencia; referencias a sus otros dramas, etc.- los cuales, aunque enriquecerían estas observaciones, rebasan el propósito de nuestro trabajo.

## CAPITULO VI

## CONCLUSIONES

Parte de las exigencias formales de toda investigación de tesis requiere la elaboración de unas conclusiones que serían los resultados de dicho trabajo. No obstante, dentro de la perspectiva que adoptamos para dirigir esta lectura del texto dramático, La Tragedia del Rey Christophe, el proceso mismo de esa lectura resulta tan significativo e importante como lo serían sus conclusiones. Por esta razón no podemos limitar éstas a repetir que, en efecto, el texto se vincula con la cultura haitiana de tal y tal manera, dejando afuera -como si fueran menos importantes- nuestras observaciones sobre otras críticas dramáticas; las diferencias respecto de la poética materialista brechtiana; los límites del vudú dentro de aquella cultura, etc. En vista de ello decidimos cumplir este requisito final resumiendo los aspectos más importantes de esta lectura y señalando algunas de sus limitaciones, las cuales en realidad son índice para comenzar, continuar o enlazar con otras lecturas y procesos significantes también generados por La Tragedia del Rey Christophe.

Considerar la lectura como un proceso significativo

implicó rechazar la jerarquía trágica, respetar la estructura original del texto, y dirigir la atención sobre sus contradicciones y rupturas. Los conceptos fundamentales -práctica y cultura- permitieron ubicar esta lectura en relación con las prácticas literaria y teatral y con la cultura, en específico, la haitiana. Ambos conceptos nos proveyeron el marco teórico necesario para satisfacer nuestro doble interés: poder describir (más allá de lo obvio) la sutil presencia haitiana dentro de La Tragedia del Rey Christophe, y explicar y comprender nosotros mismos el sentido de esta lectura, al vincularla -aun a través de tantas mediaciones- con una realidad concreta: la cultura haitiana.

Los procesos y categorías que utilizamos para el análisis, sus contradicciones y síntesis final destacaron la presencia específica y sutil, rica y compleja del vudú. Hemos resumido su importancia en los cinco puntos siguientes: (1) el vudú es la base para una nueva explicación del conflicto en tanto que forma parte de la triada "tierra-vudú-créole" -expresión de la cultura oprimida, contraria a la cultura dominante representada por Christophe; (2) es un elemento dramático -plástico- presente a través de todo el texto y que, además, ofrece varias importantes posibilidades para su representación y escenificación; (3) provee el fundamento para realizar nuestra crítica de otras interpretaciones de La Tragedia del Rey Christophe; (4) puede resultar el

elemento contradictorio con ciertos aspectos de la práctica teatral brechtiana, la cual utilizamos como fundamento teórico de nuestra lectura materialista y de nuestro rechazo a la práctica idealista; y (5) está vinculado con una práctica teatral haitiana, y con otras prácticas -entre ellas, la lingüística- que conforman, en la realidad, la cultura oprimida en Haití.

Nuestros breves comentarios sobre Césaire partieron, también, de una perspectiva diferente respecto de otros autores que han estudiado la producción poética, dramática y ensayística del escritor martiniquense. A pesar de su brevedad, logramos destacar algunas diferencias y contradicciones del autor respecto del texto, el personaje Henry Christophe y la cultura haitiana, las cuales demuestran cómo, a pesar de la presencia haitiana en el texto, éste no es un espejo o un reflejo de dicha cultura. Entre estas observaciones también logramos especificar, respecto de la historia y cultura de Haití, cuestiones tales como la historicidad del texto y la negritud. No obstante todo ello podemos enumerar, aun, algunas limitaciones de esta lectura: (1) la falta de referencias de otros textos de Césaire; (2) y de su ubicación dentro de la cultura martiniquense; (3) la falta de referencias de otros textos dramáticos haitianos producidos como parte de la práctica teatral basada en el vudú; así como, también, pudimos haber profundizado los comentarios sobre la negritud de Césaire y la de Christophe respecto de la negri-

tud duvalierista, ya instalada en el poder cuando Césaire escribió su texto, y mucho más próxima -geográfica e históricamente- que las versiones africanas. Un mayor conocimiento o experiencia dentro de la práctica teatral también hubiera enriquecido este proceso significativo el cual, como la escritura de La Tragedia del Rey Christophe ha comenzado desde mucho antes que su escritura y continúa significando, en la vida real, aun después de concluida esta lectura.

