

# SOCIALIZarte

BOLETÍN ELECTRÓNICO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
DE LA FACULTAD DE ARTES Y LETRAS

## El Caribe en sus viajes.

Diásporas  
y movilidades  
en el discurso  
artístico  
visual  
antillano





EN PORTADA  
*Nganga*

HECTOR MENDEZ CARATINI  
► MATANZAS, CUBA, 2016

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Claudia Díaz García

DISEÑO Y REALIZACIÓN

Alexis Manuel Rodríguez  
Diez cabezas de Armada

COMITÉ EDITORIAL

Kirenia Rodríguez Puerto  
Mariana Mora Candia  
Flavia Valladares Mas  
Alejandro Fernández Quintana  
Anabel Martell  
Jorge Luis Marrero Bobadilla  
Lucía Bordón Pardo



EDITORIAL

Dirección de Publicaciones  
Académicas,  
Universidad de La Habana  
Edificio Dihigo, Zapata y G,  
Plaza de la Revolución,  
La Habana, Cuba. CP 10400  
✉ editorialuh@fayl.uh.cu  
✉ editorial.uh.98



FACULTAD DE  
ARTES Y LETRAS  
Facultad de Artes y Letras,  
Universidad de La Habana  
Edificio Dihigo, Zapata y G,  
Plaza de la Revolución,  
La Habana, Cuba.  
CP 10400  
✉ www.fayl.uh.cu

# S U M A R I O

- 3 Nota editorial  
CLAUDIA DÍAZ GARCÍA

## REVISITACIONES

- 4 Redefinición de los orígenes  
*Rethinking the Origins*  
YOLANDA WOOD

## ARTÍCULOS

- 8 Mundo soñado: internacionalización del arte caribeño en la década del noventa  
*Mundo soñado: The Internationalization of Caribbean Art in the 1990s*  
YAMIL HEVIA
- 13 Aproximación a las dinámicas transnacionales  
La Habana-Madrid en los artistas visuales cubanos (2007-2024)  
*Approach to the Transnational Dynamics Havana-Madrid in Cuban Visual Artists (2007-2024)*  
MARIANA MORA CANDIA
- 19 Ecos de la escultura cubana en el escenario caribeño  
*Echoes of Cuban Sculpture in the Caribbean Scene*  
MEI-LING CABRERA PÉREZ
- 24 Huellas de las migraciones caribeñas en la V Bienal de la Habana  
*Traces of Caribbean Migrations in the Fifth Havana Biennial*  
HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ
- 31 Viaje interior: Puerto Rico y los códigos de la puertorriqueñidad  
*Inner Journey: Puerto Rico and the Codes of Puerto Rican Identity*  
KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO
- 36 De la mirada a las raíces a la perpetuación del rito.  
Cultura popular, sincretismo religioso y experimentación en la obra videocreativa de Héctor Méndez Caratini  
*From the Gaze at the Roots to the Perpetuation of the Rite: Popular Culture, Religious Syncretism, and Experimentation in the Video Art of Héctor Méndez Caratini*  
ANABEL MARTELL

## ENTREVISTA

- 42 A propósito de Caratini en Cuba: una entrevista comentada  
*About Caratini in Cuba: a commented interview*  
AMELIE RODRÍGUEZ VARONA  
KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO

## RESEÑA

- 47 Los retos del desarrollo en las Antillas hispanas. Estrategias y políticas (1945-2010)  
ANTONIO F. ROMERO GÓMEZ

- 50 Sobre los autores

# Nota editorial

CLAUDIA DÍAZ GARCÍA

Cuando Benítez Rojo creaba la metáfora de la repetición y reproducción de lo caribeño más allá de sus fronteras geográficas, no hacía más que ratificar y colocar en un contexto poscolonial el viaje y los desplazamientos como tópicos fundamentales del devenir histórico-cultural del Caribe. La situación poscolonial supone un cambio de paradigma en las relaciones colonizador-colonizado, categorías que no deben pensarse como agentes que participan en distintas esferas que solo se intersecan cuando los mecanismos de poder del primero actúan sobre el segundo. Los encuentros entre ambos miembros del par son ahora dialógicos. Caliban viaja, se mueve, se traslada, se aleja físicamente de sus islas, pero las reconstruye en los espacios de Próspero.

En 2025 las oleadas migratorias y los tránsitos ultramarinos todavía asedian la región y su creación artística, la cual se acerca al fenómeno en toda su complejidad: el trauma y el duelo por lo perdido, las identidades *in-between*, los intentos de recobrar memorias, las obsesiones con el mar, lo azul y el eterno batallar en espacios transformadores, pero que también se dejan transformar. Por eso, es tarea de las publicaciones seriadas el diálogo crítico con este presente; es responsabilidad de las revistas mostrar y problematizar las cuestiones que van trazando la actualidad y el futuro cultural de la región. De esta manera, *Socializarte*, en su novena entrega, no duda en poner frente al lector estudios especializados sobre el impacto de las migraciones en la cultura visual caribeña.

La sección «Revisitaciones», que abre la revista, es siempre una ventana al pasado que permite entender los fenómenos culturales en diacronía, en este caso el de la diáspora y los viajes. Esta edición cuenta con un texto de Yolanda Wood, desde el cual nos trasladamos a la metrópoli neoyorkina de los ochenta y noventa para entenderla como un gran centro poscolonial, receptáculo de artistas antillanos marcados por el desarraigó y el desplazamiento, por la ausencia, pero también por las nuevas presencias que son capaces de incorporar a sus obras sin perder los hilos que los conectan a sus orígenes.

Los artículos que componen esta edición muestran la repercusión global del arte caribeño, capaz de asir e interpretar los más disímiles contextos sin perder, sino más bien enriquecer sus singularidades ideo-estéticas. Los textos de Yamil Hevia y Mariana Mora Candia colocan la creación visual de la región en una posición transnacional en la que la difuminación de las líneas fronterizas permite visibilizar a creadores, obras

e iniciativas que fomentan el acto de la creación y la exposición.

*Socializarte*, en esta nueva entrega, también alerta sobre otro tipo de desplazamientos: esos que el sujeto caribeño emprende al interior de las Antillas para entender lo que hace de cada isla un espacio único, pero al mismo tiempo conectado con el resto de sus hermanas. Allí destaca el texto de Mei-ling Cabrera Pérez, el cual demuestra el impacto de escultores cubanos en el desarrollo de esta manifestación en Puerto Rico, República Dominicana y Haití. Hilda María Rodríguez Enríquez, por su parte, recupera la celebración de la V Bienal de La Habana como un momento esencial que puso en diálogo a varios creadores del área de las Antillas. Este artículo coloca a la revista en un espacio de continuidades, toda vez que el número anterior estuvo dedicado a la decimoquinta edición del mismo evento. Al igual que las islas, la Bienal se repite en La Habana y sigue siendo, sobre todo, un momento de diálogo entre los artistas e intelectuales de la región.

Este mismo viaje interior lo emprendió Héctor Méndez Caratini, artista puertorriqueño que ilustra con su obras este número. Kirenia Rodríguez Puerto en su ensayo estudia una de las obsesiones del creador: su identidad nacional. El creador boricua, cámara en mano y cual protagonista carpinteriano, se dio a la tarea de recorrer varias de las islas y descubrir la esencia de sus religiosidades. Estas cuestiones son exploradas tanto en el texto de Anabell Martell como en la entrevista conjunta realizada al artista entre 2024 y 2025 por Amelie Rodríguez Varona y Kirenia Rodríguez Puerto.

Un recorrido al interior del Caribe hispano también emprende Oscar Zanetti en su libro recién publicado *Los retos del desarrollo en las Antillas hispanas. Estrategias y políticas (1945-2010)*, el cual ha sido reseñado para esta edición por Antonio F. Romero Gómez. Allí Zanetti reflexiona sobre las posibilidades de realización política de la zona hispana mediante análisis historiográficos y económicos de gran valía para los estudios de la región.

La novena entrega de *Socializarte* concibe la migración como un fenómeno complejo que permite entender los múltiples *yo* que se van construyendo y transformando en un discurso artístico visual que trasciende fronteras geográficas, a la vez que expone las fracturas que semejante contexto infligen sobre los grandes relatos que históricamente han conformado un orden mundial euro y anglocentrado.

Caliban viaja y en sus travesías conquista agencias y demuestra que el subalterno siempre ha hablado, pero ahora, además, puede construir su tribuna, puede representarse y ajustar las reglas. *Socializarte* busca ser hoy, desde la pluma de investigadores experimentados y novedos, una tribuna crítica y dialógica: el espejo en el que Caliban, al mirarse, reconoce su reflejo.

# Redefinición de los orígenes\*

*Rethinking the Origins*



YOLANDA WOOD

Universidad de La Habana

\* Versión original en Yolanda Wood. (1997). *Artistas del Caribe hispano en Nueva York*, pp. 9-18. Editorial Letras Cubanias.

La orientación multiculturalista de los supuestos posmodernos en las sociedades industriales desarrolladas, con altos índices de población inmigrante, como la ciudad de Nueva York, redefine en el nuevo medio social las procedencias de los emigrados caribeños y sus identidades originales. Los géneros y las etnias, en una macroescala clasificatoria, tienden a reordenar, tanto a nivel del discurso como de la práctica artística, la regionalidad y la nacionalidad de origen en el nuevo contexto de recepción neoyorquino. Esto contribuye, esencialmente, a la difuminación del espacio Caribe, tanto por factores etnolingüísticos como raciales. Ambos polarizan las expresiones artísticas en Nueva York, ya bajo la macroidentidad latina o bajo el sello de *afro-american arts*.

El incremento de la población latinoamericana en esta ciudad ha dado lugar a una denominación genérica en expansión: *latina* o *hispana*. Estos términos se han empleado indistintamente para referirse a los emigrados cuya procedencia abarca desde el sur del río Bravo hasta la Patagonia, incluidas las tres mayores islas de las Antillas. Esta designación, por su magnitud física y su significación en el contexto de recepción, ha adquirido la fuerza de una macroidentidad cultural.

Su uso como globalización identificadora de la producción artística de origen latinoamericano, fragmenta al Caribe en sus fronteras lingüísticas, toda vez que fuera de la acepción latina, homologada a hispana, quedan expresamente excluidos los anglófonos y francófonos del Caribe, aunque estos últimos son también de origen latino. Estos grupos, sin embargo, tienen una representatividad importante en la sociedad neoyorquina, aunque no comparable numéricamente a la hispana. De las múltiples lenguas que se pueden escuchar en Nueva York, resalta con especial énfasis el español. «Estar en las calles de Nueva York es como estar en el Caribe», dice una expresión

común entre los turistas latinoamericanos que visitan Manhattan porque los acentos más identificables son los de las Antillas mayores: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba. En otros condados, como Queens, es notable la presencia de colombianos, ecuatorianos, argentinos y peruanos. En definitiva, la población latina es parte activa de la vida económica, política y cultural de la ciudad.

Así, los artistas del Caribe hispano, en su condición de latinos, encuentran un espacio expositivo y de estudios especializados dentro de la denominación mayor de arte latinoamericano, de artistas latinos o de origen latino, y de artistas hispanos o de origen hispano.

En 1976, se celebró la gran exposición del Institute of Hispanic Art, la cual contó con cuarenta y siete artistas latinoamericanos residentes en Nueva York. Cerca de veinte artistas eran de origen hispano-caribeño. Con similares características el Museo del Bronx presentó «El espíritu latinoamericano, arte y artistas en los Estados Unidos (1920-1970)». La exposición tenía el propósito de sacar a la luz la influencia que los creadores de América Latina tenían en la escena cultural estadounidense. Por eso, en el criterio de selección se tuvo en cuenta la prolongada trayectoria de los artistas en el país del norte.

Estos criterios revelan una cierta tendenciosidad en los fundamentos selectivos de las muestras, pues se trata de la presentación de artistas latinoamericanos que son residentes en Nueva York, o tienen una vida artística compartida o muy intensa en esa ciudad. En el caso particular del Caribe, las propuestas expositivas presentadas desde la región son muy limitadas, o prácticamente inexistentes.

El Museo del Bronx expuso, desde octubre de 1994 a enero de 1995, «Cartografías, 14 artistas latinoamericanos», en la que los cubanos José Bedia y Marta María estuvieron presentes. Un mes antes, en septiembre de 1994, la Meriel Lynch Campus Art Gallery presentaba «Ventanas de nuestra cultura a la visión hispánica». Era un conjunto de obras de artistas de Puerto Rico, México, Colombia y Argentina, y la exposición proponía que, a través de una mirada atenta a las ventanas del mundo hispano, pudieran ser encontradas las esencias de la identidad y herencia cultural.

Otras exposiciones colectivas integran solo artistas del Caribe. Así lo ejemplifica «Arte inquisitivo, tres artistas americanos contemporáneos de descendencia latina», celebrada entre noviembre y diciembre de 1994, en el Douglas F. Cooley Memorial Art Gall. En ella tomaron parte Ernesto Pujol (cubano), Freddy Rodríguez (dominicano) y Juan Sánchez (puertorriqueño). Sus obras demostraron que los procesos de hibridación racial y nacional

en Estados Unidos han dado lugar a prácticas culturales nuevas, nacidas de la acumulación de las tradiciones y experiencias vitales y artísticas del lugar de origen.



*Hoy, el artista caribeño indaga y recompone esa memoria. Le da expresión a través de las morfologías visuales de la modernidad y de sus propias indagaciones sobre el arte de África.*



En diciembre de 1994, la Galería Carib Art en Broadway inauguró la muestra «Realismo, abstracción y magia en Latinoamérica». La exposición incluía, además de artistas de México, Santo Domingo y Cuba, a Gessner Armand de Haití, lo que resulta, en general, muy poco frecuente. Este centro propuso un proyecto de divulgación y proyección de artistas del Caribe fundamental para el desarrollo del arte antillano en Nueva York. Otras galerías, como INTAR, que presentó en diciembre de 1994 las obras de dos artistas caribeñas, Consuelo Castañeda y Quisqueya Henríquez, se abrió también al arte de la región. Por otra parte, excelentes galerías neoyorquinas, como Lelong y Frumkim-Adams, han representado a artistas tan importantes como Ana Mendieta, Arnaldo Roche-Rabel y José Bedia.

En la proyección del arte latinoamericano en Nueva York habría que destacar de manera muy especial el Museo del Barrio en Harlem. Su balance de acción cultural es impresionante. Si bien en sus primeros momentos se orientó hacia el arte puertorriqueño, ha logrado una proyección más latinoamericana desde hace algunos años. La labor sistemática que realiza y sus valiosos fondos y archivos, lo convierten en una institución clave en la divulgación del arte latinoamericano en Nueva York. Allí, además, encuentran su espacio los artistas del Caribe hispano residentes en esa ciudad, así como otros que desde las islas son invitados a participar en proyectos expositivos conjuntos.

## II

La denominación de *afroamerican* se extiende al Caribe como resultado de la propia configuración etnohistórica de esta región. En la actualidad, los territorios de colonización francesa, holandesa e inglesa presentan una población predominantemente negra por el carácter plantador de las sociedades establecidas por el poder colonial. La gran demanda de mano de obra para la producción agrícola que requería la incipiente industria europea dio lugar a un traslado sistemático y masivo de hombres procedentes de África hacia las islas del Caribe. El estatus absentista del propietario inglés, francés y holandés, y los limitados procesos de mestizaje en comparación con los territorios de poblamiento hispánico en el Caribe explican el predominio del hombre negro en las pequeñas islas antillanas y Jamaica, donde tuvieron un fuerte arraigo las ideologías modernas sobre la negritud y la ancestralidad africana.

**Ñaño, Ocobio Ororo Bongo Muna**

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016



Este factor racial pudiera explicar la frecuente presencia de las expresiones artísticas caribeñas de origen jamaicano y haitiano, principalmente, en la zona de referencias visuales del arte negro en Nueva York. Al revisar los currículums de algunos artistas de estas procedencias, residentes en esa urbe, aparecieron participaciones en exposiciones colectivas como «*Ideo-Syncretism, Diasporic Crealization*» en la Galería Cavin-Morris de Manhattan, donde se integraban obras de Kofi Koyiga Keith Morrison y Rene Shout. En Texas, en 1989, la exposición «*Black Art, Ancestral Legacy*» reunió a artistas de las islas antillanas.

El Museo de Bellas Artes de Boston incluyó, en 1988, a artistas del Caribe en su muestra «*Massachusetts Masters. Afroamerican Artists*». En 1985, el Center of African Art de Nueva York realizó la exposición colectiva «*Sets, Series & Ensembles*», de la que formaron parte creadores africanos y caribeños.

Los comentarios críticos sobre las obras de estos artistas refieren las relaciones entre África y el Caribe, e intentan establecer una línea de correlación directa entre ambos espacios. Esto refuerza las opiniones de los propios autores. Sin lugar a duda, África deja un legado de ancestralidad histórica a la cultura caribeña que necesita ser evaluado en las coordenadas específicas del proceso de transculturación y de interculturalidad de esta región, ya que las cadenas culturales africanas quedaron fracturadas en el trasplante y la deculturación. Quizás por eso, muchos artistas hayan optado por el reencuentro necesario con África y sus artes, tanto físicamente como intelectualmente.

Los soportes de materialidad que hacían expresas las morfologías del arte africano quedaron fuera de las plantaciones, donde se impusieron nuevos rigores de vida al esclavo. Solo sobrevivió lo que pudo conservarse en la memoria. Hoy, el artista caribeño indaga y recomponen esa memoria. Le da expresión a través de las morfologías visuales de la modernidad y de sus propias indagaciones sobre el arte de África.

Así, al Caribe le quedan estrechas, por su propia complejidad histórica, las reducciones redefinitorias de sus expresiones artísticas a *latinas* o *afroamericanas* en el contexto de Nueva York. Una y otra tienen en común el ser categorías de marginalidad en el espacio de recepción. A ellas accede el artista por su propia condición de existencia en la ciudad y, desde ellas de buscar y construir su representación.

## III

A los aspectos señalados, habría que añadir los orígenes innominados de muchos artistas

en la información que acompaña a las obras en las exposiciones, así como los problemas de las autodefiniciones de identidad de los propios artistas:

lo que significa denominarse puertorriqueño cuando se ha nacido en Estados Unidos; considerarse cubano y residir por más de treinta años en ese país; o añadir *american* a cualquiera de los gentilicios caribeños, lo que tampoco se hace explicable si no fuera por la propia autodefinición de *american*

predominante en los Estados Unidos, que en el fondo significa ser ciudadano de un continente.

Cuando se leen cuidadosamente las denominaciones que acompañan a

algunas grandes obras en los museos de Nueva York, es posible percatarse de lo complejo de todas estas redefiniciones. Por ejemplo, los datos que acompañan a Marcel Duchamp (1887-1968) dicen: «Vivió algo más de 30 años en EU. American. Born in France»; en el caso de Constantino Brancusi (1876-1957), precisa «Francés. Born Romania To Paris 1904 Naturalizado french citizen 1951».

Las comunidades de origen caribeño han incrementado su presencia en Nueva York en los últimos años. Con excepción de los puertorriqueños que iniciaron su asentamiento en Estados Unidos desde la primera mitad del siglo xx, las restantes migraciones son más recientes y de origen económico disímil. Tanto la cubana, al menos la posterior a 1980, como la dominicana, la puertorriqueña y la haitiana de los últimos diez o veinte años, responden a una crisis económica en la región caribeña.

Este panorama hace que las expresiones artísticas generadas por estos grupos, aunque distinguida en la otredad de los márgenes, posea una identidad heterogénea. En la actualidad plástica del Caribe en Nueva York, coexisten la paradigmática *Jungla* de Wifredo Lam en el MOMA y las versiones callejeras de los grafitis y los murales públicos en los barrios.



*Los comentarios críticos sobre las obras de estos artistas refieren las relaciones entre África y el Caribe, e intentan establecer una línea de correlación directa entre ambos espacios.*



En la gama diversa de esas manifestaciones artísticas, se hace difícil reconocer una sucesión de generaciones porque diferentes son las motivaciones que condujeron a los creadores a residir y crear en Nueva York. Se trata de artistas que llegaron en diferentes momentos y con diversos niveles de preparación y reconocimiento artístico.

Para su estudio, tomo en cuenta las poéticas de los artistas caribeños residentes en Nueva York y valoro imperativos socio-estéticos, estético-artísticos y artístico-comunicativos, lo cuales contribuyen a definir los perfiles de identidad y tienen en cuenta, además, el momento y el modo en que se insertaron a la sociedad neoyorquina. Desde este enfoque pueden distinguir varias agrupaciones:

Artistas que se instalaron en Nueva York entre los años 1950 y 1960, y que hoy continúan residiendo y trabajando en esa ciudad.

