

# *Después de la Catástrofe*

## El Caribe y el mundo después del mundo

*Carlos Fonseca*

UNIVERSIDAD DE CAMBRIDGE

*“El arte debe venir después de la catástrofe.”*

Kamau Brathwaite<sup>1</sup>

En 1969, cerca del ocaso de su carrera, Wifredo Lam pinta un cuadro titulado *Al final de la noche*. En su característico estilo tardío, nocturno en sus colores, el cuadro muestra una serie de orishas convertidos en murciélagos que se entremezclan y se confunden como si se tratase de los supervivientes de una catástrofe. Más de una vez he llegado a pensar que esa pintura de Lam esconde, detrás de su aparente opacidad, una reflexión importante sobre nuestro presente, en el cual la figura del final parece entrar en crisis. Pocas palabras resuenan hoy día con un eco tan vacío y confuso como aquellas que designan *el final*. El final del mundo, el final de la historia, el final de la naturaleza, el final del hombre: parecería ser que nuestra obsesión escatológica con el fin esconde una preocupante crisis. Los múltiples finales

<sup>1</sup> Braithwaite (2005).

que proyectamos parecen apuntar, no hacia una resolución positiva del sentido histórico, sino hacia el malestar y la confusión que nuestra sociedad siente frente a donde se dirige su descarrilada historia. Somos una sociedad milenarista sin profecía ni telos. O, para decirlo de otro modo, somos una sociedad que ha olvidado cómo puntuar las historias que se cuenta a sí misma en sus intentos por sobrevivir. Mirando el cuadro de Lam, a menudo he pensado que hoy, más que nunca, necesitaríamos una reflexión crítica sobre la figura del final, no tan distinta de aquella que esbozó Frank Kermode en su libro de 1967 *The Sense of an Ending*. Hoy día parecemos correr el riesgo de vernos convertidos en personajes semejantes a aquel Aureliano Babilonia que encontramos al final de otro libro publicado ese mismo año: el clásico *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez. Como el último miembro del condenado linaje de los Buendía, nos encontramos atrapados entre las ráfagas de una modernidad implacable que parece haber degenerado hace mucho en torbellino. Como Aureliano Babilonia, descifrando los manuscritos de Melquiades desde los devastados jardines de la modernidad, parecemos vivir en un *interregnum* más allá del final de la historia, donde la catástrofe arriesga convertirse en nuevo status quo.

Más de una vez, mirando *Al final de la noche* de Lam, he llegado a pensar que su obra esconde la llave para salir del ocaso histórico en el que nos encontramos. En este capítulo, en diálogo con una tradición caribeña que va desde la obra de Wifredo Lam hasta las novelas de Rita Indiana, pasando por los *earthworks* de Ana Mendieta, me gustaría pensar como esa tradición nos ayuda a pensar esa salida. Tomando como ancla la frase de otro caribeño, el barbadosense Kamau Brathwaite —“El arte debe venir después de la catástrofe”— intentaré reflexionar sobre el rol del arte en este proceso de imaginar nuevos futuros poscoloniales más allá del llamado final de la historia. Y es que si la modernidad, en su afán globalizador, terminó destruyendo los jardines que había prometido, ese catastrófico proceso modernizador no puede ser entendido sino como la contracara del colonialismo. El colonialismo fue la gran catástrofe

moderna, aquella que no solo desgarró el tejido social trasatlántico, sino que también desarmó y reconfiguró la ecología globalizada del mundo moderno. En este sentido pensar catastróficamente hoy día, tal y como sugiere Brathwaite, implicaría pensar las catastróficas secuelas del colonialismo e intentar imaginar, a partir de esa reflexión, nuevos futuros post-catastróficos que se nieguen a rendirse a la crisis escatológica que estamos viviendo.

En un texto escrito en 1955 como parte del catálogo de una exhibición de Wifredo Lam en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Aimé Césaire llama al cubano “el pintor de la crisálida del mundo” (Lam y Césaire, 2019, p. 31). La imagen, bella y sugerente, ilumina cómo en los lienzos de Lam un mundo muere para luego renacer. Como la oruga que, habiendo comido las hojas que la rodean, decide un día aislarse en el espesor nocturno de la crisálida para luego renacer convertida en mariposa, las obras de Lam conjuran un espacio transicional caracterizado por metamorfosis y devenires. La descripción poética de Césaire describe cómo el genio de Lam consistió en iluminar ese tercer espacio en el que una nueva consciencia parecía surgir de las viejas pieles de la historia colonial. Marcando la transición de larva a *imago*, de oruga a mariposa, la crisálida designa el espacio imaginario por excelencia. Un mundo de potencialidad y transformación que ocurre a puertas cerradas, en un espacio aislado y oscuro que, sin embargo, hace posible la diferenciación y la individualidad. Ser “el pintor de la crisálida del mundo” significa entonces ser aquel que se posiciona en el corazón de los procesos imaginarios que dan raíz a la identidad poscolonial, en ese teatro híbrido en el que el yo y el otro permanecen enredados y en constante flujo. Significa también ser aquel que entiende que el imaginario moderno del mundo globalizado, esa noción esférica de lo global que nos recuerda a la propia crisálida, surge en diálogo con el pasado colonial: negociar ese pasado y su relación con el futuro es la tarea del artista. Es allí, en ese futuro que se encuentra al final de una larga travesía, donde se encuentra la identidad, no entendida acá como raíz o como esencia, sino como ruta y devenir.

