

Suzanne Roussi-Césaire: opacidad y camuflaje

Suzanne Roussi-Césaire: Opacity and Camouflage

Andrés Julián Caicedo

New York University, Nueva York, NY, Estados Unidos
acs1022@nyu.edu.co

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Fecha de recepción: 20 de abril de 2019 · Fecha de aprobación: 22 de julio de 2019

DOI: <https://doi.org/10.15446/cp.v14n28.80724>

Cómo citar este artículo:

APA: Caicedo, A. (2019). Suzanne Roussi-Césaire: opacidad y camuflaje. *Ciencia Política*, 14(28), 71-102.

MLA: Caicedo, A. "Suzanne Roussi-Césaire: opacidad y camuflaje". *Ciencia Política*, 14.28 (2019): 71-102.



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

A pesar del amplio reconocimiento que han tenido autores como Aimé Césaire, Frantz Fanon y Édouard Glissant en la configuración de un pensamiento *Afrofrancófono* y *Afrocaribeño* en el siglo XX, el reconocimiento de las mujeres no ha tenido el mismo alcance. Este artículo presenta una lectura de la obra de Suzanne Roussi-Césaire (nacida en Martinica, 1915-1966) con el ánimo de visibilizar apuestas políticas, estéticas e intelectuales creadas por mujeres Afrofrancófonas y caribeñas. La exposición se divide en tres apartados. Primero, realizo una breve presentación de la metáfora *caníbal* durante la conquista europea en el “Nuevo Mundo”, con el ánimo de contextualizar la *poesía caníbal* propuesta por Roussi-Césaire. Segundo, expongo la crítica que Roussi-Césaire realizó al *doudouisme* como registro literario y escópico de exotización colonial. Finalmente, presento la propuesta visual que ella diseñó para enfrentar el *doudouisme*: un caribe *opaco*, un paisaje *camuflado*.

Palabras clave: camuflaje; Caribe; doudouisme; ecopolítica; mirada; opacidad; poesía caníbal; transparencia.

Abstract

Despite the wide recognition that male authors as Aimé Césaire, Frantz Fanon and Édouard Glissant have received in the formation of Afro-francophone and Afro-Caribbean thought in the 20th century, female authors have not received this same level of recognition. This paper presents a reading of Suzanne Roussi-Césaire’s oeuvre with the purpose of highlighting political, aesthetic, and intellectual approaches created by Afro-francophone and Caribbean women. I divided the paper into three sections. First, I made a brief introduction about the leading role the cannibal metaphor plays throughout the European conquest in the “New World”, in order to contextualize the notion of cannibal poetry suggested by Suzanne Roussi-Césaire. Second, I discuss Suzanne Roussi-Césaire’s critique of *doudouisme* as a literary and scopic record of colonial exoticization. Finally, I conclude with the presentation of Suzanne Roussi-Césaire’s visual proposal: An opaque Caribbean, a camouflage landscape.

Keywords: Camouflage; Cannibal Poetry; Caribbean; Doudouisme; Eco-politics; Gaze; Opacity; Transparency.

Introducción

...maman, le nègre va me manger...

(Fanon, 1952)

Suzanne Roussi-Césaire, nombrada de nacimiento como Suzanne Roussi y ampliamente conocida luego de su matrimonio con Aimé Césaire como Suzanne Césaire, fue una pensadora, teórica, escritora y poeta martiniquesa. Nació en 1915 en Les Trois-Ilets (Martinica) y murió a los 51 años en 1966. Las producciones político-culturales que dinamizan este artículo son los siete ensayos que la autora escribió en vida y que fueron compilados en el año 2009 en el libro *Le grand camouflage*. Estos ensayos aparecieron entre 1941 y 1945 en la revista martiniquesa *Tropiques*. Especialmente, me concentraré en cuatro de ellos para llevar a cabo esta exploración: *Miseria de una poesía. Jhon-Antoine-Nau* (Roussi-Césaire, 2009a); *Malestar de una civilización* (Roussi-Césaire, 2009b); *1943: el surrealismo y nosotros* (Roussi-Césaire, 2009c), y *El gran Camuflaje* (Roussi-Césaire, 2009d).¹ En estos ensayos hay dos elementos que se posicionan como piezas estratégicas en el pensamiento de Roussi-Césaire: *la mirada y el caníbal*. Con esto en mente, una de las cuestiones que se pondrá en evidencia en este artículo es cómo el carácter devorador y digestivo que evoca la metáfora caníbal, como tropo fundamental tanto en la empresa colonizadora como en la apuesta de descolonización puesta en marcha por Roussi-Césaire (2009a, p. 66) con su *poesía caníbal*, está íntimamente ligada a una dimensión visual.

Sostengo que para Roussi-Césaire la forma bajo la cual la mirada etnográfica occidental ha observado al Caribe antillano desde la conquista, lo ha asimilado a figuras ficcionales que han garantizado el despliegue simbólico y material del proyecto colonial. En este artículo trabajo, específicamente, *figuras de demonización* presentes con mayor fuerza desde la conquista hasta finales el siglo XIX, por ejemplo, el canibalismo o la antropofagia (Loichot, 2013, p. xx) y *figuras de exotización*, cuya fuerza se han ido posicionando desde finales del siglo XIX hasta la

1 Todas las traducciones de textos en francés y en inglés, incluidos todos los ensayos de Suzanne Roussi-Césaire, son propias. Las páginas de los textos traducidos son las páginas de los textos en su idioma original.

industria turística de nuestros días (Loichot, 2013, pp. 103-164; Mbembe, 2013, pp. 69-72).² Finalmente y aunque a lo largo del artículo se relaciona el trabajo de Roussi-Césaire con el de diferentes autoras y autores, vale la pena resaltar que el diálogo que se entabla entre ella y Édouard Glissant es fundamental para el último punto que desarrollaré en este trabajo. Afirmo que el *camuflaje* pensado por Roussi-Césaire y la *opacidad* (*opacité*) presentada por Glissant son registros teóricos y estéticos no solo con líneas de similitud considerables, sino que también son lugares estratégicos de crítica política que se enfrentan a las figuras ficcionales de demonización y exotización de la mirada etnográfica occidental.

El artículo se organiza en tres apartados. En primer lugar, presento cómo la noción “el caníbal”, además de tener claras resonancias semánticas con la noción geográfica “el caribe”, es un tropo de carácter estrictamente colonial que hizo del territorio caribeño y de los cuerpos que lo habitaban figuras de otredad perturbadoras y peligrosas. En segundo lugar, muestro cómo este tropo caníbal, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, *giró* hacia una apuesta escópica de exotización. En un tercer momento, presento el juego visual con el cual Roussi-Césaire responde a la mirada colonizadora: me refiero a su propuesta de un *paisaje camuflado*, de un *caribe opaco*. En este apartado también expongo cómo al caribe opaco, propuesto por Roussi-Césaire, le corresponde un tipo de mirada específica, una mirada que he denominado *mirada miope*. Fundamentalmente, lo que se expone a lo largo de los dos últimos apartados es cómo, por medio del caribe opaco y de la mirada miope, Roussi-Césaire crea un tipo de registro visual que no solo logra reescribir y reimaginar el caribe, sino también problematizar las figuras de demonización y exotización coloniales.

1.

Autores como Arens (1979), Hulme (1986), Jáuregui (2008), Chicangana (2008) y Vignolo (2005) discuten la gestación del *caníbal* como nombre. Estos autores manifiestan que la comprensión del caníbal como comedor de carne humana se formó, en gran parte, a partir de los imaginarios, los prejuicios, los miedos y las fantasías que los conquistadores europeos traían consigo alrededor de lo que estaba por fuera o más allá de las

2 Estas figuras de exotización son las figuras que, precisamente, Roussi-Césaire se encargó de cuestionar en sus ensayos.

fronteras de “Europa” en un sentido cultural y geográfico, y que arbitrariamente transfirieron a los cuerpos nativo-americanos luego de su arribo en el “Nuevo Mundo”.³ Vale la pena detenerse en la exposición de este fenómeno.

Como lo señalan los autores mencionados, el significante caníbal se deriva de un curioso juego de palabras como *Kan* (el Gran Kan), *cani*, *canibas*, *caribas* y *caribes*. Estas palabras aparecieron y emergieron en medio de los constantes intentos de Colón por dotar de sentido la exploración que estaba realizando, la tierra a la que había arribado y los intentos de diálogo con los cuerpos de los nativos con los que había interactuado. Por un lado, en términos geográficos, aquel territorio pasó de ser comprendido por parte de Colón como la tierra del Gran Kan, a ser identificado como el fabuloso Imperio *Catay* descrito por Marco Polo en sus viajes (Vignolo, 2005, p. 155).

Por otro lado, en un sentido de clasificación poblacional, en un principio los términos *cani* y *canibas*, como significantes que Colón dedujo arbitrariamente del difícil intercambio de gestos y sonidos con los nativos *arawak* (habitantes de las Antillas Mayores) sirvieron como figuras para caracterizar a los súbditos del gran Kan, pero, más adelante, al descartarse la idea de haber llegado a la tierra de este último, *canibas*, al igual que *caribes*, pasaron a describir al *mal* indio –en contraposición con el buen indio que representaban los *arawak*– que habitaba “los valles de Colombia, Venezuela, las Guayanas y las Antillas Menores” (Chicangana,

3 Para los autores mencionados dicha identificación (caníbales) respondió a los imaginarios, ansiedades, miedos y fantasías que traían consigo los conquistadores europeos y que, por supuesto, en el proceso de colonización fueron recreándose y cultivándose. La imposibilidad de comprobar históricamente la existencia del caníbal, lejos de haber representado un problema en el despliegue de la conquista, siguiendo a Mbembe (2013), nos permite comprender cómo la colonización sobre el “nuevo mundo” operó a partir de la eficacia material de un conjunto de imaginarios, invenciones, fantasías o, de una manera más precisa, a partir de “la autoridad de la ficción” (Mbembe, 2013, p.109). A pesar de su inexistencia histórica y empírica, el tropo caníbal (indio comedor de carne humana), como lo ha mostrado Jáuregui (2008), fue fundamental para llevar a cabo el proceso de colonización: en la aberración y el miedo que producía, dicho tropo justificó la injerencia humanitaria e imperial del proyecto europeo en términos educativos, morales, económicos y militares (Jáuregui, 2008, p. 27).

