

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



**FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN  
NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO**

**N 22 (2023) Editora: Teresa López-Pellisa**

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO

Editora: Teresa López Pellisa

---

- Futurismo afrolatinoamericano y poshumanismo indigenista en la ciencia ficción latinoamericana** 5-30  
Teresa López Pellisa
- CIENCIA FICCIÓN INDIGENISTA: POSTINDIGENISMO, NEOINDIGENISMO Y POSHUMANISMO INDIGENISTA**
- Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo** 33-49  
Carmen Alemany Bay
- El porqué de una ciencia ficción neoindigenista** 53-64  
Iván Prado Sejas
- Aparapitas del futuro: ciencia ficción andina de Miguel Esquirol** 65-80  
Liliana Colanzi
- Indigenismo y neoindigenismo híbridos en Edmundo Paz Soldán: narrativa minera y ciencia ficción** 81-106  
Jesús Montoya
- Tiempos mixtos y subjetividades migrantes en los relatos de ciencia ficción neoindigenista de Giovanna Rivero y Alicia Fenieux** 107-125  
Macarena Cortés Correa
- Catástrofe ambiental, viaje en el tiempo y el ser mestizo en Juan Buscamares de Félix Vega** 127-151  
Javiera Valentina Iribarren Ortíz
- 'El futuro llegó hace rato'. Comunidades en cuentos del presente** 153-171  
Paula Daniela Bianchi

<b>En torno a una narrativa argentina especulativa neoindigenista en el siglo XXI</b> María Laura Pérez Gras	173-193
<b>El imaginario apocalíptico sobre el Conflicto Armado Interno Peruano (1980-200) en tres cuentos andinos</b> Belinda Palacios	195-218-
<b>FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO</b>	
<b>El Caribe que soñamos: un futuro culturalmente mestizo</b> Erick Mota	221-235
<b>Afrofuturismo y ficción especulativa en el Caribe: dos casos de estudio</b> Maielis González Fernández	237- 261
<b>Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: la Santería en <i>La mucama de Omicunlé</i> de Rita Indiana</b> María Cristina Caruso	263-287
<b>Mecánica cienciaficcional, novum y substratos míticos en la novela caribeña y centroamericana: <i>Tikal Futura</i> (2012) de Franz Galich, <i>El indio sin ombligo</i> (2007) de Rafael Pernett y Morales y <i>La mucama de Omicunlé</i> (2015) de Rita Indiana</b> Margarita Remón-Raillard	289--327
<b>Nelson Estupiñán Bass: reposicionando su obra desde el realismo fantástico al afrofuturismo en Ecuador</b> Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal	329-358
<b>Of Black Bodies and Celestial Bodies: Queer Afrofuturism and New Spatialities in Diego Paulino's <i>Negrum3</i></b> Ariela Parisi	359-378

## Más allá del afrofuturismo anglosajón: El futurismo caribeño y la Santería en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana

Beyond Anglo-Saxon Afrofuturism: Caribbean Futurism and Santería in Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé*

---

**MARIA CRISTINA CARUSO**  
Università della Calabria (Italia)

maria.cristina.caruso@gmail.com

Recibido: 31 de marzo de 2022

Aceptado: 28 de julio de 2023

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.24223>

N. 22 (2023): 263-287. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** El término Afrofuturismo remite a una etiqueta estética-artística acuñada en la década de los 90 para indicar productos culturales en los que futuros imaginarios hipertecnológicos acogen el triunfal regreso de la identidad africana prediaspórica en un contexto de superación frente a las diferencias raciales. Sin embargo, el término Afrofuturismo no se revela fácilmente adaptable a productos especulativos producidos afuera del marco afroestadunidense. Efectivamente en contextos cronotopológicos diferentes, como el Caribe Hispano, los elementos que remiten a la historia colonial y afro-diaspórica adquieren rasgos originales. Este trabajo propone un análisis descriptivo de la novela *La mucama de Omicunlé* (2015) de la escritora dominicana Rita Indiana como ejemplo de la corriente especulativo-proyectiva caribefuturista.

**PALABRAS CLAVE:** afrofuturismo; caribe hispano, identidad cultural, literatura especulativa, estudios culturales.

**ABSTRACT:** The term Afrofuturism refers to an aesthetic-artistic label coined in the 1990s to indicate cultural products in which imaginary hypertechnological futures welcome the triumphant return of pre-diasporic African identity in a context of overcoming racial differences. However, the term Afrofuturism is not easily adaptable to speculative products produced outside the African-American framework. Indeed, in different chronotopological contexts, such as the Hispanic Caribbean, the elements that refer to colonial and Afro-diasporic history acquire original features. This paper proposes a descriptive analysis of the novel *La mucama de Omicunlé* (2015) by the Dominican writer Rita Indiana as an example of the Caribbean futurist speculative-projective current.

**KEYWORDS:** Hispanic Caribbean, cultural identity, speculative literature, cultural studies.

“¿Quiénes somos culturalmente? ¿Cuál es nuestra identidad histórica?”. No era una pregunta sobre la posibilidad de describir objetivamente dicha “identidad”; era algo anterior. Era saber quién es uno mismo como angustia existencial.  
(Enrique Dussel, 1996)

## EL AFROFUTURISMO: UNA PERSPECTIVA REPRESENTATIVA CULTURALMENTE SITUADA

El 2020 ha trazado una línea bien marcada en la historia contemporánea: cuando de repente todo el mundo se ha quedado aislado en su propio espacio doméstico la vida humana se ha consagrado, definitivamente, a la virtualización. Sin embargo, este proceso de alejamiento de la realidad analógica en favor de una tecnologización de las relaciones intersubjetivas no ha sido repentina e imprevisible, sino que la forma de enfrentarnos a la pandemia global utilizando las conexiones virtuales y mudándonos a vivir en el web ha sido una reacción instintiva e inmediata de nosotros sujetos ultramodernos.

La condición de ultramodernidad remite a la participación del sujeto contemporáneo, hipertecnologizado y mundializado, a la virtualización los contextos sociales, políticos y económicos. La fascinación por el mundo virtual y tecnológico es una de las características de la vida social contemporánea y es uno de los *topoi* de la ficción especulativo-proyectiva actual, que más comúnmente indicamos como ciencia-ficción, y que se destaca por su tendencia a utilizar la relación del sujeto con la realidad, la historia y la evolución tecnológica como su referente mitopoietico.

La ciencia ficción no es simplemente un género artístico, sino que su éxito y su evolución son partes integrantes del proceso de formación de la dicha cultura colectiva globalizada. Hoy en día en casi todo el mundo se consume y produce ciencia-ficción, y cada contexto cultural está contribuyendo, por medio de reapropiaciones y rescrituras de los patrones hegemónicos del género, a la evolución de una categoría representativa polifacética y posiblemente infinita en cuanto a sujetos y escenarios.

Una de las etapas fundamentales en ese proceso de reapropiación glocal del imaginario especulativo-proyectivo es la corriente artística del Afrofuturismo estadounidense. En la segunda mitad del siglo XX las luchas por los derechos civiles de las personas afro-estadounidenses trastocan el curso de la historia de los EE. UU y reverberan sus efectos en la cultura afronorteamericana de la época: la música, las artes figurativas y la literatura se vuelven espacio de denuncia política y de reivindicación identitaria. La comunidad afroestadounidense reivindica el futuro como espacio conceptual-imaginativo para alcanzar una poderosa superación de los patrones discriminatorios y, recurriendo a la tecnología y a su estética, empiezan una búsqueda artística de mundos otros y futuros posibles. Los sujetos de este viaje creativo son los herederos de la subalternización impuesta por el Occidente blanco y heteropatriarcal. Es justamente por la conciencia

de esa subalternidad que surge la voluntad de denunciar el subdesarrollo al que estas subjetividades se ven irremediabilmente condenadas.

En efecto, la concepción estereotípica occidentecéntrica y racista define la cultura negra como el contrario absoluto de la cultura hipertecnológica, así, los artistas que animan y construyen el imaginario futurista negro norteamericano juegan con una estética que mezcla el mito de una grandeza arcaica negada por la violencia epistemológica<sup>1</sup> colonial con aquello de un futuro que restituya a la cultura afro el acceso a la tecnología, negado por la subalternización étnica y de clase.