- Niños y jóvenes inmigrantes que se formaron como artistas en Estados Unidos y hoy producen su obra en Nueva York.
- Artistas que nacieron en Estados Unidos, de padres de origen caribeño, y producen su obra en Nueva York.
- Artistas que realizaron sus estudios en los países caribeños de origen y hacen estancias de estudio en Nueva York, o tienen intenciones de trabajar o exponer en esa ciudad.
- Artistas que han formalizado su inserción en la sociedad neoyorquina y arriban con un currículum profesional competente.
- Artistas que viven en otros estados, pero gozan de reconocimiento en el mundo artístico de Nueva York.
- Autodidactas y creadores de murales callejeros.

La recuperación de las expresiones artísticas caribeñas en Nueva York es un ejercicio de reordenamiento y reagrupación de sus artistas y obras, dispersas y reclasificadas dentro del mundo artístico de esa ciudad. Aunque complejo, vale la pena el esfuerzo de indagación, porque más allá de las redefiniciones de origen, a nivel del discurso crítico o de la práctica artística que operan como velo o coraza de las identidades originales, reaparecen, con diversa hondura, las vibraciones etnoculturales de las tierras de origen. Se trata de la existencia de una geografía que excede los límites naturales y que ha sido conservada por los creadores caribeños en una ciudad donde parece reunirse el mundo entero y desdibujarse el contorno de los territorios nativos. ■

# Mundo soñado: internacionalización del arte caribeño en la década del noventa

*Mundo soñado: The Internationalization of Caribbean Art in the 1990s*



**YAMIL HEVIA**

Universidad de La Habana

## RESUMEN

- El panorama artístico caribeño de la década del noventa estuvo marcado por un paulatino proceso de gestión y circulación en la escena internacional, propiciado por factores como la migración de creadores hacia centros artísticos foráneos, el fortalecimiento institucional, las alianzas culturales regionales y la consolidación de eventos como Carifesta y la Bienal de La Habana. Estas razones posibilitaron tanto el contacto de críticos, artistas, curadores y coleccionistas extranjeros con el arte del Caribe, como la unidad discursiva y de acción de su horizonte cultural. La exposición devino dispositivo fundamental para constatar dicha presencia y replantear problemáticas desde actuales enfoques teóricos.

**PALABRAS CLAVES:** arte caribeño; década del noventa; internacionalización; Carifesta; Bienal de La Habana; identidad cultural.

## ABSTRACT

- *The Caribbean art scene of the 1990s was marked by a gradual process of management and circulation on the international stage, driven by factors such as the migration of creators to foreign artistic centers, institutional strengthening, regional cultural alliances, and the consolidation of events such as Carifesta and the Havana Biennial. These reasons enabled both the contact of foreign critics, artists, curators, and collectors with Caribbean art and the discursive and practical unity of its cultural horizon. The exhibition became a fundamental device to confirm this presence and to reframe issues from alternative and current theoretical approaches.*

**KEYWORDS:** Caribbean art; 1990s; internationalization; Carifesta; Havana Biennial; cultural identity.

**E**n 1996, en Casa de América de Madrid, el artista cubano Antonio Eligio Fernández (Tonel) expuso *Mundo soñado*. La instalación, realizada con madera y pegamento, consistía en una cartografía, en una representación del mapa mundial a través de la repetición de un único motivo: la isla de Cuba. En la década del noventa el fenómeno migratorio se convirtió en uno de los principales núcleos temáticos del arte cubano, pero esta pieza carecía de los tintes dramáticos que habían caracterizado el tópico hasta entonces. Incluso, las sinuosas líneas curvas que dibujan la disposición de las pequeñas islas de madera simulan el mar, pero no un mar que desarraigá, sino uno que conecta. De esta manera, la pieza no apunta a la dispersión de Cuba por el mundo, sino a la construcción del mundo a través de Cuba.

*Omo Oshosi Oedey*

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

Pero, ¿cuál es la Cuba universalizada en la pieza de Tonel? La materialidad de la obra misma, pegamento y madera, nos conduce a lo artesanal, lo cual se asocia frecuentemente con la cultura popular. Por otro lado, nos orienta hacia lo natural, hacia el paisaje cubano. Así, el vínculo con lo global en *Mundo soñado* se establece desde lo autóctono. El discurso que subyace en la obra guarda especial resonancia con los conceptos-metáfora «la isla infinita», de Gerardo Mosquera (1998) y «la isla que se repite», de Antonio Benítez Rojo (2020). Ambas nociones enuncian el discurso identitario desde lo transnacional, donde los valores culturales no se anclan a un espacio geográfico determinado, sino que pueden emergir en cualquier rincón del mundo. De esta forma, la instalación de Tonel abre dos caminos de reflexión para el presente artículo: el proceso de internacionalización del arte caribeño y el cambio de paradigma epistemológico para la aproximación a dicho horizonte. Se trata de senderos que exceden los



límites cubanos y entran en diálogo con toda la región caribeña.

El panorama artístico del Caribe en la década del noventa estuvo marcado por un paulatino proceso de gestión y circulación en la escena internacional. Esta progresiva integración, contenida en el interés occidental por el arte latinoamericano, fue propiciada por los continuos desplazamientos poblacionales de la región caribeña y latinoamericana hacia centros hegemónicos. Estos asentamientos generaron procesos de negociaciones y mixturas culturales que desarticularon gradualmente la homogeneidad de la trama étnica, social y cultural de las sociedades occidentales. El crecimiento de estas comunidades migrantes generó una atención, en principio de carácter económico y político, que derivó en la celebración de exposiciones de temática latinoamericana y caribeña. Sin embargo, las motivaciones comerciales, junto al limitado conocimiento acerca del arte y la cultura regional conspiraron para la realización de propuestas expositivas caracterizadas por la superficialidad y el exotismo. En no pocas ocasiones, estas iniciativas, realizadas en espacios occidentales, eran acometidas desde un andamiaje conceptual que no hacía justicia a los fundamentos estéticos y discursivos del arte latinoamericano y caribeño.

Sin embargo, esta perspectiva externa y folclórica fue contrarrestada por la construcción y consolidación de un discurso cultural regional interno, desde el propio espacio y universo ideo-estético del Caribe. Esto germinó, fundamentalmente, a partir del fortalecimiento de las instituciones nacionales y de la integración regional. El surgimiento y especialización de entidades, como la National Gallery, en Jamaica; el Museo del Hombre, la Escuela de Altos de Chavón y la Fundación Eduardo León Jimenes, en República Dominicana; o el Ministerio de Cultura, el Instituto Superior de Arte (ISA) y el Fondo Cubano de Bienes Culturales, en Cuba, contribuyeron a la formación artística y a la sistematización, enseñanza, promoción y protección de los valores culturales y patrimoniales de cada localidad.

A su vez, la segunda mitad del siglo XX estuvo signada por el establecimiento de alianzas y eventos culturales interregionales, como Carifesta, La Trienal Poligráfica de San Juan, La Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica, y La Bienal de La Habana. Todas estas iniciativas favorecieron la unidad de un discurso identitario regional y la construcción de una plataforma propia, desde la que se favorecía y estimulaba el contacto del arte caribeño con

especialistas, curadores, críticos, coleccionistas y artistas internacionales.

La circulación internacional del arte caribeño durante la década del noventa sintonizó con un cambio de paradigma epistemológico acontecido, desde inicios de los sesenta, en el seno mismo de las sociedades occidentales. La crisis de los metarrelatos modernos, a causa de los conflictos bélicos, las crisis económicas, el incremento del saldo migratorio en Occidente y la emergencia de la cultura popular a partir del propio desarrollo de los medios de comunicación, trajo consigo, al interior de los círculos académicos e intelectuales, un replanteamiento del concepto de *cultura*, el cual tenía hasta ese momento un carácter elitista, hegemónico y eurocentrífico. Dicha alternativa epistemológica encontró expresión, tras la emergencia y consolidación del postestructuralismo y los estudios culturales durante la década del sesenta, en la sucesión de múltiples teorías culturales, artísticas y literarias, tales como los estudios visuales, la teoría de género, y las teorías decoloniales y poscoloniales. Las dos últimas han tenido especial arraigo en América Latina y el Caribe a través de pensadores como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Frantz Fanon y Stuart Hall.

De esta forma, el Caribe construye, durante el decenio de los noventa, una plataforma de expresión propia, sin correr el riesgo de suplantaciones en la enunciación del discurso cultural regional. Justamente, a partir de estos años, se celebran diversas exposiciones colectivas cuyas comisiones curatoriales eran integradas por especialistas procedentes del entramado insular caribeño. Algunas de las más paradigmáticas fueron, en 1992, «Carib Art», en Curaçao, y «1492/1992: un nouveau regard sur les Caraïbes», en París. Ambas muestras construyeron sus discursos expositivos en torno al concepto de identidad cultural caribeña, y privilegiaron en este al espacio antillano. Por otra parte, «Caribbean visions. Contemporary painting and sculpture», celebrada en 1994 en Miami, y comisariada por Samella Lewis, proponía una mirada a la cultura de la región mucho más descentralizada, al incorporar la perspectiva de los artistas de la diáspora. Fomentaba así la relación entre lo interno y lo externo como configuradora del horizonte cultural insular.

Uno de los espacios foráneos que promovió con éxito dicha concepción articulatoria del arte caribeño durante los últimos años del siglo pasado fue el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). La entidad canaria, desde su fundación en 1989, ha colocado en el centro de su política institucional el concepto de *tricontinentalidad*. Se trata de una noción que establece a la cultura

canaria como deudora de Europa, África, Latinoamérica y el Caribe. De esta manera, la institución se establecía como espacio aglutinador, conciliador, abierto al diálogo entre las diversas problemáticas culturales y a la confluencia de múltiples poéticas artísticas.

Una de las primeras y más significativas aproximaciones del CAAM al arte caribeño fue una exposición sobre arte cubano: «Cuba siglo XX: modernidad y sincretismo». La muestra, celebrada en 1996, y comisariada por Antonio Zaya y María Lluïsa Borrás, presentaba un carácter antológico. Su amplia nómina estaba integrada por creadores de la tradición artística cubana, pero también por los más contemporáneos. De esta manera, el arte cubano quedaba expuesto en su devenir histórico, en las múltiples influencias, poéticas y temáticas, que conforman el complejo entramado visual y cultural de la Isla. Sin duda, otra de las grandes ganancias de la exposición fue la confluencia entre artífices residentes en Cuba, creadores cubano-americanos y exponentes de reciente migración hacia Estados Unidos, tales como Ana Mendieta, Ernesto Pujol, José Bedia y Florencio Gelabert (hijo). Como en «Caribbean visions...», el arte cubano se presentaba en «Cuba siglo XX...» con una dinámica desterritorializada, producto del sincretismo de diversos motivos y valores identitarios, y liberado de las tensiones políticas y culturales entre la nación cubana y su diáspora.

Estas exposiciones no solo pretendían arrojar luces sobre el espacio Caribe como zona artística ocluida por el relato occidental, sino que también poseían la voluntad de conectar con toda una escena artística global. Las lecturas del arte latinoamericano y caribeño se encuentran atravesadas, tradicionalmente, por el término *apropiación*, y aun cuando esta sea una *apropiación crítica*, se corre constantemente el riesgo de asistir, desde el propio horizonte artístico e intelectual latinoamericano y caribeño, a una visión sesgada de sus valores estéticos y discursivos, en tanto entendemos sus germinaciones y desarrollos como un proceso endógeno, sin reconocer su impacto en el circuito artístico internacional. Desde esta bipolaridad «apropiación-participación» es que Gerardo Mosquera (2008) establece la distinción entre «arte latinoamericano» y «arte desde América Latina», la cual puede ser replicada como «arte caribeño» y «arte desde el Caribe». A partir de esta disyuntiva, la producción de la región deja de estar atada, de manera definitiva, a un conjunto de activos culturales identitarios, para emprender una negociación, un diálogo entre los valores locales y globales. Esta articulación se manifestó, durante los noventa, en la celebración de múltiples exposiciones,

de nómina internacional, en las que hubo participación de artistas caribeños.

Este propósito de presentar al arte caribeño en vínculos con una trama artística foránea se expresa en «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo», celebrada en el CAAM en 1989. La muestra proyectaba el surrealismo en su desplazamiento por diversas locaciones y no como un lenguaje privativo del arte europeo. La ruta trazada conectaba Europa, Estados Unidos, América Latina y el Caribe. En todos estos espacios, el código surrealista se enriquecía y reconfiguraba. La nómina la integraban cuarenta y nueve artistas de reconocimiento internacional, como Max Ernst, Jackson Pollock, Mark Rothko, Louis Bourgeois, Man Ray, entre otros. Entre ellos, se insertaron importantísimos artistas latinoamericanos y caribeños, como Wifredo Lam, Héctor Hyppolite, Carlos Mérida, Remedios Varo, Frida Kahlo, Roberto Matta, Leonora Carrington, Agustín Lazo y César Moro. De esta manera, el arte latinoamericano y caribeño se enunciaba no solamente desde sus valores identitarios, sino también desde la participación transformadora del surrealismo como lenguaje artístico universal.



*Omo Odun Ogbeiroso*

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

Las exposiciones colectivas de temáticas universales con la participación de artistas caribeños fueron múltiples en el CAAM durante la década del noventa. Es bueno resaltar «Otro país. Escalas africanas». Esta propuesta, realizada en 1996 y comisariada por Simon Njami y Joëlle, busca abarca y reivindica la dispersión de la cultura africana a escala mundial, y las diversas expresiones artísticas y visuales emergidas de la hibridación del componente africano con elementos propios de otras culturas. En esta exploración el Caribe constituyó un enclave fundamental a través de la presencia de importantes creadores, como Bruno Pérdurand, Raul Speek, Francisco Cabral, Santiago Rodríguez Olazábal, Arnaldo Roche-Rabell, entre otros.

«Islas» constituyó otras de las muestras colectivas de gran relevancia en el CAAM. Se celebró en 1997 y fue curada por el subdirector de la entidad, Orlando Britto. La exposición contó con una ambiciosa selección de veintiocho artistas procedentes de más de dos docenas de islas de los cinco continentes. La curaduría giraba alrededor del concepto de insularidad, tropo de connotaciones múltiples y contradictorias, implementado unas veces para significar conexión con el exterior, y otras para representar aislamiento. La muestra proponía una constelación de singulares poéticas unidas, fundamentalmente, por la noción de islas como horizontes culturalmente heterogéneos y de sensibilidad nítidamente diferenciada de la óptica y el sentir del individuo y el artista en los espacios continentales. La poética caribeña se insertaba en esta escena como un ángulo más de la problemática insular. En el crisol de las múltiples perspectivas locales y regionales reunidas en la muestra (nórdicas, británicas, asiáticas, canarias, caribeñas), se articularon, respecto a la insularidad, diversas miradas vinculadas a lo mitológico, lo utópico, a la actualidad socio-política de los contextos

insulares, y a las relaciones entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo autóctono y lo foráneo. El Caribe se integraba a esta trama expositiva desde su propia sensibilidad, herencia y conflictos culturales, y algunos de los motivos de representación fueron la tradición africana en las obras de Santiago Rodríguez Olazábal, José Bedia y Manuel Mendive, el paisaje marino asociado a la movilidad migratoria en Marcos Lora Read, o la caña de azúcar como elemento estructurador de la cultura caribeña en la poética de Marc Latamie.

Estas muestras dinamizan el relato artístico caribeño, pues este no se exhibe desde una autoctonía monolítica, ni desde una óptica turística y folclórica. Se presenta desde una posición diáspórica, tangencial a las diversas propuestas que entrelazan el panorama artístico internacional. En ningún caso, se unifica el arte caribeño con un estilo internacional homogéneo, o con un universo trans-semiótico, pues eso representaría la pérdida de su singularidad; más bien se precisa de la participación y contribución en el escenario global desde la diferencia, y esta última, como refiere Nelly Richard (2006), es siempre una «diferencia situada» (p.48). La identidad cultural caribeña, en la era de la globalización, no constituye solamente el centro de los discursos artísticos de la región, sino también la posición desde la cual se asiste a la cita internacional. Así, el arte caribeño deja de ser expuesto como aquello que acontece en el Caribe, para ser presentado como aquello que acontece en el mundo desde el Caribe. ■

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benítez Rojo, Antonio. (2020). *La isla que se repite*. Editorial UH.
- Mosquera, Gerardo. (2008) «La isla infinita: introducción al nuevo arte cubano», en Andrés Isaac Santana (ed.), *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, (pp. 81-91). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Mosquera, Gerardo. (2010). «Del arte latinoamericano al arte de América Latina», en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, (pp. 123-134). EXIT Publicaciones.
- Richard, Nelly. (2006). «Los pliegues de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia». *Signo y Pensamiento*, XXV, pp. 46-57.

# Aproximación a las dinámicas transnacionales La Habana-Madrid en los artistas visuales cubanos (2007-2024)

*Approach to the Transnational Dynamics Havana-Madrid in Cuban Visual Artists (2007-2024)*



**MARIANA MORA CANDIA**

Universidad de La Habana

## RESUMEN

■ El artículo aborda las dinámicas transnacionales que forman parte de la movilidad reciente de artistas visuales cubanos hacia Madrid, a partir de un enfoque teórico que combina los conceptos de tercer espacio, de Homi Bhabha e «hibridación cultural». Lejos de entender la migración como un simple desplazamiento físico, se propone analizar cómo los artistas reformulan sus prácticas, redes y discursos en diálogo con el contexto madrileño, en un proceso constante de negociación identitaria y resignificación cultural. Las iniciativas artísticas estudiadas operan como plataformas de intercambio entre La Habana y Madrid.

**PALABRAS CLAVES:** transnacionalidad; comunidades transnacionales; La Habana; Madrid.

## ABSTRACT

■ *The article addresses the transnational dynamics that shape the recent mobility of Cuban visual artists to Madrid, from a theoretical perspective that combines Homi Bhabha's concept of the "third space" with that of "cultural hybridity." Rather than understanding migration as a mere physical displacement, the analysis focuses on how artists reformulate their practices, networks, and discourses in dialogue with the Madrid context, within a constant process of identity negotiation and cultural re-signification. The artistic initiatives examined operate as platforms of exchange between Havana and Madrid.*

**KEYWORDS:** transnationality; transnational communities; Havana; Madrid.

E

l fenómeno migratorio ha existido desde tiempos remotos la historia de la humanidad. Diferentes causas lo explican: las condiciones económicas, políticas, medioambientales, sociales; los conflictos bélicos; la necesidad de una exploración cultural o la urgencia de satisfacer expectativas o metas. En el caso de Cuba, la migración fue clave en la conformación de nuestra identidad, pues en la isla confluyeron etnias y culturas diferentes. Es, por tanto, un tema fundamental en la construcción de una identidad nacional cubana.

En este escenario, la relación entre Cuba y España adquiere un lugar particular, no solo por el pasado colonial que nos vincula, sino también por los lazos idiomáticos, simbólicos y familiares que han vencido el paso del tiempo. Así, este ensayo se interesa por abordar las dinámicas migratorias más recientes entre ambos países. El artículo «El vivir transnacional de los inmigrantes cubanos en España» (García-Moreno y Pujadas Muñoz, 2012) expone dos momentos en los que la oleada migratoria hacia la nación europea fue sumamente alta: el primero, «tras el triunfo de la Revolución cubana de 1959, ya que España se presentó como un país puente para gran parte de los cubanos que abandonaron la isla pensando en el país americano como último destino» (p. 81); y el segundo, luego de la caída del campo socialista a inicios de los años noventa cuando Cuba debió abrirse a la inversión extranjera, y la antigua metrópoli se convirtió en uno de sus principales inversores. A partir de este momento, el interés hacia este país se incrementó y se consolidó como una posible ruta migratoria.

A estos datos se suma un tercer período de gran auge migratorio hacia España, iniciado en 2017. Según el artículo «La nueva ola migratoria en Cuba» (Pérez Villanueva y Everleney, 2022), en ese año se pudo verificar un aumento significativo del arribo de inmigrantes cubanos a España, con un pico importante en 2019 cuando se contabilizaron catorce mil llegadas. Esta tendencia disminuyó durante 2020 y 2021 debido a la pandemia de COVID-19, pero se reactivó tras la reapertura de las fronteras.

