

**RELATOS DE UN CARIBE “OTRO”: SIMULACROS DE LO MONSTRUOSO Y LO  
DISTÓPICO EN OBRAS NARRATIVAS Y CINEMATOGRAFICAS RECIENTES<sup>1</sup>**  
**Stories of an "other" Caribbean: monstrous and dystopian simulations in recent  
cinema and narrative works**

FERNANDA BUSTAMANTE ESCALONA  
(Universitat Autònoma de Barcelona)

**RESUMEN**

A partir de textos narrativos de los escritores dominicanos Rita Indiana Hernández y Frank Báez, y de la reciente película del director cubano Alejandro Brugués, se analizará la monstruosidad y distopía tanto de los cuerpos, conductas y espacios caribeños. Para ello, se enfatizará en cómo estas propuestas estéticas, basadas en lo abyecto y grotesco, y que se sirven de procedimientos narrativos tanto literarios como audiovisuales, configuran una representación de un Caribe “otro” que se resiste al discurso exotista de lo caribeño y que a la vez legitima el discurso fundacional de violencia y bestialidad.

**Palabras clave:** Representaciones del Caribe – Monstruosidad – Distopía – Degeneración – Horror – Violencia – Parodia

**ABSTRACT**

The monstrosity and dystopia of Caribbean bodies, behaviors and spaces will be analyzed in relation to the literature of Dominican writers Rita Indiana Hernández and Frank Baez, as well as the recent Cuban film directed by Alexander Brugués. The emphasis will be on how these aesthetic objects -mainly of abject and grotesque nature, and configured by both audiovisual and narrative strategies- represent an "other" Caribbean which resists the

---

<sup>1</sup> Las ideas desarrolladas en este artículo se presentaron en el II Congreso Internacional sobre el Caribe: “Cartografías de género”, llevado a cabo en Madrid, en marzo de 2012.

exotic cliché while at the same time legitimizing the foundational discourse of violence and brutality.

**Key words:** Representations of the Caribbean – Monstruosity – Dystopia – Degeneration – Horror – Violence – Parody

El *caribe*, por su parte, dará el *caníbal*, el antropófago, el hombre bestial  
situado irremediamente al margen de la civilización,  
y a quien es menester combatir a sangre y fuego.

Roberto Fernández Retamar, *Caliban*, 1971<sup>2</sup>

Por fin llega el día en que podríamos abandonar el infierno,  
pero energéticamente rechazamos tal ofrecimiento,  
pues ¿quién renuncia a una querida costumbre?

Virgilio Piñera, *El infierno*, 1956<sup>3</sup>

Si hay conceptos-metáforas que enmarcan al Caribe son, entre otras, barbarie y violencia. La imagen del hombre americano delineada a partir de una "versión degradada que ofrece el colonizador" como ser salvaje y bestial, Caliban<sup>4</sup>; y el brutal exterminio de la población autóctona, marcan la dolorosa génesis de "lo caribeño" y han determinado su representación. Diferentes producciones culturales dejan entrever un Caribe contradictorio, un paraíso habitado por demonios, en el que, y tal como lo indica Benito Pérez Rojo, la violencia es el rasgo medular que le subyace<sup>5</sup>. Tanto en textos narrativos como en producciones cinematográficas recientes es posible observar cómo la representación de las Antillas mayores se sustenta a partir de materialidades y estéticas en las que lo bizarro y lo abyecto cobran protagonismo, pudiendo así identificar una tendencia a componer un contradiscurso en torno al Caribe que rompe con su estereotipada imagen paradisíaca y exotista —que promueve principalmente el imaginario

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, R., *Todo Caliban*, Buenos Aires, CLACSO, 2004 [1971].

<sup>3</sup> PIÑERA, V., "El infierno" en PIÑERA, V. *Cuentos fríos/ El que vino a salvarme*, CERVERA, V. y SERNA, M. (eds.), Madrid, Cátedra, 2008 [1956].

<sup>4</sup> Me remito a la figura conceptual empleada por Roberto Fernández Retamar. FERNÁNDEZ RETAMAR, R., *op.cit.*, p. 25.

<sup>5</sup> BENÍTEZ ROJO, A., *La isla que se repite*, Madrid, Casiopea, 1998, p. 256.

turístico e internacional—, pero que, y paradójicamente, convive con un juego discursivo que al enfatizar en la violencia no hace resistencia a la condición fundacional colonial de bestialidad. Es decir, para escenificar este Caribe las obras oscilan entre desmentir estas concepciones y legitimarlas a la vez.

A partir de los cuerpos y espacios presentes en los textos narrativos de los escritores dominicanos Rita Indiana Hernández y Frank Báez, y en la reciente película cubano-española de Alejandro Brugués, analizaré cómo la monstruosidad y la distopía presentes en estos relatos permiten una re(de)formulación de “lo caribeño”, presentando así a un Caribe “otro” cuya condición de alteridad y resistencia a las retóricas del centro es relativa, va entrecomillada.

### **Una corporalidad monstruosa, una subjetividad siniestra**

La narradora dominicana Rita Indiana Hernández en el cuento *Acteón parte 2* (2001)<sup>6</sup> y en la novela *Papi* (2005)<sup>7</sup> nos presenta un Caribe urbano, patriarcal y heteronormativo. Mediante sus protagonistas —un niño preadolescente y una niña de ocho años, respectivamente— y sus comportamientos infantiles “desviados”, la autora da paso a una representación del cuerpo en la que éste viene a funcionar como materia abyecta<sup>8</sup> y a la vez como agente de la monstruosidad. Ambos personajes, en su afán y necesidad por responder a las normativas paternas, se ven envueltos en situaciones en las que afloran sus impulsos de muerte y de agresión. Sirviéndose de una estética del horror corporal, estos infantes, asesinos a sangre fría, dan cuenta de cómo “los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo o el espacio externo, sino el propio cuerpo”<sup>9</sup> y su subjetividad<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> El relato breve forma parte de su libro de cuentos *Ciencia Succión* (2001, edición de autor), y fue publicado en la antología *Pequeñas resistencias 4. Antología del cuento norteamericano y caribeño* (2005, editorial Páginas de espuma).

