

socializARTE

Grupo de Trabajo *Arte antihegemónico y resistencia cultural*

BOLETÍN No.2

Octubre 2017

Contenido

DOSSIER DE ARTES VISUALES: HÉCTOR MÉNDEZ CARATINI	1
EL DIARIO ENTRE «LO VISUAL» Y «LO SENSORIAL» _ CATALINA CORTÉS SEVERINO	3
“ARTE COMO PROCESO DE EDUCACIÓN ALTERNATIVA. NUEVAS METODOLOGÍAS PARA LA INCLUSIÓN SOCIAL: EL CASO DE ALTA VERAPAZ, GUATEMALA” _ MAGDA GARCÍA VON HOEGEN	10
IMÁGENES DEL LEGADO AFRICANO EN LA FOTOGRAFÍA DEL CARIBE _ KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO	22
ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL CARIBE HISPANO INSULAR: POÉTICAS REPRESENTATIVAS DE UNA VISUALIDAD EMERGENTE. _ MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA	32

El boletín electrónico **SocializARTE** responde a las iniciativas del grupo de trabajo *Arte antihegemónico y resistencia cultural*, asociado a la red académica CLACSO, organizado desde el Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de La Habana y apoyado en la vasta producción científica de sus miembros.

En su segunda entrega queremos reflexionar acerca de las culturas originarias en América Latina y el Caribe en su riqueza y diversidad étnica, cruzamientos y confluencias motivados por las sucesivas oleadas migratorias, la pluralidad cultural resultante, así como la pervivencia de los sistemas filosóficos, códigos culturales y artísticos. En el dossier confluyen artículos sobre la pervivencia de las poblaciones mayas, el legado africano en el arte del lente y la apropiación de estos códigos culturales por el arte contemporáneo.

Conforma el boletín un dossier del maestro boricua Héctor Méndez Caratini con la serie fotográfica *Raíces Ancestrales del Nuevo Mundo* (1993-2016). Legado y pervivencia de códigos culturales convergen en las fotografías resultantes de las prácticas religiosas en Venezuela, Martinica, Brasil y Cuba que contribuye a diversificar la riqueza cultural de la región a través de sus legados africanos, hindúes, aborígenes.

Igualmente se pone a consideración de los lectores la convocatoria al curso virtual *Arte y sociedad en América Latina y el Caribe. Códigos de resistencia antihegemónicos*, para todos los graduados en Ciencias Sociales y Humanidades interesados en acercarse y profundizar los diálogos entre el arte y las agendas sociales en América Latina y el Caribe. La inscripción estará abierta entre los días 18 de septiembre y el 6 de octubre de 2017 y el curso se realizará entre el 23 de octubre y el 30 de diciembre de 2017.

Esperamos que esta segunda entrega del boletín **SocializArte** contribuya a multiplicar el conocimiento de especialistas e interesados sobre el arte latinoamericano y caribeño desde lecturas propias y antihegemónicas.

Dossier de Artes Visuales: Héctor Méndez Caratini

Raíces ancestrales del Nuevo Mundo se titula la serie fotográfica realizada por el maestro de la fotografía puertorriqueña Héctor Méndez Caratini entre 1994 y 2017. La religiosidad popular y las diferentes formas de expresión pública, las reconfiguraciones en otros contextos y las formas de representación social motivan al artista para construir monumentos anónimos a la herencia cultural negra y el de las migraciones sucesivas en las islas del Caribe y los espacios continentales. La serie abarca países como Brasil, República Dominicana, Martinica, Guadalupe y Venezuela. Ese Nuevo Mundo se fraguó al calor de las decisiones coloniales, con nudos históricos comunes en la impronta de la plantación, las sucesivas oleadas migratorias, la importancia del legado africano y la dimensión geocultural en su configuración identitaria. En este contexto, a modo de gran *nganga*, se produjeron nuevas combinaciones entre las matrices étnico-culturales, pero también se pusieron a prueba complejos procesos sociales de confluencias, confrontaciones y conexiones culturales.

A tres décadas de su primera visita a Cuba, el fotógrafo regresó en el año 2016 para realizar el capítulo cubano de la serie *Raíces ancestrales*, como parte de las acciones por el Decenio de la Afrodescendencia y por el valor de la cultura como un mediador entre pueblos y diferencias, a modo de nexos rizomáticos y subterráneos, visibles en momentos medulares. El proyecto fue organizado de conjunto entre el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, la Casa de África y la Casa de las Américas, con el apoyo de la Cátedra UNESCO de Estudios Afroiberoamericanos de la Universidad de Alcalá.

De la extensa serie de fotografía y videos se presenta una sintética muestra en el actual dossier de SocializARTE, gracias a la gentileza y cortesía del artista. La premier del ensayo visual se realizará en noviembre de 2017, en San Juan, Puerto Rico, como expresión de los legados culturales diversos de nuestras islas y una luz mítica ante los embates de la naturaleza.



Héctor Méndez Caratini. María Lionza. Venezuela. 1991

El diario entre «lo visual» y «lo sensorial» _Catalina Cortés Severino¹

Siena'ga y *Re-membranzas* son prácticas visuales guiadas por un ensamblaje intuitivo de imágenes y memorias, a través de capas temporales, reflexiones y texturas con que he tratado de evocar no solo lo que es visible, sino también la experiencia sensorial del movimiento y la memoria. Los dos proyectos, en sus temáticas particulares, son una yuxtaposición poética del tiempo, los lugares, la cultura material y la experiencia vivida. Desde acá, me interesa explorar las múltiples gramáticas de sentido del tiempo, el espacio y la memoria.

Mi propuesta del diario, como práctica narrativa y visual, parte de situarme en una aproximación a lo visual desde lo afectivo y la intimidad. Es decir, estoy aproximándome a los afectos desde la perspectiva de Kathleen Steward (2007), la cual indudablemente entra en conversación con las estructuras de sentir de R. Williams y parte de ver cómo los afectos ordinarios tienen la capacidad de afectar y afectarnos, lo cual da a la cotidianidad la calidad de movilidad continua de relaciones, contingencias y emergencias. Desde esta perspectiva es que sitúo la propuesta del diario, como práctica narrativa y visual, en la que la producción, recolección y ensamblaje de las imágenes están totalmente permeados por impulsos, intensidades, sensaciones, encuentros, compulsiones y sueños.

Este es un posicionamiento en la relación subjetiva entre objeto y sujeto, que me ha llevado a detenerme en los usos y significados privados de los recuerdos, las historias familiares, los encuentros, la cotidianidad y las herramientas visuales que en ellas se manifiestan. El denominado *objeto empírico* no existe «ahí fuera», sino que lo crea el encuentro entre objeto y sujeto, mediado por el bagaje teórico que cada uno trae consigo en el encuentro. Esto transforma el análisis de una «aplicación» instrumentalista en una interacción performativa entre el objeto, la teoría y el sujeto.

Los dos proyectos que expongo acá los he desarrollado en el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. Me sitúo en una reflexión sobre la(s) epistemología(s) de lo visual y las posibilidades de producción de conocimiento originado en lo visual. Por medio de estos proyectos he explorado formas de expresión entre la escritura y las prácticas visuales (fotografía y video) en las que las decisiones estéticas han estado ligadas a las reflexiones teóricas y etnográficas, y viceversa. En este contexto, entiendo las prácticas visuales y etnográficas como formas de crítica cultural donde la teoría, la investigación y la creación coexisten y se elaboran conjuntamente, y al mismo tiempo me interesa la reflexión sobre la manera como estos trabajos están implicados en las políticas y poéticas de lo visual.

Desde el momento en que comencé a trabajar a partir y sobre lo visual, mis formas de aproximación se complejizaron y enriquecieron, ya que no pretendo únicamente utilizar los medios visuales en la investigación para producir trabajos visuales, como videos, ensayos fotográficos, etcétera, sino que mis intereses giran alrededor de una reflexión sobre la visualidad en sí misma, que permite una apuesta por otras formas de generar conocimiento y sentido, a la vez que una reflexión sobre lo que implica el mirar, el ser visto y el mostrar (Mitchell, 2003), es decir, sobre la forma como opera la visualidad en la cotidianidad. Tanto en la construcción social de lo visual como en la construcción visual de lo social, la visualidad requiere que nos centremos en las relaciones entre lo visto y el que ve. De esta manera, en los procesos de realización de los proyectos que he nombrado anteriormente han operado también estos cuestionamientos.