2008, p. 157). Sin que se pueda dar una explicación filológica e histórica contundente, lo que constatan Vignolo, Hulme y Chicangana es que los significantes *canibas* y *caribes*, como indios salvajes, terminaron derivando, desde Colón y Vespucio, en el término *caníbal*.

El porqué las nociones de *caribe* y *caníbal* se asociaron con la ingesta de carne humana, como lo señalamos anteriormente, respondió a un complejo e interesante cruce de fantasías e imaginarios que enmarcaron el universo simbólico de la época europea y, por supuesto, de la expedición de Colón. En primera medida, siguiendo a Vignolo (2005), los viajes de Colón estaban motivados por un mítico y fantástico proyecto evangelizador que buscaba cumplir la misión divina de llevar al lejano oriente la luz del Dios y de la fe cristiana (pp. 156-157). El éxito de este proyecto traería consigo un efecto para nada desdeñable: la realización utópica de lo divino o mejor, la preconización del “Fin de los Tiempos y la llegada del Juicio Universal” (Vignolo, 2005, p. 156). Esta esperanza mesiánica de Colón se cruzó, en segundo lugar, con un imaginario que empezó a circular en la época alrededor de lo que representaba la “nueva tierra”: al ser representada como una zona que prácticamente bordeaba los confines del mundo terrenal:

[La] verdadera novedad del viaje de Colón no fue la de haber descubierta alguna isla en el Océano, sino haber quebrantado –siguiendo el rumbo de los portugueses– los obstáculos naturales que impedían el paso al *otro* hemisferio, donde moraba el misterioso *pueblo de los antípodas*. (Vignolo, 2005, p. 158, énfasis añadido)

Segundo, las antípodas, término que Vignolo rastrea en los intercambios epistolares entre personajes como Pedro Martyr de Anghiera y el Conde Juan Borromeo, se posicionaría como una noción central para comprender y caracterizar el lugar al que Colón había arribado tras su expedición (Vignolo, 2005, p. 157). Este término no tuvo ni jugó una función simbólica simple. Conceptualizadas por Platón, las antípodas designan “un punto diametralmente opuesto al del observador en el globo terráqueo, las tierras al otro lado de la *ecoumene* y los espacios abiertos a la imaginación y la utopía” (Vignolo, 2005, p. 158). Las inversiones, los virajes, los giros, y las rutas imaginativas a las que invitan dicha designación se vieron reflejadas en el periodo de la conquista. En palabras de Vignolo (2005), las antípodas habrían jugado el papel de encarnar una poderosa *machine à renverser* gracias a la cual los europeos concibieron “el Nuevo Mundo como un mundo al revés, anti-podos, es decir anti-piés:

el mundo de los que tienen los pies al revés, que están cabeza abajo y patas arriba” (Vignolo, 2005, p. 158).

En tercer lugar, a partir de este increíble poder de inversión y subversión, las antípodas, como una figura que sirvió para caracterizar al “Nuevo Mundo”, se cruzaron con mitos carnales tales como el *País de Cucaña*⁴ (Vignolo, 2005, pp. 165-167). Claramente, al verse contaminadas por este tipo de imaginarios propios de la cultura popular de la Edad Media, las antípodas introducían las múltiples transgresiones que suponían las peligrosas inversiones del mundo al revés carnavalesco: tierra paradisiaca en donde el tiempo se detiene y en donde explota eternamente el gozo y la risa; retorno y promesa de un mundo sin jerarquías y diferenciaciones entre distintas formas de vida (animales, vegetales, humanas, monstruosas, etc.) y diferentes partes del cuerpo; lugar de abundancias y excesos gástricos, sexuales y alimentarios; en fin, terreno de realización y libertad orgiástica sin limitación alguna.

Finalmente, quizás la figura corporal mítica más representativa que sirvió para comprender las formas de vida que habitaban al Nuevo Mundo, como un peligroso confín y un lascivo escenario que invertía el orden y la normalidad de la tierra europea, fue el *antropófago*. De origen griego y en el marco de esta misma cultura, el antropófago sirvió para caracterizar a los *bárbaros*, principalmente pueblos asiáticos, que estaban más allá del mediterráneo (Chicangana, 2008, p. 160). Traslapado a los y las habitantes del continente americano, el antropófago terminó articulándose con el tropo *caníbal-caribeño*. En su articulación y asimilación en la figura del antropófago, el caníbal-caribeño, además de ser proyectado como un *mal* indio, empezó a cargar con la imagen digestiva de aquella figura: un ser monstruoso comedor de carne humana.

Aunque el cruce más obvio e inmediato que tiene el caníbal caribeño con los imaginarios europeos sea específicamente con la figura mítica del antropófago, no se puede perder de vista los cruces con los otros registros de fantasía que expuse anteriormente. En otras palabras, el

4 Durante el siglo XV y XVI, siguiendo a Vignolo (2005), empieza a surgir una creencia popular que concebía la existencia de un país en donde la comida abundaba en exceso y en donde no era necesario trabajar. En *Cucaña* había ríos de leche y vino, montañas de queso y árboles de los cuales nacían pasteles y cerdos asados. Al no ser necesario trabajar, lo único que había que hacer en este país era comer hasta más no poder. No había obligaciones y responsabilidades más allá de volcarse a degustar la comida que nunca acababa.

caníbal caribeño no solo respondió al imaginario europeo de encarnar al antropófago como comedor de carne humana; al mismo tiempo, se convirtió en un *cuerpo transgresivo* del orden natural y de las leyes morales, en cuanto era un cuerpo que, al provenir y habitar las *antípodas*, ponía patas arriba e invertía radicalmente el orden corporal del cuerpo humano y civilizado que se venía labrando en occidente desde el humanismo renacentista. El poder de inversión que investía al cuerpo del caníbal caribeño estaba íntimamente ligado a la tierra que habitaba y a la cual se encontraba ontológicamente conectado. Por esta razón, no se puede perder de vista que el caníbal caribeño, al mismo tiempo, es un tropo que desde el espectro colonial presenta alusiones *geográficas*: el caníbal caribeño no es solo un cuerpo que come carne humana, es también el confín del mundo, una tierra en donde el orden terrenal se trastoca profundamente, una zona que tuerce y pervierte el orden moral, natural, temporal y geográfico del hemisferio cristiano, occidental y europeo.

Es necesario mencionar otra cuestión: el caníbal caribeño no ha sido un tropo neutro en términos raciales, geográficos y de género. Frente al género, por un lado, el trabajo de Myscowski (2007) es muy ilustrativo. A partir de su análisis se puede observar que la mujer nativo-americana, especialmente en Brasil, al ser catalogada como una feminidad comedora de humanos, fue tipificada como una *comedora lujuriosa de niños y hombres* (Myscowski, 2007, pp. 144-145). En otras palabras, el significante caníbal, encarnado en un espectro femenino, se convertía en un tropo de amenaza no solo para la vida humana en su conjunto, sino particularmente para el género masculino. Esta mujer caníbal fue cercada, según Myscowski (2007), bajo las figuras de la *amazona* o de la *bruja* (Myscowski, 2007, p. 144).

Por otro lado, en términos raciales, el trabajo de un autor como Fanon (1952) permite rastrear las derivas *negras* del caníbal. En *Peau Noire, masques blancs* Fanon (1952) muestra cómo su experiencia como antillano no se puede entender sin la producción de su cuerpo como un cuerpo *nègre* (negro). Es este mismo cuerpo, nos lo recuerda Fanon (1952), el que atemoriza al “niño blanco” debido a que es un cuerpo que no solo puede, *sino que prácticamente se lo quiere comer* (Fanon, 1952, p. 122). En su piel, como piel negra –en el sentido de *nègre*–, Fanon carga con el peso de la antropofagia; en su constitución orgánica o mejor, en sus cromosomas, Fanon (1952) recuerda permanentemente aquellos “genes más o menos densos y espesos” (Fanon, 1952, p. 128) que lo designan como un cuerpo caníbal. El miedo por la voracidad que emana de la boca del negro (*nègre*) es un

miedo sin el cual no se puede comprender la historia del colonialismo. El despliegue de la empresa colonial sobre el “Nuevo Mundo” implicó no solo la producción del tropo caníbal, sino que, al mismo tiempo, trajo consigo la racialización del canibalismo: el caníbal se haría *indio*, sobre todo en la espesura de la selva amazónica y, a la vez, se haría *negro* a partir de la figura del *nègre*: figura violenta y despectiva para referirse a los cuerpos *negros* (*noirs*).

A pesar de la importancia de la metáfora caníbal en el proceso de colonización y conquista del territorio caribeño, los dispositivos y las metáforas de dominio han variado. Así, siguiendo el trabajo de Roussi-Césaire, se expondrá cómo las estrategias de control y domesticación coloniales durante el siglo XX en las Antillas, particularmente en Martinica, pasaron del tropo caníbal a la *exotización*. Sin erradicar la metáfora digestiva del tropo caníbal, la exotización, en vez de señalar la monstruosidad de los cuerpos y la peligrosidad de sus prácticas dietarias, consiste, más bien, en el posicionamiento de los ojos blancos, europeos y occidentales como bocas que se comen, degustan y digieren con placer a los cuerpos y a los paisajes caribeños. Frente a esta estrategia, Roussi-Césaire diseñó una *poesía caníbal* que, antes de dejarse comer por el blanco, es capaz de morder y comerse de vuelta al hambre y a los ojos-bocas imperiales. Sobre este último punto volveré específicamente en la parte final del texto. Por ahora, en la segunda y tercera parte del artículo me concentraré en otra de las estrategias que Roussi-Césaire pone en marcha para enfrentar los ojos que buscan comerse a las Antillas: la creación de un caribe opaco, de un paisaje que evade y se camufla.