En la literatura especulativo-proyectiva afronorteamericana de la segunda mitad del siglo XX diferentes artistas han redefinido los cánones estéticos y temáticos de la ciencia ficción hasta convertirse en referentes fundamentales. La etiqueta *Afrofuturism* fue acuñada por el crítico estadounidense Mark Dery (1994) para referirse a la obra de Samuel R. Delany, Octavia Butler y Steve Barne, artistas afroestadounidenses unidos por la necesidad de reconquistar la dimensión conceptual y proyectiva del futuro desde la herida dejada por la diáspora negra. El ensayo de Dery se centra justamente en la pregunta acerca de las posibilidades de imaginar futuros posibles empezando por el casi total borramiento de la historia identitaria, cultural y social de la diáspora negra en los Estados Unidos. El afrofuturismo surge de la necesidad de superar la visión culturalista, es decir occidentecéntrica, del progreso, para narrar el futuro desde una perspectiva cultural afrodescendiente, contraponiéndose a la hegemonía imaginativa blanca que había negado a las personas no occidentales un lugar de representación. Las personas negras estadounidenses, excluidas del orden del discurso acerca del futuro y del desarrollo tecnológico, toman la palabra para descolonizar el futuro de la monocultura occidental y alcanzar la libertad y la grandeza que la violencia colonial e imperial ha imposibilitado al pueblo de África subsahariana.

Mark Dery define esa corriente artística como un movimiento artístico-literario que se expresa a partir de la condición ontológico-epistemológica de ser afroestadounidense y se dirige justamente a afroestadounidenses:

[Afrofuturism is] speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture—and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future (Dery, 1994:180).

<sup>1</sup> Retomando las posturas filosófico-interpretativas de Michel Foucault (2002), la episteme es un conjunto de relaciones culturales y cognoscitivas que constituyen el marco o terreno que posibilita diversas ideas de una época. Es un entramado inconsciente, o una estructura oculta, que se refleja en los diferentes discursos o campos científicos, y la ciencia que los estudia se denomina “arqueología del conocimiento”.



Sin embargo, el afrofuturismo ha representado, y sigue representando, uno de los pilares de la literatura especulativa a nivel mundial. El gesto revolucionario de la corriente ha sido poner en relación los temas cumbres de la literatura *Sci-Fi*<sup>2</sup> anglosajona, como las distopías, los mundos extraterrestres, los viajes intergalácticos y las criaturas alienígenas, con los elementos centrales de la diáspora negra.

Afrofuturism is an intersection of imagination, technology, the future, and liberation. “I generally define Afrofuturism as a way of imagining possible futures through a black cultural lens,” says Ingrid LaFleur, an art curator and Afrofuturist. [...] Both an artistic aesthetic and a framework for critical theory, Afrofuturism combines elements of science fiction, historical fiction, speculative fiction, fantasy, Afrocentricity, and magic realism with non-WEstern beliefs. In some cases, it’s a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critiques. (Womak, 2013:8-9)

Por primera vez cosmogonías no occidentales y héroes o heroínas negras, en particular africanas, se mezclan con *topoi* de la ciencia-ficción como la tecnología y los espacios intergalácticos. La cultura afrodiasporica estadounidense alcanza, así, el Olimpo de la ciencia-ficción.

Surge una corriente estética que critica de manera evidente las dinámicas de poder que definen las condiciones sociales y las posibilidades epistemológicas y representativas del pueblo descendiente de la diáspora negra en los Estados Unidos. El fulcro de la corriente Afrofuturista es una crítica al presente y al pasado que halla en el futuro una respuesta a la invisibilización identitaria y cultural impuesta por la cultura blanca hegemónica. El afrofuturismo propone una rescritura desestabilizadora del futuro que resulta de la herencia directa del propio género especulativo: fruto de la crisis de la modernidad, el fulcro de ese movimiento estético-temático es la denuncia de la precariedad de la realidad hasta ahora conocida y verificada, en la base de nuevas posibilidades ofrecidas por la evolución tecnológica del ser humano. Esta nueva ciencia ficción, que inscribe en el futuro no solamente la curiosidad proyectiva del sujeto moderno y contemporáneo, sino también la necesidad de reconquistar un lugar decolonial de representación identitario-cultural, y que ha sido definida futurismo por su proyectividad espaciotemporal, desafía el orden de la realidad demostrando su provisoriedad e incom-

2 Etiqueta anglosajona, crisis entre las palabras *Science* y *Fiction*, utilizada para indicar un género de expresión artística cuyo contenido imaginativo se basa en escenarios futuristas, científicos, tecnológicos y se desarrolla en tiempo otros, usualmente en el futuro. A menudo las obras *Sci-Fi* exploran las consecuencias potenciales de las innovaciones científicas y sociales, por eso ha sido también definida como literatura especulativa o de ideas. Los autores y las autoras de ese género artístico suelen entenderlo como un marco para explorar la política, la identidad, el deseo, la moralidad, la estructura social y otros temas literarios.

pletitud, manifestando la necesidad, casi violenta, de una reflexión epistemológica profunda. La relación del afrofuturismo con los ejes del pensamiento postmoderno se halla en la urgencia de poner en duda la misma legitimidad del concepto de modernidad: las autoras y los autores afrofuturistas demuestran cómo los valores culturales y sociales que se han impuesto por medio del colonialismo y del capitalismo están lejos de ser universalmente aceptables porque no son inclusivos y permiten dinámicas de explotación y subalternización.

Debido al éxito mundial que el Afrofuturismo ha obtenido, y a la tendencia de la crítica occidental a adaptar definiciones particulares a representaciones variadas y diversas, la estética afrofuturista estadounidense se ha vuelto una etiqueta de género, una categoría canónica. Hablar, hoy, de Afrofuturismo es muy complejo, ante que todo porque las luchas por la decolonización del pensamiento han demostrado que para utilizar categorías inclusivas es fundamental deconstruir los patrones epistemológicos hegemónicos que niegan la variedad y complejidad de los sistemas culturales no-occidentales.

### ¿SE PUEDE HABLAR DE AFROFUTURISMO EN EL CARIBE HISPANO? UNA PANORÁMICA HISTÓRICO-CULTURAL

En mi opinión el uso de la etiqueta Afrofuturismo para hablar de toda ficción especulativo-proyectiva producida por personas de piel negra en cualquier contexto cultural representa una dinámica de domesticación colonialista al canon hegemónico codificado por la cultura occidental<sup>3</sup>.

Como no puedo detenerme aquí en el análisis de las diferencias en los procesos de conquista y colonización llevados a cabo por las potencias europeas en el continente americano, me limitaré a afirmar que, en América del Norte, los colonos ingleses exterminaron a las poblaciones indígenas y, borrando por completo la cultura autóctona, la sustituyeron con aquella “americana”<sup>4</sup>; en cambio en América Latina el enfrentamiento colonial europeo con las poblaciones indígenas duró mucho más y se desarrolló de formas y modos muy diferentes, pasando por etapas de intercambio que, si bien no fueron pacíficas e inclusivas, posibilitaron la supervivencia de núcleos humanos autóctonos.

<sup>3</sup> Cfr. Lander, Edgardo (1993). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.

<sup>4</sup> Los colonos angloamericanos, refutando cada relación con el contexto anglosajón del que se habían alejado, asumieron el adjetivo “americano” para indicar una nueva civilización independiente del continente europeo que se desarrollaba a partir de la colonización de América del Norte. El concepto mismo implica una serie de problemas epistemológicos racistas que niegan la existencia del continente y de sus poblaciones antes de la invasión europea. La cultura “americana” es parte del proyecto de conquista radical de los colonos norteamericanos que pretenden afirmar su existencia independiente y hegemónica subrayando una distancia étnica y cultural con el resto del mundo, sobre todo precolonial y no occidental.



En América del Norte, donde se obtuvo la independencia de la corona inglesa en el siglo XVIII, los procesos de formación de la identidad se basaron en un nacionalismo racista y radical, además las prácticas esclavistas de personas deportadas del continente africano se basó en la segregación racial, lo que contribuyó a la evolución de una identidad afrodescendiente firmemente anclada al sentimiento de desarraigo y de diáspora africana. Por lo contrario, la importación de esclavos africanos en América Latina, en particular en el Caribe, implicó una compresión de subjetividades indígenas, europeas y afrodescendientes muy promiscua.

