

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
Facultad de Humanidades
Departamento de Literatura Comparada

Monstruo nuestro de cada día:

La identidad caribeña del monstruo que nos (re)presenta en
Malas hierbas de Pedro Cabiya y *El monstruo* de Manuel Zeno Gandía

Nivialis L. Toro López

Departamento de Literatura Comparada

Tesis de Maestría

Enero de 2022

© 2021 Derechos de autor reservados.

Índice

Abstract/Resumen	vi
Biografía	vii
Dedicatoria	x
Introducción	11
Devenir monstruoso	11
<u>I</u> Sobre monstruos, lo monstruoso y zombis: contexto y teorías literarias	22
II. <i>Malas hierbas</i> , escrita en el 2011 por Pedro Cabiya.....	33
III. <i>El monstruo</i> de Manuel Zeno Gandía	42
Conclusión_La monstrea soy yo.....	48
Bibliografía	50

HOJA DE APROBACION

Monstruo nuestro de cada día:

La identidad caribeña del monstruo que nos (re)presenta en

***Malas hierbas* de Pedro Cabiya y *El monstruo* de Manuel Zeno Gandía**

Tesis presentada como requisito para obtener el Grado de Maestría en Artes. Sometida al Departamento de Literatura Comparada, el 12 de enero de 2022.

Aprobada con la calificación Aprobado Notable.

Comité de Tesis

Marla Pagán Mattos, Ph.D.
Directora de Tesis

Marian Polhill, Ph.D.
Lectora

Emmanuel Ramírez Nieves, Ph.D.
Lector

Marla Pagán Mattos, Ph.D.
Directora Interina

Abstract/Resumen

Los zombis nos rodean, los monstruos somos nosotros. Somos monstruosos todos en la medida en que señalamos la monstruosidad en quienes nos rodean y en la medida en que somos de fisionomías atípicas. Por medio del análisis literario de dos novelas caribeñas, *Malas hierbas* de Pedro Cabiya publicada en el 2011, con un contexto que se desarrolla entre República Dominicana y Haití y *El monstruo* de Manuel Zeno Gandía publicada en el 1878, propongo la idea de un zombi y un monstruo cultural que sale del dilema existencial ontológico que desde siempre ha plagado la humanidad. Como entes colonizados nos sentimos en plena conexión con los supuestos distópicos que proponen los textos. Lo monstruoso se nombra a partir de los otros, el monstruo vive en cada cual por virtud de quienes nos rodean: debemos ser monstruosos para poder nombrar monstruos.

Biografía

Nivalis Lisbel Toro López tiene un bachillerato en Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez donde redactó su primera tesis corta sobre el discurso del mercado del sexo en Puerto Rico. Entre el 2011 y 2015 fungió como tutora de español en el Centro Universitario para el Acceso en la UPRM y entre el 2016 y 2017 fue tutora de español e inglés en el Centro para el Desarrollo de Competencias Lingüísticas en la UPRRP. En sus años universitarios también ha sido editora, ponente y teatrera en TeatRUM donde también performeó, dirigió, produjo y colaboró en la creación de obras clásicas y, originales del grupo. Desde el 2018 se dedica a la cerámica y gesta el proyecto Croziers Pottery. En el 2021 ha sido galardonada con la beca Imaginación Radical por NDN Collective por su trabajo cultural y comunitario con la alfarería. Nivia Toro es literata y artesana ceramista.

Monstruo nuestro de cada día:

La identidad caribeña del monstruo que nos (re)presenta en

Malas hierbas de Pedro Cabiya y *El monstruo* de Manuel Zeno Gandía

A mi abuela que murió en mi segundo año de maestría y a mi madre que murió en mi último. Gracias especialmente a Marla Pagán Mattos por creer en mí, mi trabajo y en el poder de mis palabras. A Deni por leer todo con ojo crítico. A mis amigos que están y quienes ya no. Al barro y a las plantas por sostenerme, guiarme y darme la inspiración para seguir adelante. A todas las personas que se han entusiasmo al escuchar “mi tesis es sobre zombis y monstruos”. A Rowina García por escucharme.

Gracias.

Introducción

Devenir monstruoso

Así nos pasa siempre; de ilusión en ilusión,
de sueño en sueño, de esperanza en
esperanza llegamos hasta a construir
un palacio sobre una quimera

Manuel Zeno Gandía

Comencemos por decir que la ciencia ficción atrae porque muestra mundos coloridos, con avances tecnológicos casi inimaginables gente heroica o villana, crisis que se resuelven trágica o felizmente y personajes que viven felices por lo menos hasta la secuela; claro si hablamos de las utopías. Ahora bien, existe una fascinación indiscutible por las distopías y me cuestiono ¿por qué nos gustan tanto esas historias monstruosas? Esas en las que en el futuro hay un virus o alguna misteriosa modificación o anomalía que convierte a la gente en salvajes caníbales y hay que sobrevivir en un mundo de terror. A veces en estas historias parecería que no hay ningún referente contemporáneo o político que todo es una locura imaginada y con poca relación con la realidad vivida, pero esos referentes sí están presentes y nos hablan casi a un nivel etéreo: estamos viviendo en un mundo devastado por el capitalismo y estamos sobreviviendo en un mundo de terror. Basta solo con Puerto Rico en los últimos años: devastado por el monstruoso huracán María en el 2017 tomando, con suerte, meses y en muchos casos años, que aún no terminan, para recuperar algo de la *normalidad* que fue embestida nuevamente por los temblores al comienzo del 2020, seguidos por la pandemia de Covid-19 que aún en el 2022 continúa afectándonos, devastándonos, aterrizándonos. La ciencia ficción

caribeña se convierte, entonces, en bálsamo para poder procesar tantos acontecimientos desestabilizadores.

En la introducción de *Latin American Science Fiction Theory and Practice* el editor, J. Andrew Brown y la editora M. Elizabeth Ginway se explora la importancia de la ciencia ficción en Latino América, al mismo tiempo que discuten por qué ha sido desestimada, expresan:

SF was dismissed because of its lack of an obvious contemporary social or political referent, as well as its alleged inferiority to magical realism, which occupied center stage in the connection between fantastic literature and Latin America by critics in both hemispheres. For these reasons, SF became viewed as foreign or inauthentic. (1)¹

Dentro del amplio mundo literario se pueden encontrar quizá demasiados textos que justifican el postulado anterior, obras como el famoso *Frankenstein* de Mary Shelley del año 1818 es otro ejemplo donde el referente político y social estaba y aún hoy está vivamente presente. La pequeña muestra discutida en este proyecto evidencia las diversas maneras en las que los temas de ciencia ficción se mezclan eficazmente con la realidad contemporánea. Aprovecho para señalar que las novelas trabajadas *Malas hierbas* de Pedro Cabiya publicada en el año 2011 y *El monstruo* de Manuel Zeno Gandía del año 1878, contienen un indudable elemento de narratividad sostenido por su contenido crítico social y político, a su vez expuesto grotescamente a través del *performance* del monstruo

¹Traducción: La CF fue pasada por alto por su falta de referentes obvios sociales o políticos contemporáneos, así como su alegada inferioridad ante el realismo mágico, el cual ocupaba lugar central en la conexión entre la literatura fantástica y América Latina de acuerdo con crític[x]s en ambos hemisferios. Por estas razones, la CF fue vista como foránea o inauténtica.

o de lo monstruoso. Dos novelas con siglos de diferencia que apelan al mismo dilema existencial: estar vivo y pertenecer son dos experiencias distintas.

La finalidad de este trabajo es hacer una lectura detenida de las maneras en que ambos textos conversan, sus recursos retóricos y estrategias narrativas para delinear la metonimia del monstruo caribeño como acto del lenguaje y *performance* que construye y (re)presenta a las personas que lo engendran. A estos fines es importante destacar el uso del concepto de *performance*: se utiliza en su amplio sentido teórico y literal. El *performance*, según definido por la filósofa Judith Butler, se suscita como la serie de actos repetitivos que desembocan en un nombramiento de géneros binarios aceptados por muchas personas como verdad lógica y no como imposición social y, *performance* como define la Real Academia Española: “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”.

El marco teórico se desprende de los ensayos críticos de Donna Haraway A *Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*; Persephone Graham *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*; y, del editor Jeffrey Jerome Cohen, el conocido libro *Monster Theory: Reading Culture*. Estos textos proveen los límites con los cuales se estudian, principalmente, los personajes de Juan, Claudio y el personaje principal de *Malas hierbas*, cuyo nombre nunca sabemos y el adelante nombrado, *el zombi*,² por medio de una lectura cercana prestando especial atención al lenguaje o descripciones, la performatividad y proyección de cada protagonista y sus contextos, para comprobar cómo estos elementos moldean y regulan la

² El personaje principal de *Malas hierbas* se enfatiza y distingue escribiendo “*el zombi*” en bastardilla para diferenciarlo de los demás zombis, entiéndase la figura que nombra al colectivo, no al personaje principal Cabiayo.

sociedad que se (re)presenta; en otras palabras cómo son los monstruos productos culturales de cada época y cómo hoy los tropos se repiten cambiando solamente las circunstancias y los escenarios. Como parte del marco teórico, se contextualizan una serie de ideas sobre la performatividad según Butler y lo quimérico que siempre ha sido -ahora aún más evidente-, la renombrada sociedad, que, finalmente es representada o es performeada por los monstruos o zombis en las obras que se estudian, dejándonos con lo que pudiera llamarse un producto cultural, un monstruo cultural.