En «Aproximación a la inmigración cubana en Italia y España en las primeras dos décadas del siglo XXI» (Acone, Aja Díaz, Martín Fernández, et al., 2023), se plantea que, en 2021, residían

en España 127 000 migrantes cubanos. El aumento de la movilidad hacia ese país se ha atribuido a múltiples factores, como la difícil situación económica en la isla –especialmente tras la pandemia y el reordenamiento económico–, las discrepancias políticas y la búsqueda de nuevas perspectivas de vida, pues muchas personas no se sienten realizadas a plenitud en el marco laboral nacional o no logran cumplir sus expectativas de estudio en el escenario cubano.

A todos estos factores que han convertido España en un foco migratorio para los cubanos, se suman las facilidades que desde la segunda década del siglo XXI brindan las embajadas de la nación ibérica en diferentes países latinoamericanos y descendientes de españoles a través de las Leyes 36 y de Memoria Histórica y Democrática. Estos caminos legales han facilitado la movilidad e influido en mecanismos, como las residencias no lucrativas otorgadas a creadores o empresarios, y los programas de estudio con becas específicas para ciudadanos latinoamericanos.

En el campo artístico, España ofrece un entorno propicio para conectar con el arte y la cultura gracias a su amplia oferta de galerías; museos; ferias internacionales, como ARCO Madrid; y las diversas residencias artísticas propuestas por instituciones españolas, como la Fundación Botín, la Casa de Velázquez o la Fundación Carolina, por solo mencionar tres ejemplos.

El nuevo mapa migratorio de artistas cubanos en Madrid –cartografiado en la tesis de licenciatura de Rosalí Izquierdo (2025), *El enclave cultural formado por los artistas cubanos en Madrid entre 2017 y 2024*– no puede analizarse únicamente desde una óptica demográfica. Resulta imprescindible incorporar una mirada crítica y teórica que reconozca la dimensión simbólica, afectiva y cultural de estas dinámicas de movilidad. De esta forma, con base en el análisis de autores de gran valor, como Arjun Appadurai y Ulf Hannerz, se entiende la transnacionalidad en el campo del arte como un proceso dinámico a través del cual individuos, en este caso artistas, y grupos mantienen vínculos paralelos con múltiples territorios, y generan prácticas sistemáticas y simultáneas –exposiciones, charlas, talleres– en la esfera simbólica, social y cultural, las cuales trascienden las fronteras nacionales y



Lázaro Valdés

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

producen identidades híbridas en permanente transformación.

Las dinámicas transnacionales están marcadas por estos procesos, interacciones y relaciones que acontecen más allá de las fronteras nacionales y que conectan a personas, espacios, instituciones y culturas de diferentes países de manera sostenida. Los sujetos participan de redes, intercambios y relaciones que articulan lo local y lo global, lo originario y lo externo, lo individual y lo colectivo. Comparten nexos de origen, idioma, cultura y tradiciones, y conforman lo que se denomina *diásporas o comunidades transnacionales*, muchas de las cuales mantienen relaciones activas con sus lugares de procedencia, en los cuales generan impactos económicos y sociales.

Para entender el fenómeno a profundidad, es necesario tener en cuenta algunas herramientas conceptuales clave. Homi Bhabha (2002), en particular, ha desarrollado el concepto de *tercer espacio* como un ámbito simbólico y social en el que se posibilitan

negociaciones culturales complejas. Funciona como una zona de mediación entre culturas en contacto. Bhabha plantea que «la temporalidad asincrónica de las culturas global y nacional abre un espacio cultural, un tercer espacio donde la negociación de diferencias incommensurables crea una tensión propia de las existencias fronterizas» (p.263). Es decir, el desarrollo de la cultura no ocurre de forma sincronizada ni uniforme, lo que trae como resultado el *tercer espacio* donde se confrontan las diferencias. En esta zona se produce una constante tensión al interior del sujeto migrante, el cual habita múltiples referencias culturales y siente que no pertenece plenamente a ninguna o que pertenece a todas a la vez. Estas tensiones, lejos de anular la posibilidad de creación, constituyen precisamente el motor de procesos de resignificación y producción cultural.

En el caso de los artistas visuales cubanos que se mueven entre La Habana y Madrid, el *tercer espacio* habita simultáneamente dos

contextos culturales diversos y a menudo contradictorios. Estos artistas no solo transportan sus raíces culturales cubanas, sino que también se insertan en el ambiente artístico, social y económico europeo, y forjan una experiencia cultural híbrida, fenómeno que ha sido analizado en profundidad por el teórico Néstor García Canclini (1989). Este autor apunta que en los casos donde se producen procesos de hibridación cultural los elementos provenientes de distintas culturas se articulan para generar nuevas expresiones culturales, prácticas sociales e identidades. Se trata de una hibridación que implica una transformación profunda, y es fruto de la interacción, reinterpretación y reconfiguración de tradiciones, costumbres, lenguajes y formas de vida. Así, el *tercer espacio* se convierte en un ámbito simbólico desde donde estos creadores pueden cuestionar, desafiar y reformular los conceptos tradicionales de pertenencia y autenticidad cultural, al tiempo que transforman sus obras y sus prácticas en testimonios vivos de la complejidad transnacional.

En el caso de la comunidad de artistas cubanos residentes en Madrid, la hibridación se refleja en obras marcadas por la influencia de ambos contextos –La Habana y Madrid–, así como por los lazos que se logran dentro de la comunidad de artistas cubanos en la capital española. Estos lazos surgen tanto de vínculos afectivos construidos en el pasado como de nuevas conexiones originadas por el reconocimiento mutuo en el otro, que también transita por procesos de migración, readaptación y resignificación. La articulación

de esta comunidad transnacional en torno a experiencias compartidas, como el desplazamiento, el desarraigamiento o el trabajo transnacional, constituye una forma de apoyo recíproco y resistencia frente a los desafíos que implica adaptarse e integrarse en un nuevo entorno.

En el curso de mi investigación, he podido rastrear una comunidad significativa de artistas visuales cubanos residentes en Madrid, estimada en, al menos, cuarenta y cuatro creadores distribuidos entre el centro y zonas periféricas, como Carabanchel, Usera o El Escorial. Estos artistas no forman un colectivo homogéneo, o sea, no todos participan en todos los proyectos grupales, pero sí comparten ciertas dinámicas colaborativas y un interés por visibilizar su obra, establecer diálogos con el contexto local y mantener vínculos con la isla. Así, han surgido espacios autogestionados que funcionan como núcleos de producción y circulación cultural.

Una fórmula que ha tenido gran aceptación ha sido el estudio del artista como zona de intercambio, aunque no se trata de una novedad en la historia del arte. El taller/estudio funciona como un lugar de encuentro, de visibilidad y de conexión directa con las obras. En Madrid estos locales han permitido propuestas sostenidas en el tiempo e interacciones entre artistas cubanos residentes en la ciudad, creadores radicados en Cuba y colegas de otros puntos de Europa y América Latina.

En los proyectos El Arco Azul, liderado por el artista cubano Kmilo Morales; Estudio René Francisco Rodríguez; oPlusArtis, coordinado por Raymaluz González, se ha visibilizado el arte cubano en suelo madrileño y se han fortalecido conexiones entre la diáspora isleña y los artistas locales. Asimismo, desde 2020 el proyecto-estudio La Caja Muda, impulsado por el artista cubano Guibert Rosales, ha generado un entorno fértil para exhibiciones, encuentros, y conferencias.

Según apunta Rafael Acosta de Arriba (2024), en el artículo «Dagoberto Rodríguez, construyendo arte», «el estudio madrileño de Dagoberto Rodríguez se ha convertido en un auténtico centro cultural, donde sin dejar de gestar su propia obra, el artista plástico ofrece a otros creadores la posibilidad de exhibir sus

piezas en formato galerístico». El antiguo miembro del grupo Los Carpinteros arribó a Madrid con su colectivo en el 2009 y, junto a su esposa y también artista Laura Lis, ha promovido, desde su estudio, iniciativas que funcionan como laboratorios de hibridación cultural a partir de la conjunción de obras de diversos creadores.

Un análisis diferenciado y amplio merece el artista Carlos Garaicoa, cuya labor como gestor cultural ha sido ejemplar. Más allá de su práctica artística, su trabajo ha fomentado espacios de cohesión, intercambio y visibilidad para la comunidad artística cubana en Madrid, así como conexiones con los creadores radicados en suelo cubano. Cuando llegó a Madrid, en 2007, el panorama artístico para los creadores latinoamericanos en España era todavía limitado. Es en este contexto que impulsa el proyecto Open Studio, concebido no solo como una estrategia para exhibir su propia obra, sino también como una plataforma para dar visibilidad a otros artistas, especialmente jóvenes con escasa presencia internacional. El proyecto se articuló estratégicamente en torno a la Feria ARCO Madrid, principal evento anual del circuito artístico madrileño. De este modo, las diferentes ediciones de Open Studio se han sumado de manera paralela, aunque sin carácter comercial, al calendario artístico de la ciudad durante esa semana de febrero. Esta sincronización ha potenciado el alcance del proyecto al insertarlo dentro del flujo de públicos especializados que visitan Madrid en el contexto de la feria.

Desde sus inicios, Open Studio se ha distinguido por una curaduría inclusiva y no jerárquica, pues abordan diversas temáticas y promueven la convivencia de artistas emergentes, de media carrera y consagrados. Este principio ha convertido al proyecto en una plataforma de diálogo intergeneracional y de intercambio entre lenguajes artísticos diversos. El proyecto ha mantenido un fuerte compromiso con artistas cubanos jóvenes, muchos de los cuales han encontrado en él su primera experiencia de visibilidad internacional. Además de creadores residentes en Cuba y España, el proyecto se ha abierto a artistas de América Latina, Portugal y otros contextos.

Estas características han convertido Open Studio en una cita esperada dentro del circuito artístico madrileño. Con el paso del tiempo, el público, familiarizado con el evento, ha acompañado su evolución, incluso tras el traslado del estudio a una nueva localización en Carabanchel. La asistencia de instituciones internacionales y la participación de grupos vinculados a museos y colecciones ratifican

el impacto y la relevancia alcanzados por el proyecto.

Paralelamente a Open Studio, Carlos Garaicoa impulsó en La Habana el programa Artista x Artista, una iniciativa de residencias artísticas fundada en 2015 que promueve intercambios culturales desde una lógica colaborativa. Ese mismo año, el programa adquirió una sede física en un apartamento de los años cincuenta ubicado en los bajos del estudio del propio Garaicoa en Miramar. Desde allí, se implementó un modelo de doble circulación: recibir a artistas internacionales en Cuba, y facilitar la movilidad de jóvenes creadores cubanos hacia los países de origen de sus invitados. Este intercambio no solo propició proyección internacional, sino también la inserción recíproca y sincrónica en diversos contextos. La residencia se articuló mediante convenios con instituciones, como Matadero Madrid, FLORA ars+natura (Bogotá), La Tallera (Cuernavaca), entre otras. La selección conjunta y los jurados mixtos dotaron al programa de legitimidad institucional y proyección internacional.

El impacto fue significativo: tanto los artistas cubanos como los extranjeros se nutrieron de los nuevos territorios y generaron vínculos importantes en los contextos donde se insertaron, además visibilizaron su obra más allá de sus contextos locales. Las residencias en La Habana incluían una exposición de bienvenida, un taller comunitario –a menudo con estudiantes de la Universidad de las Artes (ISA) o niños de la localidad– y una charla final. El programa amplió su alcance con una agenda diversa: conferencias, conciertos, presentaciones de libros, clases de gestión cultural y ciclos de pensamiento crítico.

Entre 2015 y 2020 el programa funcionó ininterrumpidamente. La pandemia obligó a pausar las actividades presenciales, pero se han mantenido colaboraciones puntuales, como el taller Decir, Callar, Mostrar, coordinado por Liatna Rodríguez desde Bode Gallery. Actualmente el equipo de Artista x Artista trabaja en el relanzamiento del proyecto.

Es pertinente acotar que los proyectos impulsados por artistas cubanos en Madrid, como Carlos Garaicoa, Kmilo Morales y Dagoberto Rodríguez, constituyen plataformas culturales que trascienden la lógica tradicional de circulación del arte. Más allá de su localización física, estos espacios funcionan como nodos activos de intercambio simbólico, colaboración profesional y experimentación artística. Operan en una dimensión transnacional, en la que articulan vínculos entre artistas que viven en Cuba y otros que forman parte de la diáspora. Facilitan el tránsito no solo de personas y obras, sino también de saberes,

afectos y memorias compartidas. A través de estos procesos, se consolida una red sostenida entre contextos geográficos distantes.

Aunque la mayoría de estas iniciativas se desarrollan desde Madrid, su sentido y su modo de operar están profundamente conectados con La Habana, pues esta actúa como origen, interlocutora simbólica y referente activo. La relación no es solo geográfica o biográfica: es estructural. Las dinámicas transnacionales que se generan entre ambas ciudades no dependen de una presencia física, sino de memorias y prácticas colaborativas en movimiento. En este escenario, el binomio La Habana-Madrid nombra un campo expandido de producción cultural en el que la diáspora no se concibe como ruptura, sino como prolongación creativa. Desde esa perspectiva, las prácticas artísticas operan como formas vivas de conexión entre territorios simbólicos, que cuestionan los límites nacionales y amplían las fronteras del arte contemporáneo cubano.

El estudio de la comunidad de artistas cubanos radicados en Madrid permite profundizar en la articulación de las dinámicas transnacionales a través de prácticas concretas, sostenidas por la gestión cultural, la colaboración artística y la construcción de comunidad. Así, la aproximación a algunos de los proyectos ejemplifica cómo las relaciones entre La Habana y Madrid se manifiestan en procesos simbólicos, materiales y afectivos que conforman una cartografía transnacional heterogénea y en constante transformación. ■

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta de Arriba, Rafael. (16 de enero de 2024). «Dagoberto Rodríguez. Construyendo arte». Recuperado el 17 de mayo de 2025. <https://oncubanews.com/cultura/artes-visuales/dagoberto-rodriguez-los-carpinteros-arte-cubano/>
- Appadurai, Arjun. (1996). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce.
- Bhabha, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- García-Moreno, Cristina, y Pujadas Muñoz, Joan J. (2012). «El vivir transnacional de los inmigrantes cubanos en España». *Migraciones*, (32), 73-102.
- Hannerz, Ulf. (1996). *Conexiones transnacionales. Culturas, gente, lugares*. Ediciones Cátedra
- Izquierdo, Rosalí. (2025). *El enclave cultural formado por los artistas cubanos en Madrid entre 2017 y 2024 (Tesis de licenciatura)*. Universidad de La Habana.

Pérez Villanueva, Omar Everleney. (15 de diciembre de 2022). «La nueva ola migratoria en Cuba». *Inter Press Service en Cuba*. Recuperado el 17 de mayo de 2025, de <https://www.ipscuba.net/economia/la-nueva-ola-migratoria-cubana-y-su-impacto-en-la-sociedad/>

Acone, Annino., Aja Díaz, Antonio., Martín Fernández, Consuelo. M., Rodríguez Soriano, María. O., y Puente Márquez, Yoannis. (2023). «Aproximación a la inmigración cubana en Italia y España en las primeras dos décadas del siglo XXI». *Novedades en Población*, 19 (38). <http://www.novpob.uh.cu>



Altar a Yemayá y Changó

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

# Ecos de la escultura cubana en el escenario caribeño

*Echoes of Cuban Sculpture in the Caribbean Scene*



MEI-LING CABRERA PÉREZ

Universidad de La Habana

## RESUMEN

■ Esta ponencia deriva de una línea de investigación orientada a ampliar los horizontes de estudio sobre la escultura cubana, dado que son escasos los textos que examinan la labor de nuestros artífices fuera del territorio nacional. Desde inicios del siglo xx, escultores como Juan José Sicre y Teodoro Ramos Blanco marcaron presencia en el Caribe con obras conmemorativas. A partir de entonces, varios creadores han extendido su campo de acción a Haití, Martinica, Las Bahamas, Antigua y Barbuda, República Dominicana y Puerto Rico. En este último, Rolando López Dirube, Alfredo Lozano y Enrique Angulo alcanzaron especial reconocimiento.

**PALABRAS CLAVES:** escultores cubanos; Caribe; exposiciones; escultura monumental y ambiental.

## ABSTRACT

■ *This paper derives from a line of research aimed at broadening the study of Cuban sculpture, given the scarcity of texts that examine the work of our artists beyond the national territory. Since the early 20th century, sculptors such as Juan José Sicre and Teodoro Ramos Blanco left their mark in the Caribbean with commemorative works. Since then, several creators have extended their field of action to Haiti, Martinique, the Bahamas, Antigua and Barbuda, the Dominican Republic, and Puerto Rico. In the latter, Rolando López Dirube, Alfredo Lozano, and Enrique Angulo achieved special recognition.*

**KEYWORDS:** Cuban sculptors; Caribbean; exhibitions; monumental and environmental sculpture.

La escultura ha sido catalogada durante décadas como la cenicienta de las artes plásticas al tratarse de una manifestación cuyas complejidades técnicas y materiales influyen decisivamente en aspectos relacionados con su visibilidad. No son pocas las dificultades que debe enfrentar el creador cuando inicia el proceso de ejecución, traslado, montaje y almacenamiento de una pieza. No obstante, debemos reconocer que ha sido, desde el espacio académico, específicamente desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, donde ha tenido lugar el más sostenido empeño en favor del estudio de la escultura cubana.<sup>1</sup>

Destaca la labor desplegada por el profesor Luis de Soto y Sagarra –fundador de la Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de La Habana–, cuyos textos, fechados entre 1927 y 1953, constituyen puntos de partida imprescindibles para el conocimiento sobre el arte escultórico en nuestro país.

Una vez constituida la carrera de Historia del Arte, la profesora Rosario Novoa otorgó aiento y continuidad al reconocimiento de la escultura cubana desde el espacio docente y propició que se llevaran a cabo, en calidad de ejercicios de culminación de estudios, algunas investigaciones sobre el devenir histórico de esta manifestación. Esta iniciativa dio como resultado la tesis de licenciatura *La Escultura en la pseudorrepública (1925-1958)*, presentada en 1982 por María de los Ángeles Pereira Perera y Lourdes Rodríguez Betancourt.

Fue precisamente María de los Ángeles Pereira, ya como parte del claustro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de la Habana, quien continuó la tradición de sus predecesores académicos a través no solo de investigaciones propias, sino también de la tutoría de numerosos trabajos de diploma, tesis de maestría y doctorado. Por consiguiente, hoy se cuenta con un volumen significativo de investigaciones que abordan la continuidad analítica de diferentes etapas histórico-artísticas en el proceso evolutivo de nuestra escultura, tanto en lo que atañe

a la llamada vertiente de salón como a la monumental y ambiental.

Sin embargo, debe mencionarse que aún se detecta un vacío mayor en lo concerniente a la producción escultórica realizada por creadores cubanos fuera del territorio nacional. El hecho de que algunos de esos artistas emigraran después de 1959 collevó a que sus posteriores menciones en los estudios sobre la escultura cubana tuvieran que franquear un agudo tamiz político, que en muchas ocasiones condujo al desconocimiento, ya no solo de la obra realizada fuera del contexto nacional, sino de la labor desarrollada en el país. La publicación en 2005 del libro *Escultura en Cuba. Siglo xx*, de José Veigas; los proyectos curatoriales; las ponencias en eventos científicos; y los artículos en publicaciones periódicas han sido sumamente útiles para verificar la continuidad de la obra de varios de esos creadores y constatar el interés creciente por dar a conocer la trayectoria de estos creadores. Sin embargo, todavía resultan imprescindibles muchas más acciones que contribuyan a valorar la obra de tantos artífices que cuentan con una producción escultórica que se extiende más allá de nuestras fronteras.

Este contexto provocó que se concibiera, en el ámbito académico, una nueva línea investigativa que garantizara una amplitud de horizontes temáticos en sintonía con las producciones escultóricas fuera de la isla. En consecuencia, se han llevado a cabo investigaciones que atienden materias relacionadas con la participación de escultores cubanos en los Simposios Internacionales de Escultura, y el emplazamiento de obras conmemorativas en espacios internacionales, así como también a la escultura monumental y ambiental, específicamente la de carácter conmemorativo, realizada por escultores cubanos y emplazada fuera de Cuba.