En el caso particular del Caribe hispano, que es un excelente ejemplo para explicar las distintas dinámicas de colonización y manipulación etnocultural, el mestizaje de razas ha representado la base social sobre la que se ha desarrollado la cultura hispano-caribeña contemporánea, que Fernando Ortiz compara con un ajiaco, una sopa criolla compuesta por elementos muy diversos como frutas, pescados y carnes, que se combina en un plato muy sabroso e increíblemente equilibrado. El Caribe Hispano no se emancipó de la corona española hasta el siglo XIX y los procesos de criollización cultural eran funcionales al control del territorio colonial, concebido como periferia del reino español. Es precisamente la inclusión de personas étnica y culturalmente heterogéneas, y su dispersión en un sistema que, a pesar de ser profundamente racista y violento, ha facilitado la criollización de la sociedad colonial. Esta estrategia permitió a la corona española aumentar su control gubernamental y laboral sobre estas periferias económicas. Esto ha provocado una fragmentación de la sociedad en castas raciales en las que el elemento étnico implicaba, e implica, distintas (y excluyentes) posibilidades de acceso a los privilegios; sin embargo, el sentimiento de una cultura negra separada de la blanca, y por tanto el deseo de volver a una tierra ancestral no se ha manifestado. Mientras que en Norteamérica la identidad afrodescendiente ha cabido dentro de un sistema epistemológicamente “maniqueo”, donde la pureza de la cultura blanca norteamericana es la base del separatismo racial. En el Caribe Hispano, a través de un proceso complejo y prolongado, que Fernando Ortiz define como transculturación, personas y culturas muy diferentes han cruzado las diferencias que los separaban para encontrar formas de supervivencia basadas en la fusión.

El Caribe hispano, por lo tanto, se presenta como un espacio muy particular respecto a la experiencia de la diáspora negra *mainstream* (es decir, la experiencia negra norteamericana), por lo que no se adapta a los estándares con los que el referente occidental codifica el afrofuturismo.

El concepto mismo de Caribe ha vivido un desarrollo complejo: la definición geográfica de Caribe incluye desde Bahamas hasta Trinidad y los enclaves continentales de Colombia, Belice, Guyana, Surinam, la parte costera del Nicaragua, Panamá, Costa

Rica, Venezuela, etc., y desde un punto de vista étnico-cultural se refiere a un mosaico humano que muy difícilmente se puede homologar bajo una sola definición. En 1944 en Cuba se publica la revista *Gaceta del Caribe* que consagra el uso del término para indicar de forma general el territorio bañado por el Mar Caribe. La revista refleja la naturaleza intercultural que matiza la cultura caribeña, siendo un medio de comunicación entre intelectuales de diferentes regiones caribeñas. Efectivamente en los años 30 y 40 surgen testimonios artísticos de una identidad caribeña que se centraba en la voluntad decolonial y emancipatoria hacia los patrones culturales hegemónicos blancos y occidentales y que, moviéndose más allá de las diferencias lingüísticas, hallaban en las experiencias históricas comunes los lazos de una identidad propia. En particular los elementos de unión eran el exterminio de la población indígena local, la explotación por partes de potencias coloniales que se contendían esos territorios, el sistema de plantaciones y la violenta política expansionista estadounidense que representó una amenaza constante después de la independización de las potencias coloniales europeas.

Jean Casimire en *La invención del Caribe* (1997) propone una visión dual del Caribe: a) una que lo ve como balcanizado<sup>5</sup> totalmente descompuesto como una especie de Babel exótica, como una región geográfica estereotipada, con sus playas blancas, el ron, y el comercio sexual, lugar de desastres naturales, y b) un Caribe autocentrado que halla en su variedad cultural y étnica el centro de su grandeza y de su 'unidad'. Casimir subraya cómo la idea común del Caribe es el fruto de un proceso de invención colonialista que define la identidad y la esencia cultural caribeña en detrimento de lo autóctono, y niega la existencia de una epistemología específicamente caribeña. Por otra parte, Casimir halla en el dinamismo cultural interno del Caribe, el núcleo de su unidad esencial. Por su ancestros coloniales el área geopolítica que hoy se define como Caribe representa un ejemplo no solo singular, sino particularmente importante para abarcar una mirada inclusiva hacia las diferentes posibilidades identitarias que se han producido a partir de la diáspora negra y de la colonización europea:

Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran El Caribe son, precisamente, aquellos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad. Esta inesperada conjunción de obstáculos y propiedades no es, por supuesto, casual. [...] Así, se acostumbra a definir el Caribe en términos de su resistencia a las distintas metodologías imagina-

5 El proceso de balcanización remite a procesos de fragmentación política y económica de una región que comparte rasgos étnicos y/o culturales por partes de agentes geopolíticos externos.

das para su investigación. [...] Se ha dicho muchas veces que el Caribe es la Unión de lo diverso, y tal vez sea cierto. [...] Específicamente, el hecho de que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta “de cierta manera”, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica. Este curioso accidente geográfico le confiere a toda el área, incluso sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo. (Benítez Rojo, 2015: 15-16)

La clave para entender cómo el Caribe hispano halla su unidad en su fragmentariedad está en concebir su identidad como un proceso fluido que se ha originado, *mutatis mutandis*, por el colonialismo. Los pueblos caribeños derivan de los procesos de violencia humana, laboral y económica del colonialismo que forman parte de un proceso funcional a la explotación imperial europea. Sin tener en cuenta ese origen no es posible entender las dinámicas que fundamentan la misma identidad caribeña:

El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. (Molano, 2007: 73)

Efectivamente, el aspecto más significativo que caracteriza la formación de la cultura hispano-caribeña es sin duda la transculturación, término acuñado por Fernando Ortiz para indicar el complejo proceso de yuxtaposición y choques culturales entre elementos latinos, africanos, anglosajones y asiáticos en un espacio geográfico relativamente reducido.

[...] el trópico como paisaje haya sido connotado, en cierta manera, como un espacio que en el imaginario americano constituye una zona de confluencia de lo exótico, lo raro, lo excepcional, hasta de lo peligroso. Es llamativo que, lo que podría ser visto, incluso históricamente, como un paisaje americano típico, observado por una mirada prejuiciada queda aislado del resto que prefiere, desde el sur, imaginarse más como europeo o quizá como americano del norte antes que como tropical. (Manzoni, 2021: 14)

Considerados estos presupuestos, el Caribe Hispano se configura como un espacio post-colonial diferente de aquello estadounidense y difiere de la experiencia diaspórica negra *mainstream* (es decir la Black North American Experience<sup>6</sup>); esta diferencia histórica y

6 Cfr. Gilroy(2014).

cultural hace que este no se encaje en los estándares occidentales con los que usualmente se indica el Afrofuturismo. Entonces, el Caribe hispano es un espacio cultural e identitario único que necesita una adaptación de las herramienta crítico-teóricas para describir un posible movimiento caribe-futurista autónomo: en cuanto espacio multicultural se ofrece como lugar de nuevas concepciones genéricas y estilísticas, donde la cultura de la marginalidad es sobre todo híbrida y criolla y no incluye el sentimiento esencialista y nostálgico de la experiencia diaspórica monocromáticamente proyectada hacia “el gran allá” que caracterizaba el afrofuturismo estadounidense.

Retomando las palabras de Erick Mota, uno de los autores cubanos más activos en la producción artística y crítica en el marco del caribe-futurismo, se puede apreciar cómo un posible movimiento caribefuturista debería tomar en cuenta que

en las Antillas no solo toma elementos de la ciencia ficción clásica y los mezcla con elementos culturales afrocaribeños. También entran en este “ajiao” cultural elementos originarios de la cultura arahuaca y caribe. Por lo que no estamos en presencia de un afrofuturismo puro, o un afrofuturismo espejo del moderno afrofuturismo 2.0, ni siquiera estamos viviendo un afrofuturismo 2.1 (que en desarrollo de *software* sería la versión al español). Novelas y relatos escritos por autores cubanos, dominicanos, boricuas o jamaquinos han aparecido en diferentes circuitos editoriales. [...] Hablamos de historias que defienden la identidad afrocaribeña, las costumbres, las tradiciones, la manera de hablar y la espiritualidad del Caribe (ya no solamente el hispano). (2021)

En el contexto hispano-caribeño, por tanto, la necesidad proyectiva capaz de describir un futuro inclusivo adquiere connotaciones originales y formas evolutivas particulares, lo que implica la necesidad de formular métodos descriptivos que tengan en cuenta estas diferencias y que respeten esta variedad de experiencias sociales e identidades culturales que componen el poliedro hispanoamericano.

Como Mota, muchos críticos de literatura y autores del género de ciencia ficción hispanocaribeña contemporánea se preguntan sobre los límites de uso de la etiqueta afrofuturista norteamericana. Esta necesidad es consecuencia del gran éxito que el género empezó a tener a principios de la década de 2000 y que hoy es uno de los géneros más leídos y producidos en el contexto hispano-americano, junto con el fantástico y el llamado *new-weird*.