Tomando como punto de partida esta imagen del artista como aquel que imagina la crisálida de un mundo por venir, imagen que resuena con el pedido poscatastrófico de Brathwaite, me gustaría analizar cómo las obras de Wifredo Lam, Ana Mendieta y Rita Indiana, configuran una travesía crítica a través de la historia colonial. Una travesía que se abre camino entre las fantasías coloniales, descubriendo a su paso como pesadilla los llamados sueños modernos, y forzándonos a reconfigurar la ecología de un mundo posglobal, poscolonial y poscatastrófico. Es al final de esa larga travesía a través de la noche del colonialismo y sus fantasías globalizadas donde tal vez encontremos un nuevo mundo. Siguiendo las palabras de Paul Preciado, cuando nos recuerda que el proceso de lo *trans* siempre va de la mano con un proceso de creolización, las múltiples travesías y transiciones que encontramos en estas obras nos ayudarán a entender cómo la modernidad imaginó y estructuró ese mundo que hoy parece entrar en crisis (véase Preciado, 2020, p. 34). Ya sea a partir del devenir dios, vegetal y animal en los cuadros de Lam, el devenir paisaje en el caso de los *earthworks* de Mendieta o el devenir hombre en el caso de Indiana, las travesías que proponen estos artistas imaginan el Caribe como el espacio transicional y de creolización desde el cual podemos repensar críticamente la historia de la modernidad entendida como historia de un imaginario globalizado.

En diálogo con la obra del propio Aimé Césaire, quién en su clásico poema *Cahier d'un retour au pays natal* esbozó la travesía poscolonial en términos de la travesía nocturna hacia el amanecer, este capítulo intentará esbozar una crítica de los finales a partir del tríptico atardecer, anochecer y amanecer. Esta travesía a través de la noche del mundo llamada colonialismo será tal vez capaz de esbozar un nuevo despertar y un nuevo comienzo. En el camino, intentaré pensar también qué le ocurre al hombre y a lo humano, categorías básicas de la modernidad antropocéntrica, al momento de atravesar ese imaginario moderno y despertar a un nuevo comienzo. Reimaginar el mundo luego de la pesadilla colonial implica, primero que todo, repensar las bases humanistas de auto-representación a partir de las cuales el

humano se pensó a sí mismo. Lam, Mendieta e Indiana me ayudarán entonces a esbozar lo que podrían significar las palabras de Césaire cuando pedía, en su clásico *Discours sur le colonialisme*, un nuevo “humanismo hecho a la medida del mundo” (Césaire, [1955] 2000, p. 73).

## 1. Abriendo las alas al atardecer

*“[T]hat sun would never set until its twilight became a metaphor for the withdrawal of empire and the beginning of our doubt.”*

Derek Walcott<sup>2</sup>

Vivimos ya no solo en aquel famoso ocaso de los ídolos del que habló Nietzsche, sino en una especie de ocaso histórico que parece prolongarse indefinidamente. En esta era crepuscular, los finales parecen sucederse sin solución ni término, como si vivir bajo el signo catastrófico del final de los tiempos se hubiese convertido en nuestro status quo y en signo de nuestro desconcierto. Ya decía Homi Bhabha en *The Location of Culture* que “nuestra existencia hoy día está marcada por un tenebroso sentido de supervivencia para el cual no parecen haber categorías históricas, no más una sucesión de figuras para nombrar ‘el más allá’: *posmodernismo*, *poscolonialismo*, *poshumanismo*...” (Bhabha, 1994, p. 1). Mas allá del final de la historia, heredero de una intemperie como aquella que rodeaba a Aureliano Babilonia, nuestro presente pide un replanteamiento no solo de su horizonte histórico, sino también de las categorías bajo las cuáles pensamos la posibilidad de esa historia. Pensar el largo atardecer de Occidente sería entonces el primer paso para replantear la posibilidad de un recomenzar histórico.

<sup>2</sup> Walcott, 1998, p. 4.

Por mucho tiempo, siempre que el presente me hacía pensar en las ciclónicas páginas finales de *Cien Años de Soledad*, solo podía ver a Aureliano Babilonia bajo la luz de las “Tesis sobre la filosofía de la historia” de Walter Benjamin. Vislumbraba a Aureliano Babilonia como una versión latinoamericana del Ángel de la Historia, batallando por encontrar el sentido de la historia de su linaje mientras la tormenta del progreso se encargaba de empujarlo hacia un futuro vacío. La imagen alegórica propuesta por Benjamin, inspirada en el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, permaneció para mí durante mucho tiempo el emblema del pensamiento catastrófico. Escritas en los primeros meses de 1940, poco antes de su fatídico intento de escapar a las garras del nazismo, las tesis fueron su brillante esfuerzo por esbozar lo que significaba vivir históricamente entre las crisis de la historia moderna. Benjamin, sin embargo, no estaba solo en ese intento. Ese mismo verano, un joven afrocubano llamado Wifredo Lam decide escapar de París. Habiendo conocido ya en España los peligros del fascismo, el joven pintor sabe bien que toca huir. Como muchos intelectuales y escritores —entre ellos Breton, Masson y Levi-Strauss— encuentra refugio en la Villa Air-Bel del periodista estadounidense Varian Fry, a las afueras de Marsella. Una vez allí, Lam comienza a esbozar en sus libretas una serie de dibujos en los cuales ya se vislumbra lo que luego será su estilo sincrético. Comienzan a aparecer esos seres híbridos que luego definirán su imaginario: ensamblados a medio camino entre lo humano, lo espiritual, lo animal y lo vegetal, que nos hacen pensar en un mundo de convivencia configurado de acuerdo a la imaginación del artista. Entre los esbozos que se encuentran en los *Carnets de Marseille* de Lam, encontramos uno que nos recuerda al *Angelus Novus* de Klee. Con sus alas abiertas, su mirada fija y su boca abierta en signo de desconcierto, el esbozo de Wifredo Lam recuerda al de Klee, a la vez que augura la llegada de lo que luego se convertiría en una de las figuras icónicas dentro del imaginario pictórico del cubano: esos “pájaros diabólicos” según los llamaría él más tarde con socarronería.

