



Orbis Tertius, vol. XXX, núm. 41, e324, mayo - octubre 2025. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

La alternativa del Nuevo Mundo de Derek Walcott: memoria colonial, imágenes emblemáticas, y la “pequeña gente”

Derek Walcott's New World Alternative: colonial memory, emblematic images, and “little people”

 Maria Cristina Fumagalli

Universidad de Essex, Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte
 mcfuma@btopenworld.com

Cita sugerida: Fumagalli, M. C. (2025). La alternativa del Nuevo Mundo de Derek Walcott: memoria colonial, imágenes emblemáticas, y la “pequeña gente”. *Orbis Tertius*, 30(41), e324.
<https://doi.org/10.24215/18517811e324>

Recepción: 24 marzo 2025
 Aprobación: 30 abril 2025
 Publicación: 01 mayo 2025

Resumen: En 1957 se le encargó al relativamente joven Derek Walcott (tenía entonces 27 años) una obra teatral destinada a la celebración de la Apertura del Primer Parlamento Federal de las Antillas Inglesas el 23 de abril de 1958. El resultado fue *Drums and Colours*, una pieza que pone en escena cuatrocientos años de la compleja y turbulenta historia del Caribe, basada, como el propio Walcott declarara, en “cuatro imágenes emblemáticas: Colón en cadenas; la pintura de Millais *The Boyhood of Raleigh* [*La niñez de Raleigh*]; el cochero de la familia Breda, Toussaint L'Ouverture, y el martirio de George William Gordon por la independencia de Jamaica”. Al llamar la atención sobre estas “imágenes emblemáticas”, Walcott revela que *Drums and Colours* se originó en una matriz visual, invita a considerar la obra como una extendida interpretación verbal de estímulos visuales y subraya la importancia de la interdisciplinariedad para su agenda decolonial. Al analizar estas imágenes de Walcott, argumentaré que la obra del muralista mexicano Diego Rivera es otra importante, aunque no reconocida, fuente visual de *Drums and Colours*, que pone de manifiesto el modo en que las ideas y la obra del joven Walcott estaban profundamente impregnadas de su sentido de fidelidad con la vasta región del mar Caribe y con la agenda emancipatoria de su “pequeña gente”.

Palabras clave: Derek Walcott, *Drums and Colours*, Diego Rivera, Muralismo mexicano, Historia caribeña.

Abstract: In 1957 a relatively young Derek Walcott (he was twenty-seven at the time) was commissioned a play aimed at celebrating the Opening of the First Federal Parliament of The West Indies on the 23rd of April 1958. The result was *Drums and Colours*, a play which stages four hundred years of the complex and troubled history of the Caribbean based, as Walcott himself declared, on “four emblematic images: Columbus in chains, Millais's painting *The Boyhood of Raleigh*, the coachman of the Breda family Toussaint L'Ouverture, and the martyrdom of George William Gordon for Jamaican



independence'. Drawing attention to these 'emblematic images', Walcott reveals that *Drums and Colours* originated from a visual matrix, invites us to consider the play as an extended verbal rendition of visual prompts, and highlights the importance of interdisciplinarity for his decolonial agenda. Whilst looking at Walcott's visual prompts, I will be arguing that the work of the Mexican muralist Diego Rivera is another important, if unacknowledged, visual source for *Drums and Colours* which reveals how the young Walcott's views and work were deeply inflected by his sense of allegiance to the vast Caribbean sea-region and to the emancipatory agenda of its "little people".

Keywords: Derek Walcott, *Drums and Colours*, Diego Rivera, Mexican Muralism, Caribbean History.

La interdisciplinariedad es una herramienta particularmente poderosa para investigar prácticas decoloniales y para crear un más amplio espacio cultural en el que el diálogo entre las artes verbales y visuales nos permita reimaginar, combinar y recombinar pasado, presente y futuro, descolonizando la memoria y el saber. Mi contribución aborda la obra de Derek Walcott, premio Nobel de Literatura originario del Caribe, desde una perspectiva interdisciplinaria y, al mismo tiempo, procura poner de relieve el permanente compromiso de Walcott no solamente con las artes visuales, sino también con el Caribe y el denominado “Nuevo Mundo”.⁰

En general, el Caribe se estudia en relación con la fragmentación lingüística de la región, derivada de la cartografía colonial (el Caribe francófono, el Caribe anglófono, el Caribe holandés, el Caribe hispanoparlante), y con demasiada frecuencia se prioriza el vínculo problemático de la región, en particular las Antillas inglesas, francesas y holandesas, con Europa y los Estados Unidos por sobre sus intercambios con América Latina. No es una sorpresa, por lo tanto, que la relación de Walcott con la tradición literaria inglesa y, en menor medida, norteamericana, haya sido frecuentemente examinada, incluso sobreexaminada; en cambio, su relación con la cultura latinoamericana y el “Nuevo Mundo” ha sido ignorada de forma rutinaria.