<sup>7</sup> La novela cuenta con tres ediciones: *Vértigo* (Puerto Rico, 2005); *FeriLibro* (República Dominicana, 2011) y *Periférica* (España, 2011). En el presente análisis me baso en la primera edición.

<sup>8</sup> Entendida como aquello reprimido que ha sido expulsado, que genera una atracción y repulsión que quebranta los límites, perturba una identidad y un orden. KRISTEVA, J., *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2006.

<sup>9</sup> PEDRAZA, P., “Teratología y nueva carne”, en NAVARRO, A.J. (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002, p. 35.

<sup>10</sup> Pilar Pedraza en su artículo “Teratología y nueva carne” señala que en las producciones artísticas postmodernas “lo reprimido que regresa para producirnos inquietante extrañeza no viene de las sombras ni de la animación de lo inorgánico o lo muerto a la manera expresionistas (Golem, Frankenstein, Alraune, Futura) sino del propio cuerpo viviente” (2002: 39). En el caso de los relatos en cuestión, es el cuerpo cotidiano de los niños el que se apropia de este rasgo.

En *Papi*, la niña protagonista, que espera ansiosamente la llegada de su padre todopoderoso —un mafioso dominicano, macho seductor, que vive en EEUU y que ocasionalmente viaja a la isla para visitarla y hacer negocios—, nos narra toda la secuencia en la que ella y su padre huyen de las novias de papi, y cómo ella les va dando muerte:

Papi como que comienza a levantar la cabeza y en vez de una M-16 me pasa una paleta, un lollypop azul [...] papi y yo alcanzamos los 700.000 pies de altura, los 800.000 pies de altura cuando una de las moñúas aferra sus colmillos a los neumáticos. “Dispara coño dispara”, dice papi que se ha olvidado de pasarme un revólver y me saco el lollypop de la boca y me salgo casi entera por la ventana del carro [...] y le entierro el lollypop en el ojo a la inferna que grita muy fuerte cayendo<sup>11</sup>.

Por su parte, en *Acteón*,<sup>12</sup> el niño narrador nos cuenta cómo montó una pelea en la calle con un vecino que anteriormente le había dado una golpiza, justo frente a la ventana de su padre para demostrarle que no era un mariconcito:

Agarré una piedra y le tumbé un brazo de un solo golpe en el hombro, asustado cogió una varilla oxidada con la mano que le quedaba y me la metió en un ojo, la varilla se quedó enterrada y la agarré [...]. El mocoso se me arroja encima, la varilla le traspasa la barriga, pero me mete la mano en la boca, rodea la lengua (con la mano que le queda) y me hace un nudo, el ojo me gotea como un carro descompuesto. [...] rápido metí un puño con to' por la herida del hombro adonde estuvo su brazo, el mío resbaló hacia adentro y mi mano apretó su corazón un segundo hasta que dejó de latir<sup>13</sup>.

Cabe destacar que estos comportamientos desviados de agresión están relacionados con la impresión que los niños quieren causarle a sus respectivos *papis*. En el caso de *Papi* la niña idealiza a su padre eternamente ausente y al vínculo que tiene con él, busca su reconocimiento, que él esté orgulloso de ella (“y es verdad que soy casi

<sup>11</sup> INDIANA HERNÁNDEZ, R., *Papi*, San Juan, Vértigo, 2005, pp. 23-24.

<sup>12</sup> Acteón es un personaje de la mitología griega que tras quedarse contemplando a Artemisa desnuda, ésta le dio como castigo el ser devorado por sus propios perros, los que luego lo buscaban. El escritor cubano Virgilio Piñera en su cuento *El caso Acteón* retoma este mito. En un futuro análisis sería interesante realizar una comparación entre el relato breve de Piñera y el de Indiana Hernández a partir de este intertexto y el cuerpo transgredido y transgresor.

<sup>13</sup> INDIANA HERNÁNDEZ, R., “Acteón parte 2” en *Ciencia Succión*, República Dominicana, edición de autor, 2001, pp. 33-34.

igualita a papi"; "que papi me vea, para que papi sepa que yo no le tengo miedo a nada"<sup>14</sup>). Este propósito, que la conduce a un delirio<sup>15</sup> y a una obsesión por ser el centro de su vida, la incita a protagonizar travesuras de dolor y muerte, particularmente cuando se trata de descargar sus celos contra sus novias, con lo que la figura del padre se va proyectando en la propia niña ("afuera del carro de papi [...] una novia de papi [...] [a la] que nos apresuramos a atropellar y yo anotando a las novias aplastadas con una tiza sobre la guantera"<sup>16</sup>)<sup>17</sup>.

Por otra parte, en *Acteón* la relación que el niño tiene con su progenitor está fundada en el temor y la autoridad. El impuso de muerte del personaje se concreta no en la intención de agredir al contendor, sino en huir de la sanción del padre. No sólo no quiere despertarlo ("la varilla se quedó enterrada y la agarré para que no fuera a caerse y hacer ruido (el cuarto de papi y mami da al callejón)"<sup>18</sup>) sino que, sobre todo, quiere evitar que él sospeche de su hombría ("me dieron una cocotera de media hora y yo aguantando sin gritar para que papi no saliera al balcón y viera como me salseaban como a un mariconcito" [sic]<sup>19</sup>). El niño sabe el lugar que ocupa su padre (tanto en lo personal-afectivo como espacial), por lo que en su actuar deja entrever cómo su cuerpo está sometido a relaciones de poder heteronormativas: el padre desde lo alto de la ventana observa/controla la valentía de su hijo, con lo que su masculinidad queda materializada en los golpes.