En una entrevista publicada en 1950, Lam vincularía estos pájaras diabólicos con una memoria de infancia: recordaría haberse despertado una mañana y haber encontrado un murciélago atrapado en su cuarto (Sims, 2002, p. 98). El juego de sombras producido por las alas del murciélago le hizo sentir como si el cuarto se hubiese transformado en una linterna mágica, capaz de producir monstruos de dos cabezas. Los pájaros de Lam son pues figuras liminales, que juntan la noche y el día. A medio camino entre la luz y la oscuridad son, como los ángeles, mensajeros entre un mundo que fue y un mundo por venir. Abren sus alas llegada la tarde, cuando la luz se vuelve exigua y son capaces de marcar el camino a través de esa larga noche de la historia que en Lam, sin duda, no es otra sino la historia del colonialismo y sus secuelas. Seguir a los murciélagos de Lam es entonces imaginar esa larga travesía que lleva de la noche de la historia del colonialismo hacia un nuevo despertar poscolonial. Aleteando contra el supuesto final de la historia y sus mil y una tormentas del progreso, los murciélagos de Wifredo Lam se proponen como guías, fundadores de una vidente tradición caribeña que reimagina la naturaleza como espacio de convivialidad donde lo humano convive y se redefine frente al mundo. Guías espirituales dentro de una travesía que comienza llegado el atardecer, cuando el humano se adentra en el monte y se arriesga a desaparecer tras la manigua enmarañada.

Si algo queda claro al ojear los *Carnets de Marseille* es que en esa nueva etapa que comenzaba dentro de la obra de Lam, etapa que luego estaría marcada por su regreso al Caribe ese mismo año, la formulación de ese mundo por venir iría de la mano con el ocaso de los modelos clásicos de auto-representación bajo los cuáles el hombre, bastión patriarcal de la filosofía iluminista, se había imaginado a sí mismo. Si ya en cuadros como *Figure*, de 1939, Lam había vaciado lo humano de sus contenidos, dejando al descubierto apenas su silueta, los *Carnets de Marseille* profetizaban cómo en la próxima década Lam habría de continuar este proceso mediante el cual lo humano se redefinía, no en oposición a lo natural y a lo espiritual, sino en relación a ellos. Lam inaugura así una larga tradición caribeña que

encuentra en las obras de la artista Ana Mendieta su gran continuación. Mendieta, heredera del imaginario poscolonial de Lam, sigue al pintor en su intento por imaginar este ocaso de lo humano y su posible redefinición. Si ya Lam en la *La Jungla*, de 1943, había marcado el retraimiento de lo humano tras la manigua enmarañada del monte cimarrón, Mendieta da un paso más allá cuando, en su serie de *earthworks* titulado *Siluetas*, traza un retrato de lo humano en su ausencia.

Compuestas principalmente en los años 70 como resultado del interés de la artista por las religiones precolombinas y por la santería, las siluetas de Ana Mendieta reconfiguran la figura de lo humano desde su ocaso. Desde *Imagen de Yagul* —la primera silueta, producida en 1973 en la zona arqueológica mesoamericana de Yagul— lo humano parece plantearse desde su retraimiento, es decir, desde su fin. En *Imagen de Yagul*, el cuerpo de la artista aparece acostado en una de las tumbas precolombinas, mientras en torno a él la naturaleza parece crecer indiscriminadamente. Algo parece morir y algo renacer en esta imagen en la que naturaleza y cultura se confunden dentro del espacio de la tumba. Mezclando las estrategias del *body art* y las del *land art*, Mendieta comienza desde el crepúsculo, guardando vigilia junto al cadáver del sujeto cartesiano. La cabeza tapada por las hierbas, el cuerpo confundándose con su entorno, ya no es la conciencia iluminista la que parece guiar el orden del mundo, sino algo más: los ritmos panteístas de una “energía universal que lo recorre todo: desde el insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a la planta y de la planta a la galaxia” (Mendieta, 1988, p. 70). Si Césaire y Fanon habían pedido una revisión crítica del humanismo, Mendieta comienza su serie *Siluetas* con una imagen que nos fuerza a repensar la supervivencia de lo humano más allá de su fin, la persistencia de lo humano más allá del antropomorfismo occidental. Tal y como ha apuntado Kelly Baum, en Mendieta esta movida no era abstracta, sino que respondía a un contexto histórico que debía ser leído en relación a la larga historia del colonialismo: “the *Siluetas* constituted nothing less than a concrete response to a