Identifico en la figura del monstruo o del zombi el mismo problema que Donna Haraway argumenta sobre los “cyborgs”:

The main trouble with cyborgs, of course, is that they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism, not to mention state socialism. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers, after all, are inessential. (293)³

Los zombis en una de sus interpretaciones más populares, también son un tipo de producto ilegítimo pero necesario del capitalismo patriarcal y por una parte representan en gran medida a las mentes caribeñas colonizadas, especialmente cuando se considera el origen del zombi. Evidentemente en la actualidad este monstruo ha tenido una serie de desviaciones fantásticas hasta aparentemente salirse de la ciencia ficción para llegar a las calles de Estados Unidos como el caso verídico de Rudy Eugene en el 2012. Nos recuerda Pedro Cabiya en el “Breve preámbulo sobre el significado del terror” del libro *Horrorfílmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* de las

³ Traducción: El problema principal con lxs cyborgs, claro está, es que son la prole ilegítima del militarismo y el capitalismo patriarcal, además del socialismo estatal. Sin embargo, la prole ilegítima a menudo es desleal a sus orígenes. Sus progenitores, después de todo, son no-esenciales.

antólogas Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé: el 26 de mayo Eugene se bajó de su vehículo, se desnudó, caminó un tramo y se encontró con el indigente Ronald Poppo, a quién también desnudó, luego se arrodilló “para más fácilmente devorarle el rostro a mordiscos” (15), por dieciocho minutos. Como este caso, Cabiya describe otros en Maryland, Texas y New York. Escalofriante.

Como parte de la cultura popular y con la influencia del cine de George A. Romero, el zombi ha sufrido una serie de cambios que han desligado al zombi contemporáneo, o hasta canónico, de su antepasado esclavizado. El zombi no comenzó como un ente que luego de morir reanimaba con deseos incontrolables de consumir carne o cerebro humano, sino que académicos y estudiosos, ubican su origen en Haití. David Laraway describe en su ensayo:

As has been widely noted, the familiar figure of the pop-culture zombie can be traced back to the folk-magic practices of African slaves in Haiti, who imagined themselves conjuring up undead workers who could take their places carrying out backbreaking agricultural labor under the watchful eye and ready whip of their colonial overlords. (134)⁴

Por su parte, Lucy Swanson en su ensayo, “Zombie Nation? The Horde, Social Uprisings, and National Narratives”, coincide con Laraway expresando que “In Haiti, it is most often figured as a soulless corpse, killed and reanimated by a sorcerer to whom it becomes submissive. In short, this avatar of the monster is a symbol for the slave” (3).⁵

⁴ Traducción: Como ha sido ampliamente señalado, la figura familiar del zombi de la cultura pop puede rastrearse retroactivamente hasta prácticas mágicas folklóricas de africanxs esclavizadxs en Haití, quienes se imaginaban conjurando trabajadorxs muertxs vivientes que podrían tomar su lugar llevando a cabo labor extrema de agricultura bajo control vigilante y prestos látigos de sus patronos coloniales.

⁵ Traducción: En Haití, figura a menudo como un cadáver sin alma, asesinado y reanimado por unx hechicera a quien es sumiso. En resumen, este avatar del monstruo es un símbolo de un ser esclavizado.

Otras interpretaciones populares consideran a médicos brujos y la práctica del vudú como los responsables de traer de vuelta a la vida personas trabajadoras, o esclavas, para que retomaran el trabajo que hacían en vida, esta vez sin refutar, sin comer, sin dormir y sin cansarse. De manera que pudiéramos interpretar que las prácticas y creencias haitianas consideraron, por una parte, al zombi algo así como una no-persona: un simple cuerpo desalmado capaz de llevar a cabo una variedad de tareas en lo general extenuantes y destructivas para un ser humano *vivo*, o si se quiere, *normal*. Por otra parte, Kyle Bishop en “The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie” coincide y abunda sobre lo que Laraway menciona. Bishop utiliza el filme *White Zombie* (1932) para señalar cómo:

The film emulates the sociopolitical theories and criticisms of Aimé Césaire, Frantz Fanon, and Edward Said, emphasizing a type of Hegelian master/slave dialectic as well as the dominance of one culture (embodied in the voodoo master) over another (that of the zombie slaves). (141)⁶

La identidad cultural que se puede interpretar en las novelas coincide con lo que estos escritores afirman: en cada una existen relaciones de poder, en cada caso se observan los conflictos de clase, también inmensa y dolorosamente marcados por conflictos psicológicos y emocionales, y hasta de estética.

En la ciencia ficción caribeña, los monstruos juegan un papel protagónico que no necesariamente se limita a una manada de zombis asesinos o vampiros que drenan sangre, también pueden ser protagonistas trágicos que intentan mostrar una perspectiva poco

⁶ Traducción: El filme emula teorías sociopolíticas y críticas de Aimé Césaire, Frantz Fanon, y Edward Said, enfatizando un tipo de dialéctica amo/esclavo hegeliana, además de un dominio sobre una cultura (encarnada en el amo de vudú) sobre otra (la del zombi esclavizado).

usual de la vida. Consideremos que, además, el monstruo es aquella persona que nombra a la otra como monstruo o monstruosa, Claudio y *el zombi* de *Malas hierbas* con, literalmente, el otro, su hijo desfigurado o las colegas apasionadas. Dice David Laraway en su ensayo “Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Mike Wilson’s *Zombie* and Edmundo Paz Soldán’s *Los vivos y los muertos*” que, en el caso del zombi, “[it] fittingly embodies our collective anxieties about losing ourselves in a frenzy of labor and consumption” (134)⁷. La ansiedad de perderse, el consumismo y la explotación están muy presentes en los textos. Los personajes están conscientes de sus situaciones precarias, de su aislamiento; para Claudio se trata de pertenecer, de que su espíritu noble, su gran inteligencia y dedicación a las artes, de alguna forma se manifiesten y coincidan con su apariencia física y, para el personaje principal de *Malas hierbas*, *el zombi* se trata de entender sus nuevos deseos provenientes quizá de su alma perdida hace mucho. Estos trabajos literarios sirven para interpretar y analizar crítica y literariamente los conceptos de zombificación y monstruosidad en un pedacito de la literatura caribeña contemporánea en las Antillas mayores. Mediante el uso de las teorías sobre el *performance*, performatividad y los postulados sobre el amor hereos según Eukene Lacarra Lanz, se determinará cómo los monstruos ficticios reflejan y (re)presentan realidades culturales e históricas que revelan una identidad caribeña ligada, entre otras cosas, a la relación colonial, por lo que el ‘*performance*’ dentro de la ciencia ficción encarna el *performance* cotidiano caribeño. Con este propósito, se presta atención a los sentimientos intensos, en especial a los amorosos o apasionados, que parecen

⁷ Traducción: el zombi apropiadamente encarna nuestras ansiedades colectivas sobre perdernos en un frenesí de labor y consumo.

determinar muchas de las acciones de los personajes hasta el punto de llevar la trama y los desenlaces.

La novela *Malas hierbas* tiene varios relatos desde los cuales se ilustran temas como la colonización y el origen de los zombis desde una perspectiva caribeña por medio de un personaje que se auto-proclama zombi y tres mujeres que le acompañan. Estas mujeres le provocan una serie de sensaciones que no puede describir a cabalidad resultado, supuestamente, de su falta de *qualia*. La *qualia* es definida en la novela por el personaje de Dionisio como “la capacidad que tienen los seres vivientes de establecer una conexión entre su experiencia del mundo y el yo...” (24). A estos fines, la novela es rica en estilos narrativos: se cuenta la historia del asesinato del *zombi* con el estilo de la novela negra o criminal; la historia del propio pseudocadáver desde su voz, estilo autobiográfico, y la de Isadore Bellamy y su abuela, un recuento de anécdotas -que, naturalmente, nunca eran contadas de la misma forma- tradición oral. Cabe destacar que la novela en sí es una especie de *scrapbook* recopilado por la otra personaje principal, Isadore Bellamy.

En la ciencia ficción, los monstruos en ocasiones sirven como metáfora para describir una sociedad en decadencia, pese a los avances tecnológicos. En *El monstruo* la medicina avanzada del momento solo sirvió para entender, con límites, a Claudio y en *Malas hierbas* la botánica científica no previene la segunda o quizá *verdadera* muerte del *zombi*. Los monstruos sirven para ilustrar y criticar hasta qué nivel los seres humanos pueden llegar en busca de una supuesta mejor vida aferrándose con intensidad a las pasiones, que pueden provocar la locura o hasta la muerte. Los monstruos se derivan de

expectativas culturalmente específicas, los monstruos nos ayudan a expresar ideas de lo que es normal y a canalizar miedos de lo que no lo es (Graham 9).