Estos episodios en los que el centro está tanto en la destrucción como en la relación paterno-filial, se enmarcan, de acuerdo con Freud (1919), en una actitud siniestra (*unheimlich*)<sup>20</sup> en la medida en que en ellos se manifiesta una realidad que se mantiene

<sup>14</sup> INDIANA HERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2005, p. 17 y 27

<sup>15</sup> La niña fantasea con el retorno de su padre, a quien compara con los asesinos de los thriller norteamericanos por aparecer de improvisto y estar supuestamente muerto: "Papi es como Jason, el de *Viernes trece*. O como Freddy Krueger. [...] Pero en lo que más se parece papi a Jason no es en que se aparece cuando uno menos lo espera sino en que vuelve siempre. Aunque lo maten" (INDIANA HERNÁNDEZ, *IBÍDEM*, pp. 7-8).

<sup>16</sup> *IBÍDEM*, p. 75.

<sup>17</sup> Las adjetivaciones que les da a sus madrastras son siempre peyorativas (hijas de la gran puta, arpías, malditas). La niña tiene la necesidad de ser la favorita, la más importante para papi: "me odian, me odian, me odian porque tienen que quererme, porque tienen que quererme" (*IBÍDEM*, p. 22).

<sup>18</sup> INDIANA HERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2001, p. 33.

<sup>19</sup> *IBÍDEM*, p. 33.

<sup>20</sup> "Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares [...] el sentimiento de lo siniestro es inherente [...] a la idea de ser privado de los ojos". FREUD, S., "Lo siniestro" en *Librodot.com*. "Sigmund Freud: Obras completas" en "Freud total 1.0 (versión electrónica)", pp. 2 y 6. <[http://filosofiacotidiana.files.wordpress.com/2010/01/freud\\_\\_sigmund\\_-\\_siniestro\\_\\_lo.pdf](http://filosofiacotidiana.files.wordpress.com/2010/01/freud__sigmund_-_siniestro__lo.pdf)> (10 de mayo de 2012).

oculta, sale a la luz aquello que ha estado destinado a permanecer en secreto, y esto es el potencial de asesinos que hay en los niños y niñas. Ambos protagonistas son infantes cuyas subjetividades más que delinarse a partir de su inocencia lo hacen en base a su disposición y determinación a matar. En este sentido, los protagonistas de ambos relatos, estos niños-individuos por disciplinar, dialogan con lo que Foucault ha denominado monstruos morales<sup>21</sup>, en la medida en que sus brutales y crueles actos de aniquilación dejan entrever su “infracción”, su “anomalía”, su violación a las leyes de la naturaleza y de la sociedad, combinando lo posible con lo prohibido. Su monstruosidad (vinculada al ámbito jurídico-moral) está enraizada en sus conductas, las cuales bordean la locura y la criminalidad, por lo que ambas patologías encuentran su coordinación en el instinto de supervivencia<sup>22</sup> de estos cuerpos cándidos y aparentemente inofensivos que buscan protegerse del peligro.

Siguiendo a Kristeva, vemos cómo los relatos, al corromper el orden de las cosas, al desviar la norma, se tornan perversos: se resignifica el caramelo, elemento cotidiano de deleite, y pasan a ser una sádica arma mortal; se cuestiona la bondad de la paternidad al ser los padres figuras vinculadas a la violencia y el castigo; y se desacraliza la infancia al mostrar que quienes matan sin compasión ni remordimientos son los niños.

Sin embargo, cabe detenerse en el artificio empleado por Rita Indiana Hernández a la hora de componer la atmósfera narrativa, ya que es el horror lo que acentúa la monstruosidad de los protagonistas. La forma en que se describe el enfrentamiento entre los personajes muestra al cuerpo, por una parte, como materia abyecta, y por otra, como contenedor y generador de violencia. Los cuerpos son desmesuradamente mutilados: los ojos son perforados por objetos punzantes (el lollypop y la varilla),<sup>23</sup> pero luego son las propias partes corporales las que se transforman en armas, por lo que el cuerpo se presenta como un espacio fundamental para ejercer dominio.

A partir de esto, es posible identificar en las obras elementos estéticos característicos del cine de terror clase B<sup>24</sup>, particularmente de las películas gore, así como

---

<sup>21</sup> FOUCAULT, M., *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 80-82.

<sup>22</sup> IBÍDEM, pp. 61 y 127-128.

<sup>23</sup> Es interesante observar que esto ocurre en ambos casos, ya que la pérdida de los ojos y la visión ha sido analizada por Freud, y a partir de Edipo, es identificada como metáfora de la castración.

<sup>24</sup> El cine de serie B, o *B movie*, surgido en Estados Unidos tras la crisis del '29, se caracteriza principalmente por producir un cine de baja calidad y presupuesto, con tendencia a desarrollar el género de la ciencia ficción o el terror bajo efectos de realidad intencionadamente “mal” logrados que bordean lo absurdo y lo ridículo.

de los juegos de videos de luchas<sup>25</sup>, por lo que cabe destacar cómo la retórica de estos episodios narrativos se sirve de procedimientos propios de estas artes gráficas-audiovisuales para, centrándose en lo visceral, ilustrar lo más explícitamente la violencia. Los relatos, por medio de una descripción secuencial del combate, grafican lo más posible el aniquilamiento del sujeto y el exceso de sangre<sup>26</sup>, pudiéndose observar en esta transformación corporal, inquietante y perturbadora, una fascinación por la carne y lo orgánico<sup>27</sup>. Es decir, los textos se envuelven en una estética del *body horror* ya que buscan construir un montaje de un espectáculo del cuerpo en el cual éste es desfamiliarizado y alterado brutalmente<sup>28 y 29</sup>.