Estos resultados han conducido, a su vez, a perfilar asuntos más específicos, entre ellos, la labor de los escultores cubanos en otras islas del Caribe, presencia que se verifica desde la primera mitad de la pasada centuria. Mientras en los años cuarenta Cuba mostraba una organicidad en lo referente a la institucionalización del arte, las restantes islas poseían, en términos de enseñanza y producción artística, un desarrollo muy desigual. Por ello, resulta comprensible que

<sup>1</sup> No tenemos la intención de desconocer la labor que también ha desplegado el investigador independiente José Veigas, cuya obra ha sido de inestimable utilidad para profesores y estudiantes de Historia del Arte.

varias de las obras concebidas para conmemorar hechos o personajes históricos de esta región salieran de las manos de nuestros creadores. En este sentido, habría que destacar el quehacer de dos figuras fundamentales de la vanguardia escultórica: Juan José Sicre y Teodoro Ramos Blanco.

Sicre realizó el *Monumento a Eugenio María de Hostos*, emplazado en Santo Domingo, al resultar ganador del primer premio del Concurso Interamericano, concebido por la Junta Pro-centenario de Hostos y el Ministerio de Educación de la República Dominicana. El monumento estuvo primero emplazado en los jardines de la Escuela Normal y, en la actualidad, está situado en los Jardines del Museo de Historia y Geografía. En 1953 Sicre inauguró en Haití el *Monumento a la Batalla de Vertieres*, para conmemorar la gloriosa acción en la que los haitianos lograron su independencia. No es casual que el entonces presidente haitiano Paul Magloire decidiera comenzar los festejos

por el sesquicentenario de dicha nación con la inauguración de esta obra.

Alrededor de esa fecha, y también en Haití, Teodoro Ramos Blanco emplazó un *Monumento a la memoria del rey Christophe*. Se trata de una escultura ecuestre muy bien acogida por la crítica de aquellos años. De hecho, este monumento es, actualmente, un tesoro nacional haitiano y su imagen ha sido reproducida en tarjetas postales por varios años.

En época más reciente, destaca la *Estatua de José Martí*, esculpida en mármol por los cubanos Juan Quintanilla y Javier Trutié, y emplazada, desde 1992, en Montecristi, República Dominicana. Dos años después, en ese mismo territorio, Enrique Angulo asumió el encargo de un monumento al líder político Juan Pablo Duarte, para ser ubicado en la Universidad APEC de Santo Domingo. Esta obra marcó el inicio de una nueva etapa en la trayectoria del creador, quien, durante veinte años, residió y trabajó de manera ininterrumpida en ese país.



**Teresa Portillo**

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI  
 ▶ MATANZAS, CUBA, 2016

Por otra parte, Tomás Lara tuvo la responsabilidad de concebir, en 2013, el primer monumento dedicado a nuestro apóstol en Las Bahamas. Este creador acudió al acero inoxidable con pleno dominio y conciencia de las ganancias estéticas de este material, dada la experiencia que había alcanzado tras las sistemáticas asistencias a los Simposios Internacionales de Escultura en Acero Inoxidable celebrados en México (Enamorado, 2022).

En Puerto Rico los escultores cubanos también tuvieron una notable incidencia, sobre todo después del triunfo revolucionario de 1959, cuando algunos exponentes de la manifestación optaron por residir fuera de Cuba. En este sentido, resulta interesante el dato que Odette Bello (2012), estudiosa de los procesos de migración, reinserción y retorno de los artistas cubanos, ofrece en su tesis de maestría en Historia del Arte *Alas para el pensamiento, raíces en el corazón. Migración y artes plásticas en Cuba; una aproximación a su estudio durante los siglos XIX y XX (hasta 1989)*. La autora señala que, si bien muchos de los pintores, grabadores y figuras del humorismo gráfico que emigraron durante este periodo no eran considerados nombres de prestigio en la historiografía del arte cubano hasta ese momento, la situación era distinta en el caso de los escultores: Juan José Sicre, Alfredo Lozano, Rolando Gutiérrez, Roberto Estopiñán y Rolando López Dirube. Estos creadores pertenecían a promociones distintas, hacían propuestas artísticas diferentes y habían sido ya reconocidos en el contexto escultórico cubano como figuras claves de la manifestación.

De estos cinco escultores, dos se radicaron en Estados Unidos, y tres, en Puerto Rico. Ellos fueron: Rolando Gutiérrez, Alfredo Lozano y López Dirube. Si bien se conoce que el primero abandonó el país en 1962 para establecerse en Jamaica y seis años después se estableció en territorio puertorriqueño, hasta su fallecimiento en la década del ochenta, no se tiene constancia de una trayectoria artística sólida, como sí sucedió con los otros dos exponentes, considerados pilares fundamentales de la historia de la escultura puertorriqueña.

Rolando López Dirube fue el primero en arribar a Puerto Rico, en 1961. Había cursado estudios de arquitectura en Cuba, y de dibujo, pintura y grabado en New York. En nuestro país, tuvo la oportunidad de realizar más de cinco exposiciones personales en la década del cincuenta y su obra fue reseñada por importantes críticos de la época, quienes destacaron, sobre todo, su trabajo a favor de la integración de las artes plásticas. Fue uno de los escultores de mayor impacto en el espacio



*A pesar de las fronteras geográficas y las polémicas que pudieran suscitar algunos creadores, nos corresponde a los estudiosos de este lado de la orilla continuar aunando esfuerzos para cubrir aquellos vacíos (...) y quizás otros escultores, que dejaron su impronta no solo en Cuba, sino también en otras latitudes.*



público habanero durante los años cincuenta. Entre sus obras podemos citar el *Mural* en el exterior del Edificio Asclepio y sus murales en el interior del Hotel Riviera; además, muchos otros se encuentran aún en diferentes sitios y residencias privadas de la capital cubana. A pesar de su juventud –en ese entonces no sobrepasaba los treinta y cinco años–, ya evidenciaba un dominio de cada una de las técnicas y materiales utilizados.

Alfredo Lozano, por su parte, llegó a la isla boricua en 1967. Fue uno de los principales exponentes de la segunda vanguardia escultórica, la cual había ocupado un lugar protagónico en el contexto promocional del arte hasta 1964. Su obra recibió el reconocimiento de importantes personalidades, como Guy Pérez Cisneros, Luis de Soto y Lezama Lima, quien fue, además, amigo del artista. Aunque se inició en el lenguaje figurativo, incursionó con igual éxito en la abstracción, no solo en la llamada vertiente de salón, sino también en la monumental y ambiental. Esto puede constatarse con *Crisálida*, emplazada en los Jardines del Teatro Nacional.

Así, cuando ambos artistas arribaron a Puerto Rico ya contaban con una amplia experiencia que, sin dudas, contribuiría a la favorable inserción en el contexto artístico boricua, cuyo desarrollo había comenzado a apreciarse apenas una década antes con la creación de importantes instituciones culturales, como el Centro de Arte Puertorriqueño y el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Específicamente, en lo que atañe a la escultura, los críticos y estudiosos también han ubicado los inicios de un movimiento escultórico puertorriqueño en los años cincuenta, sobre todo, con la llegada del español Francisco Vázquez (Compostela) y, posteriormente, del estadounidense John Balossi. El primero se inclinó por la tradición

figurativa que, desde los elementos temáticos y expresivos, delineaba un sentimiento de afirmación nacional; el segundo, proponía una vertiente más renovadora, lógicamente relacionada con su procedencia: la abstracción. De esta manera, cuando los artistas cubanos llegaron a la isla en los sesenta, la escultura puertorriqueña estaba a penas iniciando un camino por el que ya había transitado la manifestación en nuestro país.

Por tanto, no es casual que López Dirube, tres años después de su llegada, estuviera inaugurando su primera exposición personal en territorio puertorriqueño. En la propia década del sesenta realizó otras dos de pintura y escultura, en 1967 y 1969, respectivamente. Estas tuvieron lugar en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, ya que en 1967 laboraba como profesor de Arquitectura en esa universidad. Lozano, por su parte, celebró su primera exposición personal en 1969, año en el que también se le otorgó la beca de la Fundación Cintas, la cual volvió a recibir en 1982.

Se ha podido constatar la participación de ambos escultores cubanos en una muestra colectiva realizada en 1969 en la Universidad de Puerto Rico como homenaje a Sebastián González, fundador del Departamento de Artes Plásticas. Participaron dieciséis artistas más, entre los que se encontraba John Balossi. De hecho, López Dirube y Lozano se insertaron en la línea de la abstracción iniciada por ese escultor; fue un lenguaje que trabajaron de manera sistemática y por el que obtuvieron, durante años, el reconocimiento de la crítica. Por ello, en los estudios actuales sobre el desarrollo de la escultura puertorriqueña suelen identificarse como parte de la primera generación de artistas abstractos.

Alfredo Lozano se mantuvo activo. Fue miembro del Grupo Gala –Grupo de Artistas Latinoamericanos–, el cual llegó a tener una visible presencia en el contexto artístico de Miami a finales de los sesenta y principios de los setenta. Ejerció como profesor de dibujo en los talleres de Instrucción Pública en Puerto Rico. En 1983 fue su última muestra personal, cuando cumplía setenta años. Sin embargo, debemos reconocer que fue López Dirube quien se convirtió en la figura imprescindible de la escultura puertorriqueña. Esto puede explicarse por la incidencia que alcanzó en la enseñanza artística, no tanto desde el ámbito académico como desde su taller personal. Este espacio, se convirtió paulatinamente en un sitio de experimentación de gran impacto entre los jóvenes, sobre todo por la utilización de materiales como el hierro o el hormigón. De hecho, el crítico e historiador de arte Manuel

Pérez Lizano (1987) en su artículo «Escultura actual en Puerto Rico» declara que:

Rolando López Dirube en la serie «Esferas» de 1975 y en obras como *Planetarium*, de 1982, George Warreck y Luis Hernández Cruz en menor proporción, son los que más han influenciado en otros escultores. Basta recordar el parentesco escultórico de López Dirube con las primeras épocas de Manuel Feliciano y Miriam Zamparelli hasta que consiguen su línea estilística (p. 83).

Este contexto explica que, cuando la Universidad de Puerto Rico desarrolló un Jardín de Esculturas, Rolando López Dirube venciera con creces en el proceso de selección de los artistas y emplazara allí *Antares*, a propósito del primer evento en 1992, cuando ya tenía sesenta y cuatro años. Asimismo, en el libro *Puerto Rico. Arte e identidad*, publicado en 1998 por la Universidad de Puerto Rico, se incluye un ensayo titulado «La escultura moderna de Puerto Rico» (Benítez, 1998), en el que se dedica un pequeño apartado a la migración cubana, donde la figura de López Dirube alcanza un visible protagonismo.

A pesar de las fronteras geográficas y las polémicas que pudieran suscitar algunos creadores, nos corresponde a los estudiosos de este lado de la orilla continuar aunando esfuerzos para cubrir aquellos vacíos, otrora insalvables, y que, en la actualidad, ayudan a recolocar en su justa dimensión la propuesta de estos, y quizás otros escultores, que dejaron su impronta no solo en Cuba, sino también en otras latitudes. ■

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bello, Odette. (2012). *Alas para el pensamiento, raíces en el corazón. Migración y artes plásticas en Cuba; una aproximación a su estudio durante los siglos xix y xx (hasta 1989)* (Tesis de maestría). Universidad de La Habana.
- Benítez, Marimar. (1998). «La escultura moderna de Puerto Rico». En *Puerto Rico. Arte e identidad* (pp. 265–281). Editorial de La Universidad de Puerto Rico.
- Enamorado, Lisbet. (2022) *La presencia de la escultura cubana en Latinoamérica a partir de la participación de los escultores cubanos en los Simposios Internacionales de Escultura* (Tesis de licenciatura). Universidad de La Habana.
- Pereira Perera, María de los Ángeles, y Rodríguez Betancourt, Lourdes. (1982). *La Escultura en la pseudorrepública (1925–1958)* (Tesis de licenciatura). Universidad de La Habana.
- Pérez Lizano, Manuel. (1987). «Escultura actual en Puerto Rico». *Plástica*, 2(17), 80–87.
- Veigas, José. (2005). *Escultura en Cuba. Siglo xx*. Editorial Oriente.

# Huellas de las migraciones caribeñas en la V Bienal de la Habana\*

*Traces of Caribbean Migrations in the Fifth Havana Biennial*



**HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ**

Universidad de La Habana

\* Versión original en Hilda María Rodríguez Enríquez. (1995). «La otra orilla». *Revista Atlántica*, 8, 88-95.

## RESUMEN

■ El artículo examina el fenómeno migratorio en el Caribe desde una perspectiva histórica y cultural, al vincular los procesos colonizadores y neocolonizadores con el desarraigamiento y la otredad que caracterizan las dinámicas de desplazamiento. Se analizan los severos cambios en la fisonomía del continente y la degradación económica del enclave caribeño, factores que propiciaron la búsqueda de la *tierra prometida* en el primer mundo. El estudio enfatiza los cruzamientos culturales y la ruptura identitaria expresados en las manifestaciones artísticas, con especial atención a la Bienal de La Habana, cuya quinta edición (1994) incorporó el tema migratorio en la exposición «La otra orilla».

**PALABRAS CLAVES:** desarraigamiento; otredad; desplazamiento; cruzamientos; fenómeno migratorio.

## ABSTRACT

■ *The article examines the migratory phenomenon in the Caribbean from a historical and cultural perspective, linking the colonizing and neocolonizing processes with the uprootedness and otherness that characterize the dynamics of displacement. It analyzes the severe changes in the physiognomy of the continent and the economic degradation of the Caribbean enclave, factors that led to the search for the "promised land" in the First World. The study emphasizes cultural crossings and identity ruptures expressed in artistic manifestations, with special attention to the Havana Biennial, whose fifth edition (1994) incorporated migration as a central theme in the exhibition «La otra orilla»*

**KEYWORDS:** uprootedness; otherness; displacement; crossings; migratory phenomenon.

E

n distintos estudios sobre el progreso de la humanidad, los éxodos han sido explicados tanto por la búsqueda de alivio ante precarias condiciones de vida o la inadaptabilidad geográfica como por las diatribas entre grupos humanos, las guerras o las llamadas misiones de exploración y conquista. Conviene recordar que los movimientos migratorios en el Mediterráneo y en el norte de África, por ejemplo, suscitaron numerosas interrogantes entre historiadores y arqueólogos en torno al surgimiento de las civilizaciones. Estas son signos de complejos procesos en cadena que han generado, hasta hoy, una trama conflictual de connotada fragilidad. Hibridación y expoliación, cruzamiento y exclusión son constitutivos de los expedientes históricos migratorios en el mundo, y han dado lugar la construcción de cercos de pujanza y tensión.

Cuando se acerca el tópico a nuestra región, resulta pertinente recordar que la conquista y colonización de América y el Caribe, cuyos orígenes estuvieron relacionados con principios exploratorios y de conocimiento, implicó un desplazamiento que culminó en severos cambios en la fisonomía del territorio. El doloroso proceso de gestación y parto de otra cultura no fue una interrelación orgánica; fue, sobre todo, un encuentro plagado de forcejeos, desentendimiento discriminatorio, obliteración y mutilación. El enclave caribeño, en específico, sufrió con creces el dramático desarraigo impuesto por el trasiego forzoso de los negros africanos, obligados a *emigrar* y a existir en un nuevo entorno que no eligieron, bajo condiciones inhumanas.

Comenzó así una *convivencia* en la que europeos, negros e indígenas —en aquellos casos en que estos últimos lograron sobrevivir— protagonizaron una historia permeada por relaciones desiguales de poder. El sometimiento y la marginación condicionaron la vida insular, la cual pronto devino insurgente. Esta amalgama fundó una nueva identidad, de modo que en el campo cultural se produjeron interconexiones, fusiones y adaptaciones que fueron la simiente de una contrapropuesta a todas luces inevitable. Tras poco más de cinco siglos no ha sido posible detener fenómenos complejos de entrecruzamientos que han sido impulsados

por los desequilibrios en las relaciones entre naciones y ciudades enteras.

En el transcurso de los procesos colonizadores y neocolonizadores, se ha producido una degradación de las economías en determinados enclaves geográficos. De esta manera, la profunda brecha entre los países desarrollados y aquellos relegados a un orden secundario ha provocado que grandes masas humanas emigren hacia los escenarios del primer mundo en busca de la *tierra prometida*. Sin embargo, hoy día resulta evidente que el desarrollo metropolitano también se ha visto sacudido por las asimetrías internas que lo condicionan.

En este panorama, el inmigrante encarna una pujanza difícil de desestimar en las discusiones a nivel internacional, las cuales se articulan con la voluntad de inserción de aquellos que escogen permanecer en las plazas de progreso económico. Cada minoría aporta sus valores, y da paso a préstamos interculturales y a identidades móviles. Se produce un trueque heterogéneo y vasto que imprime otro carácter a la cartografía de nuestras actuales sociedades.

No falta, por supuesto, un fuerte choque entre las subjetividades receptoras y los sujetos inmigrantes. Es imposible ocultar los sentimientos de rechazo, los cuales encuentran apoyo en los sectores más conservadores, así como tampoco podemos obviar las manifestaciones más camufladas de diferenciación, cuya semblanza conciliatoria enarbola orientaciones en las que se enaltece la otredad, se estereotipa lo subalterno y se clasifican como *tropicalización* los procesos de mixtura.

Las migraciones llevan consigo un sentimiento de desarraigo y ruptura; implican una colisión que arrastra relatividad, paradoja y descentramiento. El arte y la cultura reflejan de manera nítida esa confrontación. Conviene recordar que la producción simbólica de los países no desarrollados ha sido históricamente clasificada como exótica y cuidadosamente recolocada dentro —o en relación con— los circuitos hegemónicos del arte. No han sido pocos los proyectos en los que su inclusión ha estado marcada por la diferencia respecto al *gran arte* metropolitano. Del mismo modo, la producción de los artistas radicados en estas plazas ha sido definida como derivativa,



**Pedro Pablo Tápanes González**

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

expresión de otredad o legitimada bajo el canon dominante de los centros internacionales del arte, cuya estrategia en los últimos años ha consistido en proclamar la proximidad de las experiencias diversas.

Mientras tanto, el inmigrante encara un nuevo orden que implica un continuo desafío en su aspiración de penetrar las barreras establecidas por la institución *arte* de los centros o de escenarios transfronterizos (Richard, 2009). El artista experimenta una crisis de identidad que debe superar en coordenadas sociales que lo enfrentan a un nuevo idioma, nuevas costumbres, normas y otros sistemas de control. Su inserción en el aparente universo de flujo intercultural está atravesada por fracturas y conciliaciones; de ahí que el camino no pueda ser otro que el de una exploración problematizadora de los expedientes a su alcance, en sintonía con una condición ontológica de voluntad de negociación a partir de operatorias emergentes. Tales dinámicas se orientan

hacia la construcción de una geoestética transgresora y de un discurso despojado de nostalgia y retórica.

Es necesario subrayar, además, que los desplazamientos no se limitan al ámbito físico. La internacionalización de los problemas y del arte, los cruces transversales, el flujo de información, así como el trasiego de capital simbólico y de saberes —aun con las desconexiones forzadas que afectan a muchas zonas— diluyen las delimitaciones centralizadoras, contaminan las categorías puras y flexibilizan la rigidez de las nociones de centro y periferia, aunque sin desarticular de manera inmediata la jerarquía instituida.

Ciertamente, no puede negarse el carácter utópico inherente a la idea de una verdadera integración; sin embargo, resulta pertinente la reflexión de Nelly Richard (2009), quien ha señalado:

La etapa actual de globalización y multiculturalismo tiene su correlato en el campo

del arte en la inclusión de la diversidad como una instancia categorial que, administrada por la cultura metropolitana, se orienta a la legitimación de aquellas periferias que se valen del arte para denunciar condiciones de miseria y opresión sociales, reconfigurar identidades y comunidades, y visibilizar minorías históricamente sepultadas (p. 245).

En el caso del Caribe, resulta pertinente aproximarnos a la noción de esta región según categorías geográficas, culturales e incluso identitarias, aunque estas dos últimas tienden a ser transgredidas debido a la movilidad, al desdibujamiento de fronteras, a las diferencias en los procesos colonizadores y, en consecuencia, a las diversas respuestas y expresiones de insurgencia. Para nuestros propósitos, preferimos considerar tanto los territorios del arco insular como los del resto de la cuenca, incluyendo el istmo centroamericano. Esta delimitación responde, evidentemente, a un pensamiento axiológico orientado hacia las confluencias y al reconocimiento de la existencia de lindes difusos, susceptibles de reconfiguraciones estratégicas, económicas o políticas.