El deseo de utilizar etiquetas reconocibles, como “Afrofuturismo”, es a menudo el resultado de una estrategia de “brandización” del producto de consumo cultural. Teniendo en cuenta lo complejo que es para un autor caribeño llegar al mercado global, es evidente que el uso de etiquetas colectivamente reconocibles y, por ende, atractivas,

representa una estrategia comercial, sobre todo si esto se da a partir de la crítica académica. Sin embargo, los autores hispano-caribeños del género se preguntan qué riesgos, de corte colonialista, implicaría aceptar ser incluidos en el macrocontenedor del llamado afrofuturismo.

Para comprender mejor esta necesidad, es fundamental tomar en consideración la historia evolutiva del género especulativo-proyectivo no sólo en el Caribe hispano: el género de ciencia ficción llega a Hispanoamérica a raíz del éxito alcanzado en Norteamérica y en el erudito Viejo Continente. Como en la Europa mediterránea, la elitista academia literaria latinoamericana, fuertemente marcada por el humanismo de Croce, no acoge con especial entusiasmo la ciencia ficción, que sigue siendo considerada el desecho de la literatura culta. Sin embargo, a finales de la década de 1990, gracias a la difusión de los *best-sellers* extranjeros, especialmente estadounidenses e ingleses, pero también japoneses y soviéticos, y la llegada de Internet, la ciencia ficción conquistó a gran parte del público hispanoamericano.

Como la idea misma de Caribe Hispano, la ciencia ficción producida en este contexto geocultural no puede asimilarse a una categoría finita y estable, ni desde el punto de vista del canon de género literario, ni desde el punto de vista de la identidad cultural. Como dicho, la identidad hispanocaribeña, en sus especificaciones cubana, dominicana y puertorriqueña, es tan pluriforme y magmática que no puede recogerse en una etiqueta, en un significante neutro; del mismo modo, resulta insuficiente e inexacto el intento de utilizar una etiqueta reconocible colectivamente (desde un punto de vista occidentecentrico), como la de afrofuturismo caribeño, para señalar de forma genérica la literatura especulativo-proyectiva producida en el Caribe español.

Insuficiente ya que la referencia al elemento afrodescendiente silenciaría a los demás elementos culturales y étnicos, e inexacto porque, en un intento de reunir experiencias artísticas y sociales muy distantes y diferentes bajo una etiqueta producida por la academia occidental, se cometería el error de unificarlos en un macro-contenedor conceptual uniformado por una epistemología racista que reduce toda forma de identidad poscolonial y alteridad cultural a la africanidad.

La literatura especulativa-proyectiva hispano-caribeña suele estar unida por la presencia del elemento cultural no occidental, africano o taíno, como entidad cultural de referencia en la rescritura situada de la mitopoeia de la ciencia ficción. Sin embargo, el uso del referente cultural exquisitamente hispano-caribeño produce resultados muy diversos, y no siempre es posible rastrear esa voluntad política y social de reivindicación identitaria que distingue a la producción afrofuturista estadounidense.

## LA MUCAMA DE OMICUNLÉ: ESPECULACIÓN PROYECTIVA MÁS ALLÁ DEL LEGADO DIÁSPORO

En el contexto hispanocaribeño, Cuba es el contexto más prolífico que cuenta con una larga tradición de ciencia ficción que ha cambiado en función de los eventos históricos culturales y hoy en día se caracteriza por un debate muy activo acerca del tema de la descripción de la ciencia ficción cubana contemporánea. El caso del Puerto Rico es muy complejo debido a su difícil condición gubernamental y política. La República Dominicana se ha abierto a la literatura de ciencia ficción en tiempos muy recientes, y el fermento intelectual y artístico en torno a las posibilidades que ofrece la crisis entre la ciencia ficción y la estética y la mitopoeia taína es cada vez más candente, pero los autores del género son todavía muy pocos. Entre ellos, el escritor Odilius Vlack y el muralista Eddaviel Montero figuran entre los más involucrados en el naciente movimiento artístico-literario caribeño-futurista. Estos dos artistas comparten el deseo de reapropiarse del imaginario de la ciencia ficción a partir de un horizonte cultural alternativo al occidental, pero la exaltación del elemento caribeño y ancestral tiene resultados muy distintos en sus respectivas obras. Montero está animado por el deseo de renovar la estética misma del imaginario afrofuturista mayoritario a través de ilustraciones en las que la referencia a la estética afrofuturista estadounidense es casi una herramienta retórica, mientras que en la obra literaria de Odilius Vlack la exaltación de la identidad dominicana coincide con una forma de reivindicación nacionalista y separatista en la que el sueño de un resurgimiento étnico no occidental adquiere connotaciones fuertemente derechistas.

Otro ejemplo de los diversos resultados del proceso de reapropiación culturalmente situada de la categoría estético-temática de la ciencia ficción es la escritora dominicana Rita Indiana quien, sin embargo, aún no se ha sumado al debate sobre el tema y que se ha acercado a la ciencia ficción solo en una novela, *La mucama de Omicunlé* (2015) donde escenarios simultáneamente místicos y materialistas son inspirados la estética afrocubana para describir el fracaso de la humanidad en su relación con el ecosistema natural. Cabe recalcar que en esta novela la autora no realiza una reapropiación exacta y sistemática de los referentes afrocubanos a los que se refiere, por el contrario, es plausible interpretar el uso de este referente como una elección estilística que no tiene importantes connotaciones ideológicas, mucho más marcadas en el uso de referentes culturales occidentales empleados en la construcción del protagonista de la historia. Como trataré de demostrar, Rita Indiana no toma en cuenta el legado tainodescendiente dominicano, sino que se refiere a la cultura afrocubana en cuanto herramienta estético-imaginativa útil para colocar culturalmente la novela y construir un relato que recoloque la distopia futura en el contexto cultural dominicano en particular, e hispano-caribeño en general. Como en toda su producción literaria, el modelo occidental, en particular estadouni-



dense, es un referente importante, desde el cual se desarrollan formas y argumentos originales, que ponen en comunicación la realidad dominicana con la dimensión de globalización cultural. Así, retomar la ciencia ficción implica, para la autora, reapropiarse de formas comunicativas globalmente reconocibles para contar la perspectiva dominicana en el marco de la crisis medioambiental contemporánea.

Conocida como la ‘montra’, localismo dominicano que subraya su talento, Rita Indiana ha tenido la capacidad de reunir bajo su estilo poderoso instancias populares e identitarias, en una perspectiva subversiva. Su producción artística abarca la *performance*, la producción musical y la literatura. Entre sus novelas cabe recordar la trilogía de las niñas locas que incluye *La estrategia de Chochueca* (2000), *Papi* (2005), *Nombres y animales* (2011), así como la trilogía inconclusa conformada por *La mucama de Omicunlé* (2015) y *Hecho en Saturno* (2018).

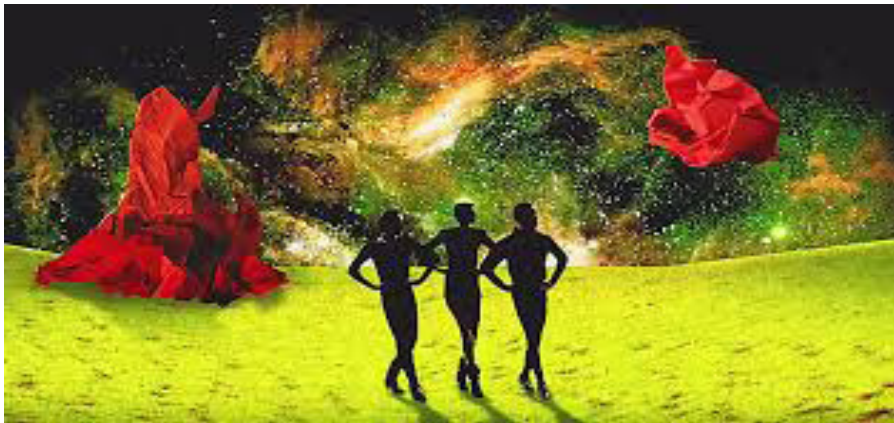
Su prosa increíblemente polifacética cristaliza elocuentemente todos los elementos culturales catalizados por la acción sincrética de dos procesos de elaboración cultural: por un lado, la transculturación iniciada durante las primeras fases colonialistas; y, por el otro, la actual globalización cultural en el contexto hispano-caribeño actual. Por medio de un contrabando de ideas, Rita Indiana mezcla las artes visuales con la cultura pop estadounidense y propone paralelismos estético-interpretativos originales y particularmente llamativos. Toda su producción artística se enfoca hacia la opresión social, el odio racial y la estereotipación del modelo emulativo occidental, evidenciando las consecuencias disfuncionales del sistema epistemológico y de poder en el cronotopo dominicano actual en particular, e hispano-caribeño en general.