R E F E R E N C I A S

- ACHILLE, ARISTIDE. Culture, civilisation et développement en Haïti. Port-au-Prince, Imprimerie Henri Deschamps, 1978.
- AFRICA EN AMERICA LATINA. Coordinación de César Fernández Moreno y Luis López Alvarez. México, Siglo XXI, 1977.
- AMERICA LATINA EN SU LITERATURA. Coordinación e Introducción por César Fernández Moreno. México. Siglo XXI (4a. Ed.), 1977.
- ALEGRIA, FERNANDO. JITRIK, NOE, et al. Literatura y praxis en América Latina. Caracas, Monte Avila, 1974.
- ALTHUSSER, LOUIS. La revolución teórica de Marx. México, Siglo XXI (17a. Ed.), 1978.
- , BADIOU, ALAIN, etc. al. Literatura y sociedad. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- ALEXIS, JACQUES STEPHEN. "Debate sobre el folklore" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 53, marzo-abril, 1969.
- , "Acerca del realismo maravilloso" en Arte, Sociedad, Ideología. No. 4, diciembre-enero, 1977-1978.
- ARATAN, SONIA. "Entrevista a Aimé Césaire" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 53, marzo-abril, 1969.
- ARISTOTELES. Poética. Madrid, Ediciones Aguilar (3a. Ed.), 1972.
- BAGOU, HENRY. "La influencia de Africa en las literaturas antillanas" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 56, septiembre-octubre, 1969.
- BALANDIER, GEORGES. Teoría de la descolonización (Las dinámicas sociales). Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973.
- BALIBAR, ETIENNE y MACHEREY, PIERRE. "Sobre la literatura como forma ideológica" en Para una crítica del fetichismo literario. Madrid, Akal Editor, 1975.

- BAUDUY, ROBERT. "Aux sources du théâtre populaire haitien" en Conjonction, Vol. XXIV, No. 3, 1969.
- BEBEL-GISLER, DANY Y HURBON, LAENNEC. Cultures et pouvoir - dans la Caraïbe. Paris, Librairie-Éditions L'Harmattan, 1975.
- BENAMOU, MICHEL. "Demiurgic Imagery in Césaire's Theater" en Présence Africaine, No. 93, 1er. Trim., 1975.
- BENEDETTI, MARIO. "Africa 1969: su fuerza y su vulnerabilidad", en Casa de las Américas, Vol. X, No. 53, Marzo-abril, 1969.
- BENJAMIN, WALTER. Essaies sur Bertolt Brecht. Paris, Petit Collection Maspero (No. 39), 1969.
- BOAL, AUGUSTO. Teatro del oprimido. México, Editorial Nueva Imagen, 1980.
- BOBROWSKA, HELINA. "Aimé Césaire", chantre de la grandeur d' Afrique" en Présence Africaine, No. 59, 3er. Trim., 1966.
- BRECHT, BERTOLT. "El arte como diversión"; "El placer que el teatro procura"; "El goce artístico"; "El formalismo y las formas"; "La efectividad de las antiguas obras de arte"; "Sobre el modo realista de escribir"; "Novedades formales y refuncionalización artística" y "Del realismo burgués al realismo socialista" en Estética y marxismo. Tomos I y II. Selección de Adolfo Sánchez Vázquez. México, Editorial Era, 1970.
- BUENAVENTURA, ENRIQUE. La Tragedia del Rey Christophe. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1963.
- CASSIMIR, JEAN. Teoría y definición de la cultura oprimida - a partir del caso de Haití. Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. Tesis de doctorado. (Mimeo) recientemente publicada como La cultura oprimida de Haití. México Nueva Imágen, 1980.
- CESAIRE, AIME. Discours sur le colonialisme. Paris, Presence Africaine, 1975.
- , Toussaint Louverture. La Habana, Instituto del Libro, 1967.
- , Cuaderno de un retorno al país natal. México, Editorial Era, 1969.
- , Antología de Poesía. La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- , La Tragedia del Rey Christophe. Barcelona, Barral Editores, 1972. (Primera versión en francés publicada por Présence Africaine: primer acto, No. 39, 4to. Trim., 1961; segundo acto: NO. 44, 4to. Trim., 1962; tercer acto: No. 46, 2do. Trim., 1963).