concrete set of historical conditions. The 1970s witnessed the maturation of the anticolonial, Third World, indigenous American, and feminist movements...” (Baum, 2008, p. 90). Si bien es cierto que en su crítica al proceso modernizador Mendieta parece regresar a un elusivo origen precolombino, lo hace marcando el retraimiento de la figura que hasta entonces había servido como protagonista de esa historia moderna: el *hombre* entendido como agente racional descorporalizado, el hombre entendido como conciencia capaz de amaestrar el mundo que lo rodea. *Imagen de Yagul* inaugura esta travesía mediante la cual el humano, tras la catástrofe de la historia moderna y del colonialismo, se desnuda de sus atributos modernos y se atreve a convertirse en algo más: en flor, en fuego, en sangre, en agua, en barro o en piedra. Pensar lo humano desde allí, desde ese momento en el que se convierte en paisaje, es el gran acierto de Mendieta en su intento por reconfigurar un nuevo “humanismo hecho a la medida del mundo”.

La lección que nos enseñan Lam y Mendieta consistiría entonces en que hoy día el pensamiento de un nuevo comienzo pasaría por la reflexión crítica sobre los finales y sobre un final en particular: el de lo humano y su rol como protagonista de la historia moderna. Es decir, pensar críticamente el Antropoceno consistiría en intentar imaginar la serie de fantasías que hicieron posible pensar al ser humano, y más allá, al hombre, como protagonista patriarcal de una historia con dos caras: la del colonialismo y la de la modernidad. Es precisamente en ese punto liminal, un paso más allá de la catástrofe, donde comienza la novela *La mucama de Omincunlé* de la escritora dominicana Rita Indiana. Suerte de ciencia ficción en reversa, como sugiere Paul Humphrey, la novela comienza en el 2024, en la estela de un futuro distópico en el que un maremoto ha dejado a la República Dominicana en caos. Es dentro de ese caos que encontramos a Alcide Figueroa, mucama de la santera Esther Escudero, quien busca una forma de costearse una dosis de la Rainbow Bright, una inyección “que prometía un cambio de sexo total, sin intervención quirúrgica” (Indiana, 2015, p. 20). Esa travesía de mujer a hombre irá, conforme

nos adentramos en la novela, marcando los ritmos de otro recorrido, un recorrido a través de la historia colonial, pero en reversa. Si en Mendieta el camino iba hacia la América precolombina, en la novela de Indiana esa travesía retrospectiva nos dirige hacia una serie de pasados que, a modo de muñeca rusa, desembocan primero en un pasado reciente a finales del siglo XX, antes de remitirnos alucinadamente a un pasado colonial a principios del siglo XVII, en el cual bucaneros, taínos y esclavos cimarrones conviven en el norte de La Española. “Atardecía en el llano de los bucaneros con los mismos tonos que en Playa Bo, y para Argenis dos soles se escondieron en el horizonte” (Indiana, 2015, p. 82), leemos en la novela y entendemos que ese mundo crepuscular que parece declinar en el 2024 es precisamente el mismo que ya parecía pronunciarse catastrófico a principios del siglo XVII. La habilidad de *La mucama de Omincunlé* recae en narrar ese arco y esa doble travesía mediante la cual el devenir hombre de Alcide es interpretado en relación a una travesía colonial más compleja: aquella que nos lleva del atardecer de ese mundo de bucaneros al ocaso ecológico que encontramos al principio de la novela. Sugientemente, dentro de esa travesía colonial, será el arte el que marcará el camino y será la pregunta por el rol del arte dentro de un mundo catastrófico la que nos permitirá estructurar un caleidoscopio narrativo capaz de hilar resonancias temporales. No ha de extrañar que, dentro de ese mundo artístico, Lam y Mendieta jueguen, a través de la novela, un rol especial, enmarcando las escenas dentro de un discurso caribeño poshumanista: “Giorgio captó su interés con unas fotos de Ana Mendieta. En una, la artista aparecía desnuda y cubierta de plumas; en la otra, la silueta de su cuerpo en la tierra cogía fuego” (Indiana, 2015, p. 73). Tales referencias a las siluetas de Mendieta y a los cuadros de Lam abundan dentro de la trama, inscribiendo la novela en esa fructífera tradición caribeña mediante la cual, tal y como pedía Kamau Brathwaite, el arte se reimagina a sí mismo después de la catástrofe. Tras los dos soles que ve Argenis esconderse sobre el horizonte caribeño se esconde una potente reflexión en torno a un catastrófico pasado colonial que nos fuerza a

repensar el lugar de la cultura dentro de los laberintos del mundo globalizado. Es allí, en ese crepúsculo del mundo y del hombre, donde los murciélagos de Lam abren las alas y se atreven a adentrarse en la noche.