En *La mucama de Omicunlé* (2015) objeto de este ensayo, hallamos bucaneros *queer* y apocalipsis profetizadas por los Orishas de la Santería que nos recuerdan que la monstruosidad (entendida como transgresión de las normas heteropatriarcales y occidentocéntricas) es el eje alrededor del cual se mueve el arte de Rita Indiana, dinamizada por la urgencia de desestructurar la normatividad de género, clase y raza:

In this way Indiana’s articulation of monstrosity is another mode through which she is staying with the pain and unrest of the Dominican past and present— that which is ugly or frightening, like a monster—while also positing a future in which those that have been systematically deemed monstrous— those who are Black, poor, lesbian, or display nonbinary gender—are in fact agents of change. [...] Indiana’s incorporation of negative aesthetics into her futurism produces a critique of co-constituted colonial categories (such as race, gender, and sexuality) in order to envision a technologically enhanced future that centers queer Dominicans of color. (Soares, 2020: 411)

Su prosa, que brota por la herida de la explotación económica y de la violencia política del Caribe Hispano, se origina por la marginalidad. La artista dominicana anima sus obras literarias y musicales con subjetividades simbólicas que remiten a dinámicas de subalternidad/otredad y plantea el problema de la alienación de las subjetividades no-normativas que sufren dinámicas de violencia, explotación y sumisión. La voz de sus personajes grita la necesidad de una subversión epistemológica, política y social para todas las subjetividades; su arte mira hacia la deconstrucción de un sistema disfuncional que se basa en la desigualdad y en la violencia. Como se ve, su arte se coloca muy cómodamente en la trayectoria de desarrollo de una etiqueta hermana a la del Afrofuturismo entre cuyos ejes temáticos más importantes se encontraría la ecocrítica. Sin embargo, como trataré de demostrar más adelante, su uso de elementos afrodescendientes y especulativo-proyectivos no caben en un proyecto artístico asimilable al afrofuturismo estadounidense.

Rita Indiana se había acercado ya en 2008 a una estética inspirada en el afrofuturismo canónico: con el clip de la canción *La hora de volvé*. La ambientación de la pieza sucede en un planeta del espacio profundo donde un grupo de merengueros bailan en la arena colorida rodeados por rocas de cromatismos llamativos, bajo un cielo extraterrestre, mientras luces de neones psicodélicas se mueven al compás desenfrenado de un robótico merengue.



Tengo nueve año' llenando maleta'  
 Con media' pantie y desdorante en de'cuento  
 Voy a regalarlo cuando llegue 'onde mi abuela  
 Y todo el mundo se pondrá contento  
 Te llegó la hora, papi, como a Monkey Magic  
 Súbete a e'ta nube y depositate en tu calle  
 ¡Coge un avión, coño!  
 O una yola al revés  
 Tú no lo ve' llegó la hora de volvé'  
 Todos vuelven a la tierra en que nacieron  
 Al embrujo inconfundible de su sol

Y quien quiere ta' comiendo mierda 'e hielo  
 Cuando puede 'tar bailando algo mejor [...] (Rita Indiana, 2010)

Se trata de ritmos típicamente antillanos, negros, caribeños que se combinan con sonidos electrónicos impactantemente empujados hacia universos extraterrestres por pura gana de ampliar los límites expresivos de la música dominicana. Como en su música, también en su literatura, *Indiana* no quiere romper los límites de la dominicanidad para alcanzar una emancipación cultural, sino que su arte está orientado a la exaltación de la dominicanidad en su complejidad y controversia: “Yo siempre [...] digo que es música popular del siglo XXI, música popular dominicana del siglo XXI. [...] Si quieren ponerme de *world music*, o si quieren ponerme de merengue, o si quieren ponerme de tropical o *Latin Alternative* o punk rock, lo que quieran ponerme, que me pongan. Yo hago música”. El ejemplo de su música es esencial para comprender como y porque es imposible aplicar la etiqueta de afrofuturismo a su literatura, y para abarcar los problemas implicados por el uso de una posible etiqueta de *dominican-futurism* y crear un calco en la etiqueta anglosajona del género artístico-literario. A pesar de que podría parecer razonable asimilar la estética del clip a la estética del jazz afrofuturista de Sun Ra, esta asimilación sería un ejercicio forzoso de domesticación colonialista de referentes expresivos y culturales diferentes. Al mismo tiempo, en *La mucama de Omicunlé* (2015) Rita Indiana relata la ansiedad y la imposibilidad de imaginar un futuro que se escape de las consecuencias del cambio climático y de los desastres ambientales, que actualmente afectan en particular al contexto caribeño, y en general a todo el planeta, pero el tema de la tierra originaria perdida, típico del afrofuturismo estadounidense, está completamente ausente.

La novela está ambientada en una República Dominicana futura y distópica. Es el 2024 y un maremoto ha amarrado en el mar Caribe el contenido de armas químicas. Tras dos años de lluvia ininterrumpida, La Llorona, la contaminación ambiental provoca la muerte de la vida marina en el Mar Caribe y Atlántico. Se produce así una crisis general, no solo medioambiental, sino humana. En ese escenario apocalíptico la vida es posible solo en habitaciones altamente tecnologizadas que separan los cuerpos de la vida comunitaria. Bajo un régimen necropolítico<sup>7</sup> impuesto por el presidente Said Bona todos los haitianos considerados responsables de la difusión de un virus desconocido, son exterminados por recolectores andróides. Ese mismo presidente ha declarado la regla de Osha religión del Estado y la santera Esther Escudero, bautizada en el culto Orisha como Omicunlé, es su asesora. De las profecías de Omicunlé dependen todas las decisiones del presidente, incapaz de enfrentarse al apocalipsis que él mismo ha provo-

<sup>7</sup> Partiendo del término foucaultiano de biopoder como la esfera de la vida sujeta al poder, Achille Mbembe (2011) propone los conceptos de necropoder y necropolítica para describir los mecanismos por los que se establece y mantiene un control sobre quién puede vivir y quién debe morir.

cado. Acilde Figueroa, personaje principal de la novela, es una mujer cuyos rasgos físicos no obedecen a las reglas heteronormativas de género, por eso sufre, en varias ocasiones, formas de violencia física, psicológica y sexual. Para escapar de estas dinámicas opresoras se prostituye con el propósito de cambiar de sexo. Así Acilde conoce a Eric, ayudante de Esther Escudero, en el parque en el que vende su cuerpo: Eric viola a Acilde y después la contrata como mucama de Esther, con la promesa de ayudarla en su proyecto de cambio de sexo. El acercamiento de Acilde al hogar de Esther no es casual sino fuertemente intencional: Omicunlé, leyendo los caracoles, ha profetizado que Acilde es la única persona en el mundo que puede salvar el Mar del Caribe y, con ello, el destino de todos seres humanos. Acilde es reconocida por Omicunlé como hija de Olokún, Orisha del océano y de las profundidades marinas, deidad andrógina de la que depende la vida y la muerte. Solo Acilde podría salvar al mundo del apocalipsis medioambiental. Tras la muerte violenta de Esther, la mucama logra cambiar de sexo gracias a un compuesto químico, la *rainbow bright*, durante un ritual santero: picada por una anemona, la conciencia de Acilde se duplica, desplazándose en el tiempo y en el espacio, para cumplir la profecía de Omicunlé. Acilde cambia de sexo, pero también de época, y renace como Giorgio Menicucci, un rico hombre italiano que junto a su esposa emprenden el proyecto de salvar una playa en la parte norte de la Isla.

Como se nota empezando por el argumento principal de la novela, el uso de la Santeoría cubana es más un expediente estilístico que una herramienta de reivindicación identitario-cultural, pero juega un papel fundamental en la construcción de un sistema de significación e interpretación de los eventos narrativos que es esencial para desarrollar la dura crítica al sistema de valores consumistas que rigen la obra:

En la colección de la vieja predominan los motivos marinos, peces, barcos, sirenas y caracoles, regalos de los clientes, ahijados y enfermos terminales para quienes los supuestos poderes de Esther Escudero son la última esperanza. Según las redes, la victoria y permanencia en el poder del presidente Bona son obra de esa señora encanecida que arrastra sus pantuflas de seda azul hacia la cocina y se sirve en una taza profunda el café que Acilde le ha preparado minutos antes. (2017:13)

Como se puede deducir leyendo la cita, el personaje de Esther remite a un uso de las creencias ancestrales como medio de atracción popular. Su papel es parangonable al de un medio de comunicación de masas capaz de atraer la confianza popular para aumentar el éxito político del presidente. Este expediente narrativo concede a la autora subrayar la manipulación del consenso popular actuada por instrumentos culturales e identitarios que solicitan la necesidad de las personas caribeñas de abarcar formas de emancipación del silenciamiento cultural occidentecentrico. La construcción de la es-

cena revela la instrumentalización del culto profesado por Esther, cuyo hogar más que un templo sagrado se parece a una tienda de simulacros baratos.

