

América sin nombre, nº 19 (2014) 171-182
 DOI: 10.14198/AMENSN.2014.19.18
 ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Haití Apocalypse Now

MARTIN MUNRO
 Florida State University

ABSTRACT

Of all the literary and cultural traditions in the Caribbean, none has produced a body of work as rich, diverse, and challenging as that of the French-speaking islands. Informed by the great French traditions of intellectual inquiry and artistic innovation, the francophone Caribbean tradition has seen the emergence of artists, activists, and theorists such as Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, René Ménil, Suzanne Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphael Confiant, Maryse Condé, Jean-Price Mars, Jacques Roumain, Jacques-Stephen Alexis, René Depestre, Frankétienne, Émile Ollivier, Marie Chauvet, Dany Laferrière, and Edwidge Danticat, to name only a few. The French-speaking islands and French Guyana have therefore a long, established tradition of prolific and incisive intellectual and artistic output, and have had considerable influence across the whole Caribbean literary and cultural spectrum.

Until ten or fifteen years ago, the *départements d'outre mer* were in large part the main focus of any analysis of Francophone Caribbean culture. Since then, however, the other important French- and Creole-speaking nation, Haiti, has been the subject of unprecedented attention, both from scholars and the general public. Independent since 1804, the «first black republic» in the New World is at once a symbol of anti-colonial resistance and of postcolonial decay and economic, political, and social problems. At once years ahead of and years behind the rest of the Caribbean, Haiti demands critical attention, and in this article, I will summarize some of the major movements in Haitian literary culture, before focusing on the Duvalier period and the ways in which contemporary artists address the memory of that most traumatic period.

Keywords: Haiti, Edwidge Danticat, Duvalier, Apocalypse, Human Rights.

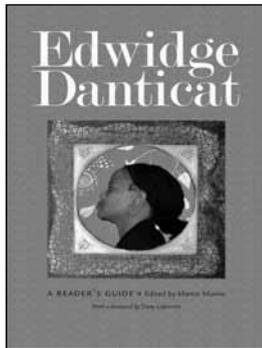
RESUMEN

De las tradiciones literarias y culturales del Caribe, ninguna ha producido un corpus tan rico, diverso y desafiante como el de las islas francófonas. Inspirado por las grandes tradiciones francesas de la búsqueda intelectual y la innovación artística, la tradición del Caribe francófono ha visto el surgimiento de artistas, activistas, y teóricos como Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, René Ménil, Suzanne Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Rápale Confiant, Maryse Condé, Jean-Price Mars, Jacques Roumain, Jacques-Stephen Alexis, René Depestre, Frankétienne, Émile Ollivier, Marie Chauvet, Dany Laferrière, y Edwidge Danticat por solo nombrar a unos pocos. Las islas francófonas y la Guayana Francesa tienen por tanto una larga y bien establecida tradición de producción intelectual y artística prolífica e incisiva, y han tenido una influencia considerable a través de todo el entorno literario y cultural caribeño.

Hasta hace diez o quince años, los *départements d'outre mer* eran en gran parte el foco principal de cualquier análisis de la cultura francófona caribeña. Desde entonces, sin embargo, la otra nación de habla francófona y *créole*, Haití, ha sido objeto de una atención sin precedentes, por parte de investigadores así como del público en general. Independiente desde 1804, la «primera república negra» del Nuevo Mundo es un símbolo tanto de resistencia anticolonial como de

Martin Munro

Martin Munro es profesor de Florida State University y Director del Winthrop-King Institute for Contemporary French and Francophone Studies. Entre sus publicaciones se cuentan los siguientes títulos *Shaping and Reshaping the Caribbean: The Work of Aimé Césaire and René Depestre* (2000), *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat* (2007), *Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas*, 2010. Es co-editor de los libros sobre Haití *Reinterpreting the Haitian Revolution and its Cultural After-shocks*(2006) y *Echoes of the Haitian Revolution* (2008) y editor de los volúmenes *Edwidge Danticat: A Reader's Guide* (2010) and *Haiti Rising: Haitian History, Culture and the Earthquake of 2010* (2010). Ha sido también editor y co-editor de varios números especiales de la revista *Small Axe*, dedicada a los estudios caribeños y publicada por el Departamento de Antropología de Columbia University, y es miembro del colectivo editorial de la revista. Sus artículos han aparecido en numerosas revistas especializadas entre las que se incluyen *French Studies*, *Romanic Review*, *Journal of Modern Literature*, *Journal of Haitian Studies*, *Research in African Literatures*, *Francophone Postcolonial Studies*, *Small Axe*, *Critique*, *Transition*, *International Journal of Francophone Studies*.



declive postcolonial, así como de problemas económicos, políticos y sociales. A la vez avanzada y rezagada en el tiempo respecto al resto del Caribe, Haití merece la atención de la crítica. En este artículo haré un recuento de los principales movimientos de la cultura literaria en Haití, para luego centrarme en el período de Duvalier y en las estrategias que los artistas contemporáneos han utilizado para indagar sobre la memoria de ese periodo tan traumático.

Palabras clave: Haití, Edwidge Danticat, Duvalier, Apocalipsis, derechos humanos.

Aunque los *départements d'outre mer* de Martinica, Guadalupe, y la Guayana Francesa han producido figuras y movimientos culturales influyentes y de singular importancia, la república de Haití tiene la más longeva y desarrollada tradición escritural de todos los antiguos territorios coloniales franceses. Las imágenes de mayor divulgación que presentan a Haití como «la más africana» de las islas del Caribe, con una población analfabeta e indigente que vive en las peores condiciones del Hemisferio Occidental, han tendido a oscurecer las ricas tradiciones de la escritura y de la vida intelectual en Haití.

La Revolución Haitiana, que culminó con la proclamación de la Independencia el 1 de enero de 1804, representó un audaz e indignado revés a las ideas de la supremacía racial blanca que imperaban en Europa y Estados Unidos. La victoria de los esclavos en Haití, si bien sembró la alarma entre las potencias coloniales, alentó a los pueblos oprimidos a lo largo de las Américas. Sus repercusiones fueron extensas: de los escalofríos que sintieron los mercados de bienes a las sacudidas que sintieron los poetas románticos de Europa en su imaginación (Wordsworth escribió su famosa oda a Toussaint L'Overture), la Revolución Haitiana cautivó la atención internacional. Agobiada por la carga de reparaciones de guerra impuesta por los poderes coloniales, despreciada por dichos gobiernos, y dividida por conflictos raciales y sociales internos, la Haití del siglo XIX estaba encadenada tanto en el plano económico como en el social, y en muchos apartados se convirtió en el primer país del Tercer Mundo. Este resultado ofrecía un fuerte contraste con la visión que imaginaron los líderes de la Revolución: no esperaban ver a Haití convertida en una especie de África neo-primitiva en el Caribe, sino en un estado moderno y progresista. En el terreno cultural, la élite haitiana también conservó fuertes lazos con la lengua y la cultura francesas, y la mayor parte de la tradición literaria

haitiana del siglo XIX estuvo marcada por la imitación de los modelos clásicos franceses.

Sin embargo, la visión de la élite como un estado postcolonial que formaba parte de Occidente se resquebrajó durante la Ocupación Estadounidense de 1915-1934. La presencia estadounidense fue una tentativa neocolonial para controlar la economía, la política, así como la cultura de Haití. De hecho, la ocupación tuvo importantes repercusiones en la cultura haitiana. En el periodo inmediatamente posterior a la revolución, la mayor parte de la escritura de Haití tomó como guía la declaración de la independencia para expresar su bien merecido orgullo por la victoria anticolonial y declarar la nacionalidad simbólica de la nueva república en un mundo donde todavía se permitía la esclavitud. Pasado el tiempo, el romanticismo europeo inspiró en Haití expresiones literarias sobre la excepcionalidad racial y cultural, lo cual dio lugar a detalladas representaciones de la tierra, de la flora y de la fauna, a menudo como una metáfora feminiza de la esencia haitiana. No obstante, la ocupación estadounidense puso en clara evidencia la realidad política de Haití, lo que dio lugar en la década de 1920 a una nueva generación de intelectuales de corte más radical. Inspirada por Charles Maurras, el pensador nacionalista francés, esta generación lanzó el movimiento indigenista para su exploración de la «auténtica» cultura haitiana. Se pensaba que esta autenticidad residía en el campesinado —la misma clase que corría el mayor riesgo de ser sometida a la influencia estadounidense— de forma especial en el fuerte sentido residual de cultura «africanizada» que persistía en el campo. Las revistas *La Trouée* y *La Revue Indigène* eran tentativas para afirmar la particularidad haitiana, al mismo tiempo que conectar con otras tradiciones literarias emergentes tales como los nacientes movimientos literarios del Harlem Renaissance y del Caribe hispanohablante. Las figuras centrales del movimiento era Jacques Roumain, Carl

Brouard, Émile Roumer, Philippe-Thoby Marcelin, y Jean-Price Mars, que en *Ainsi Parla l'oncle* (1928) acusó a la élite francófila de Haití de «bovarismo colectivo,» es decir, de negar la cultura popular haitiana la cual, según sentía Mars, tenía que ser redescubierta para así preservar la identidad de Haití. Aunque el movimiento indigenista estaba sobre todo inspirado como respuesta a la administración estadounidense, a la cual desafiaba de manera directa, la influencia indigenista continuó creciendo incluso después del fin de la ocupación en 1934. En buena parte se trataba de una *négritude* haitiana, una negritud que precedió por lo menos en quince años a las exploraciones sobre la africanidad en el contexto colonial del Caribe llevadas a cabo por Aimé Césaire. De todos los indigenistas, el legado de Jacques Roumain, fundador del Partido Comunista Haitiano, ha probado ser el más duradero. Su novela póstuma, *Gouverneurs de la rosée* (1945), es casi lectura obligada en los programas de «literatura francófona.»

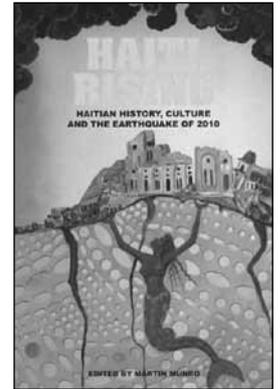
La década de 1940 vio la reemergencia de la influencia metropolitana francesa en la cultura haitiana con la visita de André Breton a Haití. Breton encontró una audiencia propicia entre la nueva generación de jóvenes radicales de Port-au-Prince, entre los que destacaban René Depestre y Jacques-Stephen Alexis, cuya revista *La Ruche* abrazaba los ideales del surrealismo como medio de alcanzar sus objetivos políticos. Dichos objetivos se materializaron parcialmente con el derrocamiento en 1946 del presidente pro-estadounidense Lescot. Sin embargo, de manera inadvertida esta «victoria» condujo posiblemente al más espantoso de todos los turbulentos periodos de Haití: los años de Duvalier. La elección del presidente negro Dumarsais Estimé señaló la entrada en el poder del *noirisme*. El negrismo era una doctrina que compartía raíces con el indigenismo, pero que había derivado en la revista *Les Griots* hacia el nacionalismo negro y el misticismo vudú. En 1957, una de las figuras más importantes de *Les Griots*, François Duvalier, asumió la presidencia, y así dio comienzo una espiral de violencia y declive que duró veintinueve años. La doctrina de Duvalier era una mezcla de mistificación racial, militarismo, xenofobia, y totalitarismo. La oposición era reprimida con violencia extrema por parte de los *Tontons Macoutes*, y la mayoría de los escritores e intelectuales se vieron forzados a exiliarse. Esto ha creado

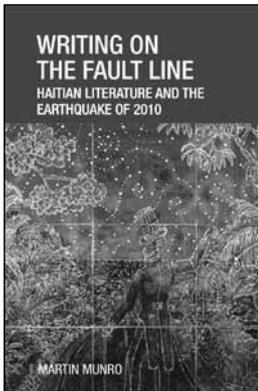
nuevos desplazamientos en la cultura haitiana, nuevas formas de relación, nuevas identidades para describir a autores como René Depestre, Émile Ollivier, Joel Des Rosiers, Dany Laferrrière, y también Edwidge Danticat quien, al ser la primera haitiana en escribir en inglés, señala una dirección nueva y multilingüe para la escritura haitiana.

A más de doscientos años de la independencia, la dependencia de Haití de varios poderes foráneos explotadores, y su propia perpetuación de las divisiones de raza y clase heredadas de la colonia han creado una nación cuya imagen contemporánea más común son los emigrantes que intentar arribar a otras costas lanzándose a la mar en precarias embarcaciones, *boat people*, los refugiados cuya única esperanza es salir de Haití. Un número significativo de nuevas comunidades haitianas ha surgido en Francia, pero de manera más notable en ciudades norteamericanas tales como Miami, Montreal y Nueva York. El exilio se ha convertido para muchos en una manera de escapar de las degradaciones de la vida haitiana, y de asumir un lugar en la cultura y economía globales. La misma Haití se encuentra de por sí bajo una forma de exilio, un estado de separación del mundo moderno, como si la primera nación «negra» postcolonial estuviera aún pagando el precio de su insubordinación épica inicial. En el resto del artículo, me centraré de manera directa en el período contemporáneo, en cuestiones sobre la memoria y la idea del Apocalipsis asociadas con el periodo de Duvalier.

Haití Apocalypse Now

Tras el terremoto del 12 de enero de 2010, el director haitiano Arnold Antonin realizó un corto titulado *Haiti Apocalypse Now*. El título es idóneo, ya que la cinta captura algo del caos terrible que barrió Port-au-Prince ese día nefasto: cuerpos esparcidos por todas partes, retorcidos, aplastados, sino destruidos, mientras los vivos intentan entender en estado de shock la realidad apocalíptica en la que se ven sumergidos. Quizás más que ningún otro suceso en la historia reciente de las catástrofes del Caribe, el terremoto del 2010 exhorta a hacer una interpretación apocalíptica del presente, y del pasado que condujo a tal calamidad. Es más, hace que la concepción de una época futura sea aún más difícil, y parece imposible pensar en el futuro salvo como,





en el mejor de los casos, un lento y tortuoso movimiento que se aleja, o gira en torno al suceso apocalíptico.

Así que en la narrativa haitiana del apocalipsis parece que apenas hubiera lugar para una redención final, la fase que sigue al «punto-cero» sobre el que Slavoj Žižek habla en su reciente libro *Living in the End Times*. Según Žižek esta fase ofrece «la oportunidad de comenzar de nuevo» (xii). En dicho sentido, y en muchos otros aspectos cruciales, el apocalipsis haitiano es un fenómeno bastante singular.

Al escribir sobre la cuestión del apocalipsis en la historia de Haití y el Caribe, Myriam J.A. Chancy, en *Framing Silence*, se refiere a un «sentido de desastre inminente» más extenso, la creencia de que el mundo en su conjunto «gravita hacia la destrucción» (*Framing Silence* 136). La importancia de la literatura haitiana, dice la autora, es que revela que «el Tercer Mundo atraviesa sus propias formas de apocalipsis» (*Framing Silence* 137). Para el Tercer Mundo y sus habitantes, escribe, «el apocalipsis ya ha comenzado» (*Framing Silence* 137). Haití se presenta como un caso extremo en este continuo apocalipsis: a merced de un sistema económico fuera de su control, Haití «vive muriendo, abasteciendo... al Primer Mundo con su sangre vital» (*Framing Silence* 138). Los escritores haitianos son distintos de aquellos del Norte global que han abordado la cuestión del apocalipsis (Chancy se refiere a Derrida en particular), en tanto que los primeros no toman la guerra nuclear como un «referente absoluto» del apocalipsis (*Framing Silence* 140). En cambio, el apocalipsis ya está allí, y existe en parte en la aniquilación de la memoria que es el elemento clave de la experiencia histórica haitiana y caribeña. Por lo tanto, este artículo trata de la historia apocalíptica, y la diversas formas mediante las que ciertos autores y artistas haitianos contemporáneos han buscado la manera de abordar en concreto la memoria de las dictaduras de los Duvalier de 1957-1986. Primero consideraré algunos de las formas mediante las que los dos presidentes vitalicios Duvalier, François (1957-1971) y Jean-Claude (1971-1986), crearon una realidad apocalíptica bastante singular, una realidad que continúa acechando el presente de manera bastante directa, de tal modo que el tiempo presente se vive hasta cierto punto como un *fin del tiempo sin fin*. ¿Qué papel, se pregunta el artículo

en última instancia, tienen las obras de arte a la hora de inscribir y procesar la memoria apocalíptica de las dictaduras?

El primer encuentro de los haitianos con el apocalipsis ocurrió, dice Chancy, con el comienzo de la esclavitud durante la Travesía del Atlántico, e incluso después de la independencia Haití no se libró de la ideología colonial que «ha mantenido a los haitianos en un estado de opresión» (*Framing Silence* 143) desde los primeros asentamientos españoles en la isla. En el siglo XX, el pensamiento apocalíptico tomó quizás un giro más dañino y duradero con el surgimiento de los *noiristes* (negristas) y sus ideas absolutistas de raza, color, clase y cultura. Como Chancy argumenta, la designación de François Duvalier en 1957 como Presidente de Haití inauguró un nuevo apocalipsis para Haití.

El negrismo de Duvalier era de hecho una ideología apocalíptica basada en la supuesta existencia de diferencias absolutas entre el opresor y el oprimido, el blanco y el negro, y la élite y el campesinado. Para Duvalier, la historia se enmarcaba de modo semejante mediante dicotomías, y el presente y el futuro se veían como nuevas épocas caracterizadas por el derrocamiento del orden anterior. En realidad, el duvalierismo tuvo como único resultado el «deterioro de la cohesión social y la completa deshumanización de la gente» (Chancy 143). Además, condujo casi a la «aniquilación de una rica cultura», el tipo de vida *créole* que se había desarrollado durante y después de la esclavitud, y que estaba formulado mediante un modelo de relación, contacto, y evolución impredecible más que en un entendimiento de culturas como absolutamente diferentes entre sí» (Chancy 143).

El apocalipsis de Duvalier tiene sus raíces en la Ocupación Estadounidense de 1915-1934, un periodo que revitalizó la cultura intelectual haitiana de diversas maneras a menudo contradictorias. El discurso de resistencia que se construyó en dicho periodo finalmente aprisionó a la nación en una rígida idea de autenticidad cultural y racial que sirvió también como justificación ideológica para los peores excesos del régimen de Duvalier.

En ciertos aspectos, los propósitos declarados del negrismo eran dignos de elogio. Para Duvalier, el problema fundamental de Haití era de tipo «moral» y tenía tres causas básicas: la persistencia de la «mentalidad colonial»; la resistencia a un sistema educativo basado

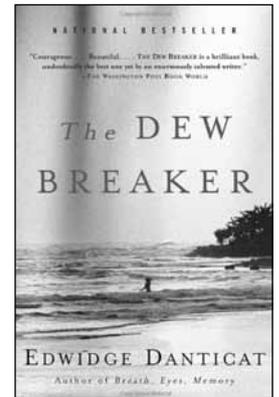
en la «Historia Nacional»; y la destructora acción de los extranjeros, que habían buscado sistemáticamente «deshaitianizar el Alma Nacional» (Denis *et al*, *L'avenir du pays* 2). En esencia, este programa, de corte nacionalista clásico y anticolonial, estaba diseñado para afirmar el valor de lo local e indígena ante el extranjero y lo colonial, para «dotar de poder» a Haití mediante su «reconciliación con sus instituciones y prácticas culturales nativas» (Laguerre 106). Sin embargo, de manera crucial, al contrario de los indigenistas como Jacques Roumain, los negristas no compartían la creencia de que «no había una cultura superior, ni en el *savoir-faire* ni el *savoir-vivre*» (Troillot, *Haiti, State against Nation* 132). En cambio, el negrismo «preconizaba el poder para el pueblo y, en el proceso, usurpó el poder» (Chancy 146). Esta era, en otras palabras, una peligrosa ideología de autojustificación guiada por un sentido de injusticia y la necesidad que se percibía de lograr formas de revancha social e histórica frente a aquellos que la ideología identificaba como la causa del «mal haitiano» (Denis *et al* 2).

Duvalier fusionó su propio ser con el de la nación, y por tanto quienquiera que se le opusiera se oponía también al país entero. El terror que sembró afectó a todos los sectores sociales, ya que nadie, independientemente del color, del género, de la clase social, o de la edad estaba totalmente a salvo de la amenaza de un violento desquite. Incluso los individuos que quedaban «fuera del radio socialmente aceptado para las víctimas de la violencia de estado» no estaban exentos; la violación se usaba como una herramienta de control político; se desestimaba el rango y el estatus; y la violencia se usaba contra grupos que no tenían ningún vínculo político, tales como equipos deportivos (Trouillot, *Haiti, State against Nation* 148). El terror cobró incluso mayor intensidad debido al aislamiento de Haití, el desinterés de los gobiernos extranjeros, y de hecho por el apoyo del gobierno de los Estados Unidos al régimen de Duvalier. «Atrapada en el extremo oeste de la isla,» escribe Chancy, «Haití sufrió un apocalipsis» (147).

En el resto del artículo, más que hacer un recuento de la violencia apocalíptica del periodo de Duvalier, me interesa indagar sobre cómo la memoria de los sucesos resurge en el presente reciente y de modo especial en las obras de arte. El terror que se infligió a

Haití fue en muchos sentidos «inimaginable» (Chancy 145), y aún uno siente que tiene que imaginarlo, que tiene que conjurarlo y retornar a él de nuevo con todo el horror que conlleva, de modo que los individuos y la sociedad en su conjunto de alguna manera comprendan qué pasó durante el periodo de Duvalier y pueda éste ser consignado finalmente al pasado. Si el pasado nunca se recupera de este modo en el presente, se corre el riesgo de que se convierta en el futuro, de que reaparezca de varias formas, y haga del porvenir una infinita repetición del pasado¹.

Uno de los problemas fundamentales a la hora de enfrentarnos con la memoria del periodo de Duvalier es que no ha habido un esfuerzo constante para investigar el abuso de los derechos humanos que era un rasgo fundamental del régimen. Si bien hubo una Comisión Nacional de la Verdad y la Justicia creada por Jean-Bertrand Aristide a mediados de los 90 para investigar las violaciones de los derechos humanos que tuvieron lugar durante el régimen militar (1991-1994) de Raoul Cedras, hasta la fecha no ha habido una iniciativa semejante para investigar la era de Duvalier. Dado que más de 5.500 personas ofrecieron testimonio ante la comisión de Aristide, la cual identificó 8.667 víctimas y 18.629 violaciones de los derechos humanos, uno sólo puede imaginar qué cifras podrían alcanzarse en relación con los 29 años de la era de Duvalier². Quizás la ingente escala de los abusos de los derechos humanos cometidos por los Duvalier y el hecho de que casi no hubo familia que no se viera afectada por dichos abusos haría el trabajo de dicha comisión casi imposible de acometer y ejecutar. Quizás, propio de un sentir que considera que una indagación del pasado crearía más problemas políticos y sociales de los que pudiera resolver, no exista una voluntad política para formar una comisión que se ocupe de los años de los Duvalier. Aún así, en casos como los de Guatemala y de África del Sur, dichas comisiones han obtenido cierto grado de éxito, y han servido de gran ayuda para la recuperación de la memoria traumática al reconocer la existencia de abusos y validar las experiencias de las víctimas³. Los propósitos, a grandes rasgos, de las comisiones de la verdad pueden incluir «ayudar a las víctimas, documentar y corroborar casos para establecer reparaciones, alcanzar conclusiones firmes e irrefutables sobre los casos controvertidos y



1
Caruth, a partir de Freud, considera las formas en que los sucesos traumáticos «parecen repetirse para aquellos que los han padecido» (1). En muchos casos, escribe, «la experiencia de un trauma se repite, de forma exacta e incesante, en los actos conscientes del superviviente y contra su propia voluntad» (2).

2
«Truth Commission: Haiti,» <http://www.usip.org/publications/truth-commission-haiti> (consultado el 23 de noviembre del 2011).

3
Para la Comisión para el Esclarecimiento Histórico de las Violaciones a los Derechos Humanos y los Hechos de Violencia que han Causado Sufrimientos a la Población Guatemalteca, ver Hayner 82-83. Para la South African Truth Commission, ver Christie.

4
El título de la novela es el apodo que se le da en *créole* al torturador que pertenece a los *ton ton macoutes*. El que a primeras horas del día, camino de una redada política, al pisar la grama con las botas rompe el rocío de la mañana. Mantenemos el concepto en la lengua original de la novela.

los patrones de abuso, llevar al país hacia un proceso de recuperación nacional, contribuir a que se haga justicia» (Hayner 82).

Ante la falta de tal comisión encargada de la era Duvalier, las artes haitianas y de modo especial la literatura se han hecho cargo de importantes funciones mnemotécnicas y testimoniales. Ciertas novelas en particular se han convertido en un medio de testimoniar el sufrimiento individual y colectivo, de mantener la memoria viva y validar así experiencias que de otra manera serían relegadas al silencio y consignadas a los confines de la memoria como un trauma aún por resolver. La literatura es importante en este sentido porque, como declara Caruth, se «interesa en la compleja relación entre conocer y no conocer» (3), entre la memoria que es real, pero que es a menudo negada y se vive como si no fuera verdadera para que de ese modo el sujeto traumatizado sobreviva en el presente. De manera crucial, también, en la literatura haitiana, las obras de ficción a veces se convierten en foros en los cuales los temas del perdón, la redención, y la reconciliación se abordan de un modo que raras veces se encuentra en el discurso público y político.

Parece significativo que algunos de los más vívidos relatos literarios sobre el periodo de Duvalier se hayan publicado en el siglo XXI, a más de treinta años de la muerte de François Duvalier. De manera paradójica, cuanto más tiempo pasa, la memoria resurge más formada y completa que en el pasado, cuando se encontraba hasta cierto punto más reprimida, o bien sólo reaparecía de manera fragmentaria. Tres de las novelas haitianas más importantes publicadas en el siglo XXI abordan de manera directa las dictaduras de los Duvalier: *The Dew Breaker* (2004) de Edwidge Danticat, *Saisons sauvages* (2010) de Kettly Mars y *La mémoire aux abois* (2010) de Evelyne Trouillot. De varias formas, estas obras retornan al periodo de Duvalier y llevan a cabo un diálogo con la memoria de ese tiempo. Por ejemplo, la novela de Danticat plantea cuestiones sobre el perdón y la redención, mientras que Mars ofrece un vívido y desafiante relato de la experiencia de una familia burguesa con la dictadura, y sugiere que la gente es a veces cómplice de su propia subyugación, y por su parte Trouillot traslada el foco de atención a Simone Duvalier al inquirir sobre la memoria de la dictadura y el deseo de venganza. En la siguiente sección discutiré con mayor detalle

la novela de Danticat, texto que indaga el legado y la memoria de la era Duvalier, explora los temas de la redención y la reconciliación, y comienza a sugerir un medio de acabar con el ciclo apocalíptico de la historia.

The Dew Breaker⁴

Publicado en el 2004, *The Dew Breaker* de Edwidge Danticat mantiene en común con sus dos novelas anteriores la inquietud con el exilio y la alienación, elementos asociados con «un sentido de ruptura con el pasado», según Gallagher, «y de hecho con la identidad personal» (147). En su tercera novela, Danticat amplía su preocupación por el sentimiento de pérdida y el trauma e incluye la figura paterna, el personaje epónimo a través del cual la autora explora un «conjunto nuevo y completo de dilemas éticos ligados no sólo a asuntos morales relativos al silencio, la culpa, la complicidad, la declaración, y la redención, pero también con la cuestión política de justicia y el tema de la responsabilidad hacia “terceras personas”» (Gallagher 147). En otras palabras, con su retorno al periodo de Duvalier y su audaz indagación sobre la posibilidad de una redención personal y social, este texto además de ser una obra de ficción, funciona en cierta medida como pudiera hacerlo una comisión de la verdad.

Al padre se le presenta desde el comienzo como un enigma: «Mi padre se ha marchado», escribe su hija y narradora Ka en la primera línea del libro. En el transcurso de un viaje desde su casa en Brooklyn para entregar una estatua que Ka ha hecho para una actriz haitiana, el innominado padre se fuga del hotel de Florida donde estaban alojados. La fascinación de Ka con su padre se sugiere de inmediato cuando declara que el sólo objeto de sus esculturas hasta ese momento es su padre (4). En particular, Ka parece interesada en su apariencia física y en la manera que ésta o bien revela u oculta su pasado. Su edad y modesta estatura —el padre de 65 años, con el pelo grisáceo y escaso, mide uno setenta y tres y pesa 81 kilos— sugieren la imagen de un sexagenario amable, mientras que la cicatriz de la cara sufrida, según él, durante el año que pasó en la cárcel en Haití, y la dentadura postiza que lleva como producto de haberse caído de la cama en el transcurso de una pesadilla son señales físicas de un pasado con problemas y problemático (4-5). Estos signos físicos de un

pasado violento indican de modo indirecto que el sentido original de la palabra griega trauma era «herida», un daño infligido en el cuerpo (Caruth 3). Por tanto, los signos físicos de trauma en el padre son recordatorios visuales del pasado, de cómo el trauma físico y el psicológico están íntimamente ligados, y de que el último, aunque de manera menos patente en un principio, es a menudo tan difícil de erradicar como una cicatriz física.

Resulta sugerente que, al ausentarse el padre, la narradora examine la estatua para «asegurarse de que todavía estaba íntegra» (6-7). Además, la madera que la narradora usó para hacer la estatua tenía «imperfecciones naturales,» y por ello se aprecian algunas grietas en la obra final que le recuerdan a la artista las cicatrices del padre (7). La narradora, sin embargo, está preocupada por dichas imperfecciones y se pregunta si van a parecer «de amateur y nada intencionales, como un error», y si la madera se resquebrajará con un «simple movimiento o con la edad» (6). «¿Estará la cliente satisfecha?» (7) se pregunta de forma autoconsciente, lo cual parece ser un comentario indirecto de parte de la autora sobre su novela, una obra caracterizada por una estructura fragmentada que «escenifica las rupturas de las vidas retratadas y representa el ocultamiento, desplazamiento, y desconexión que el libro también configura temáticamente» (Gallagher 48). Por tanto, mediante la estatua y la figura de la escultora Danticat reflexiona de modo indirecto sobre su propio arte y su situación de escritora, muestra cierta ansiedad respecto a su obra y de cómo ésta será recibida por los lectores.

Una vez que la obra ha salido de las manos de la artista, sin embargo, el significado potencial de la misma escapa a su control, y serán otros los que se apropien de la obra e impongan su propia interpretación. Tal es el caso de la escultura, que el padre se lleva cuando abandona el hotel, para luego dejarla en un lago artificial cerca de una autopista (15). Las razones que tienen para hacerlo son complejas, y están relacionadas con su necesidad de redención. Al explicar por qué dejó la estatua en el lago, primero le recuerda a Ka que le dio a ella ese nombre según el concepto del Antiguo Egipto del «doble del cuerpo», el compañero del cuerpo en la vida y en el más allá (17). El padre compara el concepto de ka con la noción haitiana de *ti bon anj*, el buen ángel que guía el alma. Al nacer su hija,

le miró la cara y pensó «aquí está mi ka, mi buen ángel» (17). Cuando vio la estatua por primera vez, «quería que lo enterraran con ella» y llevársela con él al otro mundo (17). Por tanto, la estatua es para el padre una extensión de su hija, en cuanto que ambas representan para él un medio potencial de salvación, guías en la vida terrena y en la vida del más allá.

Al padre le preocupa la idea de ser juzgado: si el corazón del muerto es pesado, cuenta, «entonces la persona no puede entrar en el otro mundo» (19). Al recordar las estatuas con desperfectos que le llevaba a ver a su hija en el Museo de Brooklyn y cómo ella se fijaba más en lo que faltaba que en lo que allí había, el padre le dice que él es como una de esas estatuas, imperfecto e incompleto (20). «No merezco una estatua», continúa, antes de anunciarle la razón que motiva su conducta (20). «Ves, Ka», le dice, «tu padre era el cazador, no la presa» (20). Él no era el cautivo, revela, sino el guardián, y la cicatriz de su cara se la infligió uno de sus prisioneros, a quien disparó y mató, «como maté a muchas personas» (21-22), añade. Sin embargo, la revelación no lleva fácilmente al perdón o a la redención: Ka desearía poder darle lo que él ha estado buscando al revelar a ella su secreto, pero como luego reflexiona, él «debe haber comprendido que las confesiones no aligeran los corazones que aun laten» (33).

De hecho, la confesión sólo conduce a más preguntas, no tanto sobre las actividades concretas del padre, sino sobre el papel de la madre de Ka, Anne, en la historia del padre. La revelación paterna suscita que Ka se cuestione si el pasado del padre explica la piedad de la madre y si la madre también está implicada en la violencia de los Duvalier. «Era cazadora o presa», se pregunta Ka acerca de su madre, «¿Fue durante treinta años discípula de la persuasión coercitiva de mi padre?» (22). Otra imagen de la madre se le aparece, en la que ésta en su juventud abraza al padre de la narradora, y Ka se pregunta en qué momento su madre decidió que lo amaba y «¿Cuándo supo que debía despreciarlo?» (23). De inmediato, el énfasis recae menos en los violentos actos del pasado que en las implicaciones que tienen para aquellos que viven en el ámbito del padre, principalmente para la madre y la hija. En el caso de la madre, las preguntas que surgen se relacionan en principio con cómo puede uno vivir con una

5
Otra de las víctimas en la narración comenta acerca del torturador que «A nadie le prestarás nunca mayor atención. No importa cuánto haya cambiado, lo reconocería en cualquier lugar» (132).

persona y amarla cuando uno es consciente de su violento pasado; mientras que para Ka, su dilema es el de una persona que amaba a su padre, pero que averigua que tuvo un pasado violento e intenta reconciliarse con ese nuevo saber. En contraste, el padre permanece relativamente inmutable con su imperfección, como su estatua, su ser ha sido determinado en gran parte por sus acciones pasadas, y lo único que puede cambiar para él es su relación familiar. *¿Qué bien –la novela parece preguntar– reporta el saber dicho pasado, y a quién beneficia ese saber?*

Estas preguntas resultan aún más complicadas en tanto que se hacen lejos del sitio donde tuvieron lugar los crímenes del padre. En Brooklyn, la familia es capaz de hacer una vida que parece en cierta medida desvinculada de Haití en tanto lugar, pero también de Haití en cuanto memoria, la de un pasado de cuyas repercusiones están a salvo, al menos en apariencia, en los Estados Unidos. Aunque por otra parte, la distancia física sólo acentúa los recuerdos, y ni la madre ni el padre pueden conseguir la redención o la salvación en el nuevo lugar. La pena y el trauma los siguen como compañeros de viaje; en el caso de la madre, cada vez que pasa por un cementerio neoyorquino se acuerda de su hermano, que se ahogó en el mar en Haití. Nunca se encontró su cuerpo, y ella lo imagina caminando sobre la tierra «en busca de su tumba» (71). En este caso, y en el del padre y sus víctimas, una muerte violenta parece condenar a los muertos a que acechen a los vivos, sus vidas trucas reflejan la vida fragmentada de sus victimarios, la de sus cómplices, y la de aquellas personas que están de duelo.

El pasado habita en el presente de la familia a través de Dany, uno de los inmigrantes haitianos que vive en la habitación situada debajo de la barbería del Dew Breaker. En una comunidad donde a veces el que alguien sea reconocido o el disimulo son motivos de preocupación, la cara del torturador permanece inconfundible; de modo que cuando Dany se encuentra con el Dew Breaker por primera vez, reconoce en el viejo al que mató a sus padres y esgrimió una pistola ante él frente a la casa de su familia en Haití hace muchos años (105)⁵. El tipo de trabajo que escoge el Dew Breaker resulta interesante, en tanto que requiere el contacto corporal, el corte, y la capacidad latente de poder cercenar algún miembro. También nos trae a la memoria a

barberos asesinos de la talla de Sweeney Todd, y en el plano fonético «barbero» no se aparta demasiado de la palabra bárbaro. Son quizás estas connotaciones las que hacen que el corazón de Dany «corra veloz» cada vez que le cortan el pelo: suda y se agita cuando el barbero lo afeita, en una escena que recrea sin llegar a la sangre la relación víctima-torturador que los asocia con su pasado en común (106). En busca de la oportunidad de vengar a las víctimas del Dew Breaker, una noche Dany entra en el dormitorio del viejo y se pone delante del dormido barbero, considerando si lo debe matar (107). Sin embargo, abandona su impulso homicida, no es que le de pena o le haya perdonado, sino que se da cuenta de que nada de lo que haga podrá jamás explicar «porqué a una sola persona se le ha otorgado el poder de destruir su vida entera» (107). Es más, Dany aun percibe en el Dew Breaker la capacidad de matar, e incluso cuando regresa a Haití poco después, no se puede librar de la sensación de que «después de todos estos años el barbero puede cumplir con la promesa de matarlo, tal y como hizo con sus padres» (108). De hecho, la latente capacidad del Dew Breaker para matar se sugiere cuando lleno de ira reacciona ante una burla de Ka, sujetándola por la muñeca, «oprimiéndole el hueso, hasta casi partírselo», mediante un acto que sugiere la continua presencia de la ira e inseguridad que motivaron su barbarie de antaño (20).

La novela sin embargo pone el énfasis menos en los actos violentos del Dew Breaker que en sus múltiples efectos y el daño que ocasionan. Además, las víctimas directas de la violencia se sienten menos asediadas (o de forma diferente) por los sucesos que sus hijos, aquellos cuyas vidas han sido modeladas por el pasado apocalíptico y que heredan el trauma sin comprender del todo sus causas. Por tanto, cuando la novela detalla en el capítulo final uno de los crímenes del Dew Breaker, ya hemos visto sus efectos, lo cual nos hace sentir como si estuviéramos leyendo la historia hacia atrás, y que la violencia persiste como un tipo de pecado original que mancha para siempre la experiencia tanto de la víctima como del torturador, y por ende enlaza los destinos de ambos de forma inseparable. La historia de la víctima no se puede comprender sin la del torturador, y al término de la novela esa historia que faltaba se relata por fin.

La víctima en concreto es un predicador cuyos sermones radiales evocan historias bí-

blicas de resistencia ante los tiranos y que se refiere a Duvalier como a «nuestra bestia» (186). La narración de este crimen revela de manera simultánea parte de la historia personal del Dew Breaker, lo que sirve para explicar algunas de sus motivaciones, y complicar la relación binaria víctima-victimario. Hijo de campesinos con tierras, poco después de que Duvalier ascendiera al poder, los oficiales duvalieristas les robaron las propiedades, tras lo cual su padre «se volvió loco» y su madre desapareció, aunque quizás se fugó con un amante (191). Después de la partida de su madre, se unió a la milicia, abandonó el campo y se trasladó a la ciudad, donde asistió a un discurso de Duvalier, que a él le parece una especie de salvador y una posible fuente de redención. De pie durante horas bajo un calor intenso, mientras escucha el discurso tiene una especie de epifanía e imagina que por encima del palacio ve a «una bandada de mujeres aladas» a las que toma por «ángeles, cariátides, quizás un alma por cada uno de nosotros que estaba allí de pie bajo el sol» (193). Parece ser por tanto que las profundas razones por las que se convierte en *macoute* son bastante complejas: herido por el trauma inicial de perder tanto la tierra de la familia como a sus padres por causa de los duvalieristas, busca la salvación y la redención no en la resistencia, sino en la devoción a la fuente de sus infortunios, en la figura e ideología del torturador por excelencia, en Duvalier mismo. Por tanto, las posiciones de torturador y víctima se tornan complicadas, intrincadas, y dependientes entre sí. Uno no puede convertirse en torturador, parece ser, sin ser primero víctima.

En este caso, el torturador —que mató al predicador, pero no sin antes recibir un golpe que le marcaría profundamente la cara— se convierte en potencial presa, pues teme las repercusiones de su acción, contraria a las órdenes del presidente. Con la cara ensangrentada, de súbito se convierte en una especie de víctima, carente de solaz y de salvación, que sólo encuentra en una mujer que lo toma a su cuidado y le cura la herida. Se trata de Anne, hermanastra del predicador y futura esposa del Dew Breaker. «¿Qué te han hecho?» le pregunta. Para él era la «pregunta más caritativa que jamás le habían hecho» (237). La pregunta, que lo sitúa en la posición de víctima, lo libera; se siente libre, «al fin escapó» de su vida anterior, a la que ya no quería volver (237). No tenía claras las razones por las que

lo estaba esperando fuera del cuartel, pero siente que la mujer estaba allí para «salvarlo, llevarlo a casa y curarlo» (237). Por su parte, la mujer no es del todo consciente de lo que la motivó a salvarlo, aparte del sentimiento general de «pena profunda» y la «procesión de las penas» que comenzó en 1957 y que estaba «aun por concluir» (238). Parece ser que de igual modo que el torturador necesita una víctima, el salvador necesita algún alma perdida y desesperada que salvar. Resulta significativo que cuando dormía la noche en la que mató al predicador, el Dew Breaker soñó con su niñez y cuando trabajaba con sus padres en su jardín de Léogâne. En el sueño, toda la familia trabaja bajo la «neblina dorada» de las primeras horas de la mañana, y acto seguido las semillas que han plantado se convierten en árboles — mangos, papayas, guayabas, y aguacates (235). Su madre lo toma de la mano y lo guía hacia las hojas de una *mimosa pudica*, o «sensitiva», que se cierra nada más tocarla y luego se abre de manera natural. El sueño es complejo, pero parece situar el sufrimiento del Dew Breaker en la conexión que tenía con sus padres y con la naturaleza, cuya ruptura aconteció en los primeros años del duvalierismo. Si este sueño se presenta como una proyección de su dolor y deseo, entonces parece ser que lo que quería en lo más profundo era cierto tipo de reconexión con aquello que le quitó Duvalier, y que todos los crímenes que cometió eran una forma de revancha por todo lo que él y su familia habían sufrido. El elemento realmente destructivo de esos actos reside en que no estaban dirigidos contra la verdadera fuente de sus males, sino contra aquellos que eran como él, aquellos que buscaban reparaciones, aunque de forma diferente, pero que se vieron atrapados en el círculo vicioso apocalíptico en el cual uno se ve forzado a convertirse o bien en víctima o en torturador, o de hecho, en ambos al mismo tiempo.

El retrato de la familia apocalíptica

Para concluir el artículo, quisiera reflexionar brevemente sobre una pintura que parece presentar de forma visual la memoria apocalíptica de los Duvaliers que Peck, Mars, y Trouillot evocan en sus obras. La conocida obra de Edouard Duval Carrié titulada *Mardi Gras au Fort Dimanche* (1992/1993) coloca a la familia Duvalier en una celda de la infame prisión de Pourt-au-Prince. Se puede inter-



Edouard Duval Carrié. *Mardi Gras au Fort Dimanche*. 1992-1993. 150 x 150 cm. Pintura la óleo. Marco elaborado por el artista. Bass Museum of Art. Cortesía del artista.

pretar como un satírico retrato de familia, una representación deliberadamente grotesca de los Duvalier, creada seis o siete años después de su partida de Haití. El espacio donde sitúa el retrato de familia es importante: en vez de pintar a la familia en los cómodos alrededores de la celda es el espacio donde se deben enmarcar sus vidas y su legado histórico. La única

ventana de la celda es pequeña y sirve como un reducido marco interno desde donde se vislumbra el mundo exterior, con su cielo azul celeste y su verdor tropical. Estos colores naturales contrastan con los matices del interior de la celda. Las paredes son de un verde subido de tono, que sugiere un lugar deteriorado e infecto, y que a su vez se mezcla con el verde del uniforme del general, y con el enfermizo color oliváceo de la piel de las varias figuras del cuadro. Las paredes están llenas de cicatrices y de grietas, y como adorno aparecen tres manos colgadas cuya sangre gotea por las paredes. El suelo también está agrietado, aún más que las paredes, hasta tal punto que casi parece que se va a hundir bajo el peso de la familia. De color oscuro y terroso, la superficie de la celda puede representar la tierra, que está tan dañada y llena de cicatrices que parece dispuesta a consumirlos (y quizás al resto del país) en cualquier momento.

El día concreto es también significativo: *Mardigras*, el último día del carnaval, el día en que las bandas del carnaval se visten con sus mejores trajes, y que marca el término de los excesos de la temporada. Por tradición es también un día para la catarsis social, en el que se reinterpreta y hasta cierto punto se resuelven las tensiones sociales que se han acumulado con el tiempo. Los Duvalier aparecen en dicho sentido como una banda macabra de carnaval que marca el fin de su reino apocalíptico. Todos los personajes, excepto Baby Doc, llevan gafas oscuras, como los *macoutes*, lo que sugiere que cada uno de ellos es tan culpable de los crímenes cometidos por los *macoutes* como la milicia misma. Dos hijas de Duvalier —Marie Denise y Ti

Simone— están alineadas delante del oficial militar; la figura del centro mueve la cabeza hacia un lado como si el general estuviera apretándose contra su cuerpo. De hecho, el oficial es Max Dominique, marido de Marie Denise Duvalier, que era también el amante de todas las hijas de Duvalier (Nicole está representada en la parte anterior izquierda de la pintura). A la izquierda, está el arzobispo Ligondé (tío de Michèle Bennet, esposa de Jean-Claude), con parte de su cruz dorada metida en la cintura, como un arma. Sus hábitos son de color rojo únicamente en la parte superior, mientras que el resto de su vestimenta se mezcla con los colores oscuros del resto del grupo. La imagen sugiere que la familia Duvalier, al igual que ha hecho con los militares, ha cooptado a la iglesia y que todos deben alinearse con la familia ante el pueblo para este cuadro, que es también una especie de imagen de archivo policial de los acusados de la nación.

El centro de la pintura lo ocupa el triángulo de Papa Doc, Simona, y su hijo Jean-Claude. Aunque lleva muerto más de veinte años, el viejo dictador todavía viste de manera impecable de traje negro y con sombrero que trae a la memoria a Bawon Samdi, figura del Vudú guardiana de los cementerios. Su calavera aparece medio carcomida, lo cual sugiere que continúa acechando Haití como uno de los muertos y como un ser que en cierto sentido todavía sigue vivo. Simone viste traje de viuda, mientras que la cesta de picnic que lleva, de la cual sobresale una mano cortada, nos la presenta como un personaje folclórico, una bruja, o una tenebrosa madre de la nación que va sembrando muerte entre la población que va repartiendo muerte al resto de la familia.

Todos los ojos están fijos en la figura de Jean-Claude Duvalier, que destaca con su vestido blanco de novia. Aunque está en el primer plano de la pintura, parece más pequeño en comparación con las otras figuras que le hacen sombra. Sus ojos —los únicos que vemos— parecen reflejar nerviosismo y miran hacia el grupo que está detrás de él, como si les estuviera pidiendo dirección o guía. Ninguna respuesta se escucha por debajo de las gafas oscuras de los otros, y Jean-Claude Duvalier permanece temeroso como una absurda parodia de un dictador con mano dura. Su *cross-dressing* es la referencia más directa al carnaval, y parece evocar a figuras como

los *pisse-en-lit* del carnaval de Trinidad, o más directamente, a los *masisi* (gays), cuyo «*cross-dressing* consiste en llevar largos camisones» durante el festival (McAlister 75). Dichas bandas de carnaval proceden de las sociedades del vudú formadas por congregaciones gay, y en este sentido el vestido de Jean-Claude es una referencia a los rumores de que su madre fue iniciada como una vudú mambo, además de la «presunta confusión sexual» (Cosentino, «Baby on a blender» 138) del mismo Duvalier. En este contexto, la pistola que sostiene junto a la entrepierna, semeja aún más un objeto fálico, una señal externa de su virilidad que no parece convencer a nadie en la sala, y a él menos que a nadie.

Creada a principios de la década de 1990, esta obra sitúa a los Duvalier tanto vivos como muertos en más o menos un mismo plano. Parece que importa poco si uno está vivo o muerto. La pintura parece sugerir que el *dechoukaj*, o el desarraigo del duvalierismo, que siguió a la partida de los Duvalier ni ha acabado con ellos ni con su memoria; las manos cortadas sobre las paredes y en la cesta de Simone están frescas de sangre. A la familia no se le ha hecho desaparecer. Todavía está en Haití, situada en un espacio físico — la cárcel— que es el lugar de la memoria viva, memoria que no está del todo confinada a las paredes de la celda, en tanto que la ventana mira hacia la ciudad y la nación. Las resquebrajaduras de las paredes y del suelo sugieren la relativa fragilidad de la prisión, y que con el paso del tiempo las grietas están sujetas a aumentar hasta hacerse lo suficientemente grandes como para que escapen los reclusos y circulen libremente por el paisaje apocalíptico que tanto contribuyeron a crear.

La pintura tiene en este sentido algo de profética. La tierra finalmente se abrió de manera dramática el 12 de enero del 2010, y al suceso apocalíptico le siguió sólo un año después el retorno a Haití de Jean-Claude Duvalier. Resulta extraordinario que una multitud de miles de seguidores fuera a recibirlo al aeropuerto. Por otra parte, opositores de antaño como Michèle Montas, la viuda del famoso presentador de radio y activista Jean Dominique, lanzaron sin demora una acusación legal contra Duvalier, por lo que fue arrestado con cargos por robo, corrupción y apropiación indebida de fondos del estado. Su regreso a Haití fue un suceso trascendente: parece como un fantasma del pasado, un recuerdo espectral

de los temibles efectos de la era Duvalier, y de las formas mediante las cuales el pasado reaparece en Haití, y de cómo la historia gira en torno a ciclos que se repiten. Su juicio, si es que llega a celebrarse, sin duda agitará aún más esa memoria y contribuirá a determinar si los Duvalier acabarán consignados en la memoria colectiva o si seguirán siendo una plaga en el presente haitiano. Todo ello nos recuerda que el sentido original de la palabra griega *αποκαλυψις* es descubrimiento, revelación. El daño físico, material y humano que causó el terremoto ha puesto al descubierto de manera dramática las estructuras políticas y sociales que crearon las condiciones para el terrible y apocalíptico suceso que fue la era de los Duvalier. Por ahora, sin embargo, todavía no queda claro si ese descubrimiento y el retorno de Jean-Claude Duvalier marcan la fase final en el brutal ciclo histórico o son una profecía, un presagio de un descenso aun más profundo en el apocalipsis.

Traducción de José Gomariz

Bibliografía

- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Chancy, Myriam J.A. *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.
- Christie, Kenneth. *The South African Truth Commission*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2000.
- Cosentino, Donald. «Baby on the Blender: A Visual History of Catastrophe in Haiti». *Small Axe*. Nov. 2011: 134-54.
- Danticat, Edwidge. *The Dew Breaker*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.
- Denis, Lorimer, François Duvalier, Michel Aubourg, and Léonce Viaud. *L'Avenir du pays et l'action néfaste de M. Foisset*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, 1949.
- Gallagher, Mary. «Concealment, Displacement, and Disconnection: Danticat's *The Dew Breaker*.» In *Edwidge Danticat: A Reader's Guide*, ed. Martin Munro. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. 147-60.
- Hayner, Priscilla B. *Unspeakable Truths: Transitional Justice and The Challenge*

- of Truth Commissions*. 2nd edition. New York: Routledge, 2011.
- Laguette, Michel S. *The Military and Society in Haiti*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1993.
- MacAlister, Elizabeth. *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora*. California. University of California Press, 2002.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Haiti: State Against Nation—The Origins and Legacy of Duvalierism*. New York: Monthly Review, 1990.
- Žižek, Slavoj. *Living in the End Times*. London: Verso, 2010.

Fecha de recepción: 06/03/2014

Fecha de aceptación: 07/10/2014



Edouard Duval-Carrié. *Mardi Gras au Fort Dimanche*. 1992-1993. 150 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Marco elaborado por el artista. Bass Museum of Art. Cortesía del artista.