Entre la imagen, la etnografía y lo sensorial

El interés de este ensayo es ampliar mis reflexiones sobre la función que tienen las imágenes en la creación de sentido y producción de conocimiento (las epistemologías de lo visual). En

¹ Profesora del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Doctora en Antropología, Historia y Teoría de la Cultura por el Instituto Italiano di Scienze Umane, Università di Siena, Italia. Los principales intereses de investigación son Antropología visual, cultura visual, antropología de la violencia y memoria, procesos de subjetivación, teoría antropológica contemporánea y teoría crítica feminista.

cuanto las imágenes, me propongo entenderlas más allá de una representación de la realidad, sino las imágenes como presentación, capaces de crear otra realidad y generar pensamiento crítico (Buck-Morss, 2009; Gil, 2010). Unas imágenes que nos permitan imaginar nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las imágenes que aplauden el capitalismo de consumo. Imágenes que impulsen la desorganización de los pactos de las representaciones hegemónicas que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la lucha y la sospecha (Richard, 2007). Por eso, surge la necesidad de situar las imágenes en otro lugar fuera de simples «documentos de la realidad» u «objetos de consumo» para repensar otros sentidos del presente. Las imágenes son utilizadas para pensar son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Como herramientas de pensamiento, su potencial de producción de valor requiere que sean usadas creativamente, es decir, entenderlas por su capacidad de generar significado, y no simplemente de transmitirlo (Buck-Morss, 2009).

Estas aproximaciones a «lo visual» y a la imagen nos abre espacios metodológicamente para repensar la práctica etnográfica al igual que su proceso de escritura; y la posibilidad de trabajar entre diferentes formatos: lenguajes sonoros, fotografía, video y texto, entre otros. Como no los recuerda Marcus (2012), esto le trae a la antropología desafíos acerca de las formas de conocimiento. Desafíos que han pasado de los textos como reportajes de campo a la producción de los medios (textos en la red, formas de pensamiento colaborativo, articulaciones, trabajo conceptual alrededor de datos) adentro y junto al trabajo de campo. Paralelamente se podría plantear una profundización teórica sobre las nuevas posibilidades que abren estas aproximaciones a «lo visual» y la imagen para complejizar las teorías sociales contemporáneas.

Asimismo, desde esta perspectiva, me sitúo en una reflexión sobre las posibilidades de producción de conocimiento desde los medios mixtos. Por ejemplo, podemos ver cómo la práctica audiovisual no opera exclusivamente en el terreno de lo óptico, sino que llama «la atención a lo táctil, lo sonoro, lo háptico (sensorial) y al fenómeno de la sinestesia» (Mitchell, 2002). Esto nos lleva también a reflexionar sobre los elementos sensoriales y semióticos que componen los medios y entenderlos dentro de una práctica social material, es decir, sobre los materiales y las tecnologías que intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados (Mitchell, 2002).

También vale la pena aclarar el rol de la escritura en relación con esos otros lenguajes y medios, donde esta entra a interactuar y hacer parte de dichas exploraciones no como algo separado sino como una apuesta a trabajar conjuntamente, es decir, la escritura también como herramienta de conocimiento (Paramo, 2003). Una apuesta por el despliegue de una escritura experimental en articulación con lo visual, lo sonoro, lo táctil y lo háptico que pueda producir también nuevas situaciones, direcciones y problemas. En este sentido la práctica de escribir es una herramienta fundamental para la experiencia que constituye la mirada antropológica (García Arboleda, 2012). Por ejemplo los diarios de campo son un instrumento reflexivo donde se mantiene la tensión entre experiencia y reflexión, entre el ir y el venir, lo familiar y lo extraño. La escritura como práctica corporal (Vásquez, 1998) hace parte de esa mirada encarnada en el cuerpo, la cual nos da la posibilidad de construir nuevas realidades a partir de la fuerza que los hechos provocan en nosotros. La escritura nos abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación. Así, desde este posicionamiento, los procesos de filmar, fotografiar, escribir y editar están permeados por esa materialidad de la mediación y las intensidades que se generan (Cortes Severino, 2014).

La práctica etnográfica se enriquece con esta aproximación hacia la imagen y «lo visual» ya que como dije anteriormente nos hace repensar la relación entre imagen y escritura, las formas de producción de conocimientos y la aproximación hacia los contextos a los que nos acercamos desde lo sensorial y corporal. No es una propuesta de «enriquecer al método etnográfico» sino una invitación a replantearlo desde estas perspectivas. Como por ejemplo, se ha podido ver en propuestas que se han realizado desde el cruce entre antropología y arte

contemporáneo, donde se exploran cruces metodológicos entre la etnografía y los lenguajes artísticos (Wright & Schneider, 2006; Andrade, 2007). Estas propuestas, tanto de parte de la antropología como de parte del arte contemporáneo, han permitido explorar formas de producción y transmisión de conocimiento diferentes a las tradicionalmente utilizadas en cada disciplina o campo de acción. Paralelamente, estos cruces han traído nuevos cuestionamientos a las dos disciplinas tanto a nivel teórico como metodológico que han complejizado y enriquecido sus preguntas y trabajos frente a la alteridad, la relación entre la imagen y el texto, el cuerpo y el espacio, la relación entre investigación/creación, proceso/producto, investigador/artista, entre tantas otras.

Siena'ga²

Mis intereses de aproximación desde y hacia lo visual comenzaron con fines, no académicos ni de investigación ni de «producción de obra», sino principalmente por motivos personales, es decir, por la necesidad que sentí de «documentar» ciertos eventos de mi vida. La primera vez que comencé a explorar con una videocámara fue cuando fui a Ciénaga, Magdalena, con mi abuela y mi tía, que no regresaban después de treinta años. Primero realicé un video tipo *home-movie*, para toda la familia, sobre este regreso y después, con una buena distancia de tiempo, realicé el video-ensayo de *Siena'ga*, guiada por mis intereses académicos de trabajar en investigación/creación, al igual que tratando de explorar formas de aproximación y traducción de esa experiencia utilizando el video y la fotografía. Así, el paso de una *home-movie* a una práctica artística-investigativa no es de un espacio determinado a otro, sino más bien una forma de trabajar en los intervalos entre lo personal y lo público, entre el adentro y el afuera, entre la intimidad y lo colectivo.

Siena'ga es el resultado de un proceso que comenzó con un acercamiento a un evento familiar, a manera de *home-movie*, solo para que el resto de mi familia, que no regresaba hacía mucho años, viera cómo estaba Ciénaga después de tanto tiempo de haberla dejado, con algunos encuentros con la gente que aún habitaba allí, y al mismo tiempo, es una forma de acercarme a este evento a través de la fotografía y el video. Con el tiempo este proyecto se convirtió en una yuxtaposición de biografías conectadas y desconectadas, una biografía familiar, como comentario sobre la experiencia de la migración a través del tiempo. Igualmente, pasó a ser una historia sobre el movimiento y su relación con la violencia, la nostalgia y el deseo, y principalmente, una historia sobre la memoria por medio de los sentidos.

Siena'ga es la creación de nuevas imágenes, en medio de recuerdos, olvidos y fantasías, que permiten no solo un acercamiento no lineal hacia el tiempo, sino también una aproximación a las espirales que lo conforman. Este proyecto no pretende ser un álbum familiar, sino que, a través de estos recorridos por memorias y lugares, quiere interconectar los contextos históricos y cotidianos con las experiencias personales y las relaciones afectivas. Con este enfoque, exploro las sustancias sociales, culturales y personales durante diferentes momentos históricos, como, por ejemplo, el contexto social y político de Ciénaga entre los años treinta y setenta, *L'Italia* que dejó mi abuelo en los años veinte y, por último, la Italia y la Colombia de hoy en día. *Siena'ga* se desarrolla a partir de prácticas visuales (fotografía y video) y textuales, en forma de diario, ya que ha sido una forma de sanar y lidiar distancias temporales y espaciales, a la vez que una manera de vivir en medio de esa fragmentación. También es un intento por generar espacios de encuentro y de diálogo que me han permitido acercarme a las historias personales, relaciones afectivas y contextos sociales, políticos, culturales e históricos que me han rodeado.