La caracterización de infantes “retorcidos” alejados de todo juicio valórico y moral, y la grotesca desfiguración y distorsión de la materialidad corpórea están al servicio de una teatralización de la mutilación que da cuenta de cómo la integridad del cuerpo y del sujeto mismo se ve quebrantada, de cómo sus propios límites han sido transgredidos. En ambos fragmentos de las obras, en los que el foco está en el cuerpo y la tensión en el comportamiento de los sujetos, la abyección y la consiguiente monstruosidad funcionan como ejes comunicantes, a partir de los cuales la idea de un Caribe Caliban resurge, y con ella, la pregunta sobre cómo se construyen las subjetividades periféricas y desde dónde se enuncian.

### **El Caribe como escenario para narrar el fin**

Este Caribe es "otro" no sólo por estar habitado por subjetividades monstruosas y corporalidades reprimidas, sino también por ser escenario de lo aniquilado y apocalíptico. En la novela corta *La estrategia de Chochueca* (2004) de Rita Indiana Hernández y en el cuento *Págale tú a los psicoanalistas* (2007) del escritor, también dominicano, Frank

---

<sup>25</sup> Como *Street Fighter*, *Mortal Kombat*, *Killer Instincts*, entre otros.

<sup>26</sup> En 1986 David J. Schow acuñó el término *splatterpunk* para referirse a la tendencia a componer ficciones que se alejaran del horror convencional a partir de imágenes violentas, grotescas, de horror extremo.

<sup>27</sup> En la novela *Papi* se presenta al final, en la figura del padre, otro tipo de cuerpo: el cyborg.

<sup>28</sup> HURLEY, K., “Reading like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott’s *Alien* and David Cronenberg’s *Rabid*”, en HALBERSTAM, J. y LIVINGSTONE, I. (eds.), *Posthuman bodies*, Indiana, Indiana University Press, 1995, p. 203.

<sup>29</sup> “A ‘body horror’: a hybrid genre that recombines the narrative and cinematic conventions of the science fiction, horror, and suspense film in order to stage a spectacle of the human body defamiliarized, render other. Body horror seeks to inspire revulsion —and in its own way, pleasure— through representations of quasi-human figures whose effect/affect is produced by their objection, their ambiguation, their impossible embodiment of multiple, incompatible form” (IBÍDEM, p. 203).

Báez<sup>30</sup>, se presenta una imagen citadina gobernada por el caos y la ruina; se delinea un espacio violento y escatológico en el que se denuncia de modo catastrófico la ultimidad de las cosas<sup>31</sup>. En ambos textos los protagonistas se remiten a dos momentos puntuales en los que el foco está en la destrucción de la capital de República Dominicana, por lo que se le da a la ciudad caribeña, que ha sido configurada como un no lugar, un nuevo atributo: el de espacio distópico.

En *La estrategia* la adolescente Silvia, estereotipo del letargo y nihilismo, que transita-deambula-patina por la ciudad, relata uno de sus sueños recurrentes:

La ciudad en llamas es un sueño que siempre tengo, el de un fuego apocalíptico que se come a Santo Domingo. Hay otro en el que la isla se hunde por aquello de Duarte. Nadie me cree cuando les digo que arde, que los fuegos llegan a los techos del Alcázar Colón y que el Obelisco es una inmensa vela ennegrecida. De todos modos se mueren todos cuando yo ya me he despertado<sup>32</sup>.

Por su parte, la bohemia y nostálgica joven del relato de Báez cuenta una imagen que se le vino a la cabeza la noche en que se preguntaba adónde se habían ido los poetas de Santo Domingo:

Yo miré hacia el horizonte que resplandecía [...] pero no era un resplandor, sino una ola del tamaño de todo el horizonte que se iba alzando y alzando con la intención de romper contra Santo Domingo y arrasar con sus casuchas y los cocoteros del Malecón y los palos de luz y el obelisco hembra y el obelisco macho y sus edificios desmoronados por dentro [...] una ola que arrasaba consigo todo y los lanzaba contra los puentes y las vallas de publicidad y todas las fachadas, chocaba un barco contra la catedral, haciéndola añicos, así como mil retorcidas imágenes que he olvidado, ya que la visión fue efímera<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Este relato se encuentra en el libro de cuentos *Págale tú a los psicoanalistas* (2007), ganador del Premio de Cuento Joven Feria del Libro de República Dominicana el año 2006.

<sup>31</sup> DEI, H. D., *Lógica de la distopía. Fascinación, desencanto y libertad*, Buenos Aires, Editorial Docencia, 2002, p. 81.

<sup>32</sup> INDIANA HERNÁNDEZ, R., *La estrategia de Chochueca*, San Juan, editorial Isla negra, 2004, p. 47.

<sup>33</sup> BAEZ, F., "Págale tú a los psicoanalistas", en *Págale tú a los psicoanalistas*, Santo Domingo, ediciones FeriLibro, 2007, p. 33.



Estas imágenes de una ciudad devastada —que son narradas por ambos personajes como inocentes y aisladas irrupciones, oníricas e imaginarias, dentro de su cotidianeidad— adquieren un tono apocalíptico tanto por corresponder a una retórica del fin del mundo (la urbe y sus habitantes desaparecen), como por su condición de revelación (son enunciados que oscilan entre lo deseado, lo profético y lo hipotético). Y es la presencia de ellas en los respectivos argumentos de las obras lo que permite, nuevamente, identificar procedimientos narratológicos propios del género de la ciencia ficción, en la medida en que se configuran como pequeños relatos distópicos<sup>34</sup>.