2.

Contexto

Roussi-Césaire escribió siete ensayos que actualmente están disponibles en la compilación *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*. Estos ensayos originalmente fueron publicados en la revista martiniquesa *Tropiques*. Por fuera de esta compilación no se conocen más escritos de esta pensadora.

Tropiques fue una revista fundada por Suzanne Roussi-Césaire, Aimé Césaire y René Ménéil en 1941; su publicación llegó hasta el año 1945 (Rabbitt, 2008, p. 123). Uno de los antecedentes fundamentales que tuvo *Tropiques* en Martinica fue la revista *Légitime Défense*, en donde también

participó Ménéil; la revista apareció en Martinica en el año 1932. *Légitime Défense* surgió a partir de un proyecto colectivo de intelectuales martiniqueses que “se proclamaron a sí mismos surrealistas y comunistas y plantearon, además, la necesidad de una literatura caribeña que fuera más allá de lo folclórico o lo exótico” (Rabbitt, 2006, p. 545). Siguiendo el influjo de *Légitime Défense*, la reivindicación del surrealismo y de ciertos elementos del marxismo están presentes en *Tropiques*, así como también la intención de crear una nueva literatura. Sin embargo, hay otros elementos que marcaron a *Tropiques*, y que, por supuesto, no son menores ni carecen de importancia.

Como lo señala Britton, *Tropiques* era un “bricolaje de arte, literatura, filosofía, psicología, historia, biología, Marxismo y etnografía” (Britton, como se citó en Kullberg, 2013, p. 21). Este ensamblaje de tópicos puso en marcha una exploración de diferentes aspectos que marcaban la realidad geográfica, política, natural, cultural y económica de Martinica durante las primeras cuatro décadas del siglo XX. De esta manera, el análisis crítico de elementos como la geología, el clima, la flora y la fauna de la isla se mezcló con asuntos como la historia, la poética, la música, la diversidad cultural, el colonialismo, el asimilacionismo y la departamentalización,⁵ la comida, el influjo estético y epistemológico de la tradición occidental, la negritud y el represivo gobierno del almirante Georges Robert en la isla como delegado del régimen de Vichy (Rabbitt, 2008, p. 21). Aunque esta multiplicidad temática resuena en los ensayos de Roussi-Césaire, los elementos a los que la autora les presta más atención son los siguientes: la exploración literaria y etnográfica del paisaje; la política colonial asimilacionista que se acentuó con la departamentalización en 1946; el trazado genealógico del pueblo martiniqués; la *negritud* como propuesta estética y política; la literatura de la isla en relación a la literatura colonial, y finalmente, el surrealismo como arma poética y emancipadora.

Específicamente frente al papel que Roussi-Césaire jugó en la tradición intelectual martiniquesa de la época, es crucial señalar tal y como la

5 En el año 1946 las colonias francesas fueron reconocidas jurídicamente ya no como colonias, sino como departamentos de ultramar franceses. Quizás la departamentalización es la materialización institucional más clara del *asimilacionismo* como ideología política-cultural: incorporar e interiorizar la lengua, los valores, los gustos, la *hexis* corporal, las costumbres y las aspiraciones del colonizador, tal y como magistralmente Fanon (1952) lo expone en los tres primeros capítulos de *Peu noire, masques blancs*.

hace la novelista Maryse Condé que ella fue la “creadora, teórica y la practicante del ‘canibalismo literario’” (Condé, como se citó en Dominique, 2016, p. 514). En otras palabras, devorarse críticamente a Europa con el objetivo de hacerle frente a las estrategias de asimilacionismo e imperia-lismo cultural. Hay otro elemento desarrollado por Roussi-Césaire que será fundamental tanto para el desarrollo conceptual y literario de lo que Fanon (1952) denomina “la experiencia vivida del Negro”, como para la propuesta de un caribe diseñado a partir de la *opacidad* que propone Glissant (1990, 1997, 2009): me refiero a la *mirada*.

Finalmente, no se puede evitar mencionar que la cartografía que Roussi-Césaire realiza sobre los múltiples elementos “naturales” que envuelven el paisaje antillano ha sido muy importante no solo para combatir la exotización o demonización de la tierra insular caribeña, sino también para construir lo que Dominique (2016) llama una *ecopoética (ecopoetic)*, que, desde mi interpretación, es a la vez una *ecopolítica interseccional* (p. 515). Esta última pone en evidencia que la exotización cartográfica del paisaje va de la mano con su respectiva *feminización y racialización* (tierra disponible a ser conquistada, intervenida, domesticada, exotizada y, en últimas, sexualizada). Frente a este gesto de dominio, la ecopolítica de Roussi-Césaire pone en juego el diseño político y poético de una tierra o, mejor, de unas islas antillanas que evaden, se esconden, se burlan y, gracias a la imposibilidad de su captura, se comen a la “mirada colonial masculina” que buscaba *penetrar* las Antillas (Dominique, 2016, p. 518).

Resaltar la singularidad y los aportes poéticos y teóricos que emergen de los ensayos de Roussi-Césaire es fundamental si realmente se quiere explorar y reconocer su experiencia como una intelectual afro, caribeña y antillana. Esto lo afirmo a partir de los análisis que han realizado autoras como Loichot (2007, 2013) y Dominique (2016) sobre el papel que ha jugado y que se le ha dado a Roussi-Césaire en el marco de la producción de pensamiento político, cultural y poético Afro-caribeño-antillano. Claramente, la difusión de su obra ha sido muy limitada, en gran parte por las lógicas de poder y de exclusión masculinas que tejieron la crítica y la literatura negra caribeña durante gran parte del siglo XX (Dominique, 2016, p. 514; Loichot, 2013, p. 150). Para dar un ejemplo, Roussi-Césaire y muchas otras mujeres “estuvieron flagrantemente ausentes en la lista de oradores invitados al ‘Congreso de escritores y artistas Negros’ en 1956, organizado en París por la revista literaria *Présence africaine*” (Loichot, 2013, p. 151). Cabe decir que a la escritora martiniquesa se le ha borrado su

fuerza vital como poeta, pensadora y crítica cultural, en función de ser reconocida únicamente como una *bella musa*, tal y como la caracterizó André Breton (Loichot, 2013, p. 150).

Doudouisme

Misère d'une poésie es un breve ensayo que apareció en el año 1942 como parte de la cuarta entrega de la revista *Tropiques*. En este escrito Roussi-Césaire problematiza el ejercicio literario de Jhon-Antoine Nau, un poeta francés que vivió durante largo tiempo en Martinica y que a partir de esa experiencia escribió varios poemas sobre la isla, principalmente sobre los múltiples elementos “naturales” que componen su paisaje. La poesía de Nau hace parte de una escena literaria en Martinica que se consolidó en las primeras tres décadas del siglo XX y que recibió el nombre *doudouisme*. Como lo sugiere Dominique (2016), el *doudouisme* fue una suerte de “entretejido de exotismo, asimilacionismo, patriarcado político, mirada colonial masculina y una visión feminizada de las islas” (Dominique, 2016, p. 518) que Roussi-Césaire, por medio de su escritura, se encargó de combatir asiduamente. En este sentido, si en *Misère d'une poésie* Roussi-Césaire se concentra en criticar la poesía de Nau, esto lo hace con el ánimo de tomarlo como un ejemplo paradigmático de la “literatura de hamaca”, de la “literatura de azúcar y de vainilla” o, mejor, del “turismo literario” que define al *doudouisme* como corriente literaria colonial, masculina y exotizante (Roussi-Césaire, 2009a p. 65).

Con ánimo satírico, Roussi-Césaire es enfática cuando manifiesta, con respecto a la poesía Nau, que “nadie ha descrito más amorosamente nuestros paisajes. Nadie ha cantado más sinceramente los encantos de la vida creole: languidez, dulzura y también cursilerías” (Roussi-Césaire, 2009a, p. 63). La mirada de Nau aparece, ante todo, como una mirada dulce, sincera, cursi y amorosa capaz de cantar con delicadeza los múltiples encantos naturales y vivenciales de la isla. Es una mirada limpia, pura y transparente; una mirada condescendiente, amable y gentil; una mirada que acaricia meticulosamente (Roussi-Césaire, 2009a, p. 65). Con esta mirada se figura y se produce un paisaje tranquilo y maravilloso, una tierra que se puede contemplar con calma y regocijo, un engranaje natural que prácticamente se *degusta* con los ojos:

El cielo claro y floral, consciente del encanto,
Cúpula de cristal *vermella* que tintinea con el canto de las campanas,
Brilla, luminoso y dulce: al borde de las rocas
Los negros se sumergen en el oleaje rosado que se azula

[...] Oh, las risas blancas de los montes
 La fragante noche de las vegetaciones
 La suave ola de los cocoteros en los acantilados,
 El florecimiento rítmico
 En la brisa, –noche de madrás multicolores
 Sobre los tallos de los bellos cuerpos balanceándose.
 (Jhon-Antoine Nau, como se citó en Roussi-Césaire, 2009a, pp. 63-65)

Es una poesía volcada a la claridad y al deleite. El paisaje brilla y dulcemente atraviesa los ojos que lo escriben. Es una poesía en donde la fragilidad, la suavidad y la armonía del paisaje alcanza su máximo grado de equilibrio y regocijo musical al compenetrarse con los ritmos alegres de los “bellos” cuerpos negros que le son coconstitutivos. ¿Se trata de literatura?, se pregunta Roussi-Césaire (2009a, p. 65). Sí, se trata de literatura: “Literatura de hamaca. Literatura de azúcar y vainilla. Turismo literario. Guía azul y CGT” (Roussi-Césaire, 2009a, p. 65).