## 2. Atravesando la noche del mundo

*“Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo.”*

Hegel<sup>3</sup>

Abriendo sus alas al atardecer y dirigiéndose hacia la noche, los murciélagos de Lam sirven de guías por la selva oscura del colonialismo, esa contracara de la misma modernidad frente a la cual el Ángel de la Historia de Benjamin quedaba petrificado. Las figuras de Lam, sin embargo, no miran petrificadas el horror. En vez, siguen a Kamau Brathwaite cuando este pedía que el arte se hiciese cargo de la catástrofe. El mundo fragmentado y elusivo que encontramos en sus cuadros, evocativo de aquella noche de la historia que alguna vez imaginó Hegel, es un mundo que se atreve a afrontar las ruinas producidas por la historia entendida como catástrofe. Si a partir de su regreso a Cuba en 1941, en diálogo con escritores e intelectuales como Aimé y Suzanne Césaire, Alejo Carpentier y Lydia Cabrera, Lam ubica su iconografía en medio de la noche del monte cubano, en ese espacio en el que los cimarrones cubanos evocaban a sus dioses, es porque entiende que la noche es el espacio de la fantasía y que es precisamente esas fantasías coloniales las que deben ser repensadas y reimaginadas en el contexto actual. Es sobre esa noche, allí donde los

<sup>3</sup> Hegel, 1984, p. 154.

sueños y las pesadillas de la historia moderna coexisten, donde Lam pone su imaginación a trabajar, consciente de que su arte funcionaría “como un caballo de Troya del que saldrían figuras alucinantes, capaces de sorprender, de perturbar los sueños de los explotadores” (citado en Fouchet, 1986, p. 188). Reapropiándose y reformulando el imaginario colonial, Lam buscaba perturbar ese imaginario moderno, mostrando el inconsciente colonial que latía tras los sueños plácidos de los colonos. Cercano a los surrealistas y a su interés por el inconsciente freudiano, supo imaginar ese inconsciente en relación a una historia colonial que pedía un nuevo despertar.

Como pintor afro-cubano cuyo linaje también lo ligaba a Asia, y como artista afro-cubano pintando tras las secuelas del nazismo, Lam sabía bien qué significaba decir que el colonialismo había sido la gran catástrofe global: sabía cómo identidades habían sido desarraigadas por el tráfico esclavista, como la naturaleza había sido violentamente reconfigurada, como creencias y culturas habían sido desheredadas. Sabía también que la catástrofe del colonialismo era precisamente la catástrofe del humanismo. Como su amigo Aimé Césaire expondría luego en su *Discurso sobre el colonialismo*, la tragedia del colonialismo había sido coexistir a la par de un discurso antropocéntrico humanista que había llevado directamente al fascismo. Reimaginar el mundo luego de la pesadilla colonial significaba entonces, primero que todo, reimaginar las bases humanistas de auto-representación mediante las cuales hasta ese entonces el humano se había pensado a sí mismo. A su llegada a Cuba en 1941, Lam emprende la tarea de reimaginar al hombre luego de su catástrofe, ese ser que en el espacio de la plantación había sido corrompido y reducido a ruinas. Ya decía Fernando Ortiz, en relación a sus cuadros, que en ellos brillaban “ojos luminosos, como de cocuyos, murciélagos, lechuzas y otros seres nictálopes, que miran mejor en las tinieblas” (Ortiz, 2002, p. 177). Y es que, en las atmósferas nocturnas que empiezan a poblar sus lienzos a partir de los años 40, el humano parece retraerse, dejando apenas las siluetas de una mirada indistinguible que desde la manigua enmarañada cuestiona las distinciones a través de

las cuales la modernidad pensó al hombre y a sus otros. Lam marca el retraimiento del hombre como centro de representación solo para así poder redefinirlo y reconfigurarlo, ya no como ente autónomo, sino como locus de eso que Paul Gilroy ha llamado la convivialidad de un humanismo planetario (Gilroy, 2000, p. 2). Un “humanismo hecho a la medida del mundo” como aquel que pedía Césaire y como aquel que, siguiendo a Lam, Ana Mendieta empieza a formular en cada una de sus siluetas, en las cuales la figura humana pierde su centralidad y comienza a confundirse con sus otros: con el agua, con el fuego, con las rocas, con las cortezas y con las flores. Es regresando lo humano a ese punto en el que su cuerpo arriesga confundirse con el paisaje como Mendieta intenta esbozar su supervivencia.

Mirando una silueta como *Encantación a Olokún-Yemayá*, de 1977, podemos ver cómo Mendieta supo seguir a Lam en su intento por repensar esa imagen de lo humano en su retraimiento. Evocación de la diosa del mar según ha sido esbozada en la santería afro-cubana, la silueta propone una figura humana que ya no es entendida ni como conciencia ni como voz, sino como huella y como ausencia. La frágil figuración de lo humano que aparece en estos *earthworks* está siempre a punto de desaparecer tras lo natural. De las siluetas de Mendieta se podría decir aquello que Césaire dijo sobre las pinturas de Lam:

It is clear that man no longer masters such a world; that he just is, now, one who haggardly observes the fantastic movements of liberated forces; that, badly detached from the cosmos, he is now only the place where mysterious forces pass, a sensitized link within the universe. (Lam y Césaire, 2019, p. 31)

Tanto Lam como Mendieta parecen desplazar lo humano más allá del reino iluminista, hacia un reino nocturno que escapa a la soberanía humana. Las distinciones que habían sostenido la modernidad iluminista dan paso acá a otra cosa, a ensambles construidos a partir de las ruinas que el colonialismo nos heredó. Se trata de pensar la posibilidad de un arte entendido “como un acto de descolonización mental” (Lam, citado en Mosquera 1980, p. 11) en el que la figura de

lo humano es repensada más allá del imaginario moderno y su división entre naturaleza y cultura. Este acto de descolonización no significaba, sin embargo, un mero regreso a raíces precoloniales precisamente porque esas raíces ya no existían: habían sido destrozadas por la catástrofe del colonialismo y la diáspora. En cambio, Lam y Mendieta, fieles a las complejas rutas de la historia colonial, sabían que había que ir siempre hacia adelante, aun cuando uno pareciera retroceder. Como artistas, sabían que su tarea era atravesar la perversa fantasía colonial. Como el caballo de Troya de Lam, infiltrado en la noche enemiga, uno debía aprender a trazar “figuras alucinantes, capaces de sorprender, de perturbar los sueños de los explotadores” (Fouchet, 1986, p. 188). Si, como ya había sugerido Goya, los sueños de la razón iluminista habían producido monstruos, el truco entonces recaía en reconocer esos monstruos e imaginar la posibilidad de un despertar.