Los textos primarios ayudan a explorar el tema del monstruo y el *performance* en la literatura caribeña contemporánea y cómo, a su vez, estas distopías son reflejo de la identidad, en ocasiones amorfa, y de realidades culturales que, lejos de ser ficticias, son parte del diario vivir. Jeffrey Jerome Cohen en “Monster Culture (Seven Theses)” comenta el valor cultural de los monstruos:

The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. (4)⁸

La descripción de Cohen reafirma el valor cultural de la figura del monstruo (y *El monstruo*) al mismo tiempo que recuerda la importancia del contexto donde esos monstruos se desarrollan. El contexto, además, puede determinar lo que se siente: miedo, deseo, ansiedad. A pesar de que *El monstruo* es un texto del siglo XIX y *Malas hierbas* del siglo XXI, en ambos se puede interpretar esa angustia y deseos, tanto carnales como emocionales, y el miedo que esta amalgama de sensaciones les provoca, empero define y les da autonomía, los hace reales y por ende como lectoras empatizamos. Claudio y *el zombi* de *Malas hierbas* parecen encontrarse con otro mundo en el momento en que se enamoran o en que unas sensaciones/emociones/sentimientos difíciles de explicar surgen.

⁸ Traducción: El monstruo nace solo en este cruce metafórico como encarnación de cierto momento cultural—de un tiempo, un sentimiento, y un lugar. El cuerpo del monstruo, de manera bastante literal, incorpora miedo, deseo, ansiedad, y fantasía (ataráctica o incendiaria), otorgándoles vida y una independencia ominosa. El cuerpo monstruoso es pura cultura.

De esta forma propongo el siguiente planteamiento: repensemos la identidad caribeña, para considerar al monstruo, fuera de la literatura, como parte integral y cotidiana de nuestros contextos. El monstruo bien pudiera ser un sentimiento, una situación, una lucha, un Ricky Renuncia, un Omicrón. Nosotros, nosotras y todas las personas sin duda encarnamos cierta monstruosidad que muchas veces va más allá de lo físico, como queda magistralmente expuesto en *El monstruo* de Zeno Gandía y el personaje del padre que rechaza a su hijo por sus deformidades y, como ser humano, se reivindica movido por los delirios de Claudio tras el accidente en el árbol. Cuando pensamos en estos personajes, en su mayoría masculinos, podemos ver cómo las obras literarias permiten que se interprete a un sujeto caribeño que intenta ubicarse, entenderse y curarse de su estado monstruoso. Casi como si la literatura caribeña estuviera de acuerdo con las estadísticas, los monstruos son muchas veces los hombres: asesinos, maltratadores, violadores, cómplices, macharranes. Queda claro que este proceso de ubicarse y entenderse no se da sin precedentes. Para Claudio significó la severa laceración de una de sus manos (recordemos que era hábil escultor) por querer sacar del nido a unas indefensas criaturas que Ana, su persona amada, tendría en caprichoso cautiverio. Para el padre de Claudio, Juan, se trató de reconocer a su hijo casi moribundo, reconocer que la vida se mueve sin que podamos controlar sus caminos y que Claudio, al final, era su hijo varón tan anhelado. Y para *el zombi*, significó sucumbir a las pasiones incomprendidas por su razón que finalmente desembocan en su muerte, víctima de un empleado- también zombi- pero de clase baja que hartado de la desigualdad socioeconómica le asesina en pleno estacionamiento y con testigos. De esta forma se puede observar cómo la ciencia ficción y los diferentes *performances* se convierten, entonces, en el espacio perfecto para poder

ilustrar metafórica y melancólicamente lo que heredamos del colonialismo como entes representados mediante estos monstruos. Aunque la novela de Zeno Gandía no cae estrictamente dentro de la categoría de ciencia ficción sí logra el efecto que la ciencia ficción muchas veces intenta: meditar profundamente sobre la propia condición humana social y/o política desde el espacio cómodo de que ‘nada de eso es real, son solo ideas exageradas y de realidades fantasiosas’.

Lo maravilloso de estos textos es que a lo largo de sus narraciones es más sencillo decirle a la audiencia que el zombi no es el zombi, sino ellas mismas, allí sentadas. Algunas personas lo internalizan y lo maquinan al punto de producir tesis y libros y otras simplemente lo ignorarán, de todas maneras, el valor del texto prevalece. Al final, el monstruo no es solo el que se muestra en la pantalla o el que se lee en las novelas, sino que es el espectador o lectora la figura monstruosa que vive en un espacio opresivo con poderes aún más monstruosos operando para que funcione como una masa amorfa y sin identidad real, más que la de monstruo cultural. Entonces, propongo que debemos cuestionar ¿quién performea? ¿los personajes o actores protagonizando una historia ficticia? O ¿nosotras en nuestro diario vivir con la diversidad de máscaras y lenguajes que nos permiten navegar los sistemas coloniales, capitalistas, opresivos? Ambas.

Sobre monstruos, lo monstruoso y zombis:

contexto y teorías literarias

The Monster. . .

inhabits the unique space

between adoration and abjection.⁹

Persephone Braham

Por que una cosa es levantarse y caminar,

y otra muy distinta estar vivo.

Pedro Cabiya

Muchas veces he cuestionado de dónde viene la afanada obsesión de las personas por los monstruos. Por qué esa afinidad por lo grotesco y qué dice de la humanidad la monstruosidad y la monstruosidad de la humanidad. Me pregunto qué pensamos cuando hablamos de monstruos, qué imaginamos. Una de las primeras imágenes que se me ocurren son referentes a seres enormes cubiertos de pliegues y curvas, llenos de líquidos pegajosos masticando sesos, zombis. Empero, paradójicamente, las mujeres, desde la antigüedad han sido figuras monstruosas, acusadas de brujería maliciosa o consideradas atípicas por su sexualidad sea poca, mucha, ninguna...

Desde Aristóteles lo monstruoso estaba muchas veces relacionado a las figuras femeninas o a lo femenino y, entre otras cosas, a aquello que desestabilizaba o rompía con los estereotipos asociados a los roles de género del momento. Desde la concepción, si

⁹ Traducción: El monstruo . . . habita el espacio singular entre lo adorado y lo abyecto.

ese feto se desarrollaba como lo que culturalmente se entendía como femenino, entendiéndose con vulva, para este filósofo, se trataba de una desviación de lo normal (el pene), que entonces es entendida como anormal, en otras palabras, monstruosa. Todo aquello que se interpretaba como contranatural era categorizado como monstruo, algunos ejemplos femeninos citados por Persephone Braham en *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, son: intersexualidad¹⁰, personas andróginas, mujeres guerreras, mujeres que a determinada edad no tenían prole o incluso solo tuvieron una criatura, mujeres con barba, mujeres solteras (6), mujeres encerradas en conventos donde posiblemente también realizaban rituales lésbicos (31), brujas (32) son solo algunas de las primeras figuras femeninas monstruosas que Braham discute en el capítulo “Introduction Making Monsters”. A propósito de Aristóteles, escribe:

. . . Aristotle postulates that the female is inherently and essentially an aberration from the perfection of Nature as embodied in the male:

The first beginning of this deviation is when a female is formed instead of a male, though (a) this indeed is a necessity required by Nature since the race of creatures which are separated into male and female has got to be kept in being: and (b) since it is possible for the male sometimes not to gain the mastery either on account of youth or age or some other such cause, female offspring must of necessity be produced by animals. (citado en Braham 3)¹¹

¹⁰ Citado por Persephone Braham como “hermaphrodites (androgeni)” (5)

¹¹ Traducción: Aristóteles postula que lo femenino es inherente y esencialmente una aberración desde la perfección de la naturaleza tal como la encarna lo masculino: El primer principio de esta divergencia es cuando el ser se forma femenino en vez de masculino, aunque (a) esto es necesario por naturaleza ya que la raza de criaturas que se separan entre masculino y femenino deben hacerlo para permanecer en existencia: y (b) ya que es posible que lo masculino a veces no obtenga carácter dominante sea por su juventud o la edad o cualquier otra causa como tal, la prole femenina necesariamente debe ser producida por animales.

En otras palabras, para Aristóteles y muy posiblemente para las personas a su alrededor, lo femenino, o más bien, la capacidad de gestar era necesaria para que pudieran existir hombres que entonces constituirían lo “normal” y “natural”. Lo femenino era necesario solamente para completar la existencia de lo masculino entendido desde ese binomio tradicional obsoleto. De esta forma se puede interpretar que lo monstruoso es una necesidad de la naturaleza que surge como cualquier otra cosa, para traer balance o, más bien, validar lo que no es monstruoso y por ende entendido como *normal*: los hombres. Este afán clásico de probar la normalidad masculina me lleva a pensar que estas masculinidades de cierta forma reconocen a nivel subconsciente su monstruosidad, si lo pensamos desde la lógica de la ley del espejo: lo externo es un reflejo de uno mismo.¹² Los monstruos sin duda son un reflejo materializado literariamente de una parte de la humanidad. Braham continúa describiendo con más detalles qué encierra la categoría de monstruoso y sus limitaciones:

The general category of the monstrous contains variations such as the grotesque (excessive), the marvelous (that which causes marvel or wonder), the fantastic (generally a hybrid, whether epistemological or physical), and the abject.