El impacto y las particularidades de los procesos migratorios en el Caribe han encontrado un canal distintivo para la reflexión en las expresiones visuales, cuyo amplio espectro se ha manifestado con un concepto integrador en la Bienal de La Habana. Este evento, dedicado a la difusión de la producción simbólica de África, Asia, Medio Oriente, América Latina y el Caribe, ha sido el espacio para el intercambio acerca de los problemas del arte y los asuntos de interés de carácter universal, pero desde la perspectiva y la dimensión de las regiones que constituyen el foco de atención del certamen habanero.

En consecuencia, la quinta edición de la Bienal, celebrada en 1994, incluyó las migraciones entre sus núcleos temáticos. Destaca, en este sentido la exposición «La otra orilla», la cual fue emplazada en la fortaleza del Morro, construida para la defensa de la ciudad desde las inmediaciones de la bahía. La mención del lugar no resulta gratuita, toda vez que tal ubicación reforzó el sentido de la concepción curatorial y museográfica, la cual tomó en cuenta la cercanía del mar como metáfora en las tematizaciones y propuestas ideoestéticas de la muestra.

La exposición pretendió sintetizar los discursos del desarraigo, las condiciones particulares de ese desprendimiento físico-espiritual y su repercusión socio-psicológica, así como el traumático periplo, mediado

por la muerte y la violencia, cuando el mar se convierte en la vía escogida, bajo condiciones de inseguridad. También fueron referidas las reflexiones acerca del estatus del inmigrante, así como la inevitable orientación y reformulación de los discursos de identidad y el consecuente cuestionamiento de valores y presupuestos que le impone el sustrato sociocultural en el que intenta insertarse. Finalmente, no faltaron las expresiones integradoras de expedientes y lenguajes de diferentes épocas y lugares, en una relación que trataba de legitimar la cultura como herencia común, aunque no pudiéramos olvidar los desfasajes y las históricas supremacías culturales.

En la experiencia del desplazamiento, siempre plagada de fricciones, se manifiesta también su capacidad para interactuar, aportar conocimiento y el imaginario que trae consigo, lo cual supone la conformación de una trama problematizadora, en la que se revelan los préstamos interculturales a partir de la asimilación y la negación, la resistencia y la concesión. La dimensión del cruce, si bien no implica la supresión de los estereotipos, la superación de la imagen construida de las identidades ni la fetichización de la alteridad, suele propiciar negociaciones transculturales. Las culturas de los márgenes se bifurcan internamente en los llamados centros, y esto reconfigura los mapas culturales. La diáspora es, entonces, el germen que define la hibridación, cuya unidad múltiple conoce sobre todo de incorporaciones.

Entre los relatos en los que el drama de la partida era reflejado de manera aguda, encontramos la propuesta del artista dominicano Raúl Recio, quien, en sus obras, aludía a las circunstancias que propician los desplazamientos migratorios con nítida ironía, como por ejemplo en la pieza *¿Por qué todos se van?* de 1993, en la que satiriza el conflicto del individuo caribeño. La imagen, resuelta pictóricamente, exhibe un Caribe paradisíaco, típico de las postales turísticas, pero ahora el mar es rojo, el cielo está teñido con tonos ocres y manchas intensas de verdes y rojos. En una observación detallada, se distinguen naves aéreas, embarcaciones y pequeñas siluetas que nadan hacia el norte e indican la antítesis de la recurrente imagen que se proyecta de la isla. Para la Bienal (1994), realizaría una instalación *in situ*, la cual estaba conformada por embarcaciones hechas de cartón y revestidas con impresos de dibujos del artista que eran alusivo a episodios cotidianos y relatos vinculados con el acto migratorio. Los frágiles barcos, tal y como lo hacen los niños, iban acompañados por vasos de cristal que



*El Caribe entiende de disparidades y polarizaciones, y la producción artística ha padecido de orfandades, desfasajes, de ahí que espacios como el de La Habana hayan trazado como estrategia el mantenimiento de lo dialógico a través de los discursos comunes que existen, lo cual nos permite, al mismo tiempo, redimensionar las peculiaridades que nos distinguen.*



contenían agua y piedras de color azul, como evidente evocación del mar. A todas luces, los recipientes refrendaban las *asistencias*, ofrendas que invocan a espíritus y deidades que han de traer éxito a una acción y proteger al individuo de cualquier peligro. La pieza se caracterizó por su naturaleza efímera: todos los componentes y recursos utilizados estuvieron en función del sentido perecedero. Los dibujos poseían la frescura del lenguaje propio de los comics, pero las anécdotas contadas evocaban la muerte que ha signado el Canal de la Mona.

Como este canal, el Malecón habanero ha sido la barda insular referenciada al tratar partidas furtivas; es imagen de contención y lugar de negociaciones. Ese límite sinuoso fue convertido en significante y metáfora del *salto* y la *tentación* en la serie «Aguas Baldías», del cubano Manuel Piña. Sus instantáneas, aún con la precariedad material con que fueron realizadas en 1994, impactaron por su calidad de imagen. Sin constituir documentos testimoniales, han devenido emblema de una vivencia estremecedora acaecida durante la conocida crisis de los balseros, en el mismo año en que fueron concebidas las fotografías. La imagen más conocida capta a un joven que salta al mar, como suelen hacer los bañistas en el

litoral, pero la contextualización circunstancial y el título de la serie otorgan al conjunto una connotación simbólica de mayor hondura discursiva. Algunas fotografías muestran diversas perspectivas del muro, siempre en su relación con el mar: unas veces cubierto por el agua que golpea e invade el largo tabique; en otras, la visual ocluye el horizonte, entonces el muro se erige recio y no podemos siquiera ver el mar. La imagen ofrecida por Piña interviene en el plano de la psicología en el que se enfrentan lo racional y lo emocional, la capacidad reflexiva y la vocación de aventura. Su propuesta se inscribe como declaración de un fenómeno marcado por la insularidad como condición favorable para el desplazamiento.

En esta misma línea temática, se encuentran las entregas del artista cubano Alexis Leyva (Kcho). En la instalación *La regata* (1994), pequeñas embarcaciones de madera, metal y otros materiales de desecho, objetos de uso personal y hasta diminutos juguetes, supuestamente abandonados en lugares cercanos al mar, son asumidos como gesto metonímico de un itinerario que se ha realizado con premura y tomando riesgos. Lo curioso es que la regata, es una competición deportiva de embarcaciones de modelos similares, que deben cubrir un itinerario previamente fijado en el menor rango de tiempo posible.

Tanto el objeto construido a modo de reminiscencia, como el encontrado en playas y costas que, no necesariamente ha estado vinculado al acto migratorio, son resemantizados y activan la sensibilidad asociativa. La acción de acopio por parte del artista constituye un signo emisor destinado a rebasar la representación. La instalación preserva la organicidad de todo su cuerpo de obra, su apego al *land art* y al *povera*. El recurso tropológico desborda el locus porque compromete varios relatos vinculados al exodo, al flujo creciente que podemos asociar, de hecho, a muchas localizaciones del Caribe; a la capacidad devastadora del poder del agua, puntualmente denotada en las huellas visibles que deja sobre los artefactos inventados para la travesía; pero, sobre todo, *La regata* recurre a esa zona de la memoria que queda perdida en medio del mar.

Las *mezzotintas* del grabador cubano Rolando Rojas resumen el sentimiento de desolación, que resulta evidente en la gravedad de sus escenas. Los objetos que suelen ser convertidos en medios para atravesar el mar, la oscuridad y la sugerencia de ramas movidas por el viento son elementos suficientes para representar una situación dramática. Aunque la figura humana está ausente, el objeto abandonado da señales de su paso. El aura de los

grabados de Rojas es como la prolongación del silencio, el suspenso e incluso la violencia que subyace en el escape, por eso no hay color. La obra no se limita a juzgar a distancia la retirada furtiva, por eso lo que percibimos es más un reclamo esencialmente humano.

También la cubana Tania Bruguera ha recurrido al viaje, la renuncia y la muerte. La organicidad de sus propuestas ha estado en su experiencia estética, en la cual involucra su cuerpo con lo performático. Los restos de un bote envejecido cobijaron el cuerpo de la artista que se mantuvo inerte y en silencio, durante largo tiempo, como gesto de protección más que como entrega. No obstante, la idea de la muerte flanqueaba el conjunto de piezas, pues en las paredes del espacio se encontraban nichos vacíos. Luego de la *performance*, solo quedó el esqueleto de la embarcación y el silencio. Otra de sus instalaciones, dispuesta en el propio espacio, reunía grandes bultos de papel *craft* y, en su interior, cartas personales, fotografías, notas y escombros, suponían el viaje con apremio. Los paquetes estaban apilados como para ser desecharados, al tiempo que su disposición, en una esquina, sugerían la idea de la renuncia.

Otra obra en la que el mar ha sido el significante visual y conceptual que resume las nociones de fractura y desarraigado es la de Sandra Ramos, también cubana. Su reflexión tiene un nítido alcance culturológico. Si bien apela al recurso narrativo y al componente autorreferencial, la naturaleza del fenómeno migratorio transita desde sus motivaciones hasta sus consecuencias. Y en ello, la historia vinculada a la insularidad ofrece matices que trascienden los límites enunciativos o descriptivos del hecho.

Su serie «Migraciones II» (1993) está integrada por un conjunto de maletas de viaje abiertas que contienen escenas pintadas con historias de emigrantes. Los equipajes acopian las angustias, las señales de las tribulaciones existenciales del que parte, los engañosos sueños y aspiraciones materiales, pero también la carga de los referentes y emblemas culturales e históricos de los cuales no puede desprenderse. Sus representaciones se convierten en retratos colectivos que definen el alcance social de las migraciones en la isla. Ramos logra comprender los efectos psicosociales y traumáticos, sin abandonar la perspectiva ética. Los objetos que portan sentido de pertenencia y memoria revelan juicios acerca de la ruptura familiar, pero también convocan a una reflexión acerca de las construcciones arquetípicas y la intolerancia. Definitivamente «el viaje, que continúa sucediendo en circunstancias frágiles,

ha supuesto muchas veces una dimisión irreparable, una partida que también ha ocurrido en una sola dirección, sin equipaje y sin retorno» (Rodríguez Enríquez, 2003, p. 67).

El dilema de las fronteras, los conflictos de interculturalidad y sus asimetrías son abordadas en el ensayo fotográfico «Tijuana, la casa de todos», de la artista mexicana Lourdes Grobert y el prestigioso sociólogo argentino Néstor García Canclini. Tijuana exhibe una fisonomía transformada por complejas interacciones: de un lado, los grupos de personas que cruzan la frontera en busca de fuente de trabajo, del otro, la penetración del turismo, la profusión de la publicidad propia de la gestión comercial, cuyo discurso bilingüe enfatiza lo enrevesado de la trama social, que se caracteriza por el cruzamiento cultural.

El ensayo fotográfico se desplaza a niveles sociológicos, más que al plano documental, toda vez que incorpora la contraposición de sentido entre texto e imagen, la cual amplifica y condensa el discurso de conflicto en el que se reconocen las tensiones. En el comentario que acompañó a la pieza, en el catálogo de la Bienal se expresa que:

La actitud prevaleciente no es el rechazo ante lo extranjero, sino la interacción creativa. La mayoría se complace en afirmar lo propio, lo de sus padres, y al mismo tiempo siente fascinante que la fluida relación comercial, laboral y comunicativa con los Estados Unidos multiplique las opciones, la información, las experiencias sociales y culturales [...] A la vez se ve como espacio donde esas tensiones están reelaborándose, donde los diversos grupos viven e imaginan varias ciudades posibles. (García Canclini, 1994, p. 118)

Una visión más radical ofrece el artista Juan Sánchez (nacido en Estados Unidos, descendiente de familia puertorriqueña), cuya obra se relaciona con la realidad insular, el estatus del latino en Norteamérica, y las aspiraciones, frustraciones y respuestas alternativas al modelo metropolitano. El artista externaliza la fragmentación de una cultura que habla a través de mil voces y manifestaciones. Sánchez elabora un tejido que es el resultado de su condición dual, de su capacidad para problematizar y de su experiencia como individuo que vive y actúa entre dos contextos comprometidos en la confrontación y la asimilación. Esa movilidad no le priva del reconocimiento de su pertenencia cultural y su compromiso con un contexto que muestra desequilibrios y contaminación.

La invasiva presencia de modelos económicos y culturales, la vida de los barrios

y la historia de la ínsula o de Nueva York se resumen en una propuesta visual llena de intertextos. Su apropiación es desprejuiciada, reflexiva y despojada del aura panfletaria. La abundancia visual en términos simbólicos, alusivos a la nacionalidad y al entramado plural de la cultura, tienen su correspondencia en el también pródigo uso de medios, avalado por la exploración de las técnicas serigráficas, la fotocopia, la fotografía, en collages de equilibrada unicidad. La reformulación, tanto de discursos como de lenguajes, integra intereses que coexisten en contexto heterogéneo. Plantea una geoestética transgredida, pero no neutral.

*La torre de Babel*, del puertorriqueño Antonio Martorell, complementa esa idea reformuladora de los movimientos y cruzamientos que son protagonizados por millones de latinos y caribeños, los cuales construyen otra cartografía. Las intervenciones y performances del creador, en las cuales combina diversas expresiones, otorgan espacios de reflexión que tampoco descartan las esencias constitutivas de las subjetividades identificadas con sus raíces culturales, con un imaginario convulso y heteróclito. Sus laberintos de papel estampado, pintado, en los que incorpora textos, lemas y numerosos símbolos, son continuidad y ruptura, elementos de la vida en constante tránsito.

La permanente presencia de diversos puntos de vista sobre las migraciones y sus caminos internos en la Bienal de La Habana favorece la reflexión acerca de las cartografías y visiones desde las cuales se aborda un fenómeno cada vez más generalizado y no agotado en su esencia porosa. No hay dudas de que, para el Caribe en particular, estos flujos deben entenderse como fenómenos constitutivos y esenciales que reformulan constantemente el tejido social y sus imaginarios, así como prácticas que reconfiguran identidades susceptibles de ser interpretadas dentro de límites retóricos.

La bienal celebrada en La Habana, en 1994, brindó la oportunidad de redimensionar el Caribe, de poner en valor sus consistencias, no sus estereotipos, así como las expansiones artísticas que también están relacionadas con las aperturas para el conocimiento en el área. El Caribe entiende de disparidades y polarizaciones, y la producción artística ha padecido de orfandades, desfasajes, de ahí que espacios como el de La Habana hayan trazado como estrategia el mantenimiento de lo dialógico a través de los discursos comunes que existen, lo cual nos permite, al mismo tiempo, redimensionar las peculiaridades que nos distinguen. ■



*En el caso del Caribe, resulta pertinente aproximarnos a la noción de esta región según categorías geográficas, culturales e incluso identitarias, aunque estas dos últimas tienden a ser transgredidas debido a la movilidad, al desdibujamiento de fronteras, a las diferencias en los procesos colonizadores y, en consecuencia, a las diversas respuestas y expresiones de insurgencia.*



#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Enzenbsberger, Hans Magnus. (1993). «¿Odiar lo extraño?». *Humboldt*, 108, pp.12-18.
- García Canclini, Néstor. (1994). *Tijuana, la casa de todos* [catálogo de exposición de Lourdes Grobert y Néstor García Canclini]. Centro Wifredo Lam y Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Richard, Nelly. (2009a). «Entre la acción “contextualizada” y la acción como instancia estética. La encrucijada de la performance latinoamericana». En Centro Wifredo Lam. *Integración y resistencia en la era global. Evento Teórico. Décima Bienal de La Habana*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Artecubano Ediciones.
- Richard, Nelly. (2009b) «Lo local y lo global: hibridez y traducción interculturales». En Centro Wifredo Lam. *Integración y resistencia en la era global. Evento Teórico. Décima Bienal de la Habana*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Artecubano Ediciones.
- Rodríguez Enríquez, Hilda María. (2003). *Trascender la anécdota* [catálogo de exposición personal de Sandra Ramos]. Japan Foundation.

# Viaje interior: Puerto Rico y los códigos de la puertorriqueñidad

*Inner Journey: Puerto Rico and the Codes of Puerto Rican Identity*



**KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO**

Universidad de La Habana

## RESUMEN

- La obra de Héctor Méndez Caratini asume una actitud crítica ante el presente mediante relecturas de la historia y de las posiciones políticas del boricua, en una consciente capacidad de enunciación y movilización desde el arte. Esta voluntad explícita deviene un viaje al interior de la historia nacional, del pasado más reciente y del sujeto en contextos coloniales. En el texto se comentan los ensayos fotográficos «*Ser o no ser* (1998)», «*Vieques: Crónicas del Calvario* (2000)», «*Vaqueriando* (1999–2002)», «*Invictus: las peleas de gallos en Puerto Rico* (2017)» y «*Fiebre* (2004–2008)».

**PALABRAS CLAVES:** Héctor Méndez Caratini; fotografía; Puerto Rico; crítica; historia; colonialidad; identidad; arte contemporáneo.

## ABSTRACT

- *The work of Héctor Méndez Caratini assumes a critical stance toward the present through reinterpretations of history and the political positions of Puerto Ricans, in a conscious capacity for enunciation and mobilization through art. This explicit intent becomes a journey into national history, recent past, and the subject in colonial contexts. The text discusses the photographic essays «*Ser o no ser* (1998)», «*Vieques: Crónicas del Calvario* (2000)», «*Vaqueriando* (1999–2002)», «*Invictus: las peleas de gallos en Puerto Rico* (2017)», and «*Fiebre* (2004–2008)».*

**KEYWORDS:** Héctor Méndez Caratini; photography; Puerto Rico; critique; history; coloniality; identity; contemporary art.



**José de los Reyes Portillo y García**

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI  
 ▶ MATANZAS, CUBA, 2016

E

En el repertorio fotográfico de Héctor Méndez Caratini, Puerto Rico devino anatema; su primer y constante viaje interior. La combinación de su perfil científico y artístico lo llevó a transitar la ruta del jíbaro y a identificar los caminos de la puertorriqueñidad, sus valores y tradiciones desde una perspectiva sociológica y cultural. Sus indagaciones y respuestas se convirtieron en detenidos ensayos fotográficos, entre los cuales se destacan «Tradiciones: álbum de la puertorriqueñidad (1974-1989)», «El ayer:

recuerdos de un Puerto Rico olvidado (1974-1988)», «Petroglifos de Borinquén (1975-1995)», «Centrales azucareras de Puerto Rico (1974-1992)», «Loíza: Herencia Negra (1975-1996)», «Los sueños del patriota (1977-1979)», «Haciendas cafetaleras de Puerto Rico (1987-1990)», «Ser o no ser (1998)» y «Vieques: crónicas del calvario (2000)».

La revisión del pasado supone la actitud crítica ante el presente, las relecturas de la historia y las posiciones políticas del boricua en consciente capacidad de enunciación y movilización desde el arte. De tal suerte, los festejos públicos por el centenario del Tratado de París y la cesión de Puerto Rico como botín de guerra de España a los Estados Unidos, permitieron la reflexión aguda en torno a la identidad y la pertenencia desde el dilema shakespeariano que le da título a la obra «Ser o no ser (1998)». El díptico resultante, creado e impreso mediante técnicas digitales, yuxtapone imágenes históricas y recientes que narran cien años de resistencia y tensiones políticas entre Puerto Rico y los Estados Unidos.

Las imágenes finiseculares exhiben las prácticas y los modos de habitar el territorio en un Puerto Rico de base hispana. Negocios urbanos, viviendas vernáculas, los espacios de playas y cocoteros conforman un escenario progresivamente atravesado por las falacias del progreso y el desarrollo económico como ideología neocolonial impuesta por los Estados Unidos durante el siglo xx. A estas imágenes idílicas se contraponen, entonces, las imágenes de la resistencia cultural. La defensa del idioma español como recurso de identidad, la voluntad anticolonial y las movilizaciones populares documentan desde el campo visual hechos y posiciones de tensión política.

La fotografía participa como testimonio, registro de hechos históricos y reelaboración desde la perspectiva crítica del artista. El dicotómico juego entre banderas sobre el puente, cuyo ritmo sugiere alternancias y oposiciones, contextualiza, como una relación ambivalente, la escena conmemorativa de adición de una estrella a la bandera de Estados Unidos, la contraposición de tradiciones y modelos culturales como Santa Claus y los Tres Reyes Magos o los debates en torno a la ciudadanía. El importante año 1998 pone de relieve la incógnita en cuanto al carácter de la celebración: se trata de un centenario de ser o de no ser. La posición crítica de la mirada fotográfica consiste en el esfuerzo

inclaudicable del pueblo boricua por preservar su singularidad.