Es importante subrayar que Walcott era plenamente consciente de lo “absurdo” (el término es suyo) de rótulos como “Viejo” y “Nuevo” Mundo. De hecho, Walcott meditó profundamente sobre estos rótulos, los repensó y reconfiguró de modo de trascender la perniciosa memoria colonial. En “The Muse of History”,¹ por ejemplo, Walcott redefine explícitamente el Caribe como parte de un “Nuevo” Mundo cuya novedad reside en su habilidad inherente para resistir las atribuciones de la modernidad noratlántica, como lo que llama la “herejía” o “blasfemia” consistente en pensar que el mundo hubiera devenido “sagrado a partir de [...] la huella de la rodilla de Colón” (1998, p. 41). Walcott discute e intenta contrarrestar, en efecto, la presunta santificación del “descubrimiento” europeo de las Américas que, como él bien sabía, le abriera la puerta al colonialismo, la esclavitud, el imperialismo y el neocolonialismo. En este sentido, la reconfiguración positiva de Walcott del “Nuevo” Mundo como un espacio conceptual y un lugar alternativo viable y deseable merece ser explorada más a fondo; cabe advertir en primer lugar que esta comenzó desde una etapa muy temprana en su carrera, con la obra de teatro *Drums and Colours* (*Tambores y colores*).²

Drums and Colours fue antologada en el año 2002 como parte de *The Haitian Trilogy* (*La trilogía haitiana*), pero fue originalmente encargada a Walcott con motivo de la celebración de la Apertura del Primer Parlamento Federal de las West Indies (las Antillas inglesas) el 23 de abril de 1958. El subtítulo de la pieza “An Epic Drama” (“Un drama épico”) en la primera edición de 1961 se debe a la escala épica de este acontecimiento histórico (Walcott, 1961). El Parlamento Federal, en realidad, fue una importante institución de la Federación de las Antillas inglesas que comprendía Jamaica, Trinidad y Tobago, Barbados, las islas de Barlovento y Sotavento. Se originó por el deseo de alcanzar una unión política más estrecha entre las colonias británicas del Caribe y fue concebida por muchos como un paso fundamental en el camino a la independencia.

La Federación, no obstante, tuvo corta vida: solo se extendió del 3 de enero de 1958 al 31 de mayo de 1962. Este fracaso resultó particularmente decepcionante para algunos, porque había llevado más de diez años convertir en realidad política el proyecto de una Federación Antillana Británica.

De hecho, el Primer Congreso de la Federación Antillana Británica fue organizado en Jamaica en 1947, con representantes de la Oficina Colonial Británica y delegados de las Antillas inglesas. En ese momento Walcott tenía solo 17 años, pero durante su etapa de formación en Santa Lucía había estado rodeado de quienes abrazaban con entusiasmo la idea de una nueva unidad regional, particularmente si esta implicaba el desarrollo de las continuidades culturales en el Caribe. Harold Simmons, el mentor de Walcott, él mismo pintor y escritor, insistía repetidamente sobre la necesidad de una mejor coordinación entre las islas y abogaba por la creación de sociedades entre quienes sostenían ideas afines, interesadas en desarrollar la cultura antillana, y abordó y promovió el arte y la cultura santalucense en el contexto de un “archipiélago” del Nuevo Mundo que iba más allá de las Antillas británicas o los países que finalmente conformaron la Federación (Simmons, 1994, pp. 3-4).

Es importante recordar que cuando Walcott escribió *Drums and Colours* en 1957-1958, la Federación se estaba volviendo realidad, pero aún no existía; de alguna manera, todavía era un sueño en proceso; Walcott sabía que su tarea era darle a ese sueño una forma reconocible, fundarlo con bases sólidas y un sentido de la historia local, subrayar el papel crucial del Nuevo Mundo en la historia global y darle un propósito y una dirección para el futuro. Las diecisiete escenas de la pieza, que documentan diferentes momentos de la historia de la región, delinean lo que Walcott llama el “patrón general del descubrimiento, conquista, explotación, rebelión y avance constitucional” (2002, p. 113). Poner en escena cuatrocientos años de una historia tan compleja y conflictiva fue ciertamente una tarea desafiante y abrumadora, y no debemos olvidar que Walcott tenía entonces solo 27 años y se había graduado apenas cuatro años antes en el reciente University College of the West Indies, en Mona, Jamaica, donde se involucró activamente en el desarrollo de las artes, la literatura y el teatro.