Siguiendo la clasificación de Raymond Williams estos episodios, que irrumpen la atmósfera narrativa, se enmarcan dentro de las distopías del mundo alterado por causas externas<sup>35</sup>, en las que un suceso natural, incontrolable, altera el estado de la ciudad y de la vida humana de modo catastrófico, por lo que el "emphasis is on human limitation or indeed human powerlessness: the event [...] destroys us, and we are its objects. [...] the natural world deploys forces beyond human control, this setting limits to or annulling all human achievement"<sup>36</sup>. Desde una perspectiva pasiva, como meras "observadoras", las protagonistas nos narran sin ninguna implicancia emocional cómo Santo Domingo va siendo incinerado o inundado, cómo sus hitos urbanos son arrasados, concluyendo con la idea de la muerte de los habitantes que no han tenido posibilidad de salvación.

Sin embargo, cabe destacar que en estos relatos este futuro distópico no sólo es prácticamente inmediato sino evidente, es una idea ante la cual ya se está habituado, y esto se explica ya que la vida de este Caribe insular está determinada por su situación geográfica y climática: en cualquier momento un huracán o maremoto puede acabar con su existencia. Por lo tanto, las proyecciones distópicas, realizadas por el consciente o inconsciente de los personajes, en las que la ciudad es devastada y la población

---

<sup>34</sup> Los relatos de la distopía suelen vincularse con el género de la ciencia ficción en los que la explosión demográfica, los crecimientos de movimientos migratorios, la escasez de recursos y las plagas amenazan y presentan un futuro del caos, del canibalismo, del fin del mundo. Las distopías o antiutopías corresponden a aquellas sociedades de un futuro próximo que tienen un alto grado de progreso tecnológico y científico, pero que están obliteradas por estructuras de control y manipulación, de adoctrinamiento y represión, generando una atmósfera asfixiante que se oculta bajo la idea de Estado de bienestar.

<sup>35</sup> Raymond Williams en *Utopia and Science Fiction* (1978) señala cuatro tipos de distopías o utopías negativas: *the hell, the externally altered world, the willed transformation, the technological transformation*.

<sup>36</sup> WILLIAM, R., "Utopia and Science Fiction" en *Science Fiction Studies*, n.º 16, vol. 5, parte 3, noviembre (1978) <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.htm>> (8 de marzo de 2012).

exterminada, son en realidad una posibilidad con la que están familiarizados<sup>37</sup>, y de ahí la indiferencia en la actitud de las jóvenes quienes, frente a una eventual atrocidad, no tienen miedo ni impotencia, no lo perciben ni como una pesadilla ni como un pensamiento perturbador.

Estas alucinaciones visuales, “imágenes retorcidas”, que delinean la urbe caribeña como lugar de masacre y muerte, irrumpen el imaginario exotista del Caribe paraíso perdido, ya que se configuran —en cuanto a su condición de denuncia profética o catastrofista o de utopía desacreditada o desencantada<sup>38</sup>—, como abyectos relatos distópicos, los cuales dejan entrever la perversión al narrar la descomposición de la ciudad, al presentarla no sólo como una tumba sino como un desecho, un cadáver<sup>39</sup>. Este gesto, que da cuenta de cómo “el mito del apocalipsis aporta los medios temáticos y narrativos necesarios para hacer frente a la corrupción cultural y política”<sup>40</sup>, permite a ambos narradores dominicanos denunciar a modo de alegoría, la distopía moral y sociopolítica de la región; posicionándose como narrativas que se alejan de toda idealización del Caribe, y lo presentan más próximo a ser el Infierno que el Edén.

### **Representar el Caribe en clave paródica y sarcástica**

Las imágenes de un espacio en destrucción, habitado por sujetos desviados y cuerpo grotescos, y lograda a partir de la exposición de materialidades y situaciones aterradoras, nos delinean un Caribe en estado de degeneración (y regeneración), en la medida en que se detectan elementos enfermizos que hacen visible una desviación que provoca anormalidad. Estos aspectos analizados en relación a la representación de este

<sup>37</sup> En contraposición a lo que señala Jameson en relación a la ciencia ficción, ya que para él: “of SF concealed another, far more complex temporal structure: not to give us ‘images’ of the future —whatever such images might mean for a reader who will necessarily predecease their ‘materialization’— but rather to defamiliarize and restructure our experience of our own present, and to do so in specific ways distinct from all other forms of defamiliarization”, por lo que en el caso de estos relatos, esta destrucción está más cercana a ser real que ficción. JAMESON, F., “Progress versus utopia; or, can we imagine the future?” en *Science Fiction Studies*, n.º 27, vol. 9, parte 2, julio (1982). <<http://www.depauw.edu/sfs/blackissues/27/jameson.html>> (11 de mayo de 2012).

<sup>38</sup> NÚÑEZ, L., “De la utopía clásica a la distopía actual” en *Revista de Estudios Políticos*, n.º 44, marzo-abril (1985), Madrid, Centro de Estudios Constitucionales. <[www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE\\_044\\_047.pdf](http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE_044_047.pdf)> (20 de mayo de 2012); DEI, H. D., *Lógica de la distopía. Fascinación, desencanto y libertad*, Buenos Aires, Editorial Docencia, 2002; y DOMINGO, A., *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Barcelona, Anagrama, 2008.

<sup>39</sup> Julia Kristeva señala que el cuerpo-desperdicio, el cuerpo cadáver, es un cuerpo abyecto por excelencia, al ser un elemento en deyección que no debe de ser expuesto por ser impuro. KRISTEVA, J., *op. cit.*, pp. 143 y 144.

<sup>40</sup> PARKINSON ZAMORA, L., *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México, FCE, 1994, p. 227.