- , La Tempestad. Barcelona, Barral Editores, 1972. (Edición conjunta con La Tragedia del Rey Christophe). Publicada en La Cabra, Núm. 11-12, II época, agosto-septiembre, 1979.
- CHEVRIER, JACQUES. Littérature negre: Afrique, Antilles, Madagascar. Paris, Armand Colin, 1974.
- COLE, HUBERT. Christophe, King of Haïti. New York, The Viking Press, 1967.
- COPFERMAN, EMILE; DUPRE, GEORGES, et al. Teatros y política. - Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- CORNEVIN, ROBERT. Le Théâtre haitien des origins a nos jours. Quebec, Leméac, 1973.
- CORVIN, MICHEL. Le théâtre nouveau en France. Paris, P.U.F., 1974
- COULTHARD, GEORGE ROBERT. Raza y color en la literatura antillana. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958.
- DEPESTRE, RENE. Prólogo de Así habló el tío. La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- , "Problemas de la identidad del hombre negro - en las literaturas antillanas" y "Entrevista a Aimé Césaire" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 53, marzo-abril, 1969.
- , "Los fundamentos socioculturales de nuestra - identidad" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 58, enero-febrero, 1970.
- , "Les métamorphoses de la négritude en Amérique" en Présence Africaine, No. 75, 3er. Trim., 1970.
- , Bonjour et adieu a la négritude. Paris, Ed. Robert Laffont, 1980.
- DOUYON, EMERSON (Ed.). Culture et développement en Haïti. Quebec, Leméac, 1972.
- ELIET, EDOUARD. Panorama de la Littérature Negro-Africaine - (1921-1962). Paris, Présence Africaine, 1965.
- EL TEATRO LATINOAMERICANO DE CREACION COLECTIVA. La Habana. - Casa de las Américas, 1978. (Serie Valoración Múltiple).
- FANON, FRANZ. Los condenados de la tierra. México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (tercera reimpresión).

- , "Racism and Culture" en Black Poets and Prophets. Editado por Woodie King y Earl Anthony. New York, Mentor Book, 1972.
- FERNANDEZ RETAMAR, ROBERTO. Calibán (Apuntes sobre la cultura en nuestra América). México, Editorial Diógenes, 1971.
- , Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. La Habana, Casa de las Américas, 1975. "Algunos usos de civilización y barbarie" en Casa de las Américas, Vol. XVII, No. 102, mayo-junio, 1977.
- FOUCHE, FRANK. Voudou et théâtre. Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1976.
- FRUTKIN, SUSAN. Aimé Césaire, Black Between Worlds. Miami, University of Miami, 1973.
- GONZALEZ, CESAR. "El texto literario como proceso significativo". Ponencia presentada en el II Coloquio Internacional de Poética y Semiología, UNAM, 24-28 noviembre de 1980 (mimeo).
- , "De la semiología al análisis del discurso" en Acta Poética, Vol. 2, 1980.
- GONZALEZ, JOSE LUIS. El país de cuatro pisos. San Juan, Ediciones Huracán, 1980.
- GRAMSCI, ANTONIO. Pequeña antología política. Barcelona, Editorial Fontanella, 1974.
- HARRIS, RODNEY E. L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire. Ottawa, Editions Naaman, 1973.
- HUGO, VICTOR. Prefacio de Cromwell. Madrid, Espasa-Calpe (3a. Ed.) 1967.
- HURBON, LAENNEC. "Incidences et politique du christianisme dans les masses haitiennes" en Présence Africaine, No. 74, 2do. Trim., 1970.
- , Dieu dans le vaudou haitien. Paris, Payot, 1972.
- JAHN, JANHEINZ. "Sur la littérature africaine" en Présence Africaine, No. 48, 4to. Trim., 1963.
- , Muntu, las culturas de la negritud. Madrid, Guadarrama, 1970.
- JUIN, HUBERT. Aimé Césaire, poete noir. Paris, Présence Africaine, 1956.