Cabe destacar, no obstante, que Walcott había empezado a escribir obras de teatro cuando tenía apenas 16 años: muchos de sus textos tempranos se han perdido, pero para 1957, cuando se le pidió que escribiera *Drums and Colours*, ya había publicado cinco obras teatrales. Antes de partir a Jamaica en 1950, además, Walcott había ya co-fundado el St. Lucia Arts Guild (la Unión o Gremio de las Artes de Santa Lucía), que por muchos años tuvo una dinámica e influyente presencia en la isla y en toda la región caribeña. Aun así, *Drums and Colours* no fue fácil de escribir, y en septiembre de 1957 Walcott se aseguró una beca de la Fundación Rockefeller que, entre otras cosas, le permitió viajar a Stratford, Ontario, para reunirse con Tyrone Guthrie, uno de los fundadores del Festival Stratford en Canadá. Walcott estaba entusiasmado con recibir los consejos de Guthrie e invitarlo a dirigir *Drums and Colours*, una obra que, en verdad, él aún no había escrito. Quizá no debería sorprender que Guthrie declinara la invitación; sin embargo, le sugirió a Walcott inspirarse en *The Dynasts* de Thomas Hardy, un drama épico de la guerra con Napoleón que está dividido en tres partes, diecinueve actos y la pasmosa cantidad de ciento treinta escenas –una sugerencia que, posiblemente, haya abrumado aún más al joven Walcott...–.

En su prólogo a *Drums and Colours*, Walcott no menciona la monumental obra de Hardy entre sus influencias. En cambio, destaca otras, de mayor relevancia para la historia local, a saber, cuatro “imágenes emblemáticas de la historia caribeña”: “Colón en cadenas; la pintura de Millais *The Boyhood of Raleigh* [*La niñez de Raleigh*]; el cochero de la familia Breda, Toussaint L'Ouverture, y el martirio de George William Gordon por la independencia de Jamaica” (Walcott, 2002, p. vii). Resulta lógico que el joven Walcott recurriera a “imágenes emblemáticas”: en sus años en Santa Lucía, se había formado en el taller de Simmons, donde había aprendido a pintar y a interpretar el mundo desarrollando un apasionado interés por la historia del arte que lo acompañaría toda su vida. Los “retratos” verbales de Colón, Raleigh, Toussaint y Gordon realizados por Walcott, sin embargo, complejizan y añaden otras dimensiones a los personajes. La obra teatral, en efecto, desafía y reconsidera la descripción del victimizado Colón, la de Toussaint como un pobre y leal cochero de la familia Breda, o la del inocente joven Raleigh.

Colón, por ejemplo, sí aparece como un desgraciado y pío soñador en cadenas, aunque también, como veremos, la obra de Walcott deja sumamente en claro quiénes fueron las principales víctimas del “descubrimiento”. El Toussaint de Walcott es un General –no solo un dócil cochero–, pero la pieza no simplifica las cosas retratándolo como un héroe impoluto y sin falta. En *Drums and Colours*, Toussaint, en efecto, lleva una “pesada carga” y es un individuo complejo que encarna “el peso de la creencia contradicho por la necesidad” (Walcott, 2002, pp. 235 y 229). En un famoso retrato fotográfico de George William Gordon, el epígrafe manuscrito “Colgado en Morant Bay el 23 de octubre de 1865” subraya el “martirio” del jamaquino (Gulland, 1860-1880, hoja 17, recto). Aun así, el propio Gordon apenas aparece en la pieza de Walcott y, de manera crucial, lo hace justo antes y no al momento de su ejecución. Cuestionando implícitamente el valor de la anticuada historiografía que pone en primer plano a los individuos e ignora a las masas, Gordon pronuncia unas líneas fundamentales que se proyectan hacia la comunidad más amplia: “el potencial de un país”, declara, “es la masa de su pueblo” (Walcott, 2002, p. 259).

The Boyhood of Raleigh de John Everett Millais (1870) es la única “imagen emblemática” específicamente identificada. La escena 5 de *Drums and Colours* comparte su título con la pintura, pero si en esta escena Raleigh es apenas un niño impresionable, en el resto de la obra su ansia juvenil de aventuras pronto se convierte en una pesadilla homicida y autodestructiva en la que su codicia causa la muerte innecesaria de muchos, incluido su propio hijo. El título de la pintura de Millais conduce nuestra atención hacia el joven Raleigh, mientras que el marinero no tiene nombre, y su anonimato es subrayado por el hecho de que no se nos muestra su rostro. El punto de fuga fuera del lienzo que significa el Nuevo Mundo tampoco se menciona en el título de la pintura. La escena de Walcott, en cambio, les otorga tanto escenario central como una voz, si se quiere, al recipiente y los tucanes muertos relegados a una esquina de la pintura detrás del marinero. Estos son los restos de la conquista, que Walcott puede haber “leído” como una metonimia del genocidio de la población indígena del Nuevo Mundo y que, en *Drums and Colours*, “habla” a través de Paco, el viejo mendigo mitad español y mitad amerindio que se transforma en el viejo marinero de la pintura. Su sufrimiento, dislocamiento y sentido de pérdida son puestos en primer plano y su voz es la primera y la última que se escucha en la escena.