Por medio de una aproximación textual y visual he ido creando a *Siena'ga* a través de imágenes³ que cargan con sedimentos y residuos del pasado, presente y devenir. De esta manera, *Siena'ga* hace parte de un recorrido por memorias personales y familiares que navega

² Ver: <https://catalinacorteseverino.wordpress.com/2014/11/05/sienaga-2/>

³ Imágenes entendidas en el sentido de Buck-Morss: «Una imagen toma una película de la superficie del mundo y la muestra como llena de sentido, pero este sentido aparentemente está separado de lo que el mundo puede ser en realidad, o lo que nosotros, con nuestros propios prejuicios podamos insistir en que es su significado» (2009).

e interconecta tres lugares que han sido, y son parte de la experiencia histórica de mi familia: Ciénaga y Bogotá (Colombia) y Siena (Italia). Este *detour*⁴ se da a la vez como documental, ensayo y autobiografía, pero no en el sentido de una narración retrospectiva de mi propia vida, sino en el de una autobiografía, entendida como forma de explorar y aproximarme de las historias inscritas en mi cuerpo, en relación con los otros y con los mundos en los que me ha tocado vivir y me han permeado y cambiado. Así, este proyecto oscila en una línea permeable entre la autobiografía y la etnografía, en ese espacio íntimo y vulnerable que se construye por medio de encuentros, intercambios y presencias, en la tensión entre el adentro y el afuera. Como lo expone Deborah Poole (2005), la etnografía está cargada de intimidad y contingencias, y es a través de estas como tenemos que pensar y sentir nuestros trabajos.

El nombre *Siena'ga* (Siena-Ciénaga) se refiere a ese espacio «entre»⁵, al intervalo en el cual se desarrolla esta autobiografía; es decir, el espacio intermedio «entre» diferentes lugares, memorias, nostalgias y deseos. Esta es una aproximación en la temporalización de los espacios y la especialidad del tiempo. De esta manera, *Siena'ga* no hace parte de ninguna representación de las «realidades» que me han atravesado, sino, más bien, es un intento de construir una nueva «realidad» a partir de imágenes que dejen entrever las interposiciones temporales y espaciales. Desde esta perspectiva, el presente se rebosa, ya que incluye la actualidad del «tiempo del ahora» y la virtualidad de lo que está por venir (Deleuze, 1989).

Re-membranzas⁶

Este proyecto es el resultado de un proceso de acercamiento audiovisual y etnográfico a diferentes escenarios de memorias de la violencia del Proceso de Comunidades Negras (PCN), la Comunidad de Paz de San José de Apartadó y la Organización de Mujeres Wayuu Munsurat. Mi aproximación a estos escenarios ha sido través de sus formas de rehacer los espacios y cuerpos tocados por la violencia, de la puesta en escena de los duelos íntimos y colectivos, de las prácticas y poéticas del recordar, al mismo tiempo que de su dimensión política y poética, entendiéndolas a la luz de las prácticas cotidianas de resistencia y de resignificación de los espacios de devastación.

Mi intención no fue «documentar» lo sucedido ni reconstruir los hechos ni informar, sino, más bien, realizar una reflexión, a manera de video-ensayo-diario sobre lo que implica acercarse a esos escenarios de memoria, y sobre la misma imposibilidad de «documentar» la memoria. De esta manera, partiendo de la articulación tiempo/imagen, me interesó reflexionar sobre la misma producción y ensamblaje de imágenes y la posibilidad que estas abren para acercarme a otras temporalidades, a la memoria entendida, en términos de Benjamín, como *ruina*, que no significa la decadencia, el pasado, sino la interposición y coexistencia de tiempos.

Parto de la imagen dialéctica de la cual habla Benjamín (1997), quien nos plantea la necesidad de aproximarnos y entender la historia a través de las *ruinas* que nos dejan ver esas violencias inacabadas, entrelazadas con el devenir. Las ruinas, como lo expresa Stoller (2008, p. 194), tienen que ver principalmente con *lo que queda*, con las marcas y sedimentaciones que van dejando la diferentes violencias, con *el después* material y social de estructuras, sensibilidades y cosas. Así, estas imágenes-ruinas, en sentido metafórico y material, están cargadas de tiempo y son una condensación y cristalización del sentido, que conducen hasta su propio límite, donde es preciso escuchar los ruidos, silencios y gritos que lo exceden. Este trabajo es un acercamiento a esos límites y excesos, a la manera como la cotidianidad de las personas que viven en medio de escenarios de terror y en contextos de violencias estructurales, materiales y cotidianas guarda dentro de sí la violencia del acontecimiento y como esta, a su vez, estructura el presente, silenciosa y fantasmalmente (Das, 2008). Asimismo, a través de la

⁴ El *detour* se refiere a un recorrido sin un rumbo exacto, una aproximación en medio de contingencias, encuentros, conversaciones y lo inesperado.

⁵ El término intervalo es tomado de Trinh-Minh-ha: «Los intervalos permiten una ruptura y presentan una percepción del espacio en medio de fisuras. Ellos constituyen una serie de interrupciones e irrupciones en la superficie, ellos designan hiatos temporales, distancia, pausa, lapsus y uniones entre diferentes estados» (1999).

⁶ Ver: <https://catalinacorteseverino.wordpress.com/2014/11/05/remembranzas/>

etnografía, la crítica cultural, las prácticas audiovisuales, es una aproximación sensorial a la forma en que se experimenta la violencia en la vida cotidiana, no solo en los espacios de la muerte y la destrucción (Riaño-Alcalá, 2006), sino en los modos en que las víctimas padecen, perciben, persisten y resisten esas violencias; recuerdan sus pérdidas y les hacen duelo, pero también las absorben, las sobrellevan y articulan a su cotidianidad, las usan para su beneficio, las evaden o simplemente, coexisten con ellas (Das, 2008).

La necesidad que encontré de trabajar a través de lo textual, lo visual y lo sonoro vino de que estos lenguajes permiten un acercamiento más sensorial (Seremetakis, 1996) a las memorias de la violencia y me abren otras formas posibles de aproximación y traducción de los casos expuestos anteriormente. Este video-ensayo-diario pretende mostrar la complejidad de los escenarios de memorias de las violencias y, sobre todo, aproximarse a las memorias, hasta encontrarlas en los cuerpos, los sentidos, las sustancias (Seremetakis, 1996). Es decir, entender las memorias como narraciones testimoniales de corte informativo que no solo se pueden transcribir, archivar y monumentalizar, ya que habitan otros lugares y, consecuentemente, escapan y exceden estas formas. Esta práctica y producción cultural de memoria a través de la aproximación audiovisual a las políticas y poéticas del recordar que tienen lugar en los escenarios de memoria de la violencia también implica situarse en las políticas y poéticas audiovisuales propias de los espacios donde se está trabajando, tanto en la forma como en el contenido. Ello requiere ser consciente de cómo las imágenes son responsables de la construcción, representación y percepción de los escenarios de memoria de la violencia. En consecuencia, una de las apuestas es trabajar la relación de la imagen en medio de efectos y afectos, donde la recolección de imágenes y los re-ensamblajes (Minh-ha, 2005) que componen los escenarios de memorias no pretende simplemente informar, visibilizar y mostrar, sino crear espacios reflexivos y dialógicos a través de formas que afecten y movilicen otras maneras de aproximación, traducción e intervención hacia lo temporal.

Las preguntas que siempre estuvieron presentes durante el proceso de realización de este trabajo, desde la aproximación audiovisual hasta el montaje fueron las siguientes: ¿cómo documentar el repertorio de esos escenarios de memorias? ¿Cómo hacer visibles, a través del trabajo audiovisual y etnográfico, las ausencias y silencios que conforman el presente? ¿Cómo evidenciar y visibilizar las memorias en medio de sus fracturas, borrosidades, discontinuidades y ambigüedades? ¿Qué lenguajes utilizar para traducir esas experiencias de la violencia y trabajar en medio de su irrepresentabilidad?