Otra de las épicas batallas contra la injerencia colonial y la defensa del territorio se sintetiza en la serie «Vieques: Crónicas del Calvario» (2000), la cual contribuye a enriquecer la enjundiosa relación visual entre arte, historia y política en Puerto Rico. Méndez Caratini conjuga noticias, imágenes y recortes de prensa, composiciones fotográficas y pintura en un conjunto de quince lienzos en los cuales se documenta, a modo de viacrucis caribeño, el saldo acumulado de contaminación ambiental, injusticias contra la población local, incremento de la tasa de enfermedades letales, bombardeos y muertes. A través del *collage*, el artista combina diferentes testimonios y escenarios que se alejan de las típicas imágenes fotoperiodísticas sobre Vieques. Méndez Caratini (2020) refiere que «de la misma manera en que Cristo cargó con su cruz, a los viequenses les ha tocado cargar la cruz de la contaminación ambiental».

A propósito de la muerte de David Sanes y como parte de los actos funerarios, un grupo de ciudadanos del Comité Pro Rescate y Desarrollo

de Vieques, junto a miembros de su familia, penetraron en suelo de la marina de guerra para erigir una inmensa cruz en honor suyo. La cruz sirvió como imagen unificadora y, pronto, lo que empezó como un solitario símbolo encallado en el Monte David<sup>1</sup> se convirtió en un lugar de peregrinación, donde se emplazaron otras cruces que honraban la memoria de los viequenses muertos a causa de la presencia de la Marina; se incluían las víctimas de cáncer.<sup>2</sup>

Según Katherine McCaffrey (2006), esta zona simbólica, marcada por imágenes como la cruz, los campamentos y la capilla ecuménica erigida en la zona de tiro, abrió un espacio a la emergencia de nuevos actores, en particular mujeres e individuos del sector religioso. La iconografía cristiana se convirtió así en parte esencial de la lucha por la paz viequense. Con catorce lienzos y un panel dedicado a la esperanza, Méndez Caratini recrea las estaciones de la cruz y las contextualiza en la

<sup>1</sup> La colina donde fue colocada la cruz en honor a David Sanes fue bautizada con el nombre de Monte David.

<sup>2</sup> Esta enfermedad ha disparado su índice en el territorio debido a los efectos de las maniobras bélicas.

### Santera

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► LA HABANA, CUBA, 2016





**Julio Agustín Velázquez**

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

experiencia de sacrificio de la lucha viequense. Cada pieza registra momentos de tensión, como la marcha cívica que se llevó a cabo el 4 de julio de 1999, frente a la entrada de la base naval, con más de 50 000 protestantes; los campamentos de protestas alrededor de una bomba de 500 libras en las paradisíacas playas; las marchas cívicas donde familias enteras se unieron para clamar «ni un tiro más para Vieques»; las reuniones gubernamentales; los masivos arrestos; y recortes de artículos de las primeras planas de los diarios de mayor circulación que presagiaban la tensión y la gravedad de los acontecimientos: un repertorio de hechos históricos documentados en blanco y negro, dispuestos a modo de episodios y reformulados visualmente desde una dimensión humanista. Las pinceladas sueltas y el chorreado intencionado que complementan los diferentes viacrucis caribeños están marcados por el expresionismo y la gestualidad informalista.

Los «Viacrucis II», «Viacrucis III» y «Viacrucis IV» retratan los graves daños

ecológicos y las diferentes enfermedades crónicas de la población. Se observan las municiones sin detonar, varios aviones utilizados como blanco de tiro, inscripciones en alemán y los cráteres en una laguna ecológicamente muerta.<sup>3</sup> El artista cubre los lienzos de zonas azules, negras y rojas, que se funden entre sí en alusión al paisaje insular, la contaminación marítima y los residuos tóxicos. El género del retrato también integra las composiciones, ya sea en la representación de Don Nazario, quien a sus 93 años tuvo muestras positivas de cáncer en la piel, o del autorretrato a modo de silueta a contraluz donde el artista participa activamente desde la mirada comprometida y la pertenencia a la lucha.

La estación adicional que el autor agrega, el «Viacrucis XV», es la última, y representa la liberación de Vieques: el momento en que se eximió de la presencia de la Marina estadounidense y sus tierras fueron devueltas a los viequenses. Es el *collage* de la resurrección

<sup>3</sup> La marina de guerra alquilaba, por 80 millones de dólares al año, el campo de tiro a otras naciones aliadas para que pudiesen practicar y probar nuevos armamentos.

VIAJE INTERIOR: PUERTO RICO Y LOS CÓDIGOS DE LA PUERTORRIQUEÑIDAD  
INNER JOURNEY: PUERTO RICO AND THE CODES OF PUERTO RICAN IDENTITY  
KIREÑA RODRÍGUEZ PUERTO

que, con la imagen de un mar en calma al centro, marca el renacer de la isla y cierra el largo y angustioso camino recorrido por el pueblo.

La reconfiguración social de los valores del jíbaro se expresa desde coordenadas históricas, culturales y ambientales. Por eso, los nuevos paradigmas psicosociales y de reformulación crítica de la identidad ante escenarios variables se recogen en otros ensayos fotográficos como «Vaqueriando (1999-2002)», «Invictus: las peleas de gallos en Puerto Rico» (2017) o «Fiebre (2004-2008)». En todos los casos, la mirada del fotógrafo explora las motivaciones, aspiraciones y preferencias del pueblo puertorriqueño desde perspectivas tradicionales o novedosas. Las típicas peleas de gallos y rodeos se complementan con las carreras de autos como prácticas culturales que argumentan la convivencia de tiempos históricos y reformulaciones identitarias. Son, además, ensayos tempranos que permiten análisis

desde los estudios de género, especialmente en la construcción de las masculinidades heteronormativas y socialmente aceptadas en el periodo. Blanco y negro o policromía visual serán elecciones creativas en correspondencia con los temas de representación, que refuerzan lecturas como permanencia, velocidad y fugacidad. ■

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Méndez Caratini, Héctor. (2000). «Vieques: crónicas del calvario». Recuperado el, de <https://hectormendezcaratini.com/vieques-cronicas-del-calvario-2000/>
- Quintero Rivera, M. (2012). Capítulo 18: Cartografías culturales de entre siglos: arte y política en las décadas de 1990-2000. En L. E. González Vales & M. D. Luque de Sánchez (coords.), Historia de Puerto Rico (pp. 683-720). Ediciones Doce Calles.
- McCaffrey, Katherine T. (2006). «The Battle for Vieques' Future». CENTRO Journal, 18 (1), 125-147.

#### Madama

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI  
► LA HABANA, CUBA, 2016



# De la mirada a las raíces a la perpetuación del rito. Cultura popular, sincretismo religioso y experimentación en la obra videocreativa de Héctor Méndez Caratini

*From the Gaze at the Roots to the Perpetuation of the Rite: Popular Culture, Religious Syncretism, and Experimentation in the Video Art of Héctor Méndez Caratini*



ANABEL MARTELL

Universidad de La Habana

## RESUMEN

- En el escenario artístico de Puerto Rico, la videocreación se consolida a inicios de los 2000 con el tránsito de lo analógico a lo digital, aunque desde décadas precedentes Héctor Méndez Caratini ya experimentaba con el video, lo que lo convierte en pionero de este medio en las artes visuales puertorriqueñas. Su obra, de marcado interés antropológico, se centra en desentrañar raíces culturales y ritos religiosos ancestrales africanos e hindúes. Con innovaciones en montaje y cromatismo, sus videos trascienden la documentalística, y aportan valores plásticos. El texto analiza sus búsquedas ideoestéticas en piezas realizadas entre 1978 y 2019, como material clave para comprender prácticas religiosas sincréticas y cultura popular.

**PALABRAS CLAVES:** videocreación; Puerto Rico; Héctor Méndez Caratini; documental; antropología visual; ritos religiosos; sincretismo; cultura popular.

## ABSTRACT

- In the Puerto Rican art scene, video creation consolidated in the early 2000s with the transition from analog to digital, although Héctor Méndez Caratini had already been experimenting with video for decades, which makes him a pioneer of this medium within Puerto Rican visual arts. His work, marked by a strong anthropological interest, focuses on uncovering cultural roots and ancestral religious rituals of African and Hindu origin. Through innovations in editing and color treatment, his videos transcend documentary conventions and contribute plastic values. This text analyzes his ideo-aesthetic explorations in pieces created between 1978 and 2019, as key material for understanding syncretic religious practices and popular culture.

**KEYWORDS:** video art; Puerto Rico; Héctor Méndez Caratini; documentary; visual anthropology; religious rituals; syncretism; popular culture.

La revisión del sustrato cultural de los pueblos del Caribe, así como de todos aquellos países comprendidos históricamente bajo la noción de Nuevo Mundo, supone un acto de memoria y resistencia. Se trata de un gesto que comprende la impronta de la colonialidad y la condición multiétnica de la región, al tiempo que reafirma la existencia de expresiones culturales que emergen desde la alteridad y las recoloca dentro de los márgenes de las narrativas hegemónicas. En el Caribe, entendido como un espacio geocultural, la permanente búsqueda y (re)construcción de aquellas esencias fundadas en la diferencia ha derivado en un neurálgico ejercicio de reflexión relacionado a múltiples matrices epistemológicas, y en un vehículo que entretiene sensibilidades artísticas.

La revalorización de las tradiciones locales, la búsqueda de las huellas del pasado indígena, así como la mirada al legado africano y al de aquellas poblaciones que habitaron los territorios de Calibán como parte de sucesivas oleadas migratorias producidas al calor de la empresa colonial son constantes temáticas en el panorama de las artes visuales contemporáneas del área. Dentro de este fenómeno conceptual sobresale Puerto Rico, espacio que, en su condición de Estado Libre Asociado —lo que lo sitúa como una periferia muy cercana al centro—, ha estado sometido a fuertes tensiones identitarias que conducen al sujeto boricua a una continua revisitación de las herencias ancestrales del país.

En correspondencia, en el contexto del arte contemporáneo boricua se verifica una voluntad culturológica que, a menudo, entronca con un marcado interés por explorar el trabajo con soportes no tradicionales, lo extrartístico y la imagen en movimiento. Justamente las indagaciones en esta última dirección condujeron al auge de la videocreación durante los años ochenta y noventa de la pasada centuria; este proceso estuvo favorecido por la rápida introducción de la cámara de video en la isla. Esta manifestación alcanza su despegue definitivo a partir de los 2000, a raíz del punto de giro que signó el tránsito de lo analógico a lo digital, aunque desde la década del setenta ya se hacía notable la presencia de figuras como Héctor Méndez Caratini.

Este contexto convierte al puertorriqueño en un pionero de la videocreación en el Caribe. En el temprano año de 1973 se atrevió a realizar proyecciones nocturnas con diapositivas en color sobre la iglesia de San José<sup>1</sup> como parte de un ejercicio visual en el que los muros del edificio servían de telón de fondo a lo que hoy clasificaríamos como *videomapping*; ya hacia 1990 apostaba por la presentación de imágenes en movimiento programadas al azar sobre *video walls*. En sus expertas manos, la manipulación del metraje trasciende los presupuestos tradicionales de la documentalística y de la propia cinematografía puertorriqueña.

Todo este entramado técnico-formal responde al interés de (re)descubrir Puerto Rico desde —y hacia— adentro, mediante la visualización de sus señas de identidad y su pertenencia a un contexto más amplio, en diálogo directo con otros escenarios atravesados por la experiencia colonial. En este marco, lo popular se configura como una clave interpretativa de la poética del creador, dentro de la cual adquieren especial relevancia tanto las festividades típicas del contexto boricua como las prácticas religiosas de raíz africana, entendidas como manifestaciones resultantes de complejos procesos de clandestinaje, hibridación y síntesis cultural. El maestro se aproxima a estos motivos convencido de que, como bien apunta Antonio Benítez Rojo (2020), la única posesión segura que la resaca de la Historia ha dejado a los caribeños es nuestra paradójica cultura.

Resulta innegable que sus audiovisuales parten de un afán de documentación y tornan al sujeto creador en antropólogo. No obstante, entre él y el objeto de su mirada «se instala la voluntad de lo artístico» (Rodríguez Puerto, 2022, p. 161). Caratini busca los motivos, planos y ángulos desde una estética depurada e introduce innovaciones en el montaje de los filmes, caracterizados, en su mayoría, por un vibrante cromatismo que le añade notables valores plásticos a su narrativa visual. Para la realización de estas producciones, el autor emprende un arduo trabajo de búsqueda de referentes en el que la penetración contextual constituye un factor primordial. Con el propósito de acceder a los espacios donde se

<sup>1</sup> Iglesia más antigua de Puerto Rico.

DE LA MIRADA A LAS RAÍCES A LA PERPETUACIÓN DEL RITO. CULTURA POPULAR, SINCRETISMO RELIGIOSO Y EXPERIMENTACIÓN EN LA OBRA VIDEOCREATIVA DE HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI / / FROM THE GAZE AT THE ROOTS TO THE PERPETUATION OF THE RITE: POPULAR CULTURE, RELIGIOUS SYNCRETISM, AND EXPERIMENTATION IN THE VIDEO ART OF HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI  
ANABEL MARTELL



**Pedro, Mantendor del Cabildo Elegguá**

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

encuentran los objetos de sus visiones, el artista se adentra en entornos intrincados y se expone a lugares no exentos de peligro, con el propósito de captar expresiones que, por su carácter local o secreto, suelen permanecer poco visibilizadas.

El trabajo con la cámara de video ha llevado a Caratini a pensar en la evolución tecnológica del dispositivo. Así, mientras en sus inicios recurrió al Súper 8 —formato característico de las etapas genésicas del video en Puerto Rico—, hacia 1990 incorporó el VHS, para luego transitar al Hi-8 y, finalmente, a la tecnología digital.

Concebidos a través de un formato u otro, en sus videos se detecta un común denominador: «no existe la narración que caracteriza a los documentales boricuas tradicionales, usualmente acompañados de voces varoniles»<sup>2</sup>. Los diálogos son sustituidos por una sincrónica integración entre imágenes y música, bajo la

cuál se condensan las escenas filmadas. En tal sentido, cada material puede definirse como un cuidadoso *collage* de imágenes en movimiento. En general, se trata de audiovisuales de corta duración que, no obstante, se configuran como amplios ensayos en los que fotografía y video se combinan para ofrecer una visión lo más completa posible de los temas que aborda. En una clara relación intermedial, se apropiá de las fotografías realizadas en proyectos precedentes y las resignifica al entremezclarlas con secuencias de video, ampliarlas en determinados fragmentos o dotarlas de movimiento mediante efectos de color y textura. Nos encontramos, así, ante una integración que no solo evidencia la ductilidad de la imagen tecnológica, sino también los préstamos existentes entre manifestaciones sustentadas en un medio común: el lente.

Toda su obra se sustenta en la fluidez de un montaje rítmico y planificado. Llaman la atención los planos generales, empleados como una estrategia de contextualización para

<sup>2</sup> Entrevista realizada por la autora a Héctor Méndez Caratini en Casa de África, el 19 de mayo de 2025.

DE LA MIRADA A LAS RAÍCES A LA PERPETUACIÓN DEL RITO. CULTURA POPULAR, SINCRETISMO RELIGIOSO Y EXPERIMENTACIÓN EN LA OBRA VIDEOCREATIVA DE HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI / / FROM THE GAZE AT THE ROOTS TO THE PERPETUATION OF THE RITE: POPULAR CULTURE, RELIGIOUS SYCRETISM, AND EXPERIMENTATION IN THE VIDEO ART OF HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI  
ANABEL MARTELL

aproximar al espectador a los ambientes en los que se sumerge el artista. A través de ellos, las fiestas populares y los rituales son presentados como fenómenos sociales en los que prevalece un sentido de comunidad. Asimismo, sobresale la presencia de primeros planos que profundizan en la psicología de los personajes captados, y poderosos planos detalle como herramientas de énfasis en símbolos, gestos y atributos.

De igual manera, la música constituye un componente indispensable en las piezas, cada una de las cuales cuenta con composiciones exclusivas que refuerzan el sentido dinámico o la sacralidad de las escenas. En muchos de los videos, el audio original de la grabación se sustrae o se amalgama con la partitura, y se resemantizan las tomas al ritmo de sonidos extradiegéticos. En gran medida, se trata de propuestas de música electrónica creada a través de sintetizadores MIDI en computadora Macintosh, que incorporan sonoridades que evocan el propio contenido de la grabación al incorporar instrumentos tradicionales boricuas o la percusión africana.

Un rasgo que define a los audiovisuales del artista es su vivacidad cromática. Es relevante el intenso colorido de los símbolos captados: los de las máscaras del carnaval, los que identifican a los orishas o a los loas. Sin embargo, la importancia del color en sus videos radica en la saturación que intencionadamente aplica el creador a las imágenes, en las cuales se advierte una clara influencia pop que las dota de una relevante plasticidad atractiva para el espectador. Sin dudas, se trata de una alteración de la imagen sumamente novedosa en los noventa; una solución visual que Caratini ha elegido desde entonces y que ya constituye un sello de su producción fílmica.

Una aproximación a su obra videocreativa nos conduce, de forma inevitable, a *La última cena* (1978), su primer audiovisual. Es una película analógica en Súper 8; tipo de cámara donde los cartuchos son de solo tres minutos, lo cual obligó al artista a componer el filme en dos partes. A través de tomas realizadas en su entorno familiar y cotidiano, Caratini se acerca a la tradición popular de «la matanza del lechón». Sin embargo, el artista supera la documentación del hecho en tanto opta, en los minutos iniciales del metraje, por la superposición de planos detalle de las bocas y de los abdómenes de los miembros de la familia, quienes hacen muecas ante la cámara en manifestación del ansiado deseo de sentarse a la mesa. Ahí está el humor como una clave que define la cultura puertorriqueña. Tales imágenes son la antesala a la presentación del proceso de sacrificio y la preparación previa al

asado, mientras que el momento de la cena no llega a ser mostrado. Y es que el énfasis está en la práctica en sí misma como un espacio de socialización. Sin embargo, el propio acto de la matanza insinúa una de las grandes preocupaciones temáticas del artista: la muerte.

Trazando una línea de continuidad, tenemos el video titulado *Berto* (2001). Se trata de un sentido tributo al artesano Alberto González, pionero en la realización de las máscaras de cartón piedra que tipifican la indumentaria de las figuras del carnaval ponceño. Gran parte de las secuencias son protagonizadas por los vejigantes: seres míticos que remedian el pasado de la esclavitud. En este panorama visual, la presencia de varias calaveras entre el conjunto de personajes filmados emerge como una prefiguración de la muerte. En un veladamente anunciado punto de giro, la celebración se torna despedida. Los planos del desfile del carnaval ceden paso al cortejo fúnebre del homenajeado y ponen en evidencia el modo en que un lamentable suceso deriva en un acontecimiento popular.

Sobre la exploración de las raíces indígenas en Puerto Rico, hay obra que cronológicamente antecede a *Berto*, *Coaybay* (1996), reconocimiento al legado taíno en la isla. Para esta ocasión, favorecido por las ventajas tecnológicas ofrecidas por la Boston Films and Video Fundation, el creador se reapropia de las instantáneas tomadas en 1978 de los petroglifos de Boriquén: testigos mudos de tiempos ancestrales. Dichas fotografías, originalmente en blanco y negro, se resignifican al ser dotadas tecnológicamente de color y movimiento.

En el cruce entre el ámbito de las festividades populares y la presencia cultural del sujeto negro se sitúa *Loíza* (1990), vinculado al pueblo costero homónimo, el cual posee una población predominantemente afrodescendiente. En tal sentido, llama la atención cómo en un entorno donde se ha privilegiado la mirada al jíbaro<sup>3</sup> como símbolo nacional, Caratini redirige su visión hacia las contribuciones de la herencia africana, hacia un Puerto Rico negro que ha sido intencionadamente desplazado del foco de los discursos identitarios. Sin embargo, ante una obra como esta cabría preguntarse: ¿por qué elige el autor una visualidad casi pictórica donde lo textural define la imagen proyectada? En respuesta a esta interrogante, el artista devela la impronta de la serigrafía y reconoce su tributo a la tradición gráfica puertorriqueña en tanto hito de la plástica nacional.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Figura masculina, blanca y católica.