A los fines de nuestra lectura, lo que resulta crucial es que, al llamar la atención sobre estas cuatro “imágenes emblemáticas”, Walcott revela que *Drums and Colours* se origina en una matriz visual y nos invita a considerar la obra teatral como una extendida interpretación verbal de estímulos visuales. Quisiera argumentar, por lo tanto, que existe otra importante, aunque desconocida fuente visual para *Drums and Colours*, la cual confirma que las ideas y la obra del joven Walcott estaban ya profundamente impregnadas de su sentido de fidelidad con la vasta región del mar caribeño y con todo el Nuevo Mundo: me refiero a la obra del muralista mexicano Diego Rivera.

No debería sorprender que el muralismo mexicano, el primer movimiento artístico moderno que emergiera de las Américas en el siglo XX, captara el interés de Walcott y los miembros de su círculo íntimo, como Harold Simmons, su hermano y colega escritor Roderick y Dunstan St. Omer, su amigo y compañero aprendiz en el estudio de Simmons y quien más tarde se convertiría en el prominente pintor de Santa Lucía. Es probable que, comprometidos como estaban con las artes y con la creación de representaciones positivas de lo local, Walcott y sus amigos también conocieran por lo menos los argumentos centrales del volumen seminal *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots* de Anita Brenner, publicado en inglés en New York en 1929.³ Además, cuando a Walcott se le encomendó la escritura de *Drums and Colours*

en 1957, Rivera, quien murió ese mismo año, era sumamente conocido en el mundo angloparlante; había trabajado, como sabemos, en los Estados Unidos y su obra era celebrada en varios libros de arte. Aparecía mencionado también en el tan preciado “museo portátil” de Walcott, *A Treasure of Art Masterpieces: From the Renaissance to the Present Day* (1939), de Thomas Craven,⁴ donde se lo presenta como un artista que produjo su obra inspirado por la “agitación de [su] propio pueblo”, y una “creencia apasionada en la regeneración de [sus] compatriotas” (Craven, 1939, pp. 232-233).

Sabemos también que, en junio de 1957, el mismo mes en que se le encargó *Drums and Colours*, Rivera estaba firmemente presente en el pensamiento de Walcott. El 15 de junio, en un artículo para la revista jamaquina *Public Opinion*, Walcott afirmaba que un buen mural está por lo general “lleno de minuciosos detalles, todas las piezas del engranaje encajan perfectamente, para dar un sentido de dinamismo o energía [...] como se ve en Rivera” (Walcott, 2013a, p. 444). En sus notas inéditas para *Another Life*, Walcott recuerda que su amigo St. Omer “quería ser Rivera [...] el rebelde del nuevo mundo” (Walcott, s.f.), y en un artículo para el periódico *The Voice of St. Lucia* publicado en marzo de 1958 –apenas un mes antes del estreno de *Drums and Colours*–, Simmons elogia a Rivera por reivindicar “el Arte mexicano que había sido considerado bárbaro y primitivo” (1958, p. 4).

Rivera además fue mentado en la polémica desatada en torno de los preparativos para las celebraciones de 1958 por la Apertura del Primer Parlamento Federal de las Antillas inglesas. La Unión de las Artes de St. Lucia decidió presentar, como contribuciones de la isla al Festival de las Artes de las Antillas inglesas [West Indies Arts Festival], dos obras de teatro, *The Sea at Dauphin*, de Derek Walcott, y *The Banjo Man*, de su hermano mellizo, Roderick. Sin embargo, la Iglesia Católica Romana, extremadamente poderosa en Santa Lucía, se opuso a esta selección bajo el argumento de la inmoralidad; y puesto que miembros católicos de la Unión de las Artes apoyaron a la Iglesia, ambas propuestas tuvieron que ser finalmente retiradas. Como respuesta, el 29 de marzo, Roderick publicó un artículo en *The Voice of St. Lucia* donde insistía en que las obras de arte nunca deberían ser destruidas ni boicoteadas: entre los ejemplos de obras maestras del pasado que podrían haberse perdido por motivos de censura enumeraba *El beso* de Rodin, el *Ulises* de Joyce, *El rapto de las sabinas* de Rubens y también la obra de Rivera, a quien llamaba “el mejor pintor del hemisferio occidental” (Walcott, 1958, pp. 4-5).