Imagen, cotidianidad y diario

Expuestos los dos proyectos, quiero terminar con una reflexión sobre mi propuesta de entender el diario como práctica narrativa y visual, ya que ello permite trabajar lo visual a partir de los afectos y la cotidianidad y así se crea un espacio para plasmar fragmentos de experiencias, reflexiones, meditaciones, impresiones y asociaciones, entre otros. Tanto *Siena'ga* como *Remembranzas* son el producto de la recolección de memorias en diferentes momentos y espacios, a partir de las que se crearon constelaciones que conectaron el presente con posibles futuros, mediante inesperadas yuxtaposiciones (Taussig, 2003). Desde acá también podemos entender el diario como un espacio de experimentación, donde uno constantemente se mueve entre la distancia y la intimidad, por medio de repeticiones y diferentes ritmos, que van desde lo banal y ordinario de los encuentros, reacciones e impresiones, hasta descripciones densas articuladas con planteamientos teóricos. Así, esta multiplicidad de movimientos entre el adentro y el afuera, lo externo y lo interno, hace parte del trabajo en forma de *collage*-montaje que nos lleva a explorar diferentes espirales de tiempos y espacios.

El diario, como práctica narrativa y visual, también está relacionado con el caminar como metodología crítica de aproximación, es decir, siguiendo a De Certeau (1984), el caminar como una práctica de lugar a partir de la vida cotidiana que surge en medio de encuentros, recorridos, sonidos, silencios, afectos, deseos, entre otras fuentes cuya sustancia es la cotidianidad. El diario al que me refiero es una mezcla entre el conocido diario de campo de los antropólogos, que hace parte de la práctica etnográfica —y es el espacio donde se permite una

gama variada de anotaciones, que incluyen impresiones, sensaciones, la articulación entre los planteamientos teóricos y las descripciones de las experiencias observadas, las conversaciones y los encuentros—, y el *sketch* visual con el que trabajan muchos artistas, documentalistas, fotógrafos y cineastas para comenzar a explorar sus proyectos visuales. Un ejemplo del *sketch*-diario visual es el trabajo de Jonas Mekas.⁴ Sus diarios filmados dejan ver sus modos de asombrarse, acercarse e indagar en relación con lo que está registrando; la cámara funciona como un lápiz que delinea las sensaciones e impresiones. Enciende la videocámara según la intención del momento, sin un plano preciso, y es en el montaje donde le da cierta sucesión.

El diario, como práctica narrativa y visual, abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación. Así, desde este posicionamiento, los procesos de filmar, fotografiar, escribir y editar están permeados por esa materialidad de la mediación y las intensidades que se generan.

Bibliografía

- Andrade, Xavier (2007). Del tráfico entre antropología y arte. *Procesos, Revista ecuatoriana de historia*, 25, 121-128.
- Behar, Ruth (1997). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Beacon Press. Boston.
- Benjamin, Walter (1968). *Illuminations, essays and reflections*. Edición e introducción de H. Arendt. Nueva York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1997). *Sul concetto di Storia*. Turín: Einaudi.
- Buck-Morss, Susan (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda, Revista de antropología y arqueología*, 9, julio-diciembre.
- Catalina Cortes Severino, "El diario como práctica narrativa y visual" corpografías . En: Colombia ISBN: 23900288 ed: Facultad de artes ASAB, p.44 - 59, 201
- Certeau, M. de. (1984). *The Practices of the Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Das, Veena (2008) *Sujetos del dolor, agentes de la dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colección Lecturas CES
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2, The Time-Image*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- García Arboleda, Juan Felipe (2012). <https://antropo2.wordpress.com/2012/08/20/sobre-la-practica-de-escribir-diarios-y-la-mirada-antropologica/>
- Gil, Javier (2010). Pensamiento visual y pedagogía. *Revista de artes visuales Errata*. <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/pensamiento-visual-y-pedagogia/>
- Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.
- Marcus, George (2012). The legacies of writing culture and the near future of the ethnographic form: a sketch. *Cultural Anthropology*, 27(3), 427-445.
- Minh-ha, t. (2005). *The Digital Film Event*. New York, London: Routledge.
- Mitchell, William John Thomas (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 19-40.

4 Véase el sitio web oficial de Jonas Mekas: <http://www.jonasmekas.com/>

Poole, Deborah (2005). An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies. *Annual Review of Anthropology*, 34.

Quintana, Laura (2013). Singularización política o subjetivación ética: dos formas de interrupción frente a la administración de la vida. *Revisits de Estudios Sociales*, 43.

Riaño-Alcalá 2006, *Dwellers of Memory: Youth and Violence in Medellin, Colombia*, New Jersey: Transaction Publisher.

Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Seremetakis, Nadia (ed.) (1996). *The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.

Steward Kathleen (2007). *Ordinary Affects*. Duke University Press.

Taussig, Michael (2003). *Law in a lawless land. Diary of a Limpieza*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vasco Uribe, Luis Guillermo (2003). *Notas de Viaje. Acerca de Marx y la antropología*. Bogotá: Fondo de publicaciones de la Universidad del Magdalena.

Vásquez, María Eugenia (1998). Diario de una militancia. En Jaime Arocha, Fernando Cubiles y Miriam Jimeno (eds.). *Las Violencias: Inclusión Creciente*. pp. 266-285. Bogotá. Universidad Nacional.

Wright, Christopher & Arnd Schneider (2006). *The challenge of practice, en Contemporary art and anthropology*. Oxford: Berg.

Filmografía

Akerman, Chantal (1977). *News from Home*.

Calle, Sophie (2012). *Historias de Pared*. Bogotá: Banco de la Republica.

Marker, Chris (1983). *Sans Soleil*.

Mekas, Jonas (2000-2004). *Diaries*.



Héctor Méndez Caratini. Kali. Martinica. 1996

“Arte como proceso de educación alternativa. Nuevas metodologías para la inclusión social: el caso De Alta Verapaz, Guatemala”¹ _ Magda García von Hoegen²

Académica-investigadora del Instituto de investigación y proyección sobre diversidad sociocultural e interculturalidad, ILI, Universidad Rafael Landívar

Resumen

En contextos profundamente diversos y complejos como el guatemalteco, especialmente en el ámbito educativo, se hace indispensable re pensar desde dónde están construidas las bases de lo que se valida o no como conocimiento, qué significa la presencia de diversas formas de ver el mundo en un entorno que pretende homogeneizar a las personas. Cuáles son las vías para construir un diálogo verdadero como base para el fortalecimiento del tejido social y la convivencia en el respeto a lo diverso.

La presente ponencia sintetiza el proceso realizado desde el arte como proceso de interacción y el cuerpo como lugar de construcción epistémica en la investigación titulada “Tejiendo la voz. Arte como plataforma de diálogo intercultural. Resistencias, continuidades y adaptaciones de jóvenes en Alta Verapaz a inicios del siglo XXI”, presentado como tesis doctoral en el programa de *Historia de América Latina. Mundos Indígenas de la Universidad Pablo de Olavide*. Asimismo, forma parte del programa Producción de subjetividades y transformaciones socioculturales en Mesoamérica del Instituto de Investigación y Proyección sobre Diversidad Sociocultural e Interculturalidad, ILI, de la Universidad Rafael Landívar.

Desarrollo

El trabajo fue realizado en el período comprendido de 2013 a 2015 en Tactic, Alta Verapaz con jóvenes que cursaban el cuarto magisterio en educación pre-primaria en el Instituto Akaltic, un establecimiento con 24 años de trayectoria en la formación a nivel pre primario, primario y diversificado.

Aunque el municipio citado es mayoritariamente poqomchi', el centro de estudios abordado es lugar de confluencia de estudiantes de diversas comunidades como Carchá, Santa Cruz, San Cristóbal, Tamahú e incluso Purulhá, del departamento de Baja Verapaz.

Lo anterior permitió abordar sujetos de estudio entre 15 y 19 años, hombres y mujeres de etnias q'eqchi', achi y mestizos, además de poq'omchi's y con ello, indagar sobre las formas de interacción de la generación actual, sus formas de construir historia e identidad.