However, while a monster may be grotesque, marvelous, fantastic or abject, none of these fully describes a monster. Monsters are not absolute except in their deviation from commonly accepted norm; their difference helps us characterize and affirm our own humanity. (8)¹³

¹² *La ley del espejo: Una regla mágica que resuelve cualquier problema en la vida* del autor Yoshinori Noguchi

¹³ Traducción: La categoría general de lo monstruoso contiene variaciones tales como lo grotesco (excesivo), lo maravilloso (lo que causa asombro o deleite inesperado), lo fantástico (generalmente híbrido, ya sea epistemológico o físico), y lo abyecto. No obstante, mientras que un monstruo puede ser grotesco, maravilloso, fantástico o abyecto, ninguna de estas cualidades describe al monstruo. Los monstruos no son

De forma que, a medida que los seres humanos se parecen más a los monstruos, lo que define al monstruo cambia, para poder seguir afirmando nuestra humanidad y “normalidad”. Un buen ejemplo para ilustrar la naturaleza no absoluta de los monstruos y esa reafirmación de la propia humanidad por oposición de la otra persona, se encuentra en la novela corta *El monstruo* de Manuel Zeno Gandía. La narración nos presenta a una pareja heteronormativa de la época, siglo XIX, con cualidades consideradas por muchas personas como hermosas y todas auguraban hermosa prole. Cuando llega Claudio, su hijo, con apariencia monstruosa toda esa belleza, bajo la lógica de Aristóteles, encuentra morbosos balance natural. La humanidad de sus padres, Juan y María, queda evidenciada, expuesta y enjuiciada. Lo interesante de esta historia es la relación del doctor, Gedeón, con el monstruo Claudio y afirma que “es un tesoro” y “un magnífico presente” que le hizo el destino a Juan y María, casi como si se tratara de Jesús hijo de José y María. Esto me lleva a la siguiente observación: los monstruos, entonces, también tienen una dimensión de salvación.

Ahora bien, los límites de esa salvación se circunscriben a la otra persona, aquella que no es monstruosa. Me explico: el monstruo, Claudio, es visto con lástima y las personas que le rodean son entes salvadores y divinos que le cuidan y le permiten un espacio para tener un simulacro de pertenencia en su sociedad. Cuando el monstruo llega surge este deseo de manifestar esa divina intención, como queda ilustrado desde el comienzo a través de Gedeón y su constante apoyo y educación, de María y su amor incondicional y, al final, luego de muchas vicisitudes, con Juan. Todos sus actos sirven

absolutos excepto en su divergencia de lo comúnmente aceptado como la norma; su diferencia nos ayuda a caracterizarles y afirmar nuestra propia humanidad.

como reivindicación de los profundos sentimientos de asco y rechazo que Claudio y su monstruosa apariencia provocaban. Braham expresa que

David Williams speculates, too, that the monster manifests and activates the human desire to fully articulate divine intention, thus recovering our own lost divinity. Williams views monsters as constituent elements of a “symbolic language that. . . expressed the inadequacy of human cognition in containing the limitlessness of the real.” (11)¹⁴.¹⁵

Se trata de la percepción del *yo* en oposición a la otra persona, las relaciones binomiales, bueno/malo, mujer/hombre, adentro/afuera, conocido/desconocido: la idea de que lo “bueno” es lo que conozco a (pseudo) cabalidad, en otras palabras “yo”; y lo “malo” es lo que no conozco, “la otra” persona. Entonces, se define a “la otra” como mala para que “yo”, por eliminación, pueda ocupar el espacio o rol performativo de la persona “buena”. Gedeón y María aceptan al monstruo y son buenas personas, llenas de compasión, aceptación y cariño para el monstruo, pero Juan lo rechaza tácita y rotundamente hasta los veinte años. No podemos evitar interpretar a Juan como el verdadero monstruo: ¿cómo rechazar carne de tu carne, un ser que no pudo controlar su fisiología más allá de lo que la propia pareja pudo controlar al engendrarlo? La vulnerabilidad y casi lecho de muerte de Claudio es lo que mueve a Juan a recuperar esa divinidad compasiva que perdió el día en que Claudio nació y entonces “se inclinó sobre su hijo lentamente y le besó en la frente...” (Zeno 106). Por su parte en el caso del zombi en *Malas hierbas*, este

¹⁴ Traducción: “David Williams especula, también, que el monstruo manifiesta y detona el deseo humano de articular completamente la intención divina y así recuperamos nuestra propia divinidad perdida” (11).

¹⁵ Traducción: David Williams especula, también, que el monstruo se manifiesta y activa el deseo humano de articular cabalmente la intención divina, recobrando así nuestra propia divinidad perdida. Williams ve a los monstruos como elementos constituyentes de un “lenguaje simbólico que . . . expresa la insuficiencia de la cognición humana en contener lo ilimitado de lo real.”

intenta reconocerse y definirse a partir de la pseudo-humanidad y humanidad que logra recuperar solo para morir por, algo así como segunda, pero primera vez, humanidad que pareció estar desarrollándose por virtud de las pasiones, de la botánica, la ciencia y pareciera incluso del canibalismo. A propósito del canibalismo dice *el zombi* que:

Ese canibalismo, aunque resulta un estereotipo muy perjudicial para los de mi condición, es muy revelador. El zombi quiere estar entre los vivos, quiere ser uno de ellos, quiere volver a *pertenecer*. La metáfora del canibalismo es perfecta y atroz al mismo tiempo, simétrica y monstruosa, hermosa y espeluznante. El zombi quiere recuperar algo que ha perdido (¿su humanidad? ¿esa *qualia* de la que habla Dionisio?) y con torpeza de carcasa putrefacta entiende que la única manera de recuperarla es comiéndose al que todavía la posee (de ahí que los zombis no se coman entre sí)... Y no cualquier parte de su cuerpo: debe devorar el cerebro. (Cabiya 130-31)

Se trata también del id¹⁶. Esa parte del ser dominada por los deseos más básicos y que quiere saciar sus impulsos, esa es la que domina a los zombis, el primitivo deseo de consumir, de tener a otra persona dentro para, paradójicamente, habitarla. Deseos impulsivos y apasionados que al saciarlos prometen la esperanza de un retorno a la normalidad, a la humanidad perdida, un regreso a la vida para *el zombi*.

Las pasiones, o los deseos intensos muchas veces amorosos, tienen una larga historia literaria y médica. En el medioevo se hablaba de amor hereos o aegritudo amoris y Eukene Lacarra Lanz en su ensayo “El <<amor que dicen *hereos*>> o *aegritudo*

¹⁶ Desde la perspectiva psicoanalítica, el id es la parte de la síquica que tiene que ver con las ybord biológicas y su satisfacción. Esta es una estructura de orden inconsciente que responde al principio del placer: búsqueda de placer y evitar el dolor. Fuente de información adicional: <https://academic.uprm.edu/~eddiem/psic3002/id16.htm>

amoris” explica este asunto relacionado a la enfermedad. Lo fantástico de *Malas hierbas* es la ventana de posibilidades que ofrece a sus lectoras, nunca queda absolutamente claro cómo regresó *el zombi* a la “verdadera” humanidad, a la vida-vida para ser capaz de morir-morir lo que me lleva a proponer la siguiente interpretación: quizá *el zombi* tenía un desbalance de sus humores.

Propongo que consideremos por un momento la perspectiva de la enfermedad, ver a este personaje como un enfermo o que se enferma por el amor o el deseo que comienza a sentir por las mujeres con quienes empieza a compartir más antes de morir-morir. Aunque la novela tiene un final muy abierto a interpretación, me inclino a pensar que queda bastante claro que este zombi es o era zombi por virtud de las hierbas malas que lo transformaron o, quizá, que también lo enferman física y psicológicamente. A propósito de la salud para la medicina antigua, Lacarra Lanz nos dice que:

...la salud para la medicina hipocrática dependía del equilibrio de los cuatro humores básicos: sangre (cálida y húmeda), flema (fría y húmeda), bilis amarilla (cálida y seca), y bilis negra (fría y seca) de cuya combinación provenían las complexiones -las cuales dependen del dominio de los humores- que se clasificaban en sanguínea, flemática, colérica y melancólica. (30-31)

Más adelante, explica cómo el desbalance de estos humores, en especial el de la bilis negra o humor melancólico, “podían ocasionar perturbaciones psicológicas, entre las que se destacaban el miedo, *la depresión*, y *la locura*... (31)¹⁷. Me parece importante destacar que, aunque la novela es sin duda una de ciencia ficción, —entre otras cosas se habla de

¹⁷ Énfasis añadido.