Sin embargo, Esther está genuinamente preocupada por el destino nefasto del mundo en el cual ha participado colaborando con el presidente Said Bona. La ambigüedad de Esther, que reúne una idiosincrasia de valores religiosos y materialistas, remite a un conflicto muy profundo que anima la relación del sujeto caribeño con el medioambiente. Su relación con la naturaleza deriva de la concepción animista de la Santería por la cual todo en la Tierra está conectado, y nada puede sustraerse a la mutua influencia de los eventos sobrenaturales y humanos. Pero al mismo tiempo este sistema cultural implica una exaltación del materialismo y del individualismo. En este contraste perspectivo se halla la trampa del antropocentrismo que ha reducido el ecosistema ambiental a fuente de explotación humana. En el sistema de pensamiento de la Santería Cubana no existen el bien o el mal entendidos como opuestos dialecticos puros, sino que todo se rige en el equilibrio entre *Iré* y *Osogbo*, fuerzas de signo opuesto pero complementarias, relacionadas con la voluntad individual y no asimilables a preceptos universales. Eso permite leer la realidad no en términos maniqueos y absolutistas, sino en su complejidad. A partir de la intersección de múltiples niveles vivenciales y experienciales, la realidad es un sistema complejo de relaciones causales en que la voluntad de cada sujeto confluye en un complejo cuadro multidimensional:

Cuando se va penetrando en el umbral de una praxis consecuente, por los iniciados en el culto a los orichas, si se es observador del fenómeno de la vida que lleva cada uno, desde el punto de vista socio antropológico se comprende que el código de comportamiento ético es único. Este responde a los intereses individuales, lo que equivale a decir que se ajustan las propuestas de soluciones a cada persona, de acuerdo con su papel histórico, psicológico, biológico y social. El código ético del culto a los Orishas, no es una relación de preceptos y observancias que se conozcan de antemano y que regulen una vida ejemplar en un contexto social, tampoco es resultado del criterio personal de un grupo de sacerdotes líderes, a los que el iniciado se debe someter. Luego el código de observancia de un iniciado no es, por tanto, la motivación de su iniciación. Tampoco es una convicción o conversión a un credo que se asuma por convencionalismos sociales y contribuyan a proporcionarnos, un estado de opinión favorable en un consenso de la sociedad. (Aboy Domingo, 2017: 158)

Esa perspectiva interpretativa que Rita Indiana retoma del sistema de pensamiento religioso de la Santería es esencial para entender el horizonte interpretativo de la novela, reflejo del sistema individualista e hiperconsumista contemporáneo regido, en este cronotopo, por regímenes totalitarios:



[...] the tapestry of religious practices and traditions that Indiana weaves serves to exemplify a further level of interconnectedness across the region, albeit one that is often a site of conflict. In addition to Cuban Santería, Brazilian Candomblé, and the indigenous rites in relation to the sea, Indiana incorporates into the text a series of references to other religions and spiritual practices from across the region. [...] [T]he narrative takes place in a religious framework that reaches far beyond the borders of the Dominican Republic. This context reflects the extent to which the entire region will be affected by the consequences of political alliances and conflicts between authoritarian regimes and the resultant environmental catastrophe. (Humphrey, 2018: 119)

La complejidad psicológica, experiencial y vivencial de la protagonista influye de manera ineluctable en sus decisiones, y determina un epílogo que se escapa del esquema clásico de la novela heroica:

Antes de trabajar en casa de Esther, Acilde mamava güevos en el Mirador, sin quitarse la ropa, bajo la que su cuerpo -de diminutos pechos y caderas estrechas- pasaba por el de un chico de quince años. [...] A Acilde le daban golpes por gusto, por marimacho, por querer jugar pelota, por llorar, por no llorar [...]. El abuelo César buscó una cura para la enfermedad de la nieta, y le trajo un vecinito para que la arreglara mientras él y la abuela la inmovilizaban y una tía le tapaba la boca. Esa noche Acilde se fue de la casa. (2013: 14-19)

Como se ve, los orígenes de Acilde respetan el *topoi* clásico del héroe humilde y marginal, que confía en un mejoramiento de su estatus al enterarse de su misión y cumplir con el papel salvífico que le fue atribuido. Sin embargo, los orígenes de esta heroína no son simplemente humildes, sino que remiten a un contexto machista y homófobo que la plasma en la violencia, fortaleciendo la voluntad de la protagonista hacia un deseo de rescate y autoafirmación muy fuerte: “Yo quiero estudiar para ser chef, cocinar en un restaurante fino y con lo que junte mocharme estos [...] pechos.” (2013:16). Acilde percibe su feminidad subversiva no tanto en términos de identidad de género, sino de posibilidades sociales, económicas y sexuales, de hecho, su renacimiento en el cuerpo de un hombre es presentado en un escenario que pone en evidencia su nueva posición jerárquica superior: “Allí 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 comadrona hace con un recién nacido, de que a ese otro cuerpo no le faltaba nada” (2013: 111-112).

En pocas líneas Rita Indiana coloca a Argenis/Giorgio en el vértice de una pirámide



social que hace referencia a un sistema heteronormativo y racista. La novela dirige casi toda su energía hacia la cuestión de la satisfacción existencial/individualista basada en valores reaccionarios de empoderamiento económico y sexual a base estrictamente heteropatriarcal y capitalista: con el objetivo de evidenciar los límites del deseo materialista e individualista, toda la novela se enmaraña entorno a un bucle temporal sin escape que simboliza la imposibilidad de superar las dinámicas de poder de la época contemporánea, antropocéntrica (falocéntrica) y neoliberal. En ese contexto, el deseo individualista y materialista representa un límite, motivo de frustración, una prisión ontológica que no condena solo el sujeto en particular, sino la pluralidad del ecosistema Tierra, reducido a objeto de depredación y explotación sistémica. Acilde, a pesar de su tarea heroica, está sometida a una exigencia de satisfacción materialista e individualista que le impide comprender realmente cual es el horizonte de su papel salvífico. La protagonista, totalmente desinteresada en las necesidades ecosistémicas de su misión heroica, quiere solo cambiar su condición económica y física, hallando en la masculinidad prometida por los santeros Esther y Eric la posibilidad de emanciparse de su sumisión y subalternidad. La escena que relata el cambio de sexo es muy interesante porque además de recalcar los estilemas típicos de la ciencia ficción médico-gore, propone el nacimiento del hombre por el aborto de la feminidad, que implica una negación de lo femenino entendido como fuente de subalternización en el marco de un sistema falocéntrico que celebra la masculinidad blanca como ápice de privilegio:

Eric [...] sacó cinco sueros, gasa y pinzas, varios frascos y una barra de cascarilla que usaba Esther para trazar líneas blancas en las puertas y en las esquinas. Mandó a Acilde a ponerse un enema, darse un baño, afeitarse la vulva y la cabeza. [...] La hizo acostar desnuda en la cama, [...] al pie de cada esquina de la cama había un plato con arroz crudo. [...] Tan pronto como la Rainbow Bright entró en su corriente sanguínea, Acilde comenzó a convulsionar. [...] a medianoche sus pequeños senos se llenaron de burbujas humeantes, las glándulas mamarias se consumían dejando un tejido rugoso que parecía chicle alrededor del pezón [...]. [D]ebajo surgía la piel nueva de un pecho masculino, las células se reorganizaban como abejas obreras [...]. Amanecía cuando el cuerpo, enfrentado a la destrucción total del aparato reproductor femenino, convulsionaba otra vez. A las doce del mediodía Acilde Figueroa ya era un hombre completo. [...] [El] Hijo legítimo de Olokun, [...] El señor de las profundidades [...]. (2013:64-68)

Rita Indiana utiliza aquí la estética de la Santería cubana para construir un ritual de paso con que la heroína muere simbólicamente en su cuerpo subalterno e inconforme y cruza el umbral que le permite cambiar su condición social y ontológica. Este ritual de paso, efectivamente, establece la fin de la marginalización de la protagonista, configurándose

come un verdadero dispositivo no solamente simbólico sino de efectivo cambio social. Este detalle aleja una vez más la novela de Rita Indiana desde la perspectiva afrofuturista estadounidense que se fundamenta en la exaltación de lo simbólico en lugar de lo pragmático. Como se ha dicho, Acilde es campeona de un pragmatismo materialista y de un individualismo social que bien se ancha a la ética del sistema de pensamiento de la Santería Cubana, como subraya la relación con el Orisha Olokun: se trata de una de las divinidades más poderosas y violentas del Panteón Santero, protector de los tesoros materiales y del poder económico, es andrógino y tiene la capacidad de cambiar su aspecto. Dueño de las profundidades marinas, solo él conoce sus secretos. Según la religión Osha-Ifá fue encadenado al fondo del océano por Obbatalá (el creador de la Tierra) porque intentó exterminar a la humanidad con un poderoso diluvio. Al elegir esta divinidad, Rita Indiana remite no solamente a la fluidez identitaria de la protagonista, sino que inscribe en ella los profundos secretos del sistema al que pertenece, y que efectivamente terminará por salvaguardar, en detrimento de un posible final feliz. A pesar de la potencia evocada por el Orisha a que el cuerpo de Acilde es consagrado, esta metamorfosis no lleva a un cambio de perspectiva epistemológica ni ontológica; sin embargo la protagonista explotará su transformación solo por sus fines individuales. El epílogo de la novela no deja espacio a la salvación porque Acilde/Giorgio decide sacrificar el mar.