- KAISER-LENOIR, CLAUDIA. El grotesco criollo: estilo teatral de una época. La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- KAYSER, WOLFGANG. Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires, Nova, 1964.
- KESTELCOT, LILYAN. Aimé Césaire. Paris, Ed. Pierre Sghiers, - 1956.
- , "La Tragédie du Roi Christophe ou les indépendances africaines" en Présence Africaine, No. 51, 3er. - Trim., 1964.
- LALEAU, LEON. "Aux sources du théâtre populaire haitien" en - Conjonction, Vol. XXIV, No. 3, 1969.
- LAMMING, GEORGE. "Actitudes de la literatura antillana con respecto a Africa" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 56, septiembre-octubre, 1969.
- LAROCHE, MAXIMILIEN. L'image comme écho. Montréal, Editions - Nouvelle Optique, 1978.
- LENIN, V. I. La literatura y el arte. Moscú. Editorial Progreso, 1976.
- LOFFICIAL, FRANTZ. Créole-Français: une fausse querelle?, Quebec, Collectif Paroles, 1979.
- LOTMAN, JURI M. "Problems in the Typology of Texts" y "Text - and Function" en Soviet Semiotics. Editado por D. Lucid, John Hopkins University Press, 1977.
- , et al. "The Semiotic Study of Cultures" en - Thomas A. Sebeok (Editor). The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics. Lisse, the Peter de Ridder Press, 1975.
- LUC, JEAN. Structures économiques et lutte populaire nationale en Haïti. Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1976.
- MANIGAT, CHARLES; MOYSE, CLAUDE y OLLIVIER, EMILE. Haiti : - quel développement? Montréal, Collectif Paroles, 1975.
- MARX, CARLOS. Introducción general a la crítica de la economía política. Córdoba, Ediciones Pasado y Presente. (9a. - Ed.), 1974.
- , y ENGELS, FEDERICO. Escritos sobre arte. Buenos Aires, Editorial Futura, 1976.
- MELONE, THOMAS. De la négritude dans la littérature negro africaine. Paris, Présence Africaine, 1962.