No resulta del todo sorprendente que Walcott haya considerado a Rivera como un modelo y una fuente de inspiración, no solo porque Walcott también era pintor, además de poeta y dramaturgo, sino también porque, después de todo, y al igual que la pieza teatral que Walcott estaba escribiendo, los murales de Rivera eran intervenciones públicas y políticas. El tema principal de *Drums and Colours*, como dice el mismo Walcott, es “guerra y rebelión” (2002, p. 119), un tema que había sido profundamente explorado por Rivera. A lo largo de toda su carrera, el mexicano había producido múltiples visiones sintéticas de la historia de México, desde su pasado pre-colombino a los tiempos modernos que, como *Drums and Colours* de Walcott, delinean tanto una historia colectiva como las coordenadas para un futuro de comunidad. *Drums and Colours* y los inmensos murales de Rivera, en efecto, resultan afines en términos de forma y contenido. Las obras del artista mexicano están por lo general compuestas por secuencias de episodios que forman parte de una narrativa, pero también podrían funcionar de modo autónomo –por ejemplo, en las paredes del Palacio Nacional de México donde Rivera pintó la epopeya de su pueblo–. La pared norte de la escalera principal está dedicada al “México prehispánico”. La pared oeste ilustra la historia del país “Desde la Conquista hasta 1930”, y la pared sur representa al “México de hoy y mañana” (Coronel Rivera, 2017, p. 192).⁵

De modo similar, *Drums and Colours* de Walcott –su propio drama épico– abarca la colonización europea y el imperialismo, la Revolución haitiana, la Emancipación y la Federación. Pero, como revela una nota del autor, la obra fue deliberadamente concebida de modo tal que permitiera la extracción de “piezas independientes más breves” (2002, p. 113). Los murales de Rivera también explotan al máximo las posibilidades abiertas por las características arquitectónicas de sus ubicaciones: por ejemplo, en el palacio de la Secretaría de Educación Pública, la composición y la arquitectura están completamente integradas con figuras pintadas sentadas sobre los portales (Lozano, 2017, p. 136). De manera semejante, *Drums and Colours* de Walcott fue presentada en un escenario modelo isabelino construido para la ocasión (el primero de este tipo en las Antillas inglesas) donde la existencia de un escenario central y un escenario superior permitía a Walcott realzar, (trayendo al frente de los espectadores) la danza, la música y el movimiento físico: los escalones por los que los héroes ascendían a la cruda luz, además, significaban el final de cada era.

En el Palacio de Cortés en Cuernavaca, en cambio, Rivera puso su obra en diálogo con el mundo exterior como motivo central de su composición: una pirámide fue diseñada en correspondencia con la Pirámide de Teopanzolco que era simultáneamente visible, fuera del palacio, desde el corredor donde el largo mural fue pintado (Coronel Rivera, 2017, p. 194). Así también Walcott ancló *Drums and Colours* a su entorno inmediato, enmarcando la obra con el calypso y el Carnaval de Trinidad.

En el prólogo, epílogo y algunos interludios, de hecho, la obra recuerda a los espectadores que la acción en el escenario es una re-construcción de la historia realizada por gente común que asumió papeles como actores. Puesto que la historia es siempre (re)escrita desde la contingencia del presente, Walcott se preocupa por señalar que los principales personajes de la obra son elegidos de acuerdo con la presencia, disponibilidad y preferencia de los participantes enmascarados de Carnaval.⁶

Se podría pensar, además, que Walcott y Rivera también sintetizan la historia no solo *para* el escenario sino *a través* del escenario. Para su fachada del *Teatro de los Insurgentes*, Rivera (1953) había reinterpretado la historia de su país, con especial foco en cuatro figuras históricas: Miguel Hidalgo y Costilla, José María Teclo Morelos Pérez y Pavón, Benito Juárez y Emiliano Zapata, líderes de la Independencia, la Reforma y el movimiento revolucionario. En *Drums and Colours*, quizá no sea necesario volver a mencionarlo, el número de “actores históricos” (Colón, Raleigh, Toussaint y Gordon) es idéntico. De modo más singular, sin embargo, en el mural de Rivera la historia de México está también ilustrada a través de la representación del arte teatral, desde el período colonial hasta el siglo XX (Ugalde Gómez, 2017, p. 434).