El trabajo se inscribe en el campo de la micro historia y de la historia oral, cuyo centro es la vuelta al sujeto como fuente de investigación histórica, ya que al abordar el tiempo presente, se consideró como un punto fundamental profundizar en los entramados de significaciones, las prácticas sociales, las resistencias, continuidades y adaptaciones a partir de los cuales, un segmento de la juventud guatemalteca construye aspectos de identidad y de historia de forma dinámica y constante.

El proceso de creación artística fue un pilar en el estudio, desde una perspectiva en que las y los propios sujetos investigan realidad y el contexto sociohistórico, lo cual es el material de base que encamina un proceso que concluye en una obra artística. Dicha obra se concibe como un punto de alianza con otros miembros de la comunidad.

1 Ponencia presentada en el XI Congreso de la Sociedad de la Historia de la Educación Latinoamericana- SHELA. Octubre de 2016

2 Académica-investigadora del Instituto de investigación y proyección sobre diversidad sociocultural e interculturalidad, ILI, Universidad Rafael Landívar, Guatemala. Realiza sus estudios de doctorado en historia latinoamericana y mundos indígenas, en la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Sus áreas de especialidad son la Investigación en diálogo social, la comunicación estratégica, intercultural y en organismos internacionales, la mediación pedagógica de textos y la gestión de medios de comunicación.

Se tomó la decisión de trabajar de esta manera el proceso de indagación, dado que “Aquellos que nutrieron dicha fuente inicial aún están vivos y generan nuevas historias y nuevos contenidos para sus relatos y narraciones del futuro. (...) La historia oral ha sido también un pretexto para la comunicación entre los que la usan y experimentan. Como espacio de comunicación ha sido generosa y ha estado abierta a muchas corrientes y estilos de apropiación.”³

Por otra parte, se desarrolló el proceso investigativo desde el planteamiento de Roy Porter en cuanto a su visión de “la historia del cuerpo,” desde la cual el mismo se convierte también en fuente de indagación, en un archivo vivo que graba los acontecimientos del contexto social y que a partir de los mismos reconfigura sus posturas, su lenguaje.

Porter sostiene que no se puede hablar de una “historia del cuerpo,” sino de “historia de los cuerpos,” dado que cada uno de ellos se encontrará en un contexto social y cultural específico de su tiempo. El autor sostiene que “la historia del cuerpo no consiste simplemente en devorar estadísticas vitales, ni en un conjunto de técnicas para descifrar las “representaciones,” sino que requiere más bien buscar el sentido de su interrelación (...) al modo en que los individuos y grupos sociales han experimentado su yo corporal (...). El cuerpo es “el espejo del universo.” Un cuerpo dotado de mente y una mente encarnada, a menudo hostiles entre sí.”⁴

El cuerpo como “el espejo del universo,” es en sí mismo un espejo de la realidad que se vive con sus múltiples facetas. Es también otro espacio, una mente que se encarna en los órganos internos, en las sensaciones kinestésicas, en todos los sentidos. El cuerpo también es un territorio móvil que viaja al encuentro de otros territorios. Un lugar donde hay menos carga de prejuicio, que escapa a las fisuras originadas en el ámbito mental.

Las connotaciones que se le dan al cuerpo, no provienen de este, se originan en el campo de lo racional.

La investigación realizada se centró en vincular las disciplinas de la historia y la comunicación, en una búsqueda de experimentar la corporeidad como un código de interacción y el arte como una plataforma a partir de la cual se pudiera construir un proceso de convivencia y generación de conocimiento, desde la integralidad humana y no solo privilegiando los constructos que parten de la racionalidad. El cuerpo, visto como lugar de construcción epistémica y fuente para indagar sobre aspectos de la historia viva que configura profundamente nuestro presente.

Aunque en un principio no existía una intención de hacer un vínculo directo con el campo de la educación, el mismo se dio de manera natural, por trabajar con estudiantes de magisterio dentro de una institución educativa y también porque durante el proceso, se pudo evidenciar que tanto los procesos creativos artísticos como la profundización en los lenguajes del cuerpo son una vía alternativa para construir conocimiento. Son también una fuente de aprendizaje que se construye en procesos dialógicos y horizontales, los cuales permiten tomar en cuenta los saberes locales y las diversas formas culturales como parte fundamental en el sistema educativo formal.

El interés de abordar las temáticas descritas parte de una interpelación que surge de diversos planteamientos de los pueblos originarios, especialmente del pensamiento maya: ¿qué es el conocimiento? ¿Qué ha validado Occidente como tal y qué aportes hacen los pueblos originarios al respecto? ¿Hay puntos convergentes entre ambas visiones o existen profundos abismos irreconciliables?

La inquietud parte de que no es posible hablar de interculturalidad si solo se abordan conceptos occidentales porque esto en sí mismo sería contradictorio. No hay interculturalidad si se insiste en el esfuerzo de encasillar las múltiples realidades y sus matices solamente desde

3 Aceves, J. (Coord.) Historia Oral. Ensayos y aportes de investigación. México. CIESAS y Colegio de la Frontera Norte. México. 2012. pp.16-17.

4 Porter, R. Historia del cuerpo revisada. En Burke, P. Formas de hacer historia. España. Alianza Editorial. 1993. pp. 277; 281; 289

una perspectiva y de visiones tradicionalmente dominantes. En este punto, fue importante indagar sobre los significados del concepto “Winäq,” término de difícil traducción que apela a la integralidad. A grandes rasgos se refiere a “un sistema entero, matemática humana entera. La matemática decimal es solo la mitad de la cuenta.”⁵

En tal sentido, se considera que el conocimiento está enraizado en la vida misma, es un proceso que no solo involucra un “absorber ideas del exterior,” sino también es una evolución interna, un sentir la realidad, palparla con el cuerpo. Es decir que el cuerpo y la corporeidad también son lugares de construcción epistémica.

La totalidad del 20 se conecta con las trece articulaciones presentes en el cuerpo humano, relacionadas con las 13 rotaciones de la luna en relación con la tierra durante el año solar. Esto se constituye como “plataforma vertebral del Cholb'alQ'ij o calendario lunar de 260 días. (...) Las 13 órbitas de la Luna a la Tierra guardan relación natural con el ser, porque en un año solar, en las mujeres tienen lugar, cada 28 días, 13 menstruaciones biológicas y el tiempo que transcurre para dar a luz un nuevo ser corresponde a 9 lunas llenas, equivalente a 260 días del calendario lunar. Los 365 días del año solar se dividen entre 13, lo que da 28 días, tiempo que dura el mes lunar. Los numerales 13 y 20 se convierten en números claves para medir el movimiento en el espacio y nos permitan a los seres, en la cosmovisión maya, conectarnos con la energía del Universo. (...) Con lo cual se establece una frecuencia de 13:20 que servirá para medir el espacio y el tiempo; lo que los astrónomos llaman hoy día “frecuencia de tiempo natural” o “frecuencia universal de sincronización.”⁶

Las relaciones matemáticas descritas permiten ver claramente cómo los saberes y conocimientos están encarnados, es decir, habitan y se formulan desde la totalidad de los sentidos; el cuerpo habla de otras formas de conocer. Esto presenta el desafío de superar los abismos de la fragmentación del ser humano y del pensamiento solamente entendido como proceso mental.

Aunque progresivamente, las ciencias sociales han entrado en diálogo con los saberes de los pueblos originarios latinoamericanos, aún nos hace falta largo trecho por recorrer para superar lo que Boaventura de Souza Santos denomina “injusticia cognitiva,”⁷ haciendo referencia a la invalidación histórica de los conocimientos considerados por Occidente como “no científicos” y llegar a lo que nombra como una “ecología de saberes,” donde pueda existir un intercambio verdadero entre los constructos intelectuales con los saberes populares, tradicionales, no Occidentales.

El autor considera que esto es un acto revolucionario y una vía para el ejercicio de justicia en contextos donde históricamente se ha implantado un orden político que pretende homogeneizar a la población. Plantea que es un punto de partida para la transformación social porque si se logra modificar el pensamiento, es posible identificar y explorar otras vías de acción para la convivencia y respeto a lo diverso.