“otro” Caribe se reúnen en la reciente producción cinematográfica *Juan de los muertos* (2011, España/Cuba)<sup>41</sup>, escrita y dirigida por el cubano Alejandro Brugués, la cual, inscrita dentro del subgénero zombie del cine de terror<sup>42</sup>, presenta a la capital de Cuba como un espacio de lo monstruoso y distópico.

En *Juan de los muertos* la problemática a la que se enfrenta La Habana del 2000 no tiene relación con el bloqueo, ni el embargo comercial de los Estados Unidos, sino con la llegada de extraños sujetos carnívoros (come sesos) que asesinan a la población y expanden la plaga por la ciudad. Los personajes no saben que son zombies y los medios oficiales señalan que estos antisociales, provocadores de los disturbios, son detractores del régimen enviados por el gobierno norteamericano: "en los últimos días han ocurrido algunas alteraciones de la disciplina social causada por un grupúsculo de disidentes pagados por el gobierno de los Estados Unidos".

Como es propio de este género, la exótica y sancionada práctica afrohaitiana del vudú, llevada a América por los esclavos africanos, es retomada: el muerto infectado y resucitado, que ha perdido todas sus facultades y que está sometido a la voluntad de su dueño para ser explotado como mano de obra barata en las plantaciones de caña de azúcar, es reactualizado en la figura del zombie, la cual ha pasado a constituirse como una metáfora sociocultural, como una figura ideológica de la alienación, expropiación y transgresión<sup>43</sup>. Brugués toma este referente local caribeño, ahora popularizado y comercializado por la industria cinematográfica, invadiendo La Habana con estos cadáveres andantes, caracterizados por el maquillaje y el vestuario que muestran visibles síntomas de putrefacción en la piel, o por la mutilación de alguna sección de su cuerpo, o por presentar la descomposición de su masa corporal.

Sin embargo, cabe destacar que estos personajes, catatónicos autómatas, agresivos y caníbales; estos cuerpos abyectos que están entre lo vivo y lo muerto, entre el sujeto y el objeto, entre la víctima y el victimario; poseen una dimensión política ya que no

---

<sup>41</sup> Para más información, véase el sitio oficial de internet de la película: <<http://www.juanofthedeادمovie.com/>>.

<sup>42</sup> Pensemos en *Night of the living dead* (1968) de George A. Romero y toda su producción cinematográfica, o en la saga del videojuego *Resident Evil* (1996) que posteriormente ha sido adaptado al cine; o en la reciente serie televisiva *The Walking Dead* basada en la novela gráfica de Robert Kirkman (2003), por nombrar algunos.

<sup>43</sup> En este sentido el zombie ha sido interpretado como una metáfora vinculada a los comportamientos, miedos y deseos de la sociedad, que manifiestan a través de él una crítica a los desasosiegos causados por acontecimientos políticos-sociales: una crítica a la voracidad de la economía capitalista; una crítica a la manipulación mediática e informativa que aliena a los sujetos, así como una crítica a las jerarquías sociales que da paso a una discusión en torno a la clase, la raza y el género.

sólo su cuerpo está en degeneración sino que es un cuerpo infectado y contagioso; y con esto, la anomalía y el peligro como dos condiciones necesarias para que exista el monstruo se dan en el zombie, en la medida en que su presencia implica una alteración y un ataque al orden de las cosas, que amenazan al bienestar del cuerpo social<sup>44</sup> y <sup>45</sup>. Por ello, y siguiendo a Foucault, tal como una peste, la llegada de los zombies, de estos monstruos de tipo jurídico biológico, genera un "momento de gran confusión pánica en que los individuos, amenazados por la muerte que recorre las calles, abandonan su identidad, arrojan máscaras, olvidando su *status* y se entregan al gran desenfreno de la gente que sabe que va a morir [...] [por lo que] las individualidades se deshacen y se olvidan de la ley"<sup>46</sup>. Esta situación de trastorno es representada en la película al mostrar a la ciudad caribeña gobernada por el caos, por la desesperación y la pérdida de control<sup>47</sup>.

Lo distintivo de este filme es que esta Habana —ahora escenario de una nueva distopía<sup>48</sup> causada por estos sujetos peligrosos que deben ser extirpados<sup>49</sup>— es caracterizada bajo procedimientos estéticos paródicos en los que este contexto de muerte masificada, dramático y aterrador, y en el que se inscriben diferentes referentes propios del imaginario cubano y caribeño, es trabajado bajo un tono cómico; por lo que la parodia

<sup>44</sup> CORTÉS-ROCCA, P., "Etnología ficcional. Brujos y zombis y otros cuentos caribeños", en *Monstruosidad y biopolítica. Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, n.º 227, vol. LXXV, abril-junio (2009), pp. 333-347.

<sup>45</sup> "Lo peligroso del zombie no es tanto su accionar, lo que puede hacerle a los otros, sino su existencia misma que parece recordarnos que el límite que distingue entre vivos y muertos, amos y esclavos, es bastante precario y susceptible de ser alterado en cualquier momento. [...] El zombie, en tanto monstruo humano, convoca al problema de la transgresión de la ley; ley social en tanto toca los límites y la definición de la criminalidad y del asesinato; y de la ley natural en tanto implica la hibridación de lo vivo y lo muerto". CORTÉS-ROCCA, P., *op. cit.*, pp. pp. 340 y 341.

<sup>46</sup> FOUCAULT, M., *op. cit.*, p. 54.

<sup>47</sup> Los personajes corren masivamente por el Malecón, arrancando de los muertos vivientes; se suben a balsas artesanales y botes para dejar la ciudad; hay desolación en las calles, sólo cadáveres en las aceras y antejardines; los pocos sobrevivientes saquean supermercados en busca de provisiones (que no es alimento sino ron); se desploman edificios; se estrella un helicóptero en el Capitolio Nacional, y todas las panorámicas o tomas aéreas muestran una Habana en llamas, bajo un cielo gris.