Es precisamente esa dialéctica entre sueño, pesadilla y despertar lo que encontramos en *La mucama de Omincunlé*. Allí, las alucinaciones provocadas por la pastilla Rainbow Bright dan paso a una narración que, a modo de muñeca rusa ata tres presentes paralelos. Tal y como sugiere la voz narrativa se trata de un efecto secundario de la pastilla que disloca la temporalidad progresista y le permite al protagonista acceder simultáneamente a tres tiempos distintos: “Pensó que tal vez esa vida en la Sosúa de fin de siglo XX que se desarrollaba en su cabeza era un efecto secundario de la Rainbow Bright” (Indiana, 2015, p. 112). Así, dentro de esa travesía trans que pronto se convierte en travesía temporal, entre la trama colonial y la trama futurista, encontramos la historia de Argenis, un joven artista dominicano al que llaman Psychic Goya. Invitado a una residencia artística en Playa Bo, un refugio ecológico en Sosúa, Argenis comienza a alucinar que vive en ese pasado colonial de bucaneros caribeños. Fiel a su apodo de Psychic Goya, conjura una monstruosa realidad colonial que presenta al Caribe casi como el subconsciente del proceso modernizador. “En el Caribe vivimos en las áreas oscuras del cerebro planetario, como con el LSD...” (Indiana, 2015, p. 124), leemos

en un fragmento en el que se sugiere que la relación entre el Caribe y el mundo, entre el Caribe colonial y el proceso globalizador, corresponde a aquella perversa relación que Freud trazó entre el plano consciente y el plano subconsciente. Una relación marcada por la represión y por la negación. Una relación caracterizada por un juego de proyecciones, alucinaciones y fantasías. Lo que la droga Rainbow Bright logra es desnaturalizar esas proyecciones y esas fantasías, mostrándolas como lo que siempre fueron: fantasías coloniales que sostuvieron como natural un proceso modernizador profundamente desigual, cuyas catastróficas consecuencias ecológicas la novela se encarga de elucidar. La droga despierta al protagonista a la pesadilla moderna, mostrándole cómo el mismo proceso colonial que terminó construyendo un mundo globalizado fue el que desgarró esa ecología que acá queda representada por el mar.

Pensar el Caribe como el subconsciente del proceso globalizador abre un camino. Entender la relación Caribe-Mundo en términos psicoanalíticos nos hace entender que reconsiderar la historia colonial y su relación con la historia moderna implica eso que Jacques Lacan alguna vez llamó atravesar la fantasía. Atravesar la fantasía moderna y tomar consciencia de su perversa contracara colonial se presenta entonces como la tarea del artista. Es precisamente esa la travesía que encontramos en *La mucama de Omincunlé*: un recorrido que, enmarcado en la experiencia trans de Acilde Figueroa, acaba proponiendo una travesía a través del imaginario moderno. El devenir hombre de Acilde termina por reconfigurar en el mismo proceso lo que podría significar ser hombre más allá de los confines progresistas de la modernidad. En este intento por pensar otro humanismo posible, Indiana hereda de Lam y de Mendieta su interés por la santería y muy en específico por la figura de Olokún-Yemayá como diosa del mar: “Omidina me puso Omincunlé, el manto que cubre el mar... Olokún, una deidad más antigua que el mundo, el mar mismo” (Indiana, 2015, p. 28). Es desde ahí, desde la compleja historia del mar Caribe, esa historia que como recordaban Édouard Glissant y Dereck Walcott era precisamente la historia del esclavismo y

del colonialismo, desde donde la novela busca articular un posible “humanismo planetario” como el que recientemente ha imaginado Paul Gilroy (2000, p. 2). Crisálida de un mundo por venir, el Caribe se configura como el perverso subconsciente moderno que guarda, sin embargo, la clave para un posible despertar político y ecológico.

### 3. La llegada del amanecer

*“Al final del amanecer, la vida postrada, no sabe dónde despachar sus sueños abortados...”*

Aimé Césaire<sup>4</sup>

Crisálida de un mundo por venir, la tradición caribeña aquí esbozada propone un despertar político que se niega a ser subyugado por aquellos que Césaire llamó, en un poema dedicado a Wifredo Lam, los “asesinos del amanecer” (Lam y Césaire, 2019, p. 7). ¿Cómo, entonces, hemos de pensar este despertar? El Ángel de la Historia de Benjamin había intentado famosamente “despertar a los muertos” en su intento por “unificar aquello que había sido arrasado” (Benjamin, 2003, p. 392). Arrastrándolo hacia un futuro vacío, la tormenta del progreso intentaba detenerlo. Los ángeles de Lam, convertidos en orishas, en pájaros caníbales y en murciélagos, bicéfalos como son, parecen mirar al pasado mientras miran al futuro. Saben que para hacerle justicia al pasado tienen que imaginar un futuro más allá de la catástrofe. Saben, también, que el campo de batalla es la imaginación. Permanecen fieles a la intuición de Lam cuando decía que su trabajo era una “acto de descolonización mental”. En este sentido, me gustaría concluir preguntando: ¿Qué le ocurre al humano y a su contraparte, la naturaleza, después de este largo recorrido a través de la

<sup>4</sup> Césaire, 1969, p. 13.

catastrófica pesadilla de la historia colonial? ¿Qué significaría, para un humanismo por venir, pensar el Caribe como crisálida de mundo, es decir, como espacio en el que una nueva conciencia, política y ecológica, surge de las ruinas de un mundo antiguo, catastrófico y agotado?