Pareciera que no hace falta si quiera caminar la isla, pareciera, incluso, que no hace falta tampoco tocarla con los pies: ella permanecería allá, al otro lado de los ojos, lista no solo para ser mirada, sino para ser saboreada. Una experiencia turística que, al poetizar, también huele, degusta y danza a partir de los suaves, frágiles, claros y dulces ritmos que le serían inherentes el territorio antillano. El paisaje se disfruta desde una hamaca, la tierra antillana se hace dulce, placentera y fácilmente digerible. No hay que hacer mucho esfuerzo, solo seguir la excursión programada: es una mirada turística de antemano comprada en un puerto marítimo europeo que sigue la guía azul (*guide bleu*) y se para en la borda de aquella línea de barco CGT que, como nos lo recuerda Dominique “fue en 1935 uno de los principales vehículos para traducir, simbólica y concretamente, los imaginarios y la propaganda de una exitosa colonización francesa en las Antillas” (Dominique, 2016, p. 519). Desde una experiencia de este tipo, el Caribe antillano habría estado disponible para la mirada poética de Nau, las islas habrían estado apaciblemente representando un espectáculo armónico en donde están “los buenos negros sembrados sobre el agua como moscas” (Jhon-Antoine Nau, como se citó en Roussi-Césaire, 2009a, p. 64), y en donde las montañas siguen “el florecimiento rítmico” de una “noche de vegetaciones”, de una “noche de madrás multicolores” (Jhon-Antoine Nau, como se citó en Roussi-Césaire, 2009a, p. 65).

Claramente, esta mirada turística, que genera igualmente una literatura de excursionistas, produce un paisaje antillano que introduce un

giro en el tropo caníbal a través del cual, desde la conquista, se había codificado a la tierra caribeña y a los cuerpos que la habitaban. A diferencia de la mirada que acompañó la empresa conquistadora durante los siglos XV y XVI, por medio de la cual el “Nuevo Mundo” aparecía como las antípodas de Europa, es decir, como un territorio peligroso que ponía patas arribas las normas morales y culturales del humanismo europeo y que en esa medida debía ser violentamente controlado, regulado y domesticado, esta mirada que se empieza a gestar a finales del siglo XIX –y que se materializa como producción literaria en las primeras décadas del siglo XX–, desnuda, fija y penetra el paisaje como una tierra paradisiaca, como una tierra de ensoñación cuasi virginal y religiosa. Con este giro en la forma en la que se mira, la tierra y los cuerpos negros caníbales aparecen investidos con atributos de exotividad y admiración turística que, si bien los habían “acompañado” y marcado desde la *Trata de esclavos*, y durante toda la economía de plantación, habían sido contenidos en el marco de un proyecto imperial civilizatorio volcado, fundamentalmente, al combate y el disciplinamiento del salvaje caribeño con el ánimo de introducirlo como un cuerpo funcional y productivo en el engranaje de una economía colonial-plantacional-extractiva de carácter capitalista (Mbembe, 2013).⁶

Cuando señalo un cambio en la forma como se mira y se escribe el paisaje caribeño y los cuerpos que lo habitan, no estoy sugiriendo que se pasó tajantemente de una mirada que animalizaba y demonizaba por medio del tropo caníbal, a una mirada que únicamente exotiza y resalta, casi en términos de una presentación teatral, los bellos y extraños misterios que envisten a la otredad racializada y colonizada. Se trata más bien, siguiendo a Mbembe (2013, p. 39), de un *reajuste (recalibrage)*; es decir, de un viraje sutil y meticuloso, de un giro que lejos de borrar y remplazar,

6 Aunque dicho giro en la forma en la que se mira trae variaciones, es necesario evitar caer en un binarismo entre una mirada brutal, que demoniza, hiere y violenta, y una mirada exotizadora, que goza, disfruta y se divierte. Para ello, el trabajo de Hartman (1997), *Scenes of Subjection*, resulta crucial. En este trabajo no solo se exponen los cruces y continuidades en la forma a través de la cual se registraban, violentaban y consumían los cuerpos racializados *durante y después* de la esclavitud en Estados Unidos por parte de la mirada blanca, sino también se muestra cómo en escenarios de violencia extrema, tales como el largo periodo de esclavitud y la *Trata de cuerpos esclavizados*, también se ponía en marcha, principalmente en el marco de la aparente “banalidad” de lo cotidiano, toda una economía del placer y del deseo.

más bien acentúa ciertos colores, ciertas tonalidades en las formas como se mira y en las maneras como se tejen las relaciones de dominación raciales coloniales.

Específicamente, este *reajuste* en las formas de mirar al paisaje y a los cuerpos negros caribeños respondió a fenómenos que, lejos de borrar y reemplazar un orden de poder por otro, introdujeron virajes y mutaciones en los mecanismos a través de los cuales se administraba meticulosamente el encuentro con el cuerpo colonizado como *un otro ajeno (un autre autrui)* (Mbembe, 2013, pp. 47-48) Me refiero a fenómenos como la supresión legal de la esclavitud y la respectiva venta libre de la fuerza de trabajo; la universalización de los Derechos Humanos; la política asimilacionista y la posterior departamentalización de las colonias de ultramar francesas; las articulaciones entre un régimen productivo plantacional-extractivista y el auge del turismo como estrategia de dinamización económica en las colonias caribeñas; y los usos y las resignificaciones estéticas vanguardistas, aún desde una óptica colonial, de categorías como *negro* (tanto como *noir* y como *nègre*), *África* y el *Caribe* (esto se puede ver representando en personajes como Picasso, Breton o Gobineau) (Mbembe, 2013, pp. 69-72).

Claramente, los usos estéticos –pero a la vez exotizantes– de conceptos a partir de los cuales se estructuró la mirada sobre el caribe-antillano fueron uno de los ejes determinantes sobre los que se organiza la escritura crítica de Roussi-Césaire. Un ejemplo de ello, como lo expuse anteriormente, fue la problematización del turismo literario en el que se enmarca la mirada de Jhon-Antoine Nau. Esta mirada exotizante, al igual que la mirada que tipifica al cuerpo negro y al territorio caribeño como caníbales, es una mirada que no solo contempla, sino que, fundamentalmente, *produce* cuerpos y paisajes. La singularidad de este ejercicio de exotización visual consiste en hacer del cuerpo y del paisaje caribeño unidades asimilables y disponibles en términos alimentarios. Que la literatura correspondiente a esta mirada sea catalogada por Roussi-Césaire como una “literatura de azúcar y vainilla” visibiliza la metáfora bucal y digestiva que la sostiene. En otras palabras, en su exotización los cuerpos y el paisaje caribeño son canibalizados en cuanto emergen como materia alimentaria y también como materia asimilable, gustosa y azucarada; una materia que se puede disfrutar, degustar y saborear tranquilamente a medida que se traga.

Este vínculo entre mirada e ingestión no es arbitrario: “ver es no solo saborear, sino también comer” (Kirshenblatt-Gimblett, 1999, p. 3). El acto

de comer supone no solo la degustación bucal; antes bien, trae consigo un cuidadoso ejercicio de excitación en el que participan múltiples sentidos. En este ejercicio la mirada:

Juega un rol fundamental en el estímulo del apetito. Literalmente, la apelación visual hace agua a la boca, pone en marcha los jugos gástricos, hace que el estomago resuene –en otras palabras–, ponen en movimiento los reflejos autónomos que se suelen asociar con la activación de la digestión. (Kirshenblatt-Gimblett, 1999, p. 3)

El vínculo anatómico *mirada-boca-estomago* descrito por Kirshenblatt-Gimblett es crucial para comprender que el registro visual, etnográfico y colonial sobre el caribe antillano no solo resulta y termina en un ejercicio informativo, descriptivo y literario, sino, sobre todo, en un acto a partir del cual la mirada *toca* lo que mira, es decir, lo interviene, lo prepara y lo cocina con el ánimo de hacerlo una *materia digerible*. Lo que estoy sugiriendo es que lo que logra rastrear Roussi-Césaire es el hecho de que la exotización visual etnográfica que se dinamiza con el *duodouisme* hacen del paisaje, de los hombres y de las mujeres caribeños materias “digestibles y asimilables en sus metafóricas o metonímicas asociaciones con productos digeribles: bananos, azúcar, ron o chocolate” (Loichot, 2013, p. xx).

Por otro lado, la mirada con que se desplegó la empresa imperial de conquista y por medio de la cual emergió el tropo caníbal era, siguiendo a Loichot (2013, p. xx), tipificada como un cuerpo y un paisaje peligroso y subhumano que se podía comer a Europa, lo cual demandaba su combate, su domesticación y, en caso de fallar, su legítima aniquilación. Sin embargo, además de que ambas miradas cargan con evidentes fuerzas digestivas –en un caso, un cuerpo y un paisaje comestible, mientras en otro caso, se trata de un cuerpo y un paisaje que come y devora–, a la vez, las dos se erigen como gestos deseantes en busca de “una pureza racial y una uniformidad cultural que responden al deseo del ‘pensamiento de lo Uno’” (Loichot, 2013, p. xx).

En suma, el problema de ambas miradas consiste en cómo administrar el encuentro con el otro o la otra, en cómo asimilar la diferencia y en cómo mantener una dicotomía racializada entre lo “Uno” y lo “otro”, gracias a la cual el otro –o la otra– aparece, se muestra y se devela como una otredad codificable, inteligible y traducible en palabras escritas.

Para ir cerrando este apartado, quiero insistir en que no se puede perder de vista que la acentuación de la mirada exotizante durante la

primera mitad del siglo XX, a través de la cual se cocinaron a las colonias antillanas francesas como zonas comestibles, tiene resonancias muy fuertes con la política colonial asimilacionista que supuso su respectiva departamentalización. En Roussi-Césaire la crítica al asimilacionismo tiene la particularidad de encontrarse ligada a un cambio en la forma como se registran visualmente y como se escriben los paisajes y los cuerpos caribeños, pero, sobre todo, en como, a través de dicho viraje, se introduce una mirada que come, degusta, digiere y *asimila* por medio de un tipo de literatura muy específica: “la literatura *doudou*” (*doudou*) (Roussi-Césaire, 2009a, p. 66).