Si miramos el mural con atención, podemos ver que Hidalgo, Morelo, Juárez y Zapata comparten el escenario con figuras como, por ejemplo, el Conquistador Hernán Cortés, diversos representantes de las clases acomodadas y subalternas, sacerdotes indígenas con sus vestimentas rituales, personajes de la religión popular y católica (como el Diablo), el dramaturgo barroco Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639), escenas de obras de teatro de Rodolfo Usigli –el llamado “dramaturgo de la Revolución mexicana”–, bailarines de Jarabe Tapatío, músicos populares de la Guerra de Independencia, bailarinas de Tlatilco, cantantes populares de la Revolución y músicos prehispánicos. Al igual que las cuatro figuras o actores históricos de Rivera, los de Walcott: Colón, Raleigh, Toussaint y Gordon son flanqueados, y por lo general, eclipsados, por un enorme elenco de personajes, todos ellos actuados por los enmascarados de Carnaval.⁷ Como Rivera, que en su propia “epopeya” incluía figuras individuales populares en el imaginario colectivo, mientras también destacaba a las masas humildes de México; la obra teatral de Walcott nos recuerda con insistencia que la gente común es “tan buena y valiosa como cualquier héroe de la historia, el eje sobre el cual giran las grandes naciones” (2002, p. 289) y la modeladora del futuro.

El arte teatral está también señalado en el mural de Rivera a través de una máscara gigante, las manos de una mujer con guantes de seda, y el sol y la luna que simbolizan tanto la tragedia como la comedia; en el centro del mural de Rivera aparece Mario Moreno Cantinflas, actor y comediante muy popular por esos años. En su pieza teatral, como hemos visto, Walcott pone en el centro de su obra a actores/ enmascarados y el teatro dentro del teatro es organizado por Mano, él mismo actor y carnavalero. Asimismo, al comienzo de *Drums and Colours*, Walcott recurre a máscaras fijadas a un palo sobre el escenario para representar la tragedia y la comedia y la teatralidad con la que los actores van a actuar la historia nacional (2002, p. 122).

Es oportuno señalar, por lo demás, que Rivera no solo fue importante para Walcott en los años previos a la celebración de 1958, sino que continuó siendo un punto de referencia luego de *Drums and Colours* y después de la disolución de la Federación. En un artículo del 3 de enero de 1964 para el *Trinidad Guardian* (“A Dilemma Faces W. I. Artists”), Walcott declara que la “decadencia comienza cuando una civilización se enamora de sus ruinas” (2013b, p. 69) y llama la atención sobre el amor decadente y nostálgico por el pasado que caracteriza a los intelectuales coloniales, quienes lo revisitan de manera obsesiva, celebrando continuamente, por ejemplo, la Inglaterra isabelina por “su vigor para la exploración” y la “grandeza de sus escritores” (2013b, p. 69). Esta “nostalgia” descaminada o estratégicamente reposicionada, continúa Walcott, era especialmente inhabilitante, porque también “obstaculizaba el reconocimiento de las posibilidades inherentes al Nuevo Mundo e impedía a estos mismos intelectuales y, de manera más general, a todos los antillanos y ‘americanos’ en el sentido continental, valorar la ‘alternativa’ que ‘el nuevo mundo’ podría ofrecer” (2013b, p. 69). Walcott luego destacaba a Rivera en particular como “el mejor ejemplo” a seguir por los artistas caribeños, porque había dado forma a esta alternativa del Nuevo Mundo colocando el foco sobre “el trazado –sus características físicas, su gente– de su propio país”, reconociendo, celebrando, creando y recreando su propia realidad del Nuevo Mundo (2013b, p. 70).

En ese momento, es decir, 1964, dos años después del final –el fracaso– de la Federación de las Antillas inglesas, Walcott tenía muy en claro que el tipo de alternativa que veía ejemplificada en la obra de Rivera y la contribución que el Nuevo Mundo era capaz de realizar no podía “nunca ser política, no en una escala mundial, no tecnológica. El potencial de los países caribeños y del Nuevo Mundo está en sus pueblos, sus razas, y en sus expresiones espirituales. En síntesis, en sus artes” (2013b, p. 70). En *Drums and Colours* los enmascarados habían ya reconocido ser, como lo expresa Ram, uno de los personajes de la obra, “solo una pobre nación con los pies descalzos, pequeña, un puñado de islas” (Walcott, 2002, p. 291); no obstante, el pueblo, la expresión espiritual, las razas y el arte adquieren extrema centralidad en la pieza. Las artes del teatro y del carnaval constituyen sin duda el núcleo de *Drums and Colours*.

En lo que respecta a la expresión espiritual, veamos cómo Walcott pone en boca del ya mencionado Mano esta híbrida oración fúnebre, pronunciada en homenaje a su compañero Pompey, asesinado por las fuerzas coloniales durante una rebelión de esclavos cimarrones, una oración que es cómica, pero profundamente ecuménica:

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo,

En el nombre de Tamoussi, Siva, Buddha, Mahomet, Abraham,

Y la multitud de nombres para el eterno Dios, Amén (Walcott, 2002, pp. 288-289).

El campamento cimarrón donde tiene lugar la acción al final de la obra, en efecto, es un multicultural y multilingüe microcosmos de razas, etnias y religiones, que ilustra el objetivo de Walcott de celebrar y promover una unidad transnacional, transétnica, transcolor y transracial.