unos zombis modernos post George A. Romero¹⁸ y de sus cuerpos en putrefacto deterioro, entre otros elementos de la categoría— el personaje principal, se encuentra en un espacio de ambigüedad ontológica que nos permite, además, indagar sobre su estado mental; quizá nada de lo que nos cuenta es real y más bien se trata de una persona con mucha creatividad, acceso a educación y películas del tema pues nos habla en detalle de textos como Pinocho, siendo el primer zombi, y películas clásicas de zombis y autómatas como *Night of the Living Dead* (1968), *28 Days Later* (2002), *Dawn of the Dead* (2004) y *2001: Space Odyssey* (1968). Puede tratarse de una persona que está cansada de la normalidad, insatisfecho con la vida que llevaba y creó toda esta historia quizá hasta movida por una depresión. Un estudioso de los zombis hasta el punto de que se creyó uno...quien esté libre de haberse sentido zombi que dé el primer mordisco. Los zombis sin duda encierran una serie de metáforas sociales y políticas siendo las más comunes aquellas que exploran las masas consumistas dentro del capitalismo y las que exploran la tecnología, distracciones y trabajo como deshumanizantes y productores de zombis. Regresando al personaje de *Malas hierbas*, podemos interpretar la diversidad de posibilidades como una zona un poco gris de este monstruo que es ideal y diría también acertada, al momento de relacionarlo con las identidades caribeñas: ¿somos monstruos por nuestras apariencias o lo que le hacemos al propio cuerpo? ¿somos monstruosos por lo que le hacemos a cuerpos ajenos? o ¿somos monstruos por las crecientes enfermedades mentales que actualmente desembocan en las violencias machistas, violencias de clase, violencias racistas, discriminación, y problemas de poder, los suicidios y homicidios, entre otras? o somos monstruos, sin más, simplemente monstruos, como sugiere Braham

¹⁸ George Romero es considerado el padre del zombi moderno bautizado con la película *Night of the Living Dead* (1968)

en la introducción de su libro: solo lo monstruoso puede engendrar monstruos. Cuando pensamos en la figura del zombi es interesante considerar cómo a pesar de tratarse de un muerto viviente, es una de las figuras monstruosas con las que más se identifican los personas y noto que muchas veces es desde la perspectiva del otro, desde esa crítica no necesariamente positiva de que las masas de personas comprando en viernes negro son zombis, las personas caminando mientras miran sus celulares son zombis, las personas que trabajan, van a la casa, duermen y vuelven a trabajar son zombis, que las personas que siguen las reglas o imposiciones a cabalidad son zombis... pero ¿y yo? Somos parte de esas masas. Somos seres tan sociales y cíclicos como los zombis. Hago una breve, pero relevante mención del ensayo de Julia Tanney “On the Conceptual, Psychological, and Moral Status of Zombies, Swamp-Beings, and Other ‘Behaviorally Indistinguishable’ Creatures” (2004) donde se explora la figura del zombi filosófico, aquel que es una réplica exacta de mí, pero carece de experiencias consientes (173) argumentaría que *el zombi de Malas hierbas* es uno de carácter filosófico; este análisis daría pie a otro capítulo, o incluso a otra tesis, que merece ser estudiado en el futuro.

Lamentablemente, como archipiélago colonizado, nos encontramos en una encrucijada de abyección¹⁹ y, sin importar hacia dónde nos movamos, seremos el –que me disculpe el personaje– Cuasimodo del Caribe. De cierta manera la figura de este zombi cabiyano ambiguo carente de *qualia*, y convenientemente sin nombre, ayuda a que, como lectoras, nos veamos reflejadas en él con más facilidad, pues, pudiera llevar mi nombre, pudiera ser *yo*. Claro que nos podríamos identificar con cualquiera de las tres

¹⁹ Braham define la abyección a partir de Julia Kristeva como: “. . .that which must be excluded - corpses, mutilation defecation- to preserve the integrity of the subject” (13).

gracias²⁰: Mathilde Álvarez Koch, Isadore X. Bellamy Pierre-Louis o Patricia Julia Cáceres Singüenza, o los detectives: Jaime Almánzar Soto o Raynols Rivera Sagardí; empero es ese personaje sin nombre, que fue vilmente asesinado y que su asesino fue otro zombi, pudiera ser *yo*. La novela, al momento de contar la historia del zombi, le utiliza como narrador, por lo que estamos leyendo desde la perspectiva de la primera persona, lo que, nuevamente, incita a que nos sintamos reflejadas en el zombi aunque sus circunstancias pudieran estar lejos de las nuestras.

Si pensamos en el texto desde una perspectiva de *performance* es fácil concluir que, nosotras, en nuestra realidad, también *performeamos* un rol o roles en la sociedad en la que nos desarrollamos. Exactamente lo que hace *el zombi* en la novela y lo que simbólicamente sucede con los personajes de *El monstruo*. *Performance* como asunto teórico es descrito por la filósofa Judith Butler, en su libro *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, explica que:

Performativity is thus not a singular "act," for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act- like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition. Moreover, this act is not primarily theatrical; indeed, its apparent theatricality is produced to the extent that its historicity remains dissimulated (and, conversely, its theatricality gains certain inevitability given the impossibility of a full disclosure

²⁰ Referencia en la portada al cuadro "The Three Graces" por Peter Paul Rubens.

of its historicity). Within speech act theory, a performative is that discursive practice that enacts or produces that which it names. (12-13)²¹

Entonces, *performatividad* responde a las reglas previamente establecidas por la sociedad. Se convierte en una serie de repeticiones que a su vez se convierten en un acto que enmascara la absurda repetición que la constituye. Sin embargo, no se trata de teatralidad solamente sino de una amalgama de elementos tras la historicidad de la *performatividad*. Naturalmente, el lenguaje es importante para que tal cosa como *performatividad* exista y como práctica discursiva permite y produce aquello que nombra. De forma que lo que conocemos como “mujer”, por ejemplo, se trata de una serie de normas que personas –que son nombradas mujeres desde antes del nacimiento– siguen. Es importante cuestionarnos qué pasa cuando se cría a una persona sin estas normas binomiales heteronormativas y patriarcales, en nuestro caso particular, y se le educa de manera neutral o inclusiva, sin asignarle ningún rol de género cis binomial. Para algunas personas esto es sinónimo de criar monstruos.

²¹ Traducción: La performatividad es, por lo tanto, un “acto” no singular, porque es siempre una reiteración de una norma o conjunto de normas, y al extremo que adquiere un estado con cualidad de acto en el presente, suprime o disimula las convenciones de las cuales es repetición. Además, este acto no es primariamente teátrico; de hecho, es aparente que la teatralidad se produce hasta el punto que su historicidad permanece disimulada (y, por el contrario, su teatralidad cobra cierta inevitabilidad dada la imposibilidad de una revelación completa de su historicidad). Dentro de la teoría del habla en la actuación, un performativo es esa práctica discursiva que promulga o produce aquello que nombra.

II

Malas hierbas, escrita en el 2011 por Pedro Cabiya

Nada nos separa del vacío. Lo llevamos dentro. *Somos* el vacío.

Pedro Cabiya

Malas hierbas es una novela que incorpora varias formas de narrativa que le dan una multiplicidad de dimensiones que dan la impresión de que la trama no parece tener fin, a pesar de que desde el comienzo sabemos que se investiga el asesinato de alguien, de *el zombi*. La novela, como explica Duchesne-Sotomayor “está estructurada como un artefacto híbrido, producto del ensamblaje de diferentes tipos de textos y del entrecruce de varios narradores” (14). El texto tiene a dos narradores principales, *el zombi* anónimo y su ayudante principal Isadore Bellamy. *El zombi* es vicepresidente de la compañía farmacéutica Eli Lilly, que Duchesne-Sotomayor nos recuerda que se trata de una compañía real con sede en Indiana, Estados Unidos y que es una de las mayores productoras de medicinas psiquiátricas como Prozac y otras (15). También está establecida en el Caribe incluyendo República Dominicana, donde se entiende que posiblemente se desarrolla la novela, aunque nunca queda explícito. El texto se divide en cuatro partes: “Récords”, “Laboratorio”, “Vacuus” y “Field Journal”. Al final se encuentra “Apéndice 1” que es un “Glosario de malas hierbas” con la siguiente descripción y advertencia: “[Extractos del álbum de Isadore Bellamy. Se advierte al lector curioso, pero inexperto, no manipular ninguna de estas plantas; muchos menos combinarlas.]” (241). No se debe pasar desapercibido este glosario ya que se trata de las investigaciones de Isadore y ayudan a entender la figura del zombi en el texto. Por una parte se encuentra el elemento de ciencia ficción y por la otra el drama psicológico.

Del *zombi* lo primero que conocemos de sus propias palabras en el capítulo “1. Un simulacro | Qualia” es su origen privilegiado y su desarrollo junto a su afán: curarse de su estado zombi. A propósito de su privilegio nos dice que:

Lo primero que debo aclarar es que me veo bastante bien para ser un zombi. No soy para nada como esos desdichados que llevan años vestidos con los ajados gabanes que tenían puestos el espantoso día en que se despertaron en el interior de un féretro...