Los planteamientos descritos son las bases para la formulación del planteamiento metodológico que propone a partir del arte, encuentros que permitan conocer la realidad y también vías de interacción que tomen en cuenta la complejidad de las esferas humanas, tanto en sus ámbitos de pensamiento como las intersubjetividades.

Se considera el arte como un proceso político y de ejercicio de ciudadanía, puesto que el autor o autora, tenga o no la intención de cuestionar aspectos de su contexto social, su creación parte de estímulos que surgen de su entorno, entonces inevitablemente su obra dará cuenta en mayor o menor medida del momento social, la época, las problemáticas que se viven en él.

5 García, P., Curruchiche, G., & Taquirá, S. Ruxe'el Mayab' K'aslemäl. Raíz y espíritu del conocimiento maya. Guatemala: Proemica y Universidad Rafael Landívar, 2009, p. 23

6Ibid, 27.

7 De Souza Santos, B. Descolonizar el saber, reinventar el poder. Uruguay. Ediciones Trilce. 2010.

Como se dijo con anterioridad, el trabajo de investigación al inicio no tenía la intención de ahondar en el tema educativo; sin embargo, durante su desarrollo me pude percatar de que el proceso creativo es una vía de aprendizaje a través de la investigación de la propia vida, de la relación con las y los otros, de identificar las formas de ejercicio de poder. Asimismo, permite ahondar en aspectos de memoria histórica, despertar la curiosidad por establecer las causas por las cuales han sucedido determinados hechos, identificar problemáticas y proponer vías de solución.

Por otra parte, al situarse en el terreno de lo lúdico surgió una mayor posibilidad de tocar temas delicados como la discriminación por diversas causas: pertenencia étnica, clase social, temas generacionales, de preferencia sexual, etc. El hecho de abordarlos en el campo de la representación permitió a los sujetos una mayor profundización y trascender debates de confrontación. Aunque se identificaron temas álgidos que las y los jóvenes viven en carne propia, se pudo llegar a establecer acciones concretas de solución que estaban a su alcance. Una de las principales fue fortalecer los lazos de solidaridad y apoyo dentro del grupo de congéneres.

El proceso de creación artística tuvo una duración de 3 meses y se trabajaron cuatro áreas: danza, teatro, poesía y música. A continuación se describen las bases desde las cuales se construyó la propuesta metodológica así como los ejercicios más importantes implementados.

El proceso general es una aplicación de la hermenéutica profunda propuesta por John Thompson,⁸ la cual se centra en la interpretación de las formas simbólicas situadas dentro de un contexto social e histórico y sus estructuras internas, que se constituyen como fuentes de significación profunda. Para ello propone tres fases:

- un análisis socio histórico.
- un análisis de las doxas,
- un análisis formal discursivo.

Estas tres fases no son lineales, sino que se van imbricando de manera constante. En la implementación de la metodología se partió de una indagación histórica a nivel nacional, para posteriormente situarse en Alta Verapaz y específicamente en el municipio de Tactic.

Como punto de partida, se llevó a cabo un análisis sobre los Acuerdos de Paz, firmados en 1996, coyuntura en la que la mayoría de participantes nacieron. Dicho análisis se centró en indagar con mayor énfasis las distancias entre lo planteado y lo que se ha logrado cumplir, en las paradojas de la coyuntura de dicha firma, pues como afirma Edelberto Torres Rivas,⁹ dentro de las paradojas, una de las más importantes es una democracia que nace en un contexto de guerra. En la mitad de la década de los ochenta del siglo XX se instaura un régimen democrático en Guatemala en un entorno que vivía la década más cruenta del enfrentamiento interno, siendo no una guerra civil, sino una guerra “contra los civiles,” pues la mayoría de víctimas no estaban directamente involucradas en las fuerzas en disputa.

Desde la experiencia trabajada junto a las y los jóvenes, se pudo evidenciar que las paradojas siguen vigentes. Recuerdan vagamente algunos hechos aislados de la guerra interna. Al conversar sobre ello, emergían imágenes difusas como de un sueño interrumpido, surgieron expresiones como “algo me contaron sobre un toque de queda,” “seguro aún hay guerrilla porque hay gente en contra del gobierno,” “a mi abuelo lo mataron.” Sin embargo, al ahondar en la corporeidad emergió un profundo cuestionamiento y rechazo a la violencia,

8 Thompson, John. Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1998. pp. 395-439

9 Torres, Edelberto. Encuentros. 6-8 de noviembre de 2006. Consultado el 10 de abril de 2012. Disponible en: <http://courseware.url.edu.gt/PROFASR/Estudiantes/Facultad%20de%20Ciencias%20Pol%C3%ADticas%20y%20Sociales/Gu%C3%ADa%20de%20Estudio%20Semipresencial%20Diagn%C3%B3stico%20y%20Participaci%C3%B3n%20Social%20I/Materiales%20adicionales%20de%20lectura/Guatemala,%20desarrollo,%20democracia%20y%20los%20acuerdos%20de%20paz.pdf>

cuestionamientos como: “¿Cuáles acuerdos de paz? Más bien son recuerdos de paz porque todos los días enfrentamos la muerte, los asesinatos, las violaciones.”

El contacto con el cuerpo permitió indagar en otros registros, en las huellas que la historia deja en el presente y cómo hay un hilo conductor en los hechos, que configuran las actuales experiencias en la vida cotidiana.

En estos talleres, los grupos de jóvenes hablaban de “una segunda colonización” y esto demandó ir más atrás en la indagación histórica, puesto que se referían a las políticas que favorecieron la inmigración principalmente alemana a Alta Verapaz, principalmente en Cobán, cabecera del departamento, durante el movimiento liberal del siglo XIX. Esto se hiló con las actuales prácticas de despojo de tierra que hoy se vinculan a las prácticas de empresas extractivas y al creciente aumento de los monocultivos, principalmente de palma africana.

Todo lo anterior fue la base para entrar a la segunda fase de la metodología. Para el análisis de las doxas, el proceso de creación artística fue el pilar de investigación. Cada una de las áreas artísticas: danza, teatro, poesía y música tuvieron un elemento central de análisis.

La corporeidad se trabajó como un espacio que contiene una “constelación de códigos,” que trascienden la palabra y el idioma, puesto que: “no se trata únicamente del conocimiento del código lingüístico sino de una constelación de códigos que constituyen la dimensión cultural de la existencia humana y que presuponen un interpretante “in-formado” (formado en la cultura propia) que sea capaz de encontrar el sentido. La exigencia de un intérprete que capte no sólo lo que se dice sino lo que se quiere decir implica pensar un sujeto histórico-social que responde a una localización precisa: el intérprete pertenece a una cultura –que fija regulaciones–, a un tiempo histórico –que traza un horizonte de sentido– y a un espacio social –desde donde se plantea la pregunta– que recortan el horizonte total para operar sobre él una apropiación fragmentaria.”¹⁰

Desde esta visión de códigos que contienen diversos lenguajes y matices, la metodología en danza se fundamentó en la somática, cuyo énfasis es el desarrollo de la conciencia desde dentro del cuerpo, apelando a un conocimiento interno de la memoria histórica grabada en el mismo. Con este contacto profundo, la persona puede acceder a información sobre sí misma, incluso del inconsciente.

La somática apuesta que sabemos más de lo que somos capaces de decir. Propone ir más allá del debate oral y se centra en prácticas que vinculan la realidad “interna-subjetiva y la externa-objetiva,” ubicadas en el cuerpo como punto focal.

Según Thomas Hanna, “la intervención somática busca el conocimiento heurístico del individuo, se centra en las personas responsables que les dan sentido, implícito y explícito, a sus vivencias y reconoce que el conocimiento tácito y las creencias o “intuiciones” son tan importantes al momento de resolver nuestros problemas vitales como los hechos que comúnmente notamos, describimos y nombramos (...). El conocimiento personal brinda información esencial para actuar en el mundo.”¹¹

Bajo esta perspectiva, se llevaron a cabo procesos para tomar conciencia de los órganos internos del cuerpo, de los huesos como un ejercicio de intra comunicación bajo las preguntas ¿de qué hablan mis órganos, de qué hablan mis huesos? Posteriormente, las y los jóvenes emprendían “un viaje hacia los otros miembros del grupo” para descubrir qué convergencias y divergencias encontraban.