El deseo de Walcott en 1958, por supuesto, era que la Federación lograra convertir en logro lo que, según el planteo de la obra, el Caribe y el Nuevo Mundo en su totalidad tenían para ofrecer. El fracaso político de la Federación, la entidad política en el centro de las celebraciones para las cuales *Drums and Colours* fue encargada, y que iba a disolverse en menos de un puñado de años, sin embargo, no vuelve fútil la obra ni los valores que esta intenta promover. Walcott, cabe enfatizar, no era completamente naíf: como varios personajes de *Drums and Colours* remarcan, la paz es más difícil que la guerra, el parto de la democracia es doloroso y los nuevos países son proclives a repetir viejos errores (Walcott, 2002, pp. 229, 241 y 255).

Con cinismo, se podría pensar que la alternativa que Walcott ansiaba impulsar solo se realiza en el teatro y en el mundo al revés del carnaval. No obstante, también se podría argumentar que Walcott entendía que las alternativas y potencialidades solo pueden concretarse si se cultiva la esperanza; se podría pensar que Walcott sabía que la esperanza es tanto un derecho como un deber, y por lo tanto puso su arte y su visión al servicio de algo que iba más allá de las circunstancias políticas inmediatas de 1958. En líneas generales, por lo tanto, *Drums and Colours* testimonia el deseo y la determinación de Walcott de describir, definir, celebrar y fomentar una esperanza colectiva en su propia versión de lo que denominaría “una alternativa del Nuevo Mundo”.

Vimos cómo en su triangulación con el jamaicano George William Gordon y el mexicano Rivera, Walcott ubica esta alternativa en “la masa de su gente común o pequeña” (2002, p. 259). Es particularmente alentador e inspirador, por consiguiente, ser testigos de la “resurrección” en escena de Pompey, por quien se pronuncia la plegaria ecuménica recién citada. Pompey, en efecto, se recupera, y al final de la obra retorna más fuerte que nunca, mientras los espectadores, que acaban de lamentar su asesinato por fuerzas antiemancipatorias, escuchan una vez más el mensaje reconfortante, con el que cierro mi intervención, parafraseando las palabras de Mano, ese personaje clave de *Drums and Colours*: “Gracias a Dios la pequeña gente de este mundo nunca se quedará quieta” (Walcott, 2002, p. 292).

Entonces, sigamos moviéndonos...

Referencias

- Brenner, A. (1929). *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots*. Harcourt, Brace and Co.
- Brenner, A. (1983). *Ídolos tras los altares*. Traducción de Sergio Mondragón. Domés.
- Coronel Rivera, J. R. (2017). Visions of the History of Mexico. En J. R. Coronel Rivera and L. M. Lozano, *Diego Rivera: The Complete Murals* (pp. 190-259). Taschen.
- Craven, T. ([1939] 1952). *A Treasury of Art Masterpieces: From the Renaissance to the Present Day*. Simon and Schuster.
- Gulland, A. D. (Comp.) (1860-1880). G. A. Gordon, Hung at Morant Bay, 23rd. October 1865. En *Photography album documenting the Morant Bay Rebellion in Jamaica (1865), the Indian Northwest Frontier Hazara Campaign (1867-1870), views of Malta, Ireland, Guernsey, Spain, and elsewhere*. Princeton's Digital Repository. <https://dpul.princeton.edu/catalog/ecb91ccae5e80ed8672c1c7cca31b90f>
- Lozano, L. M. (2017). Song to the earth and those who labor thereon. En J. R. Coronel Rivera and L. M. Lozano, *Diego Rivera: The Complete Murals* (pp. 132-189). Taschen.
- Millais, J. E. (1870). *The Boyhood of Raleigh* [óleo sobre lienzo]. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:John_Everett_Millais_\(1829-1896\)_-_The_Boyhood_of_Raleigh_-_N01691_-_National_Gallery.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:John_Everett_Millais_(1829-1896)_-_The_Boyhood_of_Raleigh_-_N01691_-_National_Gallery.jpg)
- Rivera, D. (1953). Teatro de los insurgentes [mural]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_de_los_Insurgentes.jpg
- Simmons, H. (1958, 15 de marzo). Spotlight on the Dungeon of Culture. *The Banjo Man. The Voice of St Lucia*, 4.
- Simmons, H. (1994). West Indian Artists Need Better Colour Combination. *The Voice of St Lucia*, marzo, 3-4.
- Ugalde Gómez, N. (2017). Metaphorical Readings on History. En J. R. Coronel Rivera and L. M. Lozano, *Diego Rivera: The Complete Murals* (pp. 429-495). Taschen.
- Walcott, D. (s.f.). *Another Life*, manuscritos. *Derek Walcott Collection*. The University of the West Indies, Mona, Jamaica, notebook 1.
- Walcott, D. (1961). *Drums and Colours*: an epic drama. *Caribbean Quarterly*, 7, 1-104.
- Walcott, D. (1998). The Muse of History. En *What the Twilight Says: Essays* (pp. 36-64). Faber and Faber.
- Walcott, D. (2000). *La voz del crepúsculo*. Traducción de Catalina Martínez Muñoz. Alianza.
- Walcott, D. (2002). *Drums and Colours*. En *The Haitian Trilogy* (pp. 109-294). Farrar, Straus and Giroux.
- Walcott, D. (2013a). Ralph Campbell and *The Artist's Paradise*. En G. Collier (Ed.), *Derek Walcott: The Journeyman Years: Occasional Prose 1957-1974, Vol. 1: Culture, Society, Literature, and Art* (pp. 444-445). Rodopi.
- Walcott, D. (2013b). A Dilemma Faces W. I. Artists. En G. Collier (Ed.), *Derek Walcott: The Journeyman Years: Occasional Prose 1957-1974, Vol. 1: Culture, Society, Literature, and Art* (pp. 69-70). Rodopi.
- Walcott, D. (2023). La trilogía haitiana: Henri Christophe, Tambores y colores, La tierra haitiana. Traducción de Luis Ingelmo. Vaso Roto.
- Walcott, R. (1958, 29 de marzo). The Candle in the Bushel of Art and Immorality. *The Voice of St Lucia*, 4-5.