Si me vieran por la calle a mí creerían que estoy vivo... Mi acomodada posición social le permitió a mi familia comprar un ataúd de primerísima categoría, de modo que ningún insecto pudo entrar a mordisquear mis porciones tiernas... Por esa razón mi cuerpo está casi íntegro... (Cabiya 20-1)

El tono con el que describe su condición física enfatiza casi con incómoda satisfacción cómo él está mejor que los demás zombis. Comparo la forma en que se expresa con las personas puertorriqueñas descritas como “bori-blanquitas”, boricuas de piel clara y clase social acomodada que muchas veces se expresan con ese mismo énfasis, algo así como “soy de Puerto Rico, pero no soy cafre, si me ven por ahí, ni parezco boricua”. Verse bien y no parecer lo que se es, un muertoviviente, es importante para poder integrarse con el resto de la humanidad, pero tampoco integrarse al nivel de ser una persona promedio, se integra desde el privilegio y la educación académica. Se trata de un zombi narcisista de origen acomodado al que también le dan la oportunidad de educarse y nos cuenta con un tono celebratorio que “mi vida es un simulacro tan perfecto que no sólo he podido graduarme con honores de Farmacología y Química, si no que en entrevistas de trabajo quedan fascinados conmigo y me ofrecen villas y castillas...” (21). La parte

desalentadora de su condición, sin embargo, es la imposibilidad de desarrollar relaciones afectivas de importancia lo que le hace “un individuo arisco, solitario y... muy infeliz” (22), al menos reconoce su evidente infelicidad. *El zombi* aprovecha su perpetuidad para “estudiar las propiedades de la materia, los poderes y límites combinatorios de los diferentes elementos, y las dotes curativas de un sinnúmero de plantas y animales” con el fin de “dar con la cura para su dolencia y la de otros muchos” (22). Es un zombi inteligente y así lo afirma Dionisio, el zombi más antiguo de la época. A propósito de Dionisio, detengámonos un momento en el *performance* de este peculiar e importante personaje.

Es interesantísimo que Dionisio sea el nombre del zombi más antiguo de la novela, dueño de una cantina. Me parece evidente la relación que la novela hace con la figura mitológica y divina también conocida como Baco, dios asociado a los placeres carnales, a la éxtasis y al vino, un dios que inspira y provoca la locura conocido también por tomar diversas formas bestiales. Encarnar el rol de un zombi le queda como anillo al dedo. Se trata de una metáfora mitológica magistral. Parte del mito dionisiaco incluye al teatro como una de las formas de adoración y celebración así que bien pudiera Dionisio ser en efecto el dios Baco haciendo el papel de un zombi en la contemporaneidad.

Además, Dionisio es muy sabio, conoce muy bien un elemento que considera de suma importancia para que su inteligente amigo, *el zombi* narrador de la historia, pueda volver a moverse entre los vivos esto es: *qualia*. Según Dionisio, *qualia* es “la capacidad que tienen los seres vivientes de establecer una conexión entre su experiencia del mundo y el yo...” (24). Este asunto de la *qualia* es difícil de comprender para cualquier zombi precisamente porque hay que poseerla para entenderla. Dice Dionisio que

en casi todas las encuestas realizadas a nuestra población, nueve de cada diez zombis señalan la descomposición como el síntoma más engorroso de su estado. Lo dicen porque no saben, *no pueden saber*, que hay uno peor: la irremediable pérdida de la qualia” (24).

El zombi y Dioniso continúan el diálogo sobre la *qualia*, mientras que nuestro protagonista trágico admite no comprender el asunto, ni la certeza con que su viejo amigo le asegura que va a necesitarla para volver a la vida. La conversación se mueve brevemente de tema, pero antes de marcharse *el zombi* le tenía una última pregunta a Dionisio:

Si la qualia es tal como la describes, me parece que ni toda la eternidad sería suficiente para que uno de nosotros llegara a penetrarla tan bien como lo has hecho tú, a juzgar por tus planteamientos de hace un rato. (25)

Naturalmente Dionisio no respondió al momento. Hubo un largo silencio. “Su rostro, inescrutable, de puro corrupto, ensayó un gesto incomprensible...” respondió: “¿Qué quieres decir?” *el zombi* sin más le dice que de la misma forma que él le explicó la *qualia*, alguien más se la tuvo que haber explicado a Dionisio (25). “Dionisio torció los labios y se puso a reajustar la correa que fijaba el hombro izquierdo en su lugar” (25) y dijo:

–No me equivoqué cuando dije que eras inteligente– murmuró entrecerrando sus fulgurantes cavidades oculares. Terminó de reajustar la correa, puso las manos sobre el mostrador y asintió con la cabeza –Alguien me la explicó. Hace tiempo atrás... Alguien que la entendía”. (26)

Si una vez zombificado se pierde y deja de comprender la *qualia*, esto quiere decir que quien le explicó era una persona humana. A juzgar por su reacción ante la pregunta, pareciera que esa persona que le explicó debía tener una relación estrecha y personal con Dionisio. Como *el zombi* estableció desde el primer capítulo de la novela, tener relaciones íntimas siendo un zombi es un gran reto, una imposibilidad y para que Dionisio tuviera algo parecido con una persona humana debía haber muchos detalles que no estaba compartiendo con *el zombi*.

En *Malas hierbas*, *el zombi* no quiere caer ‘bajo el hechizo’ de las pasiones y en ese sentido nos podemos identificar con el personaje: queremos tener control absoluto de lo que sentimos. La novela nos muestra a “un zombi caribeño con grados científicos. . .” cuya falta de *qualia* le impide entender las experiencias del mundo como propias. Se trata de una identidad y un sentido del ser fracturado, pero cargado de ansiedad por entender la vida tanto la que tiene como la que anhela tener. La figura del zombi como entidad en putrefacción, carente de un lenguaje que hable más allá de la necesidad por la carne o el cerebro humano, queda atrás para volver un poco a una imagen del zombi de origen haitiano que se levantó para ser esclavizado esta vez es esclavo de sí mismo y su afán por encontrar cómo completar el proceso de resucitación que su “estúpido brujo de cabecera dejó a medias” (20) aunque para él su esclavitud redundaba en la lista de fragancias, lociones y cosméticos que debe usar para camuflarse. *El zombi* de *Malas hierbas* es más listo que los demás zombis y humanos, es más moderno, está mejor conservado gracias al capital de sus padres que le dio acceso a un ataúd donde no se metieron sabandijas para dañarle los restos. Estas descripciones sirven como metáfora de la historia del caribe colonizado, esclavizado y muerto en vida: una y mil veces

zombificado. Esta novela ayuda a establecer una serie de conexiones filosóficas sobre la relación colonial identitaria en la literatura caribeña. El zombi de *Malas Hierbas* intenta integrarse a la comunidad, pero esta vez su incorporación supone otra resucitación: la de las pasiones y los sentimientos.

El zombi se ha descrito como solitario, un ser que llega a su espacio de trabajo y se dedica a su interminable investigación sobre su estado y como revertirlo, o completar lo que su médico brujo dejó a medias. No desea relacionarse con nadie por miedo de que le “descubran al menor descuido” por lo que sus “posibilidades de entablar relaciones afectivas de importancia con otros seres humanos quedan definitivamente coartadas.” (22). Hasta que decide tomar una mesa del laboratorio 3 donde se encuentran los personajes de Isadore Bellamy, jefa del laboratorio y las licenciadas Patricia Julia Cáceres y Mathilde Álvarez (34). La descripción detalladamente erótica del físico de estas tres personajes, —que la portada ilustra haciendo una clara referencia a “Las tres Gracias” del cuadro del pintor barroco Pedro Pablo Rubens, pero cambiando los colores de piel de dos de ellas correspondiendo así con la piel negra de Isadore y la bronceada de Patricia Julia, — sugiere que *el zombi* comenzó su proceso de resurrección, como él describe, desde el momento en que las ve a través de la vitrina trabajando juntas. Se despiertan pasiones, comienzan a balancearse esos humores melancólicos, hay esperanza de vida. Más adelante mientras habla con Dionisio sobre su relación con las científicas dice que:

A mí todo esto me provoca unas desazón extraña, un vacío en la boca del estómago, como de vértigo, sobre todo cuando las tengo muy cerca, por separado

o todas juntas. No sé cómo describirlo. Tú me conoces bien, así que bastará con decirte que ni siquiera puedo concentrarme en mi trabajo. (55)

Queda claro para quienes leen que *el zombi* posiblemente experimente amor, deseos apasionados y probablemente eróticos. Mucho que sentir para ser un zombi por lo que Dionisio repite “Es extraño... Muy extraño.” (56).