3.

La declaración de Roussi-Césaire frente a la mirada de Nau es certera, pero a la vez sorpresiva: “Él paso al lado. Él *observó* (*regarde*). Pero él no ‘vio’ (*vu*). Él llega a compadecerse del negro. Pero él no conoció el alma negra” (Roussi-Césaire, 2009a, p. 64, énfasis añadido). Certera por su contundencia: a pesar de su cercanía, Nau no *vio* el paisaje antillano ni tampoco conoció el alma negra. Sorpresiva por el curioso juego de inversión entre observar (*regarder*) y ver (*voir*) como acciones escópicas. En términos de sentido y de uso cotidiano en la lengua y la cultura francófona, *regarder* hace alusión a una acción visual *atenta*, a una acción perceptiva *detallada*, a una acción *motivada* que, en esa medida, supone una acción *voluntaria* a nivel cognitivo que quiere observar y comprender lo observado. Por su parte, *voir* implica un registro visual inconsciente, que no está intencionado o que no se esfuerza por observar con cuidado y detalle. Cuando se “ve”, lo visto es recibido sin la motivación o la voluntad de *querer ver*; simplemente, la imagen llega repentinamente y es recibida por los ojos.

Así, lo que le cuestiona Roussi-Césaire a la mirada *doudou* y exotizante de Nau es haber mirado, paradójicamente, con minucia y detalle (*regarder*), con un esfuerzo voluntario y con una profunda consciencia de estar mirando. Sin embargo, frente a este cuestionamiento, queda abierta la siguiente pregunta: ¿cuál es el problema que Roussi-Césaire tiene con esta mirada? ¿Por qué es problemática? ¿Por qué cuestionarla?

Quiero ofrecer, siguiendo a Roussi-Césaire, una respuesta a estas preguntas. *Observar* (*regarder*) o mejor, mirar con cuidado y con la consciencia de estar mirando, supone un acto de voluntad, un acto de involucrar la propia subjetividad en lo observado. Y en el caso de Nau, por supuesto,

se trata de una voluntad muy específica, la voluntad de un hombre francés blanco europeo. En otras palabras, la observación de Nau pone en marcha una mirada que envuelve y constriñe lo mirado a las respectivas motivaciones, imaginarios, deseos, perspectivas y comprensiones que envuelven su posición racial, geopolítica, de clase y de sexo-género como observador.

Este tipo de observación va a presentar a lo observado –en este caso el paisaje y los cuerpos caribeños-antillanos– a partir de imágenes intensamente racializadas, feminizadas, exotizadas, erotizadas y colonizadas. Sin embargo, esto no es todo. Debido a la pretendida cualidad cognitiva, comprensiva e intelectual que caracteriza a una mirada que observa (*regarder*), las imágenes que se extraen de la observación aparecen rodeadas de un halo de transparencia y objetividad incuestionables. Se podría afirmar que la forma en la que mira Nau (*regarder*) le permitiría alcanzar una comprensión más adecuada de lo que mira. Al observar voluntariamente, es decir, con detalle, atención y cuidado, la comprensión de lo observado sería más clara, veraz y transparente. Sin embargo, Roussi-Césaire problematiza esta intuición primaria frente a lo que significa observar (*regarder*).

No se trata de que para ella *regarder* sea una forma de mirar que, a pesar de su pretensión de detalle y claridad, termine distorsionando la “forma original” de lo que se mira y, en esta medida, violentando la “verdadera naturaleza” de lo observado. El asunto es más complejo: el problema no es la desfiguración o la alteración de la claridad y la transparencia original de las “cosas” –en este caso del paisaje y de los cuerpos caribeños-antillanos–, es, más bien, *la constitución de la claridad y la transparencia como tecnologías de reducción, dominación y captura*.

La crítica de Roussi-Césaire a Nau yace en la pretendida claridad, pureza y dulce ritmicidad que emanan de su mirada, de una mirada –es importante no olvidarlo– blanca, masculina y europea. Por esta razón, es entendible que uno de los ensayos de Roussi-Césaire, *El gran camuflaje* (*Le Grand Camouflage*), desde su título, esté íntimamente comprometido no solo con la exploración de la mirada como una tecnología de poder –la alusión visual y escópica de la noción de camuflaje es indudable–, sino también con la proposición de lo que yo llamo, siguiendo a Cixous (2001, 2003), una *mirada miope* capaz de comprometerse ética y poéticamente con la *opacidad del otro* –o de la otra–. Explorémoslo con más cuidado.

Solodkow (2014) enfatiza en como, desde el periodo de conquista, se produce un engranaje entre mirada, fantasía y escritura por medio del

cual los europeos tradujeron el paisaje y el/la poblador/a nativo-americano/a como una alteridad que fuera asimilable, reconocible y comprensible dentro de sus propios “paradigma[s] cultural[es] y dentro de sus propios objetivos políticos, económicos y religiosos” (Solodkow, 2014, p. 25). A este ejercicio, a través del cual dicho paisaje y dichos cuerpos se convierten en otredades comprensibles y asimilables, Solodkow (2014) lo denomina *discurso etnográfico*.

El carácter *etnográfico* de dicho discurso de asimilación colonial implica dos cosas. En primer lugar, la obliteración y el olvido de que lo que se ve y se conoce, lejos de *ser* una entidad que se devela en su originalidad, pureza y desnudez a la mirada –por ejemplo, el paisaje antillano–, es más bien una entidad que ha sido paralelamente producida y que solo a partir de dicho acto productivo logra ser mirada, tolerada, (re) conocida y asimilada. En segundo lugar, implica la configuración de un *yo-autoridad* que se enviste con la pretensión de conocer, de representar y de dar un testimonio claro, transparente e idóneo de la tierra y de los cuerpos “descubiertos” al repetir insistentemente las palabras “yo conozco” (Solodkow, 2014, p. 24) porque “yo estuve” y porque “yo miré” con detalle y cuidado. Claramente este delirio etnográfico, como se puede rastrear en la literatura *doudou* que Roussi-Césaire critica contundentemente, ha marcado con múltiples matices y variaciones, la violenta relación colonial entre Europa y el hemisferio latinoamericano caribeño desde la conquista.

Como lo retratan críticos que van desde Bhabha (1994), Glissant (1990), Haraway (1991), Derrida (2008), hasta, por supuesto, Roussi-Césaire, la emergencia de esta mirada-testigo que trae consigo la consagración de un Yo-autoridad como figura encarnada de verdad, transparencia y conocimiento, funciona a partir de la violencia, la negación (*disavowal*) (Bhabha, 1994, pp. 72-80) y la captura. Para Haraway (1991), se trata de una mirada que no solo se sale del cuerpo que mira con claras pretensiones de universalidad y trascendencia, sino que también se constituye como una mirada glotona que, en su pretensión por conocer la “totalidad”, come, penetra y en últimas “*fucks the world*” (Haraway, 1991, p. 189). La metáfora sexual no es casual. En la misma sintonía de Haraway (1991), Derrida (2008) muestra como desde el predominio falocéntrico de un Yo-razón-observante, el mundo o mejor, la tierra, es violada por una mirada masculina que erige su soberanía, su verdad y su grandeza al mejor estilo de una erección incontrolable (Derrida, 2008, pp. 271-289).

Desde ese registro fálico es posible comprender por qué para Bhabha (1994) la mirada colonial es una mirada marcada por un intenso placer narcisista y obsesivo de autoidentificarse en un Yo –fundamentalmente masculino– que no solo logre diferenciarse *del otro observado*, sino que a la vez logre capturar, fijar, comprender y fetichizar dicho *otro/a* –en nuestro caso, el paisaje y los cuerpos-caribeños– en estereotipos o en un “buen objeto [...] que hace de la totalidad del objeto una totalidad deseable y encantadora, que facilita las relaciones sexuales y que, incluso, puede promover una forma de felicidad” (Bhabha, 1994, p. 112). Si se rescata y se traslapa esta “función sexual” del estereotipo o del “buen objeto” al marco de un universo colonial racializado, el estereotipo:

También puede ser visto como una forma de “obsesión” particular del sujeto colonial por medio de la cual se facilita la puesta en marcha de las relaciones coloniales y se establecen formas discursivas de oposición racial y cultural que siguen y rigen los términos a través de los cuales el poder colonial es ejercido. (Bhabha, 1994, p. 112)

Sin embargo, como es de esperarse, este otro fetichizado desde la mirada colonial aparece no como una invención imaginaria, sino como un otro real, “objetivo”, claro, transparente y, sobre todo, como un otro *comprensible*. De ahí su estatuto como un “buen objeto”, ya que es fácilmente reconocible, asimilable y apropiable; y de ahí su capacidad para garantizar, en formas “tranquilas” y “alegres”, la pervivencia de las relaciones de poder y dominio coloniales.

Por esta razón, para un autor como Glissant (1990) la transparencia, como metáfora de una mirada que “mira bien” y comprende a cabalidad su objeto, y como elemento que se ha constituido como la columna vertebral de lo que significa e implica *conocer* en la cultural occidental, es un gesto de apropiación y reducción de la diferencia: al ubicar como medio y como *telos* la transparencia en el proceso de comprensión y reconocimiento del otro, “es preciso hacer que tu espesor se aproxime a este baremo ideal que me provee motivos de comparación e, incluso, quizás de juicios” (Glissant, 1990, p. 204). En otras palabras, al partir de la transparencia “comprendo tu diferencia, es decir, que la pongo en relación con mi propia norma. Te admito en mi existencia, en mi sistema” (Glissant, 1990, p. 204).