Por otra parte, se construyeron frases coreográficas a partir del movimiento cotidiano. Cada persona eligió una acción que realiza en su vida cotidiana y la compartió con el grupo, diciendo cómo habla el movimiento de su propia identidad.

10 Papalini, V. Hermenéutica y comunicación: hacia una dialógica crítica. En Revista latinoamericana de Ciencias de la Comunicación ALAIC, AÑO IV NO. 6, 22-31

11 Hanna, T, en Gómez, N. & Bolster, G. Movement, Body and Awareness: Exploring Somatic Processes. Canadá. Department of Physical Education. University of Montreal. 1998. p. 187

Otro de los ejercicios fundamentales en danza fue identificar situaciones importantes que se viven en la comunidad, problemáticas y personas que influyen en la vida cotidiana de la juventud de la localidad. El reto era construir caminos para la solución de los problemas identificados, las situaciones que afectan negativamente.

Dado que implementar dichas soluciones no es fácil, se pidió que de forma muy consciente se construyera un camino claramente definido para llegar a tales soluciones. El tránsito de estos caminos se convirtió en una danza, donde el cuerpo mismo encarnaba las vías de transformación a través del movimiento.

El foco de trabajo en el área de teatro fue la vivencia corporal de la alteridad, bajo la idea de salir del concepto de “actuar” para buscar una manera de “encarnar” al personaje que surgió de una investigación de las realidades que se viven en la comunidad. Ese “encarnar” solo puede lograrse a través de una indagación profunda del contexto donde nace ese personaje y ese contexto social es el propio, donde se vive día a día, incluso de cómo hablan las posturas corporales de la historia vivida y heredada.

De esta cuenta, las y los participantes en teatro construyeron la historia de vida de su personaje: lugar de nacimiento, situación cultural, social, económica, conformación familiar, su papel en la comunidad. Asimismo, sus conflictos, limitaciones y expectativas de vida. Todo ello basado en observaciones, la experiencia vital propia, entrevistas y documentación en fuentes bibliográficas.

El objetivo central fue, como argumenta Marco Canale,¹² “hacer un teatro donde se nos vaya la vida” y eso solo puede generarse cuando la obra artística parte de las entrañas del contexto social en el que se vive.

El área de música se trabajó como praxis social en sí misma, desde el latido del corazón como ritmo básico y código común independientemente de las diferencias culturales y de pensamiento.

Tomar conciencia del pulso con el cuerpo en pausa, al caminar y al acelerarse por el ejercicio físico, permitió construir las bases para identificar puntos convergentes entre las y los participantes, aspectos que les unen como generación tanto al enfrentar problemáticas sociales como también en las formas de fortaleza y resiliencia, mediante las cuales crean vías para cumplir sus metas, proponen acciones tanto a nivel personal como a la comunidad para trabajar por la solución de las situaciones que afectan negativamente su diario vivir.

Se tomó como una referencia importante el planteamiento de Tia De Nora,¹³ desde el cual sostiene que la música va más allá de ser una traductora de un contexto de la cultura, es en sí misma una praxis social, capaz de configurar e incidir en dicho contexto. La autora sostiene que la música actúa tanto en la conciencia, como en el cuerpo y las emociones; por tanto entra en el campo de la agencia, tanto en la praxis, como en la regulación social, consenso y disenso.

Dentro del proceso de composición en música se trabajó el traslado de emociones y problemáticas a sonidos, por ejemplo, cuestionamientos como ¿a qué suena el miedo? ¿Qué voz tiene la esperanza?

Asimismo, se construyeron frases rítmicas a partir de los sonidos que producen los movimientos cotidianos y se crearon letras de canciones, tomando como base las experiencias vitales que las y los participantes describían en ejercicios relacionados con la corporeidad. Emergieron temas como una profunda defensa de la vida ante la amenaza constante de muerte por la violencia manifestada de distintas maneras: la que se vive en la familia, principalmente las mujeres; los asesinatos en las calles, las violaciones a jóvenes, la imposición de reglas sin posibilidad de diálogo por parte de los adultos, la imposibilidad de

12 Canale, M. Manual Básico de Creación Teatral. Guatemala. Espacio CE. s/f

13 De Nora, T. After Adorno. Rethinking music sociology. Estados Unidos. Cambridge University Press, 2003

expresarse en un contexto donde no se da importancia a la voz de la juventud. Por otra parte, la reacción ante los obstáculos que impiden el cumplimiento de metas, como la situación económica. En contraste, una tremenda fuerza por luchar por cumplir sus sueños y sus expectativas de vida en el futuro.

Finalmente, la creación poética se trabajó a través de la práctica de intertextualidades y la escritura automática.

La intertextualidad se entiende como una relación entre textos abiertos que trascienden lo escrito para situarse en la vida misma, en los sucesos y las formas de reacción ante ellos desde la subjetividad del individuo.

Julia Kristeva¹⁴ desarrolla un punto de evolución de la intertextualidad que denomina “transposición,” la cual es el proceso en que un sistema de signos pasa a otro sistema. De esta cuenta, existe una relación dinámica entre sistemas significantes. Dicha noción permite redefinir el papel de la memoria histórica en la vida de los seres humanos, tomando en cuenta la subjetividad como elemento que forma parte de la identidad.

Se trabajaron como intertextos, las experiencias individuales, colectivas y comunitarias, la violencia, la muerte, la vida. Asimismo, los sabores como detonadores de memoria, las interacciones entre participantes sólo a través del cuerpo, a partir del manejo de fuerza, la lucha entre los pesos, los espacios vitales, el esfuerzo físico.

Cada experiencia fundada en la corporeidad, pasaba inmediatamente a un proceso de escritura automática, que consiste en escribir de manera espontánea, luego de una experiencia sensorial, sin tener preocupación en la coherencia de lo plasmado. Este proceso sirve como material de base para su posterior elaboración para plasmarse en una obra artística.¹⁵

Uno de los ejercicios fundamentales que estuvo presente en las cuatro áreas artísticas realizadas fue un proceso de simbolizar en el cuerpo a partir de una representación gráfica, las huellas de la historia que las y los jóvenes percibían que afectaban su vida en el presente. Las marcas de la prohibición, libertad, vida, muerte, los obstáculos y los motores de vida.

Al tener representada la “galería de símbolos vitales” en su cuerpo, se visitaron unos a otros, identificando los puntos convergentes y divergentes con respecto a sus congéneres. Finalmente, tomaban la decisión de qué símbolos deseaban que permanecieran en su vida y cuáles borrar.

Lo anterior concluyó con un trabajo de escritura automática y posteriormente la construcción de un texto colectivo que se leyó al grupo en general. Este fue el punto de partida para dialogar sobre su reacción ante la realidad, identificar sus resistencias, adaptaciones y también los aspectos que desean conservar de su cultura e identidad y transmitirlos a las futuras generaciones.

Los productos artísticos creados por las y los jóvenes se presentaron en lugares públicos de la comunidad, con el fin de irrumpir en la inercia de la vida cotidiana y presentarse de forma inesperada ante sus miembros.

El parque central en día de mercado fue el escenario para expresar el trabajo en teatro, danza, poesía y música. Asimismo, se imprimió un pequeño poemario con los textos creados por los grupos participantes, que se obsequió a transeúntes en las calles, el mercado y también en el parque.

Desde la perspectiva de las y los jóvenes participantes, el hecho de llevar a cabo las presentaciones en espacios públicos les permitió re-significarlos. Por ejemplo, se presentó una

14 Kristeva, J. en Villalobos, I. La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. En Revista Filosofía, Universidad de Costa Rica, 2003, p. 37

15 McCoy, E. Cómo practicar la escritura automática. Estados Unidos: Edaf, 1997.

escena teatral cuestionando los actos delictivos en el mismo lugar donde un grupo de jóvenes había sido víctima de un asalto. El situar el cuerpo en el lugar de los hechos fue importante tanto para expresar su repudio a la violencia, como de transformar el miedo en un motor para propiciar acciones transformadoras en su comunidad.