Resulta irónicamente jocoso que *el zombi* asegura que se muda al espacio con las tres gracias porque, y dice, “con toda probabilidad, mi decisión se debió a un simple impulso de aprovechar mejor un laboratorio desperdiciado” (36). Esta acción de “aprovechar” un espacio “desperdiciado” es una de las primeras que ilustra lo que Dafne Duchesne-Sotomayor menciona en su ensayo “¿Qué ocurre cuando el zombi habla? Lo posthumano en *Malas hierbas* de Pedro Cabiya”:

Este zombi nos interesa por su doble posicionamiento dentro y fuera del poder en la sociedad dominicana. De un lado el personaje ocupa una posición privilegiada dentro de la industria-farmacéutica y, a la vez, dicho personaje no cesa de ser un objeto colonial empleado por una compañía extranjera. (22)

Su doble posicionamiento le da el privilegio de tener a cargo veintiocho químicos divididos en cinco laboratorios a quienes le asigna un proyecto específico por grupo, al mismo tiempo que él admite que no cesa de trabajar, siempre supervisando a sus químicos y asegurándose de que las tareas se lleven a cabo exitosamente. Es mediante su doble posicionamiento que se descubre encontrando su *qualia* y, es también lo que lleva a su asesinato por un subordinado; un empleado de menor cargo en su compañía que resulta ser otro zombi con mucho menos privilegios que él y muy enfadado al respecto. Sobre otros zombis en el texto es imperativo mencionar el relato oral de Isadore.

La narración de Isadore se desarrolla en lo que la novela denomina “Field Journal” y en parte de “Vacuus”, en estas partes se conoce más de su vida antes de ser una científica de Eli Lilly. Además, en ellas habla de su interés por las plantas, específicamente las malas hierbas. Una de las partes más interesantes que más aporta a la significación político filosófica de nuestro zombi, son los primeros encuentros que Isadore tiene con los zombis haitianos. Una de esas experiencias zombificadoras y, diría que da pie a toda la trama de la novela, es el feminicidio de su amiga Valérie por su padre de quien luego descubrimos su verdadera identidad y nos lleva a otra interpretación de la novela, desde los ojos de los detectives Jaime Almánzar Soto o Raynols Rivera Sagardí: la locura. La propia Isadore, luego de enterarse del asesinato de Valérie, pierde su *qualia* o experimenta síntomas propios de un zombi, lo que nos dirige a cuestionar la humanidad de esta personaje: ¿Será Isadore otra zombi cabiyana? Duchesne-Sotomayor dice acerca de esta personaje que:

a pesar de catalogarse a sí misma entre los seres vivos. . . experimenta síntomas de zombificación tras el feminicidio de su amiga Valérie en manos de su padre Simònides Mirthil, quien, como se revela más tarde, es nada menos que el colega zombi del narrador, Dionisio. . . (50)

La interpretación de Duchesne-Sotomayor se inclina un poco a catalogarla como si hubiera sido zombi. Por su relación apasionada con *el zombi* y dados sus estudios y conocimientos profundos sobre las plantas que tienen que ver con la zombificación, parecería que Isadore se curó, volvió a la vida-vida. Sin embargo, hay otra interpretación de la novela explícita dentro del propio texto que llega por medio de los detectives: no hay zombis, solo locos.

En “Brainless I” los detectives Jaime Almánzar Soto y Reynolds Rivera Sagardí entrevistan a Isadore X. Bellamy Pierre-Louis y nos enteramos con más detalles sobre la naturaleza del trabajo de nuestro anónimo *zombi*. Se trata de inventar y crear nuevas medicinas, que explica Isadore que son “Estimulantes. Inhibidores de monoaminas. Antidepresivos... El tipo de medicinas que consumen pacientes bipolares, esquizofrénicos” (60) con el propósito de curar dichas condiciones. En otras palabras: lo que *el zombi* se dedicaba a investigar y trataba de curar con tanta dedicación era su locura. Además, Isadore comparte con los detectives que el proyecto en el cual trabajaba él era secreto, pero que en una ocasión que pudo leer sus notas supo que su investigación giraba en torno a las emociones con el propósito de “electrificar la región del cerebro donde se manifiesta el yo consciente, como con un desfibrilador” (61).

A lo largo de la novela queda claro que *el zombi* no se entiende y que se busca en una sociedad que por una parte lo acepta, pero por otra lo rechaza y de todas maneras, lo usa. Como producto cultural vale la pena pensar en los roles profesionales de nuestros dos narradores, Isadore y *el zombi* y la relación con sus diarios vivir. Ambos dedican su vida a investigar formas que les lleven a tener paz, llegando a las plantas como aliadas, pero de manera inesperada. Aunque el texto solo habla de las malas hierbas, es inevitable pensar en otras plantas medicinales que también tienen la capacidad de inducir estados alterados de conciencia. Cuando son utilizadas como parte de las tradiciones espirituales indígenas, sus propósitos se enfocan en una búsqueda interna y la sanación de heridas que se cargan desde la infancia. Sería interesante una versión de la novela desde la perspectiva de las “buenas hierbas”. Quizá así *el zombi* descubriría lo macabro y monstruoso que es el mundo que le rodea, más macabro y monstruoso que él.

III

El monstruo de Manuel Zeno Gandía

¿Qué es él, más que una carcajada cínica de la naturaleza?

Era su hijo y aquel desprecio caía sobre él; era su propia obra y algo instintivo le decía que era él mismo...

Manuel Zeno Gandía

El monstruo es una novela corta escrita en 1878 cuya historia es dramática, triste y un poco aterradora. Manuel Zeno Gandía utiliza la voz narrativa para contar la historia directamente a quienes la leen, esto la hace sentir íntima, cómo si nos contaran el chisme del barrio. Un relato del que nos estamos enterando de primera por alguien que estuvo presente cuando todo se desarrolló. La novela sigue la historia de una pareja heteronormativa, Juan y María, descrita como “¡Felices ellos, ricos, guapos, contentos y queriéndose mucho! (39), que luego de varios intentos para engendrar prole a lo largo de varios años, en los que María consume una multiplicidad de remedios “tomó aguas medicinales, baños minerales, cambió de climas y usó todas las medicaciones imaginables” (43), consiguen procrear a Claudio. Para sorpresa de muchas, la criatura resulta estéticamente desagradable: cabeza muy grande, grandes lóbulos en sus orejas, un solo ojo, seis dedos, labio leporino, cuello corto y era jorobado (54- 55). La criatura está desproporcionada, con un aspecto grotesco y su padre, Juan, no lo quiso. Claudio, el monstruo al que alude el título del texto, fue recibido con cariño por el doctor Gedeón Haro; su padre lo rechazó tácitamente y su madre tuvo un momento de frialdad, seguida

por lágrimas y entonces le acarició y besó. (59) Este niño no es más que una persona con cualidades estéticas grotescas y consideradas por muchas personas, desagradables, monstruosas. Este personaje es un monstruo por virtud de las reacciones emocionales que provoca en quienes lo observan que nuevamente nos deja frente a la paradoja del espejo: se le llama monstruo porque las personas que le ven son monstruosas.

El texto invita al pensamiento crítico y profundo, el autor nos habla directamente, reconoce nuestra presencia en el texto tanto a través de ese diálogo directo como reconociendo nuestra indiscreta curiosidad al leer las palabras del diario de Claudio. La novela nos provoca empatía con casi todos los personajes, incluyendo a Juan cuya humanidad queda muchas veces cuestionada: “Y, bueno, amigo lector ¿hallas disculpa en la conducta de Juan? ¿Le perdonarías la fría recepción hecha a su hijo?. . . Lector, medita sobre esto y antes de terminar este capítulo escucha” (55). Acto seguido nos explica cómo la madre también recibió a su hijo con sorpresa y luego de llorar, lo besa y “lo puso al pecho y destiló en la boca del monstruo las primeras gotas del primer manjar” (56). Al observar estas dicotomías nos preguntamos quién “realmente” es el monstruo: la criatura de aspecto atípico o, el padre con su odio, maltrato y rechazo a Claudio, o incluso la madre, tal vez, con su falta de rechazo, por su la aceptación a una criatura tan fisiológicamente desdichada.

En la introducción de la versión de 2015 de *El monstruo*, “La reivindicación de la monstruosidad en *El monstruo* de Manuel Zeno Gandía”, Miguel Ángel Náter, explica cómo esta relación, entre la monstruosidad *interna* de progenitores despertada por la monstruosidad indeseada de su prole, ha sido un tema en la literatura. Uno de los ejemplos que cita es “La gallina degollada” de Horacio Quiroga y expresa que “los

padres se transformarán, poco a poco, en monstruos psíquicos derivados de la monstruosidad indeseada de sus hijos” (12), similar a lo que le sucede a Juan con la monstruosidad inesperada de Claudio. La novela de Zeno Gandía parece hacer una crítica de la visión anticuada de que los hijos llegan para completar un hogar, que le traen felicidad y más adelante se convertirán en cuidadores de quienes les criaron al mismo tiempo que heredan todo cuanto los padres han construido. Empero en *El monstruo* todo esto parece ser un chiste de mal gusto para Juan cuando nace su hijo desforme y no atractivo ante los ojos de la hegemonía dominante. La única persona que lo recibe con cariño desde el primer momento es el médico, Gedeón:

Apenas lo vio y lo vio fenomenal, sintió cariño hacia él, y aquel infeliz ser que no obtuvo de su padre ni una caricia, ni aun el lamido con que la bestia suele arrullar a su cría, fue recibido por Gedeón con dobles plácemes; los plácemes del filósofo y los plácemes del médico. (59)