Para volver a situar el lugar de Roussi-Césaire en este ensamblaje de críticas a la mirada colonial como ejercicio visual volcado a la claridad, la pureza y la transparencia, es necesario volver a la contraposición que

ella propone entre *regarder* y *voir*. Si *regarder* (observar), que es el tipo de mirada que define la mirada de Jhon-Antoine Nau, trae consigo el conjunto de violencias escópicas que acabo de exponer (producción de imágenes claras y transparentes a partir de la mirada *voluntaria* de Nau como ojo blanco masculino occidental), *voir* (ver), en cambio, supone un tipo de mirada comprometida con una recepción visual abierta a la llegada sorpresiva y no calculada del paisaje antillano y de los cuerpos que lo habitan. Lo visto llega sin anunciarse a un cuerpo-ojo que está expuesto a recibirlo y a *sentirlo* en cualquier momento. El cuerpo-ojo que *ve* está volcado a verse afectado radicalmente –sin siquiera calcular previamente cómo ni cuánta carga visual podría recibir– por las imágenes que se le aparecen y que, a la manera de una conmoción o, mejor, del *punctum* barthesiano, lo tocan, lo atraviesan, lo acarician y lo *hieren*. Es un cuerpo-ojo *expuesto*, es decir, un cuerpo-ojo que mira al y para (*ex*)ponerse. La propuesta de Roussi-Césaire en la que se desarrolla la potencialidad escópica del *ver* como forma de mirar se encuentra recogida en el ensayo titulado *Le grand camouflage*.

Desde su título, este ensayo anuncia una crítica a la transparencia. *Camouflage* (camuflaje) tiene potentes connotaciones a nivel estético. A lo que me refiero, es a que *camouflage* anuncia una forma de registrar y producir el suelo antillano en términos poéticos y literarios. En este registro estético, *camouflage*, lejos de ser un simple sustantivo por medio del cual se busca *representar* la opacidad del paisaje antillano, es más bien una fuerza móvil que recorre y compone cada tramo de la escritura de Roussi-Césaire. Al no ser una metáfora para representar, *camouflage* es, ante todo, una fuerza para producir, usando la expresión de Rancière (1995), repartos inéditos de lo sensible (*partage du sensible*). En otras palabras, por medio del *camouflage* se producen nuevas distribuciones de lo que se *ve*, de lo que se escucha (Rancière, 1995, pp. 48-49; p. 60; p. 87) e incluso de lo que se huele cuando se anuncia y se imagina la existencia del paisaje antillano caribeño.

El carácter inédito en términos sensibles que introduce el camuflaje consiste en el ensamblaje, la superposición y la contaminación entre una *multiplicidad de posiciones de vista*. En *Le grand camouflage*, Roussi-Césaire (2009d) mira el caribe-antillano, por ejemplo, desde un avión (Roussi-Césaire, 2009d, p. 86), desde el recuerdo que tiene de ella misma como una mujer joven (Roussi-Césaire, 2009d, p. 87), desde el suelo Antillano en el verano de 1944 (Roussi-Césaire, 2009d, p. 87), desde las colinas de viento que forman Fonds-Gens-Libres en Martinica

(Roussi-Césaire, 2009d, p. 92) y desde la zona selvática de Absalon, también en Martinica (Roussi-Césaire, 2009d, p. 93). Este conglomerado de posiciones le permite tejer al principio del ensayo una suerte de altura ficcional gracias a la cual se forja no solo un panorama del paisaje de Martinica, Haití y Puerto Rico, sino también a través del cual mira los pequeños, pero contradictorios e intempestivos detalles ecológicos que marcan a estas tres islas: Martinica, “mi isla y su fresco collar de nubes exhaladas por el volcán Pelée” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 84); Haití, “las más altas mesetas [...] en donde hay un caballo muerto, fulminado por la tormenta secularmente mortífera de Hinche. A su lado su amo contempla el país que él creía solido y largo” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 84), y Puerto Rico, en donde “un gran tornado danza entre los mares de nubes con su bella cola que se extiende hasta la mitad del círculo de las Antillas” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 84).

Desde esta mirada, es un desajuste y una fuerza de indistinción permanente lo que marca al paisaje antillano. La fuerza del volcán Monte Pelée en Martinica forma un collar de nubes que anuncia elementos contradictorios: un *aura* malvada y maléfica (*aura maléfique*); una promesa dura, pesada e incluso despiadada (Roussi-Césaire, 2009a, p. 65). Al mismo tiempo, la fuerte, intempestiva y secular tormenta haitiana dibuja una escena de muerte: en las mesetas más altas un hombre contempla tranquilamente su isla, mientras acompaña el cuerpo muerto de su caballo. Finalmente, el huracán que sacude a Puerto Rico comienza a girar entre las nubes y con su “bella” cola parece danzar a lo largo de las Antillas. El huracán se desplaza a lo largo del Atlántico haciendo que los barcos huyan (*fuiant*) mientras el mar crece y se ensancha (*se gonfle*) (Roussi-Césaire, 2009d, p. 84). En el “corazón del ciclón todo se destruye, todo se derrumba en el desgarrador ruido de grandes manifestaciones [Pero luego, todo se calla, y después de] la lluvia, el sol” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 85).

Cada uno de estos fenómenos en el desajuste, el temblor, la indistinción, el temor, pero también en la promesa, la contemplación y la calma que abren y producen como fuerzas ecológicas, lejos de representar una suerte de caribe inhóspito y salvaje, expresan, más bien, lo que Roussi-Césaire denomina “la ausencia de equilibrio de las islas” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 84). Las islas evaden y escapan a un registro escópico que las reduce a identifica a un carácter unidimensional. La mirada de Roussi-Césaire crea otra cosa. En su ensayo, le camoufflage, como dispositivo estético y eco-político no funciona a través de la creación de una forma

univoca de mirar (voir) y de aproximarse al suelo antillano; al contrario, para recordar a la física feminista Barad (2007), *le camouflage* opera por medio de la creación de la difracción de la luz, es decir, por medio de la creación de múltiples *posiciones de vista* que, a la manera de un fractal, se solapan, se cruzan y se superponen permanentemente.

Si la difracción hace alusión a la manera como una onda de luz, en su despliegue, deriva en una multiplicidad de ondas, las cuales lejos de tomar rumbos independientes más bien se tocan y se traslapan incesantemente logrando así generar estados de contagio y articulación denominados “estados de embrollo” (Barad, 2007, p. 83), *le camouflage* consiste en la producción de una maraña de múltiples *posiciones de vista* que genera una imagen del paisaje antillano siempre alterada debido a la mezcla de todas las posiciones de vista implicadas.

En la escritura de Roussi-Césaire el paisaje antillano caribeño tiembla, no para ser codificado como madre naturaleza salvaje, sino para esquivar cualquier resquicio de captura por medio de designaciones puras y transparentes. Por esa razón, dichas fuerzas ecológicas no son descritas como fuerzas letales que solo destruyen y arrasan, sino también como fuerzas intempestivas que transitan, se empalman y se confunden con la salida apacible del sol, con las “bellas hojas verdes de agua y de silencio” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 84) y con “la hermosa plaza de Pétion-ville plantada con pinos e hibiscos” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 84). De hecho, la calma y la tranquilidad del sol que sale después del gran huracán que danzó a lo largo de las Antillas, es una calma que, al mismo tiempo, quema y seca al extremo la hierba, “una calma que hace que las cigarras haitianas *mueran*, pero gritando con *amor y placer* ‘que la vida es bella’” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 85, énfasis añadido). Este estado de indistinción que caracteriza al paisaje caribeño antillano se manifiesta también en el hecho de que este sol que quema la tierra es descrito como un “sol dulce” (*soleil douce*) que envuelve en sequedad y con una espesa ceniza la atmosfera haitiana (Roussi-Césaire, 2009d, p. 86).

Igualmente, no sobra mencionar que el mar caribeño no solo es un mar con bellas olas de agua, sino también es un mar con un “rostro de metal [...] que nos es más de agua sino de mercurio” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 86). La apelación al metal hace que, por un lado, el mar deje de ser percibido como un elemento “natural puro” para pasar a ser concebido como una superficie infectada por la contaminación del mercurio; por otro lado, esta apelación al metal hace alusión a una superficie

liquida mediada por la creación técnica, por la elaboración de un diseño plástico y por el artificio.⁷

Como lo he señalado, si algo caracteriza la escritura y el pensamiento de Roussi-Césaire es la indistinción. Por esta razón, su mirada sobre el paisaje no lo fija y lo encierra, sino que reconoce, sigue, navega y se pierde en sus ritmos intempestivos o, en otras palabras, en su “ausencia de equilibrio” como paisaje. Esta ausencia de equilibrio tiene un correlato visual: la opacidad o mejor, el camuflaje: “si mis Antillas son tan bellas, es porque el gran juego del *escondite* [*cache-cache*] ha tenido éxito, porque ciertamente es tan hermoso, ese día, *para ver*” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 94, énfasis añadido).

El camuflaje, entendido como un jugar a esconderse, al igual que la opacidad de Glissant (2009), no consiste en un *dejar de ver* o en una “obscuridad infranqueable” (*obscurité indépassable*) (Glissant, 2009, p. 70); al contrario, el camuflaje –para seguir paralelamente con Glissant– tiene “su propia transparencia, no impuesta, que debe tenerse el mérito de saber sentir” (Glissant, 2009, p. 70). Tanto las palabras de Roussi-Césaire, que plantean que el acto de esconderse no imposibilita, sino que, al contrario, hacen maravilloso al ejercicio de *ver*, como las palabras de Glissant, que plantean que el camuflaje trae consigo todo un universo sensible en términos de experiencia táctil y corporal, ponen sobre la mesa dos cuestiones. En primer lugar, que el camuflaje tiene una “lógica” propia en términos visuales y, en segundo lugar, que la percepción de un paisaje que se camufla no solo involucra un registro ocular, sino un *registro sensitivo*, es decir, un registro en donde otras zonas corporales se activan. La mirada se desplaza al cuerpo.