Utilizando la iconografía de la Santería Rita Indiana puede proponer un contrapunto armónico de significaciones que remite contemporáneamente a un horizonte interpretativo culturalmente situado y también al sistema consumista globalizado que somete y clasifica cuerpos e identidades.

Acilde, en cuanto hijo de Olokun, renace no solo como hombre en el presente, consiguiendo el cuerpo deseado, pues en consonancia con la capacidad transformadora del dios que le permite trascender las barreras genéricas, temporales y espaciales, se vuelve el elegido, el único cuerpo físico que por su descendencia divina puede salvar al mundo. Esta capacidad es proporcionada por la picadura de la anemona, por medio de la cual la consciencia de Acilde se desdobra migrando hacia el pasado, donde renace en otro cuerpo más:

En el patio, Ananí se arrodilló frente al huésped, [...] “Te estábamos esperando, viniste desde muy lejos a salvarnos, Lucero del agua, ¿ahora te voy a ayudar a recordar” “¿Dónde estoy?”, preguntó una voz dulce y ronca. “estás en Playa Bo, en Sosúa, República Dominicana.” [...] La mirada del hombre pasó de su pene, que reposaba de lado sobre los testículos [...]. Yararí estaba sentada en el sofá, en el televisor. [...] sin dejar de ver la película, Yararí cerró su mano alrededor del pene color aceituna y la movió con diestra cadencia [...] se le sentó encima sin dejar de mirar hacia la tele [...] En

unos minutos la llenó de leche. [...] un frío en la cabeza lo llenó a él con su pasado. [...] “Acilde Figeroa”, Y su mente, reaccionando la password, hizo asequibles todos sus contenidos [...] *¿Tengo dos cuerpos o es que mi mente tiene la capacidad de transmitir en dos canales de programación simultánea?*, se preguntaba Acilde [...]. (2013:102-112)

Al renacer hombre Acilde abandona la sumisión femenina, y por medio de su falo, toma el poder que hasta ahora le fue negado: su pene es el ápice de su privilegio, como se verá durante el transcurso de la novela. Esa escena se ancla por contraste al ritual de cambio de sexo analizado anteriormente: cuando la *Rainbow Bright* hace su efecto, el vientre femenino de Acilde se descompone, aquí el re-nacimiento masculino del protagonista se realiza por medio de un coito cuyo apogeo corresponde a un verdadero *update* de la consciencia de Acilde en su nuevo cuerpo.

Es importante fijar la atención en esta pareja originaria: Yararí es una joven mujer que descende de los últimos Tainos de la Isla, hija de pescadores que intentan defender al mar y esperan la llegada divina que lo salve del desastre:

La cosa que formaban los arrecifes de Playa Bo estaba repleta de animales porque, al contrario que los otros arrecifes, tenía un loco con escopeta que no dejaba que nadie se le acercara. [...] Ananí Había nacido en el agua; [...] Mama Guama, La vieja ciega que todavía vivía con ellos, la había parido en la poza de Playa Bo sin la ayuda de nadie. [...] [M]ás allá del amor y de los hijos, los unía el cuidado de la playa del Gran Señor, Playa Bo, donde vivía la criatura más preciada y sagrada de la isla, la puerta a la tierra del principio, de donde también surgen los hombres del agua [...]. Yararí tenía 14 años y estaba harta de tanta ceremonia y tanta vaina rara. No quería pertenecer a aquel mundo de misterios y habladera en susurros de sus padres y había convencido a Ananí de que se quedara con el televisor [...] que le había mandado Balaguer la última Navidad. No la convenció exactamente: la amenazó con matarse si no la complacía. (2013:97-106)

Acilde y Yararí son herederas de la violencia del sistema de poder heteropatriarcal y xenófobo, víctimas de dinámicas de sumisión al sistema de consumo globalizante, han cortado cada vínculo espiritual con el medioambiente y la dimensión sagrada, y viven ancladas solo en sus deseos materiales. La unión de estos dos cuerpos no es casual, y colapsa simbólicamente en el anti-heroísmo que rige toda la novela. El coito entre Acilde/Giorgio y Yararí es mecánico, estéril, matizado por una lejanía humana y espiritual capaz de dismantelar toda la sacralidad del sacrificio de la vida de los santeros Esther y Eric. En ese fragmento, la potencia de la Santería choca con el nihilismo materialista del consumismo, profetizando el fracaso de la profecía de salvación formulada por Etshe/

Omicunlé.

La descendiente de Olokun, como la hija de los últimos tainos Yararí, simboliza la deriva de un sistema de valores únicamente orientado al consumo materialista y, efectivamente, el renacimiento de Acilde como Giorgio se rige cabalmente en la satisfacción de deseos materiales y carnales, en concordancia con los preceptos centrales del sistema hiperconsumista actual:

Giorgio Menicucci parecía más ready para subir a un catamarán que para andar por las calles de Santo Domingo. No esperó a cerrar la jeepeta para mirarse en el cristal. [...] su esposa, Linda Goldman, hija de judíos a quienes Trujillo había entregado tierras en el pueblo de Sosúa [...] tenía unas tetas perfectas, que llenarían sin rebozar demasiado las manos, los ojos verdes y atentos [...] y un pelo almendrado, recogido en un moño que dejaba ver unas orejas que adelantaban la deliciosa suavidad de sus demás agujeros. (Rita Indiana, 2013: 46)

La metamorfosis lleva a la protagonista a un estatus de poder y alto privilegio que en la cita es resumido en su pareja Linda Goldman cuyo nombre funciona como *nomen omen*: es una rica mujer occidental que además de ser estereotípicamente sensual, remite a las alianzas entre los gobiernos de derecha de República Dominicana y las potencias capitalistas occidentales. La metamorfosis permite a Alcilde alcanzar una satisfacción total de las expectativas materiales y sexuales precedentemente negadas a su identidad femenina y subalterna. En ese sentido, su consagración a la Santería y al Orisha protector cumple con los principios de ese sistema de pensamiento religioso:

El primer objeto de preocupación de la Regla de Ocha o Santería es dar atención y alternativas de solución a los problemas individuales de los consultantes, en su medio y contexto contemporáneos. [...] Por eso es muy clara la diferencia entre estas religiones que solo velan por la supuesta felicidad espiritual después de la muerte y aquellas culturas supuestamente más “atrasadas” que como la Regla de Ocha, cuyo fin es permitirle al individuo el saneamiento de sus dificultades para asegurar su bienestar. [...] Este responde a los intereses individuales, lo que equivale a decir que se ajustan las propuestas de soluciones a cada persona, de acuerdo con su papel histórico, psicológico, biológico y social. El código ético del culto a los Orishas, no es una relación de preceptos y observancias que se conozcan de antemano y que regulen una vida ejemplar en un contexto social, tampoco es resultado del criterio personal de un grupo de sacerdotes líderes, a los que el iniciado se debe someter. (Aboy Domingo, 2017: 167)