También, como en *Malas hierbas*, se presenta una dimensión de la medicina y las plantas que pudiéramos argumentar también produjo la monstruosidad del hijo de la pareja (43), como las plantas produjeron y mantuvieron a *el zombi*. Desde esta y otras perspectivas los personajes se parecen mucho: ambos son eruditos, atípicos en apariencia como en intelecto y las pasiones suponen su desenlace trágico motivado por sentimientos amorosos hacia personajes femeninos. En términos literarios la novela *El monstruo* pudiera tener una clasificación más cercana a lo real maravilloso que a la ciencia ficción. Sin embargo, me inclino a verlo desde el filtro de la ciencia ficción por varios elementos, primero: la fisiología de Claudio contiene una cantidad abrumadora de condiciones y defectos que muy difícilmente lo harían una persona independiente y exitosa en

condiciones típicas contemporáneas y me parecen aún más retantes en 1878, y seguido: sus capacidades intelectuales y artísticas son supremas a sus veinte años, en el pueblo de “B...” como nombra Zeno Gandía el lugar, Claudio era el “autor del San Antonio de la Iglesia, tallado en madera; el autor de las cornisas de la fachada de la casa consistorial del pueblo hechas de granito; el autor del Neptuno de la fuente de la Alameda, labrado en mármol...” (95). Claudio, sin duda es un ser excepcional, casi con súper poderes y definitivamente su existencia se sale de la humana típica tanto física como intelectualmente. Pero ni todas sus habilidades y estudios le iban a prevenir el desequilibrio que Ana le provocó a sus emociones llevándolo a trepar un árbol del cual cae y resulta gravemente herido.

El narrador en el “Capítulo V” señala como la conducta de Claudio era “sospechosa” y que parecía que una preocupación embargaba “su habitual indiferencia” (81). Entonces especula la posibilidad de que algo monstruoso lo esté apoderando: “¿Sería tal vez alguna *monstruosa* pasión que le dominaba?” (81), de la misma forma que *el zombi* es desestabilizado por su monstruosa pasión hacia las gracias, Claudio también. El monstruo describe lo que siente que, a diferencia de *el zombi*, este sí entiende un poco su situación sentimental aunque expresa en el libro de memorias que indiscretamente ojeamos, que:

...No; yo no diré jamás lo que siento; se reirán de mí. ¿Acaso sé yo mismo lo que me perturba? No me lo puedo explicar, pero es algo dulce y doloroso a un mismo tiempo...y siempre ante mis ojos esa imagen llena de encantos... (82).

Más adelante el narrador sugiere que Claudio también estaba perturbado psicológicamente porque también escribía poesía y la poesía “es un producto patológico”,

patológico definido como que “denota enfermedad o la implica” (RAE). Luego de esta aseveración se encuentra el poema de tono muy lúgubre y triste que pone en manifiesto que lo que Claudio sentía era amor:

Amaba sí: sentía en su organismo la influencia de esa chispa desconocida que con dedo tenaz y seguro desgarrar tarde o temprano el velo de la inocencia de nuestra alma. Sentía la profunda herida de ese dardo que no se dispara y llega, que no silva y se siente, que no disgrega nuestros tejidos y penetra hasta el fondo de nuestro ser. (84)

Describir el sentimiento de amor como aquel que rompe el velo de la inocencia del alma puede aplicarse al personaje de *el zombi*: pretendamos por un momento que en efecto el amor es la única manera en que la inocencia se quebranta y consideremos que al ser *el zombi* una persona con tanto privilegio y tan solitario pudiera argumentarse que su zombificación viene por parte de su inocencia aún sin romper. No es hasta que se topa con las tres científicas que todo en su ser se despierta y desestabiliza, al mismo tiempo que lo balancea en términos de su humanidad, y lo traen a un plano de existencia desconocido, como le sucede a Claudio. Al final de la novela Claudio se encuentra muy delicado, pero a diferencia de *el zombi*, no muere, de hecho, aparentemente mejora cuando su padre “se inclinó sobre su hijo lentamente y le besó la frente...” entonces “un minuto después el desheredado dormía dulcemente” (106). Sin embargo, ¿dormía dulcemente? O ¿cesaron sus delirios en brazos de la muerte?

En las dos novelas los protagonistas se ponen en peligro por estos nuevos placeres, emociones y sentimientos incomprensibles para ellos. Otra dimensión interesante sobre el amor es considerarlo cómo metáfora sobre la colonización: al final

ambos personajes se vuelven esclavos de sus sentimientos y su *performance* se vuelve más monstruoso en tanto que sacrifican o ponen en severo riesgo sus vidas. Realizan los actos socialmente esperados que son los mismos que socialmente los segregan. Los textos, como la vida están llenos de ironías.

Conclusión

La monstrua soy yo

Queda evidenciado que tanto en *Malas hierbas* como en *El Monstruo* las figuras monstruosas no se encuentran (solamente) dentro de los textos, sino que están afuera, desde aquellas que los engendran en historias, películas, cómics hasta quienes les estudian y, por supuesto, las personas que agreden, violentan, esclavizan y asesinan a otras personas inocentes y al planeta. La monstruosidad es un *performance* que surge muchas veces del miedo a ser o convertirse en aquello de lo otro que no nos gusta, que nos desestabiliza. Los monstruos habitan en todas partes y la literatura sirve para intentar entender su existencia y relación con lo propiamente humano en la lucidez de la realidad.

En los últimos años, sin embargo, ha habido un retorno y reapropiación de lo monstruoso, como es el caso de la figura de las brujas. Interesantemente la figura del zombi sigue siendo abyecta, pero como una hija es abyecta para una madre: el zombi es ese ser repugnante que no queremos, pero tampoco podemos vivir sin él y hasta le amamos. Existen series como *The Walking Dead* que han sido altamente criticadas negativamente, pero se mantienen creando temporadas y spin-off que le siguen dando vida respondiendo a la audiencia que aún las consume. Existen películas latinoamericanas como *Juan de los Muertos* (cubana) y *Barricada* (boricua) entre muchas otras que ponen en manifiesto la fascinación colectiva por estas historias distópicas y grotescas al mismo tiempo que critican realidades políticas, como en *Juan de los Muertos* y ontológicas y de relaciones interpersonales como en *Barricada*. Un detalle que vale mencionar sobre esta última película: a los zombis nunca se les llama “zombis”, sino “los infectados”.

En la contemporaneidad existe un miedo colectivo por el relativamente nuevo monstruo viral Covid-19 que lleva a las personas a segregarse y señalar a otros como verdaderos monstruos perpetuadores de la susodicha pandemia: los nuevos monstruos son las personas no vacunadas con las novel inmunizaciones contra el novel virus. Se suman les no vacunades a las personas que no sueltan el celular, a quienes trabajan de nueve a cinco, a quienes siguen un patrón de vida incuestionado y repetitivo... Reitero: quién esté libre de haberse sentido zombi que dé el primer mordisco.

Bibliografía

- Bishop, Kyle. "The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombiery." *The Journal of American Culture*, vol. 31, no. 2, 2008, pp. 141-152.
- Braham, Persephone. *From Amazons to Zombies Monsters in Latin America*. Bucknell University Press, 2017.
- Brown, J. Andrew y M. Elizabeth Ginway. Introduction. *Latin American Science Fiction*, por Brown y Ginway, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 1-11.
- Butler Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 1993.
---. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Cabiya, Pedro. *Malas hierbas*. Zemí Book, 2011.
- Cohen, Jeffrey J. "Monster Culture (Seven Theses)." *Monster Theory*. U of Minnesota P, Minneapolis, 1996, pp. 1-21.
- Duchesne-Sotomayor, Dafne. *¿Qué ocurre cuando el zombi habla? Lo posthumano en Malas hierbas de Pedro Cabiya*, Editora Educación Emergente, 2020
- Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. 1985. U of Minnesota P, 2016.
- Lacarra Lanz, Eukene. "El "amor que dicen hereos" o aegritudo amoris", *Cahiers d'étudeshispaniques médiévales*, 2015, num. 38, pp. 29-44.
- Laraway, David. "Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Mike Wilson's *Zombie* and Edmundo Paz Soldán's *Los vivos y los muertos*." *Latin American Science Fiction Theory and Practice*, 2012, pp. 133-51.
- Náter, Miguel Ángel. "La reivindicación de la monstruosidad en *El Monstruo* de Manuel

Zeno Gandía”. *El Monstruo* por Manuel Zeno Gandía, 1878, Editorial Tiempo Nuevo, 2015, pp.11-31.

Swanson, Lucy. “Zombie Nation? The Horde, Social Uprings, and National Narratives”, *Cincinnati Romance Review*, 34, 2012.

Tanney, Julia. “On the Conceptual, Psychological, and Moral Status of Zombies, Swamp-Beings, and Other 'Behaviourally Indistinguishable' Creatures”, *Philosophy and Phenomenological Research* , 2004, vol. 69, no. 1, pp. 173-186.

---. *El Monstruo*, 1878, Editorial Tiempo Nuevo, 2015.