Este tipo de *mirada sensible* –la mirada de Roussi-Césaire–, siguiendo a Cixous (2001, 2003), es una *mirada miope*. La miopeía no consiste en una

7 El metal tiene una importancia fundamental en la propuesta literaria de Roussi-Césaire, ya que, como se puede observar en el ensayo 1943: *le surréalisme et nous*, es un material *duro y fuerte*, pero a la vez profundamente *maleable* que caracteriza la plasticidad y la mezcla de un estilo de vida sustentado en la supresión de los binarismos o lo que ella denomina “les sordides antinomies actuelles: blancs-noirs, européens-africains, civilisés, sauvages” (Roussi-Césaire, 2009c, pp. 82-83). Puntualmente, para ella la tarea de una vida que logre agotar las “niaiseries coloniales”, es decir, el conjunto de sus dicotomías de dominación jerárquico-raciales, debe estar volcada a recobrar y cultivar “notre valeur de *métal*, notre tranchant d’acier, nos *communions insolites*” (Roussi-Césaire, 2009c, p. 83, énfasis añadido).

incapacidad patológica para ver bien, sino al contrario en una mirada que ve a los otros y a las otras como alteridades turbias y borrosas. Con una mirada miope el otro o la otra –el paisaje caribeño, en este caso–, lejos de aparecer como una alteridad claramente tipificada y diferenciada, emerge como una alteridad que resiste a una clasificación fija y estable como “diferencia pura”. Al posibilitar la confusión y la incertidumbre, la miopía hace temblar el juicio (Cixous, 2001, p. 6) y, en ese sentido, difumina la “solidez” y la “fijeza” de las clasificaciones ontologizantes. Para Cixous, la miopía implica un descenso a la noche (Cixous, 2003, p. 79): espacio de indistinción identitaria en donde se hace visible el hecho de que incluso “ser y no ser nunca fueron excluyentes” (Cixous, 2001, p. 7).

Al estar comprometida con la incertidumbre radical que introduce lo que se ve, la mirada miope que se forja a partir de la noción de camuflaje en la escritura de Roussi-Césaire activa una dimensión ética crucial: el respeto por la opacidad del otro o de la otra.⁸ Que el otro o la otra se anuncien en su opacidad implica un acto de apertura radical a un ensamblado de secretos, contingencias, regalos, heridas, sorpresas y temblores. Se trata, en suma, de dejarse tocar y afectar radicalmente por una serie de *dones* que emergen tras el arribo de lo mirado, pero que antes de su arribo no eran visibles ni tampoco calculables. Este es el cuidadoso ejercicio que pone en marcha Roussi-Césaire: abandonar la mirada *doudou* que hacía de las Antillas un conglomerado de islas claras, comprensibles y bellas con “formas y [...] colores perfectos” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 87), para darle paso a una mirada miope que, en su miopía, difumina y distorsiona la transparencia de esta región insular, y que al hacerlo es capaz de navegar, *sentir*, recibir y escribir “sus tormentos interiores [su] invisible vegetación de deseos [y sobre todo aquellos] vapores silenciosos, *enceguecedores solo para aquellos ojos que saben ver*” (Roussi-Césaire, 2009d, pp. 87-94, énfasis añadido).

“Tormentos interiores”, “deseos invisibles” y “vapores silenciosos” son espectros opacos del paisaje antillano que, como lo manifiesta la misma Roussi-Césaire, solo se dejan percibir por miradas que *sepan ver*. *Saber ver* implica, como lo mencioné, un ejercicio escópico que va más allá de los ojos como órganos visuales: *saber ver* supone *saber sentir* (Glissant 2009, p. 69). No se ve solo con los ojos, también se ve con el cuerpo, con la piel.

8 Como lo manifiesta Britto, “[r]espect for the Other includes respect for the “opacity” of the Other’s difference, which resists one’s attempts to assimilate or objectify it” (Britto, 1999, p. 18).

Esta dimensión corporal de la mirada es potenciada por Roussi-Césaire al reconocer que cada una de sus miradas –miopes– partían del tacto que su cuerpo entablaba con el paisaje antillano.⁹ De hecho, como lo sugiere Derrida (2001, p. 35) en su lectura de Cixous, el saber que implica la mirada miope es una experiencia táctil, un canto poético que vivifica la mirada como una fuerza impulsada desde el cuerpo: “la continuidad de su carne y la carne del mundo” (Cixous, 2001, p. 9). En la experiencia ecopolítica y eco poética de Roussi-Césaire, el cuerpo es un iris y la piel una pupila.

Esta dimensión táctil de la mirada es explorada tanto en *Le grand camouflage* como en *Malaise d'une civilisation* a través de la figura de la planta o, mejor, de las derivas vegetales de los cuerpos afroantillanos. En los dos ensayos, la planta, los engranajes vegetales, lejos de aparecer como cuerpos pasivos, aparecen más bien como cuerpos cargados de *impaciencia* (*impatience*) (Roussi-Césaire, 2009d, p. 92), como cuerpos vivos “que protestan contra la muerte” (Roussi-Césaire, 2009b, p. 71). Se trata de cuerpos que, si bien se dejan llevar (*laissez-porter*) (Roussi-Césaire, 2009b, p.71) y se abandonan dóciles y ligeros “al rimo de la vida”, también afirman su singularidad y su fuerza como formas de vida independientes: “Independiente independencia, autonomía de la planta [...] la planta atascada, pero vivaz, muerta, pero renaciente, la planta libre, silenciosa y valiente” (Roussi-Césaire, 2009b, p. 71). En su singularidad como fuerza viviente, la fuerza vegetal del paisaje se imbrica con los cuerpos afrocaribeños:

Un campesino [...] se apoyó en el gran *mapou* que sombreaba todo un flanco del monte; el sintió, a través de sus dedos hundidos en el barro, una lenta posesión vegetal. Se giró hacia la puesta del sol para saber que clima haría al siguiente día [...] su mirada no es solo el reflejo pacífico de la luz, sino que está cargada de *impaciencia*, *aquella que levanta a la tierra*

9 Esta experiencia que es sugerida implícitamente en *Le grand camouflage* es desarrollada en el ensayo *Malaise d'une civilisation*. En este último, saber ver los secretos, los deseos y los tejidos subterráneos del paisaje antillano implica un ejercicio de registro y de escritura que es prácticamente imposible si el cuerpo no siente, no se deja transportar, no se deja tocar o no se deja “*laissez porter*” (Roussi-Césaire, 2009b, p. 70) por el paisaje como una planta.

martiniquesa –su tierra que no le pertenece, pero que sin embargo es su tierra–. (Roussi-Césaire, 2009d, p. 92, énfasis añadido)

Al describir un campesino antillano que toma asiento, descansa frente al sol y mira cuidadosamente la atmósfera ambiental que lo rodea, Roussi-Césaire da cuenta de la dimensión táctil y de contagio sensitivo-epidérmico de dicha experiencia. En su contacto con la tierra y el árbol, los dedos del campesino *sienten* como devienen en ramificaciones vegetales. Su mirada al mismo tiempo se carga de impaciencia, esa misma impaciencia que atraviesa los movimientos telúricos del territorio martiniqués. Los ritmos intempestivos de las Antillas se manifiestan en la fuerza de contagio y de mutación de una atmósfera vegetal que en su capacidad de impregnar y filtrarse en los cuerpos hace explícita su inclinación al cambio, a la apertura, a la deriva.

Conclusiones

Quisiera cerrar este artículo recogiendo los principales aportes de Suzanne Roussi-Césaire que se presentaron en este escrito. Para ella la tierra martiniquesa es una tierra cargada de impaciencia (Roussi-Césaire, 2009d, p. 92) expresada en la evasión y la indistinción que marcan sus ritmos, características y movimientos como paisaje. De ahí su carácter intempestivo: es un paisaje inoportuno que atemoriza y desespera a quien no sabe verlo y sentirlo. De ahí la necesidad de su domesticación por medio de la contemplación pacificadora de una mirada etnográfica y colonial. Sin embargo, el paisaje antillano resiste por medio de sus intempestivas potencias ecológicas que lo hacen una tierra evasiva al orden de significaciones puras y transparentes: sus maravillosas, pero demenciales tormentas y huracanes que anuncian la promesa –fallida– de un sol calmo y tranquilo (Roussi-Césaire, 2009d, pp. 84-85); un sol dulce que seca, quema y esparce ceniza sobre toda la tierra (Roussi-Césaire, 2009d, p. 86); un bello mar metalizado por la densidad infecciosa del mercurio (Roussi-Césaire, 2009d, p. 86); unas tierras cálidas que, sin embargo, hacen del “Caribe [...] un tranquilo mar de lavas” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 93) y una gran espesura botánica cuyo verdor se vive como un “fuego vegetal” (*feu végétal*) (Roussi-Césaire, 2009d, p. 93) o incluso, como un gran incendio (Roussi-Césaire, 2009d, p. 94) que produce un denso vapor y una bruma espesa que, al cubrir todo el Caribe, pone en marcha “el

gran juego del escondite” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 94) de hacerse opaco y denso, a saber, anunciarse a través del camuflaje.