Al concluir las presentaciones se abordó a un grupo de asistentes para captar su percepción sobre las propuestas generadas por jóvenes de la localidad. Fue interesante escuchar las reacciones encontradas de quienes accedieron a dar su opinión, puesto que hubo personas que a pesar de haber presenciado las obras, negaron haber estado en el lugar y a expresarse.

Entre las personas que accedieron a manifestar su reacción hubo quienes expresaron satisfacción de ver a los muchachos y muchachas generar obras artísticas que dan cuenta de su realidad y su contexto. Identificaron en el arte una vía para enriquecer los procesos de aprendizaje.

En contraste, hubo quienes mostraron rechazo, aduciendo que las maestras del instituto eran “unas haraganas” por no estar impartiendo clases en los salones respectivos del instituto. Esto muestra interesantes rasgos culturales: en algunos casos, la insistencia de mantener el silencio como lugar de *confort* y seguridad, el imaginario de que la educación debe recibirse de forma tradicional y magistral, como se ha dado históricamente.

Otras personas abordadas mostraron su anuencia a que progresivamente el sistema educativo rompa los esquemas tradicionales y busque para sus hijos e hijas otras formas de aprendizaje que respondan a nuevas prioridades pedagógicas basadas en la integralidad humana.

Una de las reacciones más importantes de los padres y madres de familia fue decir que a través de las obras artísticas, principalmente de los poemas, accedieron a una vía para conocer a sus hijos e hijas, puesto que en “las casas no les dejan hablar.”

Como fase final, se llevó a cabo un análisis de percepción entre los jóvenes participantes del proceso en las cuatro áreas artísticas. Manifestaron entre los hallazgos más importantes haber vencido miedos al fortalecer los lazos de solidaridad entre las y los miembros del grupo.

Expresaron que el proceso creativo les permitió conocer mejor su realidad, plantearse posibilidades de solución a su alcance para superar los problemas que se viven, iniciando por tomar iniciativas pequeñas pero significativas.

El crear obras de arte fue una forma de empoderamiento que subió la autoestima de quienes participaron. Por ejemplo, manifestaron que antes no imaginaban que podían hacer canciones desde sus propias vivencias; pensaban que la música siempre venía de artistas extranjeros.

Conclusiones

Se hace imperativo cuestionarse si las metodologías empleadas en el sistema educativo formal responden a la necesidad de apoyar integralmente el desarrollo de la persona, o solamente facilita la instrucción de individuos funcionales. Es de todos y todas sabido que el acceso a los niveles primario, medio y universitario es precario. Que esto se hace más grave a medida que el grado de formación aumenta, sobre todo para las poblaciones indígenas y provenientes de áreas rurales. Pero, ¿qué tipo de educación reciben las y los que sí tienen acceso?

Arrastramos históricamente un sistema educativo que prioriza la repetición memorística y deja de lado el pensamiento crítico, la iniciativa de generar nuevos caminos, la creatividad. De forma lamentable, recientemente se presentó una iniciativa para quitar la materia de música del Currículo Nacional Base, lo cual muestra no solo un estancamiento sino un retroceso en el proceso formativo.

Estamos lejos aún de alcanzar una educación con pertinencia cultural, que contribuya a formar personas capaces de tomar decisiones, que conozcan su historia para tener bases sobre las cuales fortalecer sus tejidos sociales, con herramientas para identificar problemas, solidarizarse con el otro y generar soluciones para el bien común.

El arte es un derecho humano y no solamente un privilegio de unos pocos. El trabajar procesos creativos con jóvenes en general, no con artistas profesionales, permitió descubrir que esta es una vía profunda de aprendizaje en diversos aspectos: conocimiento de la historia y el contexto social, fortalecimiento de los lazos de solidaridad, mejor conocimiento a nivel individual y colectivo, identificación de problemáticas y vías de solución.

Entre las emocionalidades que se identificaron en los grupos de jóvenes participantes, hubo constante presencia de temor, enojo, sensación de inseguridad ante la amenaza de la muerte, violencia intrafamiliar y abuso sexual, así como falta de apoyo por parte de la familia y autoridades.

Ante ello, el proceso creativo permitió fortalecer procesos de resiliencia ante las crisis que se viven tanto a nivel personal, familiar y comunitario. Vencer temores y generar esperanza ante las complejas realidades que la juventud enfrenta.

Las obras artísticas se convierten en un soporte material de la cultura y una forma de revitalizar los idiomas locales. En el proceso hubo composiciones musicales en idioma poq'omchi'. Por otra parte, se constituyen en un punto de alianza entre diversos miembros de la comunidad, principalmente para generar un diálogo intergeneracional.

Se evidenció que la experiencia artística es un punto de partida para el fortalecimiento de alianzas horizontales y verticales como una trama para contribuir al fortalecimiento del colectivo social. El territorio donde se trabajó aparentemente es un lugar pacífico; sin embargo al profundizar en el territorio se evidencia una constante sensación de riesgo ante la violencia, presencia de nuevos grupos delincuenciales y de crimen organizado, discriminación por procedencia étnica, etaria y de género y una fragmentación de los lazos de comunicación y confianza entre los diversos sectores sociales. En este contexto, el arte se abre como una nueva forma de encuentro entre las y los miembros de la comunidad y también como vía de cohesión entre los mismos.

La identidad y la cultura son procesos en continua construcción y transformación; por lo tanto no lineales. Dado que la historia está íntimamente ligada a estos procesos, se puede hablar también de una historia no lineal. Incluso cuando los hechos estén en el pasado, los mismos pueden ser interpretados de manera distinta en épocas y lugares diversos.

En tal sentido, la historia también es dinámica, en constante construcción, más aún si se habla del tiempo presente cuando la misma está en formación y si se tiene la meta de recuperar las voces de sujetos cuyas voces no son las oficiales y carecen de espacios de expresión y participación activa en la toma de decisiones, como el caso de la juventud en el contexto social estudiado.

El cuerpo es un lugar de construcción epistémica donde habita la historia que se reconstruye de forma constante y dinámica. El proceso creativo artístico permite abrir nuevas fuentes para profundizar en la historia, en esos hechos encarnados que configuran el presente.

El cuerpo en la historia reciente de Guatemala ha tenido un importante rol como portador de mensajes. Durante la guerra interna, su tortura y exhibición fue un contundente mensaje para instalar el terror. Esta estrategia ha tenido un hilo conductor y sigue siendo implementada por grupos de crimen organizado mediante el asesinato y violación. Por otra parte, en las familias los cuerpos de los más vulnerables, especialmente mujeres, niños y niñas, son atacados como expresión tajante de ejercicio de poder.

Si el cuerpo es el lugar donde el tejido social ha sido desmembrado, es allí también un lugar donde nuestra sociedad puede sanar. Esta es la apuesta por vincular el arte a sus lenguajes, a dejar emerger la expresión de una mente encarnada que habla profundamente de nuestra historia. El cuerpo es un territorio en movimiento desde el que puede proponerse una transformación social en el presente y en el futuro.

Bibliografía

- Aceves, Jorge. *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación*. México: CIESAS y Colegio de la Frontera Norte, 2012.
- Canale, Marco. *Manual básico de creación teatral*. Guatemala: Espacio C.E., s/f.
- DeNora, Tia. *After Adorno. Rethinking music sociology*. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2003.
- DeSouza, Boaventura. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2010.
- García, P., Curruchiche, G., & Taquirá, S. *Ruxe'el Mayab' K'aslemäl. Raíz y espíritu del conocimiento maya*. Guatemala: Proemica y Universidad Rafael Landívar., 2009.
- Gómez, N., & Bolster, G. *Movement, Body and Awareness: Exploring Somatic Processes*. Montreal, Canadá: Departamento de educación física, Universidad de Montreal, 1988.
- McCoy, Edain. *Cómo practicar la escritura automática*. Estados Unidos: EDAF, 1997.
- Papalini, Vanina. « Hermenéutica y Comunicación: Hacia una dialógica crítica.» *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación (ALAIIC)*, 2007: año IV N