“Luego vino un hombre que se plantó frente a la noche del tiempo”, escribe Césaire (2017, p. 784) en otro poema dedicado a Lam. Lo que la estructura atardecer, anochecer y amanecer subraya es entonces el hecho de que en este incipiente imaginario poscolonial la exploración de los finales implica el advenimiento de un nuevo comienzo. La travesía por la noche del tiempo marca el camino para la llegada de un nuevo ser humano, de aquel “hombre completo” del que habló Césaire, un ser humano “hecho a la medida del mundo” (Césaire, [1955] 2000, p. 73). No ha de extrañar que en *Annonciation*, el libro de artista que Lam configuró junto a Césaire, el advenimiento de este nuevo ser humano esté expresado en términos de uno de los tropos favoritos del poeta: el amanecer. “Otorgarles el mundo a los asesinos del amanecer esta fuera de discusión” (Lam y Césaire, 2019, p. 7), le recuerda el poema al lector. Para Césaire el amanecer significa tanto la llegada de la resistencia política como la persistencia de la opresión y sus espectros. El imaginario pictográfico de Lam, donde la pesadilla de la opresión colonial se topa con la posibilidad de una descolonización mental, se inscribe en ese espacio liminal que se abre al final del amanecer.

Sin embargo, ese despertar no es el que imaginan las postales. No es un solo sol el que se erige contra el imponente horizonte caribeño, precisamente porque no se trata de esbozar acá una nueva teleología ni de esbozar un único fondo ante el cual posicionar las historias que sus imágenes cuentan. Escenificadas contra “el amanecer de una mano que pide fantasmas”, sus pinturas evitan la llegada mesiánica de un mundo hecho a la medida de un solo dios antropocéntrico (Lam y Césaire, 2019, p. 8). El suyo es un mundo libre para inventar su propia geometría. Y es dentro de ese mundo libre —donde el humano juega a camuflarse y confundirse dentro de una ecología

convivial poblada por dioses, animales y plantas— donde la crisálida del mundo comienza a agrietarse. Lejos de las teleologías, Lam propone, en vez de un grandioso horizonte iluminado, una serie de solitarios rayos de luz que poco a poco comienzan a multiplicarse con la misma rapidez y agilidad con la que en los grabados de *Annunciation* huevos parecen multiplicarse a través de las estampas, como si esperasen el momento preciso antes de eclosionar:

Solar

el huevo sigue su rumbo

el ala del todo-simultáneo destella

la victoria consiste en ofrecer a la calabaza de semillas

el nuevo pene del tiempo

sobre el amanecer de una mano que pide fantasmas. (Lam y Césaire, 2019, p. 8)

Los versos de Césaire apuntan a la compleja temporalidad que rodea a las figuras de Lam. Si el *Angelus Novus* de Klee, según Benjamin, estaba atrapado en una tormenta del progreso que lo lanzaba hacia un futuro vacío, los “oradores de la noche mental” de Lam —según los llamó Jouffroy— parecen escapar esta visión de túnel (Lam y Césaire, 2019, p. 23). “El ala del todo-simultáneo destella” en sus pinturas y en sus grabados, sugiriendo un mundo de temporalidades paralelas que no es un mundo estancado sino un mundo preñado de futuros. Al final del amanecer, el tiempo no es una cronología predeterminada, sino un puñado de semillas. Un mundo potencial en el que el pasado y el futuro dialogan.

Fiel a ese mundo preñado de posibilidades, *La Mucama de Omincunlé* imagina un mundo en donde el pasado, el presente y el futuro se comunican hasta confundirse. Rita Indiana esboza un mundo que va más allá de las distopías de la ciencia ficción contemporánea, donde el catastrófico futuro es representado como inevitable producto de la historia moderna. Su novela no busca solamente subrayar la

catástrofe, sino también apuntar hacia la posibilidad de otra historia posible. Dislocando la temporalidad progresista, apretando los frenos del tren de la historia según pidió Benjamin, la Rainbow Bright hace posible una nueva experiencia temporal en donde el pasado y el futuro conviven dentro del presente de la lectura. Es allí, en ese espacio alucinado que se abre entre la Sosúa del Siglo XVII y la Sosúa del Siglo XXI, donde una nueva política ecológica se hace posible. El tiempo ya no es una larga cadena de causas y efectos, como quisiera la historiografía progresista, sino un espacio virtual que hace posible redimir un pasado catastrófico:

Pensó que tal vez esa vida en la Sosúa de fin de siglo XX que se desarrollaba en su cabeza era un efecto secundario de la Rainbow Bright. Allá, en la casita de campo de los indios que le hacían reverencias, frente el espejo que colgaba de un clavo sobre la llave de agua en el patio, se aseguró, como una madrona hace con un recién nacido, de que a ese otro cuerpo no le faltaba nada. (Indiana, 2015, p. 112)