<sup>4</sup> Entrevista realizada por la autora a Héctor Méndez Caratini en Casa de África el 19 de mayo de 2025.

Es Loíza el antecedente directo de los videos que conforman el amplio ensayo titulado «Raíces Ancestrales en el Nuevo Mundo, 1990-2025», proyecto mediante el cual su obra adquiere una dimensión latinoamericana y caribeña que mucho debe al vínculo fraguado entre el artífice y la región a través de su presencia en los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía durante los años ochenta. Se trata de una serie proveniente de los continuos itinerarios realizados por el creador en su objetivo de rastrear la presencia de manifestaciones espirituales milenarias dentro de enclaves relativamente distantes y distintos, pero conectados por la colonización, la esclavitud, el fenómeno de la plantación y las diásporas. Por tanto, el autor focaliza expresiones esencialmente sincréticas en las que aquellas deidades que llegaron al Nuevo Mundo trascendiendo los episodios del desarraigo se fusionaron armónicamente con los santos del catolicismo.

El primero de los videos, *Gagá* (1992), consiste en una exhaustiva documentación de los rituales de la secta vudú del rará, cuyos principales integrantes son los cortadores de caña que laboran en las centrales azucareras de la frontera dominico-haitiana. Caratini graba específicamente en el Batey la Redonda, espacio cuya propia nomenclatura remeda la huella de la experiencia plantadora. Con minuciosa cercanía, se muestran los rincones del *humford*, la fuerza visual de los *vevés* y las banderas, las ofrendas al pie del *poteau mitan*, la fiesta popular en torno al rito, aderezado con un fondo musical en el que se escuchan cánticos en creole.

En 1992 también compone *María Lionza*, con la cual se aproxima al movimiento de sanación venezolano de igual nombre al grabar las prácticas que, asociadas a la diosa de la jungla,<sup>5</sup> tienen lugar en la Montaña Sagrada de Sorté en Yaracuy, Venezuela. Más allá de sus valores documentales, *María Lionza* es una pieza pionera en cuanto a su concepción, pues en la época los videos digitales no duraban más de un minuto, dada la limitada capacidad de memoria de los ordenadores. Sin embargo, mientras el artista llevaba a cabo el proceso de edición en los talleres del Center for Creative Imaging, en Maine, donde se acababa de inventar el QuickTime de la Macintosh, decide unir varias



*La revalorización de las tradiciones locales, la búsqueda de las huellas del pasado indígena, así como la mirada al legado africano y al de aquellas poblaciones que habitaron los territorios de Calibán como parte de sucesivas oleadas migratorias producidas al calor de la empresa colonial son constantes temáticas en el panorama de las artes visuales contemporáneas del área.*



máquinas para llevar a cabo un video de más de cuatro minutos.

Le sigue *Orixás* (1997), en el cual el creador interpenetra el ámbito de los *terreiros* en San Salvador de Bahía. En este video, la presentación de dos ceremonias de candomblé<sup>6</sup> se produce mediante la alternancia de fragmentos a color y en sepia como evocación del pasado. Lentamente, Caratini se acerca a los gestos de los participantes y hace hincapié en los rostros conmocionados y en los cuerpos danzantes, toda vez que señala el protagonismo de la figura femenina en los bailes rituales.

En *Kali* (2019), por su parte, se integran escenas filmadas en Benarés, milenaria ciudad de la India, y en Martinica, isla donde la impronta de la cultura hindú se expresa en el culto a la diosa negra Kali. Es, definitivamente, un guiño al Caribe multirreligioso. Caratini registra las cremaciones, la adoración al *lingham* en el Templo de Shiva en la India, y, a través del segmento grabado en Martinica, el espectador parece asistir en directo a una de las ceremonias de sacrificio realizadas en honor a la diosa madre del universo. Se aprecia al *pujari* presidiendo la ceremonia, el incienso, las ofrendas de frutas y la impactante matanza del cabro en secuencias que se inspiran en referencias sorprendentes, como las provenientes de las películas *Space Odesy*, de Stanley Kubrick, o *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola.

En un recuento desde Cuba, merece una especial mención *Ayé* (2019), nacido de la visita que, en 2016, realizara el artista a nuestra tierra con el propósito de conocer los mitos y misterios de las religiones afrocubanas. En el video, la imagen del mar y los componentes de los altares de la santería capturan las primeras visiones del espectador, mientras que

<sup>5</sup> María Lionza, sincretizada con la Virgen de Coromoto, patrona de Venezuela.

<sup>6</sup> Una de las ceremonias estaba dedicada al rey Tutu de Benín.

DE LA MIRADA A LAS RAÍCES A LA PERPETUACIÓN DEL RITO. CULTURA POPULAR, SINCRETISMO RELIGIOSO Y EXPERIMENTACIÓN EN LA OBRA VIDEOCREATIVA DE HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI / / FROM THE GAZE AT THE ROOTS TO THE PERPETUATION OF THE RITE: POPULAR CULTURE, RELIGIOUS SYNCRETISM, AND EXPERIMENTATION IN THE VIDEO ART OF HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI  
ANABEL MARTELL

la figura humana se inserta paulatinamente en el metraje, y llega a su cumbre en la gran procesión por las calles de Regla, que pone punto final al filme.

Puede afirmarse, entonces, que «Raíces Ancestrales en el Nuevo Mundo» es «un monumento anónimo a la herencia cultural negra en las islas del Caribe en sus desplazamientos y conexiones con el continente» (Rodríguez Puerto, 2017, p. 38). Es una serie que demuestra el valor de los actos de fe como comunes y profundamente humanos. Además, constituye la semblanza de un conjunto de prácticas que «no provienen ni de la tradición libresca de Próspero, ni de la etérea de Ariel, sino de la que propiciaron los ancestros del verdadero dueño de la tierra, Caliban, y los que llegados de múltiples latitudes hicieron parte de esta síntesis humana en la que se presagia el futuro que es el Caribe» (Wood, 2017, p. 12).

Las interpretaciones visuales de Caratini se construyen a partir de imágenes de alta pregnancia, donde la energía de los personajes del carnaval, el fervor de los devotos, la vital gestualidad de los practicantes y el impacto de los trances, junto a la complejidad iconográfica de las mascaradas, la riqueza de los altares y el brillo de los atuendos adquieren protagonismo en tanto signos culturales que se inmortalizan en la sensorialidad de cada toma. Se componen de breves filmes que se enfocan en el desempeño de las figuras femeninas y masculinas dentro de las diferentes sociedades cultistas, donde también sobresale la presencia de infantes como símbolos de la continuidad de un legado que se transmite generacionalmente. En sus secuencias, el artista dignifica a todos aquellos individuos, esencialmente negros y mestizos, que posiciona como personajes anónimos; sujetos devenidos íconos al exponerse ante su lente con total desinhibición o, incluso, sin percatarse de la presencia de la cámara.

A través de las imágenes que manipula sin despojarlas de su componente de verosimilitud, el creador interpenetra los ambientes en que se desenvuelven las tradiciones, en que se esconden las leyendas, en que habita la magia. En el acercamiento a esas zonas de veladuras y encubrimientos, en su obra lo íntimo se hace público y se consagra a través de la imagen en movimiento al develar realidades que no por cotidianas se tornan indiferentes.

En tal sentido, sus videos se convierten en un valioso testimonio de la riqueza cultural de América Latina y el Caribe. A su vez, constituyen un claro ejemplo del potencial del audiovisual para «hacer posible la reconstrucción de los significados culturales contenidos en la memoria de los grupos sociales [y] su valor como un documento de memoria en sí mismo»

(Díaz Vieta, 2019-2020, p. 304). Y es que, al culminar cada ceremonia, los tambores dejan de sonar, y tras bailes y ofrendas, el rito llega a su fin. Sin embargo, el lapso de lo captado —ese que contiene la posibilidad de lo irrepetible— queda suspendido en el tiempo continuo de los videos del artista, en los cuales pervive la huella del entrecruzamiento entre el ser humano y la naturaleza; unión que constituye «el entrañable sentimiento fundador de nuestros pueblos y naciones» (Wood, 2017, p. 13).

A modo de cierre, cabe destacar que los senderos por los que ha transitado la obra de Héctor Méndez Caratini son múltiples. Son rutas que tienen su punto de partida en etapas de la niñez del fotógrafo, cuando, a los ocho años, su tío le obsequiara la que sería su primera cámara. A partir de ese momento comenzaría a observar su entorno de otro modo, a experimentar la realidad a través del lente. Cada motivo se tornaba un elemento de indagación y, en correspondencia, susceptible de ser capturado. Desde entonces, la mirada curiosa, perspicaz y siempre respetuosa hacia lo que le rodea le ha acompañado, así como la voluntad de multiplicar sus visiones. Sin embargo, consciente de que «el hombre solo puede alcanzar su grandeza, su máxima medida en el reino de este mundo» (Carpentier, 1967, p.79), el artista ha trazado el rumbo de su cincuentenaria trayectoria creativa desde la motivación de revelar no solo las esencias de su Puerto Rico natal, sino lo real maravilloso de numerosos pueblos. Todo ello sustentado en un recurrente y audaz trabajo con la imagen en movimiento que, si bien surgió como complemento a su labor fotográfica, ha ido cobrando autonomía dentro de su poética. Un camino de búsquedas que va de la mirada a las raíces a la perpetuación del rito integrando cultura popular, sincretismo religioso y experimentación visual. ■

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benítez Rojo, Antonio. (2020). *La isla que se repite*. Editorial UH.
- Carpentier, Alejo. (1967). *El reino de este mundo*. Compañía General de Ediciones de México.
- Díaz Vieta, Thalía. (2019-2020). «Espacio, tiempo y lenguaje de la memoria en la obra de Gloria Rolando». *Anales del Caribe*, pp. 302-318.
- Rodríguez Puerto, Kirenia. (2017). «Enlaces fotográficos: la obra de Héctor Méndez Caratini». *Anales del Caribe*, pp. 33-51.
- Rodríguez Puerto, Kirenia. (2022). «Fotografía y decolonialidad: marginalidad y resistencia cultural en el Caribe contemporáneo». *Tramas y Redes*, 3, pp. 155-173.
- Wood, Yolanda. (2017). *Caribe: universo visual*. Editorial Universitaria Félix Varela.

# A propósito de Caratini en Cuba: una entrevista comentada

*About Caratini in Cuba: a commented interview*



AMELIE RODRÍGUEZ VARONA  
KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO

Universidad de La Habana

\* Este texto ha sido elaborado a partir de dos entrevistas al fotógrafo puertorriqueño Héctor Méndez Caratini (HMC). La primera, se realizó de manera virtual el 29 de noviembre de 2024 por Kirenia Rodríguez Puerto. La segunda, a cargo de Amelie Rodríguez Varona, tuvo lugar en La Habana entre los días 18 y 31 de mayo de 2025.

## RESUMEN

■ El texto es el resultado de varias entrevistas especializadas realizadas a Héctor Méndez Caratini entre 2024 y 2025. Su participación en eventos internacionales en Casa de las Américas, la Universidad de La Habana y Casa de África, hizo posible profundizar en el acceso y la divulgación de su obra a partir de exposiciones y presentaciones públicas. De la conjunción de estos intercambios, derivaron acercamientos más profundos a la relación histórica entre el creador y Cuba, los cuales aportaron de manera significativa a investigaciones de pregrado y posgrado de la carrera de Historia del Arte.

**PALABRAS CLAVES:** fotografía caribeña; diáspora; Caribe; arte contemporáneo; identidad, Cuba.

## ABSTRACT

■ *The text is the result of several specialized interviews conducted with Héctor Méndez Caratini between 2024 and 2025. His participation in international events at Casa de las Américas, the University of Havana, and Casa de África made it possible to deepen access to and dissemination of his work through exhibitions and public presentations. From the convergence of these exchanges emerged more profound approaches to the historical relationship between the artist and Cuba, which have significantly contributed to undergraduate and graduate research in the field of Art History.*

**KEYWORDS:** Caribbean photography; diaspora; Caribbean; contemporary art; identity; Cuba.

## UN BORICUA EN LA HABANA

H

éctor Méndez Caratini estuvo en La Habana por motivo del X Coloquio Internacional de Diversidad Cultural en el Caribe: Archivos y Memoria: Descolonización en el Caribe, convocado por Casa de las Américas y celebrado en mayo de 2025. El fotógrafo boricua donó a la institución cultural los catálogos de gran parte de su obra. Entre ellos puede encontrarse el perteneciente a «REDUX», su más reciente exposición antológica, la cual resume cincuenta años de su vida artística.

Durante su estancia, Méndez Caratini también participó en el I Coloquio Identidad, Cultura y Desarrollo Sostenible en un Mundo en Crisis: los Desafíos del Caribe, como parte del evento bianual Saber UH. En la cita se proyectó y debatió su audiovisual *Loíza: herencia negra (1975-1996)*, realizado en Puerto Rico. Igualmente, inauguró la exposición de su serie *Ayé* (2016) en la sala transitoria del Museo Casa de África, ocasión aprovechada para donarla a la prestigiosa institución cubana.

### PRIMEROS CONTACTOS.

**INICIOS DEL VÍNCULO CUBA-CARATINI**  
 Héctor Méndez Caratini inicia su relación con Cuba en las décadas del setenta y el ochenta del pasado siglo. Durante el I Coloquio de Fotografía en México, celebrado en 1978, el artista puertorriqueño establece contacto con destacados fotógrafos cubanos presentes en la cita, como María Eugenia Haya (Marucha), Mario García Joya (Mayito), Alberto Korda y Raúl Corrales. Como resultado de estos intercambios, el boricua participó en el I Premio de Fotografía de la Casa de las Américas, convocado en 1981. Caratini contó con su ensayo fotográfico «Los sueños del patriota» (1977-1979), una serie donde rinde homenaje a Andrés Figueroa Cordero, símbolo de resistencia patriótica ante la impronta de la colonialidad, y con la cual obtuvo la primera mención. Luego, participó como jurado en la Segunda Exhibición de Fotografías de la Casa de las Américas. En 1984 la serie antes premiada formó parte de la exposición colectiva del III Coloquio Latinoamericano de Fotografía,

convocado por la mencionada institución cubana y celebrado en La Habana.

**¿Qué significó para usted el premio recibido por su serie «Los sueños del patriota»?**

**HMC:** Fundamental en ese movimiento fue la figura de Pedro Meyer, pues fue quien activó el movimiento de fotografía latinoamericana, a partir de 1978. No conocía de antes a Mayito y Marucha, no existían las avenidas. Conocí la fotografía cubana a través de los coloquios de Fotografía Latinoamericana. Participé en el primer Coloquio con mi fotografía sobre el prisionero político Andrés Figueroa Cordero. En septiembre del 78 me percaté que se estaba muriendo y Estados Unidos no quería que muriera para evitar la construcción del héroe y lo liberaron. Tan pronto llegó al aeropuerto inició la documentación. Periódicamente fotografié etapas de su vida cotidiana. Llevaba mi cámara y documentada su tratamiento de quimioterapia, sucesos, cumpleaños, la vida en el hospital. Cuando fue dado de alta fui a su residencia privada, en Aguada y fotografié periódicamente diferentes etapas de su vida por dos años. Lo titulé el resultado «Los sueños del patriota»

Para mí fue un orgullo inmenso que pueblo cubano haya reconocido mi obra y, bueno, marcó mi vida de ahí en adelante. El premio del ensayo fotográfico fue una sorpresa, me enteré por un recorte de prensa local. No tenía comunicación. Eran momentos difíciles en la relación entre Estados Unidos y Puerto Rico. Para enviar mi participación tuve que hacerlo a través de un deportista, jefe del equipo de baloncesto cubano, a quien le llevé la caja fotográfica con el ensayo y las instrucciones de cómo hacerla llegar a los cubanos. No había otras agencias o alternativas. La comunicación era muy difícil.

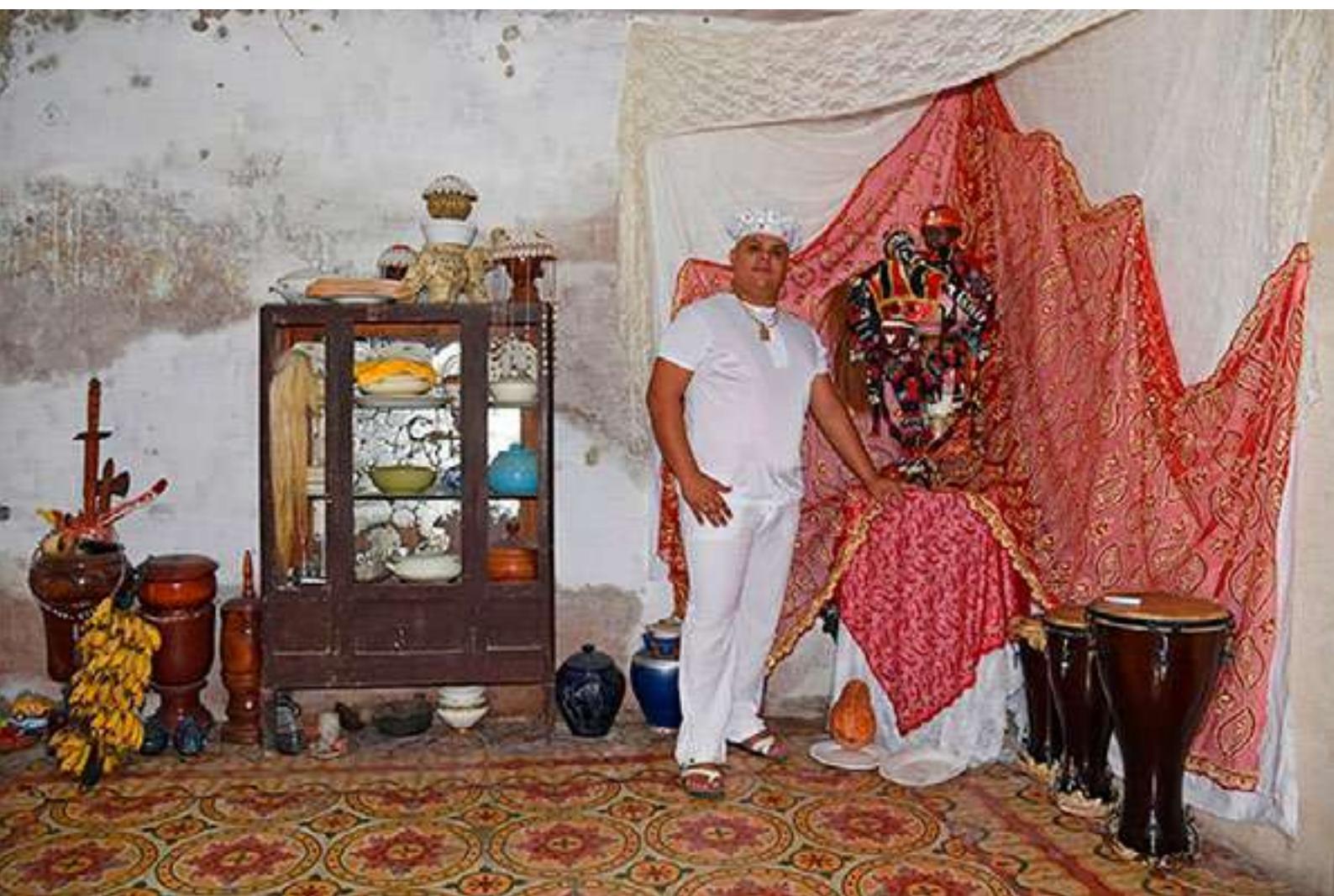
### «MÁRTIRES» EN LA II BIENAL

La II Bienal de Arte de La Habana, celebrada en 1986, devolvió a Cuba el trabajo de Caratini. Una muestra de su serie fotográfica «Mártires» (1985) formó parte de la exposición principal del evento. La obra, compuesta por imágenes en blanco y negro de cadáveres de animales, lleva a la reflexión sobre las dimensiones existenciales de la vida, la libertad y la muerte.