<sup>48</sup> Este tipo de distopía, dentro de la clasificación de Raymond Williams se encuentra entre el solapamiento entre *the externally altered world* y *the willed transformation* en cuanto a que hay un evento incomprensible e incontrolable que quebranta el estado de las cosas, pero a la vez, con la interpretación de su origen político viene a ser "the inclusion of some social agency, explicit or implicit [...] [that is] subordinate to or simply associated with a dominant emphasis on social and political (including revolutionary) transformation" (WILLIAMS, R., *op. cit.*), que en este caso es distópica porque conduce a la destrucción de la ciudad y la muerte de los cubanos o al abandono de la isla.

<sup>49</sup> Cabe destacar que la figura del zombie por su canibalismo y barbarismo, es decir, por su condición de sujetos fuera de la civilización, ha funcionado como alegoría de las masas subalternas así como de las masas colonizadas, en cuanto a que estas características fueron "atribuidas a muchas tribus amerindias para legitimar su colonización, su esclavización, y en última instancia, su exterminio, así como para afirmar su supuesta inferioridad cultural" (p. 104). FERRERO, Á.; ROAS, S., "El 'zombi' como metáfora (contra)cultural" en *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, n.º 32 (2011, 4), pp. 97-120. <<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/38076>> (20 de junio de 2012).

postmoderna —al ser un fenómeno "fundamentalmente irónic[o] y crític[o] con el pasado, no nostálgic[o] o semejante a un anticuario, [que] [d]esnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones [...] [y] legitima y subvierte lo que ella parodia"<sup>50</sup>— pasa a ser su principal estrategia de representación.

En este sentido, en el filme cobra relevancia, para efectos del argumento y de la caracterización de los personajes, un intertexto histórico —ausente en los otros textos analizados—, que en este caso es mítico de su nación. Comenzando por su propio tráiler, se nos inserta en el imaginario de la Revolución Cubana: "A 50 años de la Revolución una nueva revolución está por comenzar". Sin embargo, el grupo de revolucionarios se aleja de su referente, los barbudos; son ciudadanos comunes y corrientes que no pertenecen a ninguna élite social ni intelectual, y que no persiguen ninguna causa política. Y su líder, Juan, el protagonista, que se declara como "un sobreviviente de Mariel, de Angola, del Período Especial, y de esta cosa que nos vino después", es uno más en busca de una oportunidad para hacer dinero. Juan y su pandilla, desconociendo completamente al contrincante —a quien el protagonista considera "por primera vez un enemigo real"—, lideran una nueva lucha armada, esta vez con fines comerciales: ofrecer el servicio de limpiar la ciudad matando a los muertos vivientes a pedido, y para esto utilizan armas caseras como un bate de beisbol, un remo, hondas, el nunchaku; y tienen, en lugar de una proclama, un eslogan de tono publicitario: "Juan de los muertos, matamos a sus seres queridos".

De esta forma, y con un estilo narrativo propio de Quentin Tarantino o Robert Rodríguez<sup>51</sup> Brugés da paso a escenas de acción de violentas y sangrientas matanzas, ocurridas en diferentes lugares de la ciudad, pasando por barrios populares y sitios emblemáticos; como cuando el grupo es acorralado por zombies en la Plaza de la Revolución y éstos son degollados; o la secuencia coreográfica en la que todos muestran sus técnicas de combate para finalmente terminar con Juan en un primer plano, todo ensangrentado y sudado, con su remo en la mano y detrás de él una pared con un grafiti

---

<sup>50</sup> HUTCHEON, L. "La política de la parodia postmoderna", en *Revista criterios*, número especial de homenaje a Bajtin, julio (1993), pp. 191 y 194, <[www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf](http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf)> (11 de mayo de 2012).

<sup>51</sup> La filmografía de ambos guionistas y directores comparte una estética en la que la violencia explícita utiliza esquemas narrativos tomados de otros géneros como el caso de las películas asiáticas, específicamente las de artes marciales, o de los comic manga (pensemos en *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill*, en el caso de Tarantino, o *Planet Terror* y *Machete* en el caso de Rodríguez). Podemos ver cómo Brugés en *Juan de los muertos* parodia estas estéticas, que han sido sus referentes, y a la vez les rinde un tributo caribeño.

de la bandera de Cuba y la famosa frase, consigna de la Revolución, "patria o muerte". Podemos ver otros ejemplos de este "juego referencial" en la escena en la que, después de mostrar la ciudad absolutamente abandonada, se enfoca un letrero de neón tintineante que dice "Habana libre"; o cuando Juan pelea contra una de sus compañeras de pandilla, ahora convertida en zombie, con una bachata de música de fondo cuya letra dice: "No me voy a dejar morir"; o en el propio protagonista, quien al final de la película, y a diferencia del resto de los personajes, decide permanecer en la isla, presentándose como un nuevo libertador, como un hombre libre que encarna los ideales revolucionarios, dando la vida por la patria. Por tanto, vemos cómo por medio de las localizaciones, las ambientaciones y los decorados de los escenarios, la banda sonora y los personajes, se presentan diferentes tópicos propios de la Revolución Cubana que apelan al no dejarse vencer, a "hasta la victoria siempre", y que son legitimados mediante el sarcasmo.

La obra a partir de la fusión de intertextos histórico-políticos y estético-cinematográficos se enmarca en un estilo paródico en la medida en que se advierten inscritos diferentes referentes, los que al mismo tiempo son socavados y problematizados. La incorporación de un monstruo, que remite a una figura inicialmente afrocaribeña pero que a estas alturas ya es transnacional y globalizada, y de su reactivación a partir de un montaje propio de la industria cinematográfica de masas, es utilizada en *Juan de los muertos* para dar cuenta de una de(re)generación, la cual, materializada en los cuerpos y en el espacio, apela a una reconstrucción de las narrativas e imaginarios locales.