La travesía de Acilde Figueroa, su devenir hombre, coincide con un despertar o renacer dentro del cual el pasado no es algo hecho y terminado, sino un espacio virtual que pide ser redimido. Como antes en Lam y como en Mendieta, en Indiana la santería abre este espacio alternativo, dislocando la experiencia temporal y abriendo el camino hacia una posible redención del pasado: “Según la carta, los negros llamaban Olokun a una criatura marina que caminaba hacia atrás en el tiempo, chico, una cosa lovecraftiana” (Indiana, 2015, p. 144). Es allí, en ese espacio en el que el futuro se reconoce en el pasado, donde el devenir hombre de Acilde nos fuerza a repensar lo que ese despertar hombre significaría hoy día. No ha de extrañar, entonces, que en el final de la novela, en esa culminación en la que se narra el despertar a otra historia posible, la trama imagine el regreso del hombre pero transformado en algo más: “En el borde, había una foto de Ana Mendieta mimetizada sobre el tronco de un árbol...” (Indiana, 2015, p. 165). Hace sentido que, en una novela que en todo momento se mantiene en diálogo con la tradición caribeña,

se regrese a Mendieta y a su serie de *earthworks* *Árbol de la vida*, parte del proyecto de siluetas.

Compuestas en 1976, cuando Mendieta pasaba a culminar su proyecto de siluetas, *Árbol de la vida* marca el regreso del ser humano dentro de su obra. Tras el funeral del hombre que habíamos presenciado en *Imagen de Yagul*, y tras la desaparición del hombre como eje de representación que habíamos visto en obras como *Encantación a Olokún-Yemayá*, la figura de lo humano regresa en *Árbol de la vida*, pero transformada en algo más: en algo que se mimetiza con lo natural, abriendo un nuevo espacio de vida y, por ende, de convivencia. Mendieta, en la imagen que retoma Indiana, sugiere que, tras su catástrofe, el ser humano tiene la posibilidad de regresar como ente ecológico, coprotagonista de un nuevo humanismo hecho a la verdadera medida del mundo. En este nuevo mundo la naturaleza y la cultura, lo espiritual y lo racional, se muestran conmensurables, partes indistinguibles de un espacio de flujos y de energía en el que el yo y el otro se enredan y se confunden. Fiel al llamado de Brathwaite, cuando pedía un arte capaz de hacerse cargo de la catástrofe, Mendieta imagina un renacer del hombre tras la catástrofe del falso humanismo colonial. Confrontados con ese despertar, recordamos entonces el murciélago de Lam, aquel que despertó al niño en pleno verano, expandiendo sus alas contra la noche de la historia colonial y dándole la bienvenida al joven Lam a una nueva mañana. Recordamos a ese murciélago convertido en ángel o tal vez en orisha, capaz de enviar una señal luminosa a los asesinos del amanecer: una señal que sugería que la oscuridad no lo había devorado todo y que todavía hay nuevos días por venir. Expandiendo los brazos al amanecer de este nuevo día, la tradición aquí esbozada sugiere el adviento de un nuevo hombre, un ser humano completo y convivial, tras la crisis del hombre moderno.

## Bibliografía

- Baum, Kelly. (2008). Shapely Shapelessness: Ana Mendieta's "Untitled (Glass on Body Imprints: Face)", 1972. *Record of the Art Museum*, (67), 80-93.
- Benjamin, Walter. (2003). On the Concept of History. En Howard Eiland y Michael Jennings (coords.), *Selected Writings, Vol. 4: 1938-1940* (pp. 389-400). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bhabha, Homi. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Birkenmaier, Anke. (2003). Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario. *Anales de literatura hispanoamericana*, (32), 205-213.
- Braithwaite, Kamau. (2005). *Poetics, Revelations, Catastrophes: An Interview with Kamau Braithwaite*. Rain Taxi. <https://www.rain-taxi.com/poetics-revelations-and-catastrophes-an-interview-with-kamau-brathwaite/>
- Césaire, Aimé. ([1955] 2000). *Discourse on Colonialism*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Césaire, Aimé. (2017). *The Complete Poetry of Aimé Césaire*, trad. A. James Arnold y Clayton Eshleman. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Fouchet, Max-Pol. (1986). *Wifredo Lam*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Gilroy, Paul. (2000). *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1984). *Filosofía real*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Indiana, Rita. (2015). *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Editorial Periférica.

Lam, Wifredo y Césaire, Aimé. (2019). *Annonciation* [Exhibition catalogue]. Exhibited at Wren Library, Trinity College Cambridge, October 28, 2019.

Mendieta, Ana. (1988). A Selection of Statements and Notes. *Sulfur*, (22), 70.

Mosquera, Gerardo. (1980). Mi pintura es un acto de descolonización. *Bohemia*, (25), 10-13.

Ortiz, Fernando. (2002). *Visiones sobre Lam*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

Preciado, Paul B. (2020). *An Apartment on Uranus*. Los Angeles: Semiotext(e).

Sims, Lowery Stokes. (2002). *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. Austin: University of Texas Press.

Walcott, Derek. (1998). What the Twilight Says. En *What the Twilight Says*. Londres: Faber and Faber.