*¿Cómo surge la idea de realizar esta serie?  
 ¿Por qué usted la envió a la II Bienal de La Habana?*

**HMC:** Envié mi participación a través del Instituto de Cultura de Puerto Rico. Tenía un trabajo previo y era el trabajo más reciente que estaba realizando en esa época. «Mártires» es una serie, un portafolio que yo hice con diez fotografías sobre una naturaleza muerta. Es un trabajo que imprimí en tipo platino, que es un método del siglo XIX, de los orígenes de la fotografía porque quería hacer una fotografía que, aunque fuese de naturaleza muerta fuese un poquito más moderna. Y tiene que ver con el tema de la muerte. La serie trata sobre aquellos seres que cruzaron de un lado a otro en un viaje de liberación y que en medio de esa trayectoria fueron exterminados. Por ejemplo, comencé a fotografiar la serie abruptamente, primero estaba fotografiando un paisaje idílico, en un lago envuelto en neblina con una cámara Hasselblad, de formato mediano. Cuando uno mira (apunta el lente de la cámara) hacia abajo para poder tomar la foto de frente, me doy cuenta de que mi zapato

estaba pisando un sapo aplastado: esa rana que se atrevió a cruzar desde el otro lado de la calle y fue pisada por un automóvil. Entonces yo levanto el sapo, lo cojo en mis manos y me digo, pero si esto tiene más posibilidades de interpretación que una foto trillada de un lago. Entonces no tomo la foto del lago, sino que examino el cadáver, me lo llevo para mi casa y lo pongo a secar en el techo de mi residencia para que el sol seque esos tejidos. Entonces comencé esa serie y durante los fines de semana me dedicaba a buscar sapos aplastados en diferentes regiones de la isla. Empecé con los sapos, pronto evolucioné y me puse a fotografiar a los pajaritos que se caen del nido y caen en la tierra. A estos personajes los retrataba como Ícaros, que son aquellos que decidieron volar y luego se les derritieron las plumas que estaban pegadas con cera y fallecieron. Los sapos me interesaban mucho porque quiere decir toa, que en lengua taína significa fecundidad, fertilidad de la mujer. Entonces, para continuar la serie, me puse a retratar los lechones asados, las cabezas de los puercos que se hacen para la comida. De igual forma, me puse a colecciónar los desperdicios



**Yomey Alfonso Díaz**

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► MATANZAS, CUBA, 2016

que me encontraba en los estacionamientos. En el que estaba de camino a mi trabajo, me dedicaba a mirar para el piso y recoger las latas oxidadas, con moho. Con estos elementos conformaba una composición como si fuesen mapas, el mapa de la isla de Puerto Rico. De esa forma surgió «Mártires».

#### CUBA EN LA OBRA DE CARATINI. ARCHIVO VISUAL Y SANTERÍA

La constante preocupación de Caratini por reflexionar sobre aspectos filosóficos y su interés por las contribuciones africanas a las culturas occidentales quedaron plasmados en el ensayo fotográfico «Raíces ancestrales del Nuevo Mundo». La serie, iniciada en los años noventa, exploraba las contribuciones religiosas y culturales, de base sincrética, que aportaban los países comprendidos en la noción de Nuevo Mundo, por tanto, no hegemónicos en el proyecto de colonialidad moderno. Entre 1992 y 1998, realizó sucesivos viajes y exploraciones visuales en Venezuela, Martinica, Brasil y República Dominicana. Sin embargo, el artista reconocía que Cuba se había convertido en un segmento inconcluso hasta entonces.

Los esfuerzos aunados entre Casa de África, Casa de las Américas, la Universidad de La Habana y la Cátedra UNESCO de Estudios Afroiberoamericanos de la Universidad de Alcalá, propiciaron la primera estancia de investigación de Héctor Méndez Caratini en Cuba para documentar la santería. De este viaje resultó la serie Ayé, realizada en septiembre de 2016, cuando regresó a la mayor de las Antillas para seguir documentando el fenómeno en La Habana Vieja, Regla, Colón y Matanzas. La serie representa un profundo y meticuloso acercamiento a las raíces culturales, religiosas y sociales de Cuba a través de la fotografía en la cual se muestran escenarios y practicantes de la santería, la regla de palo monte y la sociedad abakuá a modo de segmento caribeño. No es una simple captura de imágenes, sino una narración sobre la historia de un pueblo que, a través de sus creencias y tradiciones, ha resistido la diáspora y la opresión, para conformar así una identidad única en el corazón de las Antillas.

*¿Qué anécdotas recuerda usted de anteriores estancias y recorridos por los barrios cubanos?*

**HMC:** Pues yo vine a Cuba por primera vez en 1982 y me puse a fotografiar distintas manifestaciones de la vida cotidiana, la vida callejera. Coincidí con una marcha multitudinaria del Primero de Mayo. Fotografié a Fidel y a los manifestantes. Por otra parte, estaba fotografiando a mis amistades porque tenía el privilegio de conocer a Mario García Joya (Mayito), a Marucha (María Eugenia)

y a Corrales, a Korda y a un sinnúmero de fotógrafos cubanos que eran amigos míos desde la época de los Coloquios de Fotografía Latinoamericana. Fotografiaba también la vida en los interiores, como en una lavandería, como una cocina, más bien siguiendo la tradición de August Sander que fotografiaba las distintas profesiones que ejercían sus compatriotas.

En ese viaje, intenté comenzar los contactos para los temas «Raíces Ancestrales del Nuevo Mundo». Se me hizo muy difícil pues no logré darle seguimiento y materializar los cimientos de ese ensayo.

Mi vida es un círculo, sigo otros temas y en algún momento en el giro de las ramas de los árboles vuelvo a retomarlos. Mi madre falleció en el año 91 cuando comencé estos temas. Una vez que falleció, comencé a fotografiar en República Dominicana y Venezuela. Regresé varias veces a La Española para fotografiar a los haitianos. Fueron tres viajes a República Dominicana. Imprimía las fotos en la Universidad de Puerto Rico y, en ese momento, llegaron los eventos de conexiones africanas como el Coloquio de África en São Paulo; así, se abren los caminos para seguir el tema de los orichas y vuelvo en dos ocasiones.

Las obras son elegguas que abren el camino. El trabajo de María Lionza fue de esa época, ya conocía el tema y necesitaba los contactos para entrar a la montaña sagrada de Sorté, Caracúi, en la jungla de Venezuela. Me invitaron a un certamen donde era miembro del jurado en las empresas Polar. Cuando estaba entregando el premio decidí hablar con el dueño para que me pusiera en contacto con otro fotógrafo (Mario). Pude cenar con él y regresar en otra ocasión para llevar a cabo el ensayo.

#### DIÁLOGO CON LOS PINOS NUEVOS. NOTICIAS PARA LAS NUEVAS GENERACIONES

La obra fotográfica de Héctor Méndez Caratini en Cuba revela una mirada diferente que busca las conexiones religiosas. Por tanto, establece un precedente para los artistas del lente. El boricua utiliza su cámara no solo para documentar, sino también para crear un diálogo visual que invita a la reflexión.

*¿Tiene algún mensaje para los nuevos artistas de la fotografía?*

**HMC:** Lo más importante en la vida es perseguir tus sueños, tener aspiraciones en la vida e intentar materializarlas, lograrlas. En el camino van a encontrar un montón de piedras, de obstáculos y lo fundamental es superar esos obstáculos. En la vida, siempre hay que



*Juan Chong*

HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI

► LA HABANA, CUBA, 2016

tener un plan A, B, C, D, por si acaso el plan A no se da. Yo he encontrado un sinnúmero de obstáculos, de piedras en el camino y al principio era muy idealista, y tenía mucha influencia del existencialismo de Albert Camus con el mito de Sísifo. Te encontrabas una piedra en el camino y entonces tratabas de empujarla, cuando llegaba al tope, rodaba loma abajo y tenías que volverla a subir. Pero me di cuenta de que eso era imposible de lograr y me enfoqué en que, cuando me encuentre una piedra en el camino, pues simplemente me le voy alrededor y continúo mi camino, y desde entonces esa ha sido mi filosofía para lograr todos los sueños que me he propuesto.

#### COMENTARIO FINAL: UNA OBRA DE DIMENSIONES ONTOLOGÍCAS

En su obra, Caratini apela al recuerdo en sus distintos modos de redimir el pasado, el cual utiliza como artílugo de conexión de segmentos con un enfoque humanístico. Por eso, se puede evidenciar que en todo su quehacer artístico están presentes temas relacionados con la vida, la muerte y la transfiguración del ser; todos articulados en la perenne búsqueda de conectar pasado, presente y futuro. De ahí, el profundo enfoque humanista de su obra, la cual contribuye a desfigurar los márgenes y las periferias culturales establecidas por la modernidad occidental dominante. ■

# Los retos del desarrollo en las Antillas hispanas. Estrategias y políticas (1945-2010)

Oscar Zanetti: RUTH Casa Editorial, La Habana, 2024, 314 pp.

ANTONIO F. ROMERO GÓMEZ

E

n febrero de 2025, Oscar Zanetti, Premio Nacional de Ciencias Sociales y de Historia de la República de Cuba, y miembro destacado de la Cátedra de Estudios del Caribe Norman Girvan de la Universidad de La Habana, me invitó a presentar su última publicación, *Los retos del desarrollo en las Antillas hispanas. Estrategias y políticas (1945-2010)* en el marco de la XXXIII Feria Internacional del Libro de La Habana. Esta enjundiosa obra se extiende desde mediados del siglo xx hasta el presente cuando las transformaciones económicas en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico se han ido articulando dentro de la economía global (Zanetti, 2024, p. 2).

La estructura analítica del ensayo es impecable. Después de una revisión de las teorías del desarrollo y su influencia relativa, seguida por un análisis resumido, pero muy completo, de la problemática del desarrollo en América Latina, traza un contexto que facilita la comprensión de las dificultades enfrentadas por las economías de las tres Antillas hispanas (Cuba, República Dominicana y Puerto Rico). A continuación, y en secuencia cronológica, sigue el paulatino agotamiento del modelo primario-exportador de crecimiento, así como las respuestas que ante ese fenómeno se articularon en cada país hasta la primera década del actual siglo, de acuerdo con sus diferentes estructuras sociopolíticas.

Las estrategias de desarrollo formuladas y las políticas económicas aplicadas en las tres naciones son analizadas por Zanetti sobre bases comparativas. Así, es posible apreciar las similitudes, diferencias y revisiones de estos modelos a lo largo de medio siglo de éxitos y fracasos. Esta aproximación implica un aporte muy significativo a los estudios del Caribe insular hispánico, pues «la matriz cultural común, así como apreciables coincidencias sociales y económicas, se combinan en las tres grandes Antillas con profundas diferencias en su estatus político» (p. 11). Insiste el autor en que:

LOS RETOS DEL DESARROLLO EN LAS ANTILLAS HISPANAS. ESTRATEGIAS Y POLÍTICAS (1945-2010)  
 OSCAR ZANETTI: RUTH CASA EDITORIAL, LA HABANA, 2024, 314 PP.  
 ANTONIO F. ROMERO GÓMEZ

al margen de reconocidas similitudes y palpables diferencias, el desenvolvimiento de las tres sociedades ha sido examinado desde la cerrada perspectiva de las historias nacionales, óptica unilateral que también predomina en otras ciencias sociales e impide percibir con claridad interesantes similitudes, y explicar de manera más amplia y profunda, muy notables singularidades. Las dificultades para superar la fragmentación, provenientes en ocasiones de excluyentes visiones identitarias o de representaciones de fundamento ideológico, responden también a intereses individuales o grupales en los que se combinan, a veces de manera sorprendente: convicciones políticas, aspiraciones sociales, prejuicios raciales y hasta creencias religiosas (pp. 11-12).

Es de resaltar el análisis de las estrategias y políticas de desarrollo en el contexto latinoamericano, las cuales son una base esencial para comprender en profundidad lo realizado en las Antillas hispanas. En su pormenorizado y contextualizado estudio sobre el tema, el autor plantea que «las economías latinoamericanas se han desenvuelto de manera desigual a lo largo del tiempo, lo que ha dado lugar a notables —y cambiantes— diferencias entre países, no solo en cuanto a sus características económicas, sino también en las fórmulas adoptadas para hacer frente a sus problemas» (p. 33).

Así, el libro también contiene un enciclopédico esfuerzo de sistematización de estudios, referencias, estadísticas y perspectivas diversas sobre el devenir económico de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico en las seis décadas y media que van desde 1945 hasta 2010. Esto constituye un aporte excepcional al conocimiento del Caribe hispano, y puede considerarse como un esfuerzo intelectual de alta significación.

Resulta significativo el examen del modelo económico que «algunos denominan de industrialización por sustitución de importaciones y otros califican de estadocéntrico, el cual predominaría durante casi tres décadas en el contexto latinoamericano» (p. 41). Para una mejor interpretación y balance de los éxitos y fracasos de este modelo, creo que se pudieran añadir tres elementos:

- La importación de medios de producción, en una segunda fase de desarrollo del modelo, pretendía ser sustituida mediante inversiones en ramas industriales más complejas, cuyas elevadas exigencias a menudo se resolvieron con la participación de empresas transnacionales.

- La limitación al crecimiento y la inversión fue determinada por el inalterado esquema de concentración de la renta heredado del modelo primario exportador. Esto se vinculó con las premisas esbozadas por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) para la efectividad del modelo y con la declarada necesidad de la integración económica regional.
- Los cambios en el entorno internacional, históricamente signado a partir de 1973, y su impacto en el llamado Euromercado desempeñaron un papel fundamental en la posposición de la crisis del modelo en nuestra región.

Con vistas a enfrentar y superar las «calamidades del subdesarrollo» (p. 100), se realizaron constantes esfuerzos, pero «la variedad de opciones y proyectos desarrollistas, así como las diferentes condiciones socioeconómicas y políticas de las islas, animarían estrategias y procesos de desarrollo caracterizados por una creciente diversidad» (p. 100).

Sobre el caso de Cuba, Zanetti reflexiona sobre tres puntos esenciales para esbozar una salida urgente a la presente crisis estructural, la cual, a pesar de ser de larga data, se ha agravado en los últimos cinco años. Afirma el historiador que el concepto de desarrollo asumido en Cuba desde 1959 buscaba mejorar la calidad de vida de la población a partir de una distribución equitativa de la riqueza; el logro de este objetivo dependía, claro está, del desempeño de la economía. Sin embargo, el voluntarismo, la centralización desmedida y la ausencia de sistematicidad definieron la implementación de los procesos económicos, lo cual trajo como consecuencia la incapacidad de alcanzar el desarrollo por un modelo propio (p. 100). Además, plantea que la década del noventa comprendió mecanismos de propiedad y gestión económicas difíciles de insertar en la planificación, sobre todo cuando la ejecución de este tipo de actividades se enfrentaba a una mentalidad cerrada (p. 241). Asimismo, concluye que Cuba, al finalizar la primera década del siglo XXI, aún no definía un nuevo modelo para encauzar su desarrollo y las secuelas de semejante indefinición eran visibles (p. 239).

Ya en el epílogo de esta valiosa obra, señala el autor que «las Antillas hispanas se van adentrando en el siglo XXI sin haber alcanzado el desarrollo. En cualquiera de las versiones de ese controvertido concepto sus carencias resultan evidentes» (p. 275). Sobre Cuba, sintetiza que «tampoco ha conseguido encontrar un camino

LOS RETOS DEL DESARROLLO EN LAS ANTILLAS HISPANAS. ESTRATEGIAS Y POLÍTICAS (1945-2010)  
 OSCAR ZANETTI: RUTH CASA EDITORIAL, LA HABANA, 2024, 314 PP.  
 ANTONIO F. ROMERO GÓMEZ



para enrumbar su desarrollo. Los lineamientos de política económica aprobados en 2011, más que definir un nuevo modelo de economía compendiaban un nutrido conjunto de acciones para dinamizarla» (p. 280). Más adelante concluye:

La falta de sistematicidad en el diseño y la aplicación de la política económica ha condicionado un irregular y fluctuante desempeño de la economía, cuyo crecimiento a una media de 2 % del PIB para toda la década de 2010 dista de acreditar desarrollo. De hecho, la mayoría de las ramas agrícolas e industriales no han recuperado los niveles productivos previos al Período Especial de la década de los noventa del pasado siglo. Correlato en el plano social del atascamiento es la persistencia de las dificultades, un nivel de ingresos que además de insuficiente tiende a diferenciarse y el deterioro relativo en los servicios, circunstancias que desestimulan la productividad y propician la emigración en una población progresivamente envejecida (p. 281).

Concluye el epílogo de esta importante investigación con tres *ideas-fuerza*. En primer lugar, Zanetti plantea que una de las dificultades que enfrentan las Antillas hispanas es la ausencia de financiamiento interno para sustentar el desarrollo; nota, sin embargo, que este elemento no es singular. En segundo lugar, esclarece que, aunque desde mediados del siglo xx hasta el presente, las tres islas han experimentado cambios económicos insertados dentro de la economía mundial, estos no han significado la superación del modelo de dependencia. Por último, y con una mirada al futuro, el historiador hace notar que solo serios esfuerzos de integración regional caribeña podrán asegurar la búsqueda del desarrollo en el área, en un contexto mundial marcado por la globalización y el neoliberalismo. ■

**ANTONIO F. ROMERO GÓMEZ** (Cuba). Doctor en Ciencias Económicas, profesor titular de la Universidad de La Habana y presidente de la Cátedra de Estudios del Caribe Norman Girvan.

## Sobre los autores



**YOLANDA  
WOOD  
PUJOLS**  
SANTIAGO DE  
CUBA, 1950

Es profesora en la Universidad de La Habana, investigadora y crítica de arte. Fue directora del Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas y de la revista *Anales del Caribe* entre 2006 y 2015. Ha impartido clases de pregrado y posgrado en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, así como en la Universidad Iberoamericana, la Universidad Anáhuac y la Universidad Nacional Autónoma de México.



**YAMIL  
HEVIA  
DÍAZ**  
LA HABANA,  
1991

Es investigador y profesor en la Universidad de La Habana. Forma parte del equipo gestor del fondo bibliográfico de arte caribeño Yolanda Wood. Ha consolidado su perfil investigativo a través de la participación en eventos internacionales celebrados en Cuba. Actualmente cursa el programa de maestría en Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras.



**MARIANA  
MORA  
CANDIA**  
LA HABANA,  
1999

Es profesora en la Universidad de La Habana. Preside la Cátedra de Cultura Catalana de dicha universidad. Es directora asistente de la sede de Galería Continua en La Habana. Ha participado en eventos internacionales como la Convención Científica Internacional Saber UH, el Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe y NALAS Conference Encounters, Transitions, and Resistances.



**MEI-LING  
CABRERA  
PÉREZ**  
LA HABANA,  
1978

Es profesora en la Universidad de La Habana. Sus investigaciones de licenciatura, maestría y doctorado se han enfocado en el estudio de la escultura en los diferentes períodos del arte cubano. Ha publicado artículos en la *Revista de la Universidad de La Habana* y en la *Revista de Arte Ibero Nierika*.



**RODRÍGUEZ  
ENRÍQUEZ**  
LA HABANA,  
1960

Es profesora en la Universidad de La Habana. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y miembro de la Asociación Internacional de Críticos (AICA). Ha sido curadora de diferentes ediciones de la Bienal de La Habana. Fue directora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam entre 2002 y 2005. Ha dictado conferencias en Brasil, Chile, India, Colombia, China, España, Indonesia, entre otros países. Ha sido jurado de eventos internacionales en Colombia, Brasil y Chile.



**KIRENIA  
RODRÍGUEZ  
PUERTO**  
MATANZAS,  
1985

Es profesora de la Universidad de La Habana. Fue miembro del programa interdisciplinario de Estudios Caribeños de Posgrado en Casa de las Américas entre 2008 y 2015. Ha sido profesora invitada en universidades extranjeras, como la Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras y Recinto de Cayey, y la Universidad Martin Luther de Halle-Wittenberg, Alemania. Sus investigaciones abarcan temas relacionados con la fotografía en el Caribe hispano.



**ANABEL  
MARTELL  
PRIETO**  
LA HABANA,  
2000

Es profesora de la Universidad de La Habana. Es miembro del Grupo de Estudios Visuales de América Latina y el Caribe (GEVALC) y del Proyecto de Rescate, Defensa y Divulgación de las Academias de Arte en Iberoamérica. Ha participado en eventos como el Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe y la Convención Científica Internacional Saber UH. Ha colaborado con publicaciones periódicas, como el *Boletín de la Bienal de La Habana y La Jiribilla*.



**AMELIE  
RODRÍGUEZ  
VARONA**  
LA HABANA,  
2004

Es estudiante de cuarto año de Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Participó en el comité organizador del Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe. Para su tesis de licenciatura, investiga temas relacionados con la obra de Héctor Méndez Caratini.



N.º 9 | NOVIEMBRE 2025

# SOCIALIZarte