Se trata de una impaciencia rítmica que desestabiliza:¹⁰ el paisaje no permanece como un objeto impasible frente a una mirada que lo contemple, lo descifre y lo describa. Al contrario, en su singularidad rítmica el paisaje antillano se mueve, se desplaza y no da espera. La escritura de esta potencialidad intempestiva del paisaje constituye, desde mi lectura, lo que Roussi-Césaire denomina *poesía caníbal*. Al final de *Misère d'une poésie*, luego de criticar y declarar la muerte al turismo literario que encarna la literatura *doudou* (Roussi-Césaire, 2009a, pp. 65-66), la autora martiniquesa lanza la siguiente declaración: “la poesía martiniquesa será caníbal o no será” (Roussi-Césaire, 2009a, p. 66). Como lo sugiere Loichot (2013), este gesto vanguardista de Roussi-Césaire, al igual que el hambre antropófaga de Oswald de Andrade, puede leerse como una “herramienta de emancipación de producción cultural” (Loichot, 2013, p. xiii), por medio de la cual se invierten y se subvierten las figuras del caníbal y del antropófago como tropos de dominio colonial. En este sentido, a través de la poesía caníbal Roussi-Césaire lograría que los trópicos antillanos *mordieran de vuelta* (*Tropics Bite Back*) (Loichot, 2013, p. x) la mirada-cuerpo francesa que buscaba asimilarlos a estereotipos digeribles que les permitiera tragárselos. Este gesto de comerse a Europa implica una fuerte crítica al asimilacionismo.

Como hemos visto, el asimilacionismo, como una ideología político-cultural metropolitana que garantizaría la “liberación” del colonizado y que se institucionalizó formalmente con la designación y el “reconocimiento” de las Antillas francesas como departamentos de ultramar, es uno de los elementos que Roussi-Césaire se esfuerza asiduamente en desmontar. En *Malaise d'une civilisation* Roussi-Césaire manifiesta que “el deseo de imitación” (*desir d'imitation*) (Roussi-Césaire, 2009b, p. 73) del afrocaribeño ha conducido a crear un estado de “pseudo-civilización que es posible clasificar de anormal y monstruoso” (Roussi-Césaire, 2009b, p. 74). A pesar de ello, lejos de pretender corregir dicha anormalidad o monstruosidad civilizatoria, Roussi-Césaire (2009b) la acoge y le otorga un valor de potencialidad estética y política: “la más perversa y perturbadora realidad es nuestra” (Roussi-Césaire, 2009b, p. 75). Asumir y sentir como propia la perversa realidad civilizatoria antillana, le lleva a

10 En la tierra caribeña los poetas europeos “sienten tambalear sus cabezas” (Roussi-Césaire, 2009d, p. 94).

afirmar que frente al camino de emancipación y transformación afrocaribeña “no se trata de dar un paso atrás, de la resurrección de un pasado africano” (Roussi-Césaire, 2009b, p. 75).

Al contrario, y en consonancia con otras pensadoras afrocaribeñas y afronorteamericanas, como Saidiya Hartman y Édouard Glissant,¹¹ y dándole paso a la deriva, a la indistinción y a la metamorfosis que ha marcado la vida colonial antillana, para Roussi-Césaire (2009b) se trata de movilizar “todas las fuerza vivas mezcladas sobre esta tierra en donde la raza es el resultado de una mezcla continua; hay que tomar consciencia del formidable cúmulo de energías diversas que teníamos hasta ahora encerradas en nosotros mismos” (Roussi-Césaire, 2009b, p. 75). Su poesía caníbal, en este sentido, consiste en una apuesta abierta al reconocimiento de las múltiples fuerzas que hicieron posible el caribe antillano. Su propuesta poética, estética y ecológica parte de la imbricación arcillosa de cuerpos y paisajes.

Por supuesto, su crítica al asimilacionismo está en íntima correspondencia con el despliegue de la literatura colonial *doudou*. Esta literatura, como ya se señaló, produce una imagen del paisaje y de la vida antillana como *objetos* dulces, tolerables y, por ende, fácilmente asimilables. Como

11 A la hora de abordar la historia afrocaribeña, para Glissant (1997) se debe partir del reconocimiento de que la historia de los cuerpos antillanos es “une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite” (Glissant, 1997, p. 223). A pesar de la desesperanza que causan estos acontecimientos, ellos también tienen una potencialidad subterránea: pensar la experiencia histórica-colonial de los cuerpos transportados y esclavizados lejos de un marco esencialista: no hay identidad fija ni territorio “original” de nacimiento. Para Glissant (2009), la experiencia de exilio y de encuentro constante entre diferentes culturas africanas en el marco de la barbarie colonial-europea, llevó a la configuración de espacios culturales y lingüísticos de mezcla. A este proceso, Glissant (1997, 2009) lo denomina como *Créolization*. Del mismo modo, para Hartman (1997), la singularidad de la economía política sexual que implicaba la trata de cuerpos y la plantación como regímenes económico-políticos de supresión y exterminio de los lazos de familiares y comunitarios de los cuerpos esclavizados, llevó a que la historia y la memoria de los cuerpos afronorteamericanos y caribeños se convirtieran en una historia-memoria rota y amputada (p. 74). Sin embargo, esta dolorosa ruptura trajo consigo formas no esencialistas de reapropiarse del pasado y de curar colectivamente las brutales huellas de la violencia colonial –principalmente formas marcadas por la multiplicidad, la efimeralidad y la fragmentación– (Hartman, 1997, pp. 74-76).

tecnología de poder que *produce, exotiza y fetichiza* a las Antillas como una zona grata, agradable y gustosa para la vista, la literatura *doudou* se enlaza con registros sexuales y digestivos. En palabras de Loichot (2013), el “discurso colonial, la literatura exótica y el turismo sexual asimila los cuerpos mestizos a frutas sabrosas o a asombrosas flores exóticas” (Loichot, 2013, p. 104). A este ejercicio de asimilación que pone en marcha la literatura *doudou*, Roussi-Césaire le contrapone una poesía que produce imágenes del paisaje antillano volcadas a entorpecer la voracidad colonial en términos turísticos, sexuales y digestivos. En suma, el canibalismo de Suzanne Roussi-Césaire funciona como técnica de producción *ecopoética* que, lejos de elaborar un cuadro natural transparente, tolerable y gustoso a la vista, diseña una ecología antillana opaca que evade las representaciones de la mirada colonial.



Reconocimientos

Este artículo nace de la adaptación del segundo capítulo de mi tesis de Maestría en Literatura en la Universidad de los Andes: *Ingesta, mirada y rumor: una cartografía de la boca en América Latina y el Caribe*. Agradezco a Camilo Hernández Castellanos por el acompañamiento constante como director de la tesis y a Leopoldo Múnera Ruiz porque su lectura y sus comentarios fueron centrales para la elaboración de este artículo.



Andrés Julián Caicedo

Estudiante de doctorado del Departamento de Lengua y Literatura española y portuguesa de la Universidad de Nueva York (NYU, por sus siglas en inglés). Estudió Sociología en la Universidad Nacional de Colombia, una Maestría en Literatura en la Universidad de los Andes y es candidato a Magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia.

Referencias

- Arens, W. (1979). *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford: Oxford University Press.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. London: Duke University Press.

- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Britto, C. (1999). *Edouard Glissant and Postcolonial Theory*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Chicangana, Y. (2008). El nacimiento del Caníbal: un debate conceptual. *Historia Crítica*, (36), 150-173. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/811/81111930009.pdf>
- Cixous, H. (2001). Savoir. In M. Bat y H. d. Vries (Eds.), *Veils* (pp. 3-16). Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Cixous, H. (2003). Conversation avec l'âne. In *L'amour de loup et autres remords* (pp. 79-105). Paris : Galilée.
- Derrida, J. (2001). A Silkworm of One's Own. In M. Bat y H. d. Vries (Eds.), *Veils* (pp. 17-92). Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Derrida, J. (2008). *Séminaire La bête et le souverain*. Paris : Galilée.
- Dominique, A. (2016). Cannibalizing Doudouisme, Conceptualizing the Morne: Suzanne Césaire's Caribbean Eco-poetics. *South Atlantic Quarterly*, 115(3), 513-534. Doi:10.1215/00382876-3608620
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997). *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2009). *Philosophie de la relation*. Paris : Gallimard.
- Hartman, S. (1997). *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America (Race and American Culture)*. New York, NY: Oxford University Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York, NY: Routledge.
- Hulme, P. (1986). *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jáuregui, C. (2008). Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1999). Playing to the Senses: Food as a Performance Medium. *Performance Research*, 4(1), 1-30. Doi:10.1080/13528165.1999.10871639
- Kullberg, C. (2013). *The Poetics of Ethnography in Martinican Narratives: Exploring the Self and the Environment*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Loichot, V. (2007). Between Breadfruit and Masala: Food Politics in Glissant's Martinique. *Callaloo*, 30(1), 124-137.
- Loichot, V. (2013). *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- Myscowski, C. (2007). Imagining Cannibals: European Encounters with Native Brazilian Women. *History of Religions*, 47(2-3), 142-155. Doi:10.1086/524207

- Rabbitt, K. (2006). Suzanne Césaire's significance for the Forging of a New Caribbean Literature. *The French Review*, 79(3), 538-548.
- Rabbitt, K. (2008). The Geography of Identity in Suzanne Césaire's "Le grand camouflage". *Research in African Literatures*, 39(3), 121-131.
- Rancière, J. (1995). *La Méésentente : Politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- Roussi-Césaire, S. (2009a). Misère d'une poésie. Jhon-Antoine-Nau. In D. Maximin (Ed.), *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)* (pp. 63-66). Paris : Éditions du Seuil.
- Roussi-Césaire, S. (2009b). Malaise d'une civilisation. In D. Maximin (Ed.), *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)* (pp. 67-75). Paris : Éditions du Seuil.
- Roussi-Césaire, S. (2009c). 1943 : Le surréalisme et nous. In D. Maximin (Ed.), *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)* (pp. 76-83). Paris : Éditions du Seuil.
- Roussi-Césaire, S. (2009d). Le grand camouflage. In D. Maximin (Ed.), *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)* (pp. 84-94). Paris : Éditions du Seuil.
- Solodkow, D. M. (2014). *Etnógrafos coloniales: Alteridad y escritura en la Conquista de América (siglo XVI)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Vignolo, P. (2005). Hic sunt canibales: el canibalismo del nuevo mundo en el imaginario europeo (1492-1729). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (32), 151-188. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/8192>