Ese aspecto ético de la Santería es fundamental para la interpretación de toda la nove-

la: Rita Indiana no quiere proponer una crítica moralizante que juzgue las acciones y las elecciones de la protagonista, sino simplemente demostrar manifestaciones de individualismo materialista que son el producto consecuencial de una compleja red de dinámicas epistemológicas que, monopolizando las aspiraciones individuales y colectivas, redefinen las relaciones humanas en función de la sola lógica de consumo. Acilde manifiesta su relación obsesiva con la lógica del consumo por medio del uso del implante cibernético denominado *PriceSpy* que muestra el precio de cualquiera objeto o mercancía (vegetal, animal o inorgánica); durante toda su vida hasta su metamorfosis la protagonista basa sus aspiraciones justamente en el cálculo del precio de todo lo que la circunda, fantaseando con el poder que le derivaría de la tenencia material. Su epistemología, su valoración de la vida y de las relaciones interpersonales, se basa de manera preponderante en una ética materialista e individualista de la que deriva una incapacidad emocional, una falta importante de empatía, como se ve en el episodio del asesinato de una persona haitiana bajo sus ojos:

Juntando mini pulgar, Acilde activa en su ojo la Cámara de seguridad que da a la calle y ve a unos de los muchos haitianos que cruzan la frontera para huir la cuarentena declarada en la otra mitad de la isla. Al reconocer el virus en el negro, el dispositivo de seguridad de la torre lanza un chorro de gas letal e informa a su vez al resto de los vecinos [...] Acilde espera a que el hombre deje de moverse [...] Toca su muñeca izquierda con el pulgar derecho para activar el *PriceSpy*. La aplicación le muestra la marca y el precio de los robots en su campo visual. [...] la lluvia de datos que bloquea su vista complica la limpieza [...] y cierra el programa para concentrarse. (Rita Indiana, 2013:11-12)

La cita demuestra que en la novela la percepción de la violencia es totalmente anestesiada por la urgencia de averiguar el valor material de los recolectores asesinos. Acilde es totalmente indiferente a la violencia y a la muerte, su atención se fija solo en los aspectos económicos de la escena a la que asiste. Este detalle es bastante elocuente y se pone ágilmente en relación con el momento en que decide conscientemente sacrificar su misión salvífica y el destino del mundo para sus intereses individuales:

Las olas triunfales Asimismo con las que Giorgio se entretenía habían chocado contra un muro. [...] repentina y aplastante, tenía enfrente la verdadera meta de su misión: darle un mensaje a Said Bona, evitar que, cuando fuese electo presidente, aceptará esas armas biológicas de Venezuela [...]. [D]e inmediato llegó a otra conclusión: si Said Bona se llevaba del Consejo y tras el tsunami los químicos letales no se derramaban, ¿lo hubiese buscado Esther Escudero? ¿Lo hubiese encontrado Eric Vitier en-

tre los bujarrones del mirador? ¿Lo habrían coronado [...] y permitido vivir la vida que más apreciaba? ¿Desaparecería Giorgio? [...] Tras hablar de rap y política, había despedido a Said sin decirle una palabra sobre el futuro. Podría sacrificarlo todo menos esta vida, la vida de Giorgio Menicucci. (Rita Indiana, 2013:177-180)

En una parábola de egoísmo desenfrenado Acilde decide no salvar al mundo para salvaguardar su única posibilidad de realización materialista. Anteponiendo su realización individual y, sacrificando el futuro del mundo, se demuestra víctima de un sistema de poder que somete los cuerpos, pero sobre todo las voluntades: sus expectativas y aspiraciones son influenciadas por una lógica egoísta que implica el sacrificio radical de cada forma de cooperación intersubjetiva; además, el imperativo categórico de cada individuo coincide con el éxito económico y con el poder, en detrimento de cada forma de cooperación ecosistémica y social. Así, el (anti)héroe de la historia, Acilde, no logra alcanzar una emancipación del sistema que la había violentada y explotada, ni por sí misma ni por su mundo. Por contrario elige ser parte y gozar de ese sistema. En ese sentido, su actuar es reaccionario, porque cabalmente sometido al mantenimiento del orden de poder constituido: Acilde no se opone al sistema ni actúa de manera que ese pueda ser subvertido; la protagonista se aprovecha de este y su no intervención asegura el éxito de este sistema materialista-individualista y el fracaso del ecosistema ambiental.

## CONCLUSIONES

Rita Indiana utiliza el imaginario afrocubano como herramienta cultural que permita también trazar el horizonte de una comunidad que es capaz de reconocer al éxito personal una importancia sagrada, que se mueve más allá de los límites materialistas y conquista del valor espiritual. En el sistema de pensamiento de la santería cubana las pulsiones individualistas se hallan justificadas por una ética que pone al centro la satisfacción de los Orishas que coincide muchas veces con el éxito personal. Acilde se vuelve el antihéroe de la novela justamente porque a pesar de la libertad y del poder que le llega de la magia santera, se aprovecha egoístamente de este poder y antepone su satisfacción terrenal a la vida del planeta y del mundo del Orisha del que deriva ese poder. Si bien el sistema de pensamiento de la santería no es ni determinista ni maniqueísta, las elecciones de Acilde subvierten el orden ecosistémico en favor del orden consumista-individualista, haciendo de la protagonista un héroe reaccionario.

Lo que más impacta el lector es que puede empatizar con la protagonista, entendiendo de forma íntima y violenta las razones que mueven a Acilde hacia la catástrofe. El egoísmo de la protagonista es familiar, comprensible, colectivamente “reconocible” y eso permite que los lectores se reconozcan en el antihéroe de la historia.



El epílogo trágico de la novela es justificado por razones profundas y complejas que hacen de Acilde/Giorgio un ejemplo muy elocuente del sujeto postmoderno y subalterno, de sus deseos, necesidades y aspiraciones que no permiten cumplir con expectativas heroicas y subversivas.

En conclusión, Rita Indiana propone una novela compleja donde la armoniosa simultaneidad, así como el sincretismo de elementos culturales típicamente hispano-caribeños y los tópicos característicos de la ciencia ficción, hacen posible una crítica profunda y sin posibilidad de salvación al sistema neoliberal consumista actual que aglutina las voluntades individuales en un espasmo de individualismo materialista inapagable. Esta novela representa un ejemplo elocuente de lo que se podría definir como caribe-futurismo: gracias al uso contundente de la cultura afroantillana, define claramente el horizonte cultural de pertenencia, creando un universo especulativo cuyos rasgos identitarios reivindican una autonomía estético-temática de los patrones de definición canónica culturalmente hegemónica. La obra de Rita Indiana revela la necesidad de salir de las etiquetas canónicas clásicas referibles a la literatura de género occidental, para abarcar una reformulación decolonial que permita valorar la pertenencia cultural y la diferenciación de la herencia no solo afrodiaspórica sino también tainodescendente y criolla, junto a todas las idiosincrasias que caracterizan la experiencia identitaria en el contexto caribeño y latinoamericano, valorando los procesos de transculturación y criollización que han llevado a la formación de las identidades caribeñas y latinas contemporáneas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aboy Domingo, Nelson (2017) *Historia de la Santería cubana*. La Habana: UnosOtrosCultural-Project.
- Benítez Rojo, Antonio (2010). *La Isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- Casimir, Jean San Juan (1997). *La invención del Caribe*. San Juan: Edición de la Universidad de Puerto Rico.
- Dery, Mark (1994). "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose". *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. New York: Duke University Press: 179-222.
- Dussel, Enrique (1996) *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva America.
- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI.
- Gilroy, Paul (2014). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.
- Haraway, D. J. (1984): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Humphrey, Paul. "El Manto Que Cubre El Mar': Religion, Identity, and the Sea in Rita Indiana's *La Mucama De Omicunlé*". *Sargasso: A Journal of Caribbean Literature, Language & Culture*

1 (2016/2017): 109-125.

Jones, Zachary y Betsy (s.f.). “Nombres y animales (Rita Indiana): Una guía musical”. *Zambombazo. Lengua, Música y Cultura*.

Manzoni, Celina (et. Al) (2021). *Configuraciones del trópico: urdimbres y debates en la cultura caribeña*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay.

Molano, Olga Lucía. “Identidad cultural un concepto que evoluciona”. *Revista Opera* 7 (2007) 69-84.

Mota, Erick J. (2020). “¿Un nuevo afrofuturismo en el Caribe del siglo XXI?”. Cuasar. *Ciencia Ficción y Literatura Fantástica*.

Lander, Edgardo (1993). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.

Rita Indiana (2013). *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Editorial Periférica.

Soares, Kristie. “Dominican Futurism: The Speculative Use of Negative Aesthetics in the Work of Rita Indiana”. *Meridians: feminism, race, transnationalism* 19 (2020): 401-426.

Toliver, Stephanie .R. “Afrocarnival. Celebrating Black Bodies and Critiquing Oppressive Bodies in Afrofuturist Literature”. *Child Lit Educ* 52(2021): 132-148.

Womack, Ytasha L. (2013). *The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Review Press.