NOTAS

- 0 Este artículo reelabora algunos pasajes de mi libro *Derek Walcott's Painters: A Life with Pictures* (Edinburgh University Press, 2023), el cual examina la relación de Walcott con pinturas y pintores de Europa, el Caribe, las Américas y el resto del mundo. Agradezco a la Dra. Florencia Bonfiglio por la traducción del texto en español, incluyendo las citas de las obras de Walcott y de aquellos otros textos cuyos originales en inglés se consignan en la bibliografía. Esta versión se basa en la Conferencia presentada con el mismo título en el IV Congreso Internacional El Caribe en sus literaturas y culturas (Córdoba, 13-15 de marzo de 2024).
- 1 Existe versión en español: "La musa de la historia", en *La voz del crepúsculo* (Walcott, 2000).
- 2 Existe traducción al español como *Tambores y banderas*, incluida en *La trilogía haitiana: Henri Christophe, Tambores y colores, La tierra haitiana* (Walcott, 2023).
- 3 En español fue publicado como *Ídolos tras los altares* (Brenner, 1983).
- 4 En español: *Un tesoro de piezas magistrales de arte desde el Renacimiento hasta los días actuales* (N. de la trad.).
- 5 El único título del propio Rivera es aquel correspondiente a la pared oeste; los otros dos y el título para el conjunto, *Epopéya del pueblo mexicano*, fueron asignados a la obra por otras personas, luego de la realización (Coronel Rivera, 2017, p. 192). Pueden consultarse en:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Epopéya_del_pueblo_mexicano.jpg
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_History_of_Mexico_\(mural\)#/media/File:Palacio_Nacional_Murals_view.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/The_History_of_Mexico_(mural)#/media/File:Palacio_Nacional_Murals_view.JPG)
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_mundo_de_hoy_y_de_ma%C3%B1ana_\(Diego_Rivera\)#/media/File:El_M%C3%A9xico_de_hoy_y_de_ma%C3%B1ana_\(2011\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_mundo_de_hoy_y_de_ma%C3%B1ana_(Diego_Rivera)#/media/File:El_M%C3%A9xico_de_hoy_y_de_ma%C3%B1ana_(2011).jpg)
- 6 Véase el siguiente pasaje, que intentamos traducir a un español estándar: "Mano: ¿Ningún Horatio Nelson por acá? ¿No está en la mascarada este año? Bueno, vamos a agarrar lo que consigamos. Toussaint L'Ouverture y su Revolución haitiana. Al frente, hermano. ¿Ningún Morgan? ¿Ningún Rodney? Ah, veo a George William Gordon. Ahora quiero ver quién puede declamar el inglés de la Reina." (En el original: "Mano: No Horatio Nelson? He ain't in Mass this year? Well, we going take what we get. Toussaint L'Ouverture and his Haitian rebellion. In front, brother. No Morgan? No Rodney? Ah, I see George William Gordon. Now I want a test who could spout the Queen English" (Walcott, 2002, p. 121).
- 7 El elenco principal de *Drums and Colours* (Royal Botanical Garden, Port of Spain, 25th April, 1958) ocupó nada menos que dos páginas (Walcott, 1961, pp. 102-103).