- MEMMI, ALBERT. Retrato del colonizado. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- , L'homme dominé. Paris, Petit Bibliotheque - Payot, 1968.
- METRAUX, ALFRED. Le vaudou haitien. Paris, Gallimard, 1958.
- MORAL, PAUL. Le paysan haitien. Port-au-Prince, Editions Far din, 1978.
- MPHALELE, EZEQUIEL. The African Image. London, Faber and Fa- ber, 1962.
- MORISSEAU LEROY, FELIX. "Le théâtre dans la revolution afri- - caine" en Présence Africaine, No. 52, 4to. Trim., 1964.
- NANTET, JACQUES. Panorama de la littérature noire d'expres- - sion française. Paris, Librairie Artheme Fayard, 1972.
- NGAL, M. a M. Aimé Césaire, un homme a la recherche d'une pa- - trie. Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1975.
- OSPOVAT, LEO. "El hombre y la historia en la obra de Alejo - Carpentier" en Casa de las Américas, Vol. XV, No. 87, - noviembre-diciembre, 1974.
- PESTRE DE ALMEIDA, LILIAN. "Rire haitien, rire africain (1e - comique dans La Tragédie du Roi Christophe de Césaire)" - en Présence Francophone, No. 10, Printemps, 1975.
- , Christophe, cuisinier entre nature et cultu - re en Conjonction, No. 130, septiembere, 1976.
- PIERRE CHARLES, GERARD. "Sobre la problemática del negro en - las sociedades dependientes: el caso de Haití" en Casa - de las Américas, Vol. XI, No. 67, julio-agosto, 1971.
- , Radiographie d'une Dictature (Haiti et Duva - lier). Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1973.
- PIQUION, RENE. Négritude. Port-au-Prince, Imprimerie de - l'Etat, 1961.
- , Manual de Négritude. Port-au-Prince, Ed. - Henri Deschamps, 1965.
- "PLURAL". Vol. VI, No. 80 (Segunda época), mayo, 1978. Número dedicado a Haití.
- POMPILUS, PRADEL. "Les chances du théâtre haitien contemporain" en Conjonction, Vol. XXIV, No. 3, 1969.
- PRICE MARS, JEAN. Así habló el tío. La Habana, Casa de las - Américas, 1968.
- SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO. Las ideas estéticas de Marx. México, Editorial Era (4ta. Ed.), 1974.

- SEKUTURE, AHMED. "Mensaje a los intelectuales y artistas africanos" en Casa de las Américas, Vol. X, No. 58, enero-febrero, 1970.
- SERREAU, GENEVIEVE. Historia del "Nouveau Théâtre". México, Siglo XXI, 1967.
- TROUILLOT, HENOCK. Le gouvernement du Roi Henri Christophe. - Port-au-Prince, Imprimerie Centrale, 1974.
- TRAORE, BAKARY. Le théâtre negro africaine et ses fonctions sociales. Paris, Imprimerie Centrale, 1974.
- , "Les tendances actuelles dans le théâtre africaine" en Présence Africaine, No. 75, 3er. Trim., 1975.
- VEGA, ANA LYDIA. Le mythe d'Henry Christophe dans le théâtre - des Antilles et des Etats Unis. Université de Provence Aix Marseille I, 1978. (Tesis de doctorado; mimeo).
- VERON, ELISEO. "Acerca de la producción social del conocimiento : el estructuralismo y la semiología en Argentina y Chile" en Lenguajes, Año I, No. 1, abril, 1974.
- , "Condiciones de producción, modelos generativos y manifestación ideológica" en El proceso ideológico. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo (3ra. Ed.), 1976.
- , "Semiosis de l'idéologique et du pouvoir" en Communications, No. 28, Paris, Seuil, 1978.
- VIATTE, AUGUSTE. Histoire littéraire de l'Amérique française - des origins a 1950. Québec, P.U.L., 1959.
- VILLARELO, ROSA M. Negritud y colonialismo cultural en Africa. México, UNAM, 1975.
- WEKWERTH, MANFRED; MITTENZWEI, WERNER, et al. Brecht y el realismo dialéctico. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975. (Comunicación, serie "B").
- WILLIAMS, SANDRA. "La renaissance de la tragédie dans l'oeuvre dramatique d'Aimé Césaire" en Présence Africaine, No. 76, 4<sup>o</sup>. Trim., 1970.
- YAÑEZ, RUBEN. "Contemporaneidad de los clásicos" en Arte, Sociedad, Ideología, No. 3, octubre-noviembre, 1977.
- , "La 'realización teatral': ¿tésis de irrealidad o de realidad?" en Arte, Sociedad, Ideología, No. 6, abril-mayo, 1978.