### **Un caribeño espectáculo de la crueldad**

Las obras analizadas, pese a mostrarnos capitales caribeñas en cenizas o bajo el mar, a sujetos insertos en dinámicas de agresión y cuerpos en degeneración, se alejan del tono dramático y terrorífico. En estos relatos, ante lo monstruoso de la corporalidad y lo apocalíptico del espacio, no hay lugar para el terror ni el miedo. Los protagonistas son conscientes de la fragilidad del cuerpo y de su vulnerabilidad, conciben la idea de una destrucción de la sociedad y, sin embargo, no expresan ni inquietud ni angustia. Alejados de toda actitud dubitativa, y sabiendo que las víctimas pueden ser ellos mismos, los personajes están dispuestos a dar muerte al otro (madrastras, vecinos, zombies o la humanidad), sin importar el vínculo afectivo que se tenga. No se teme ni al cuerpo mutilado ni al sufrimiento. Y frente a la opción de un futuro-presente catastrófico y caótico,

no hay sentimientos de amenaza ni traumatismo, no hay efecto de angustia, ni conmoción psicológica, ni vértigo existencial.

Sin embargo, en estas abyectas narrativas literarias y cinematográficas —en las que no hay tintes negativos ni finales trágicos; en las que la belleza es relativizada y los hechos de sangre banalizados; en las que lo escatológico-grotesco se vuelve sublime y la violencia pasa a ser prácticamente un fetiche— para lograr la construcción de ese Caribe “otro” se remite a diferentes metarrelatos (coloniales y postcoloniales, sociopolíticos y de los *massmedia*), lo que nos lleva a preguntarnos de qué manera estas periféricas propuestas culturales se posicionan en relación al Centro, y cuál es la implicación política y estética de sus representaciones.

Para poder dar respuesta a estas interrogantes, cabe tener en cuenta, por una parte, los postulados de Fernández Retamar en cuanto a que las subjetividades periféricas se piensan y enuncian desde el Centro y su lenguaje, “lo que prueba hasta qué punto [están] inficionados con las ideologías del enemigo”, y al mismo tiempo explica el porqué al Caliban no le queda otra opción que actuar desde ese lugar de enunciación<sup>52</sup>. Y así también, y siguiendo la misma línea, resulta esclarecedor para comprender estas narrativas tomar el planteamiento de Josefina Ludmer<sup>53</sup> en torno a las “tretas” que desarrollan los sujetos en situación de subordinación y marginalidad para poder ampliar su campo de saber y de acción, y así instaurar nuevas territorialidades.

A partir de ambas ideas, destaco entonces, que en las obras la actitud que se tiene frente al discurso criminológico (que fue funcional para la fundación de las naciones latinoamericanas), así como frente al discurso exotista (que ha sido utilizado por las políticas internacionales), no es ni de apatía, ni de celebración, así como tampoco de explícita resistencia. Más bien se toma una postura iconoclasta en relación a las narrativas de proyecto social, centrando la filiación y propuesta en poner en evidencia las transformaciones y ambigüedades de “lo caribeño”; en marcar su carácter de ser fundacionalmente transculturado y globalizadamente misceláneo. Por lo tanto, conscientes de que los nexos de dependencia con el Centro no están rotos, los modos de narrar o inscribir el Caribe se presentan como un ejercicio que da cuenta de sus discontinuidades y dilemas, por lo que, y de acuerdo a las palabras de Benítez Rojo, las

---

<sup>52</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, R., *op. cit.*, p. 25.

<sup>53</sup> LUDMER, J., "Las tretas del débil", en Patricia GONZÁLEZ, P. y ORTEGA, E., (eds.), *La sartén por el mango*, Puerto Rico, El huracán (1984). <[http://www.josefinaludmer.com/Josefina\\_Ludmer/articulos.html](http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/articulos.html)> (14 de junio de 2012).

obras se configuran como textos caribeños carnavalescos que son al mismo tiempo las máscaras de la comedia y la tragedia<sup>54</sup>.

Los artificios lingüísticos proporcionados por la parodia y el sarcasmo; y los artificios estéticos propios del pop, el espectáculo y de los géneros de la ciencia ficción y el terror, vienen a funcionar como las tretas de estas propuestas narrativas, las cuales retoman la violencia epistémica y estereotipadora del caníbal y del paraíso perdido y la representan en una violencia, esta vez, materializada en el cuerpo y el espacio. Y esto nos deja entrever cómo las tácticas de resistencia, para resquebrajar las lógicas del discurso hegemónico, neutralizarlo y, si es posible, burlarlo, implican una negociación entre la aceptación y el enfrentamiento a la estructura dada.

El análisis de las recientes producciones narrativas de Rita Indiana Hernández y Frank Báez; y cinematográfica de Alejandro Brugés, da cuenta de cómo bajo un tono narrativo que no acude ni al horror, ni a la admiración, ni al escándalo, ni al asombro, en estos relatos de representaciones de un Caribe "otro" se nos presenta un espectáculo de la crueldad en el que la carne humana y la ciudad son el material privilegiado para problematizar los discursos hegemónicos en los que se ha envuelto "lo caribeño". Se presentan por tanto como una poética del cuerpo y el espacio que se distancia del desgarrar y el dolor y en la que lo caribeño se piensa y representa desde la violencia, con el fin de, alejándose de toda idealización, acentuar, y de paso reírse, de cómo hoy sus paradigmas se envuelven en paradojas. De esta forma, el Caribe, alguna vez visto como nuevo mundo, es relatado teniendo como principio organizador a la destrucción.

---

<sup>54</sup> BENÍTEZ ROJO, A., *op. cit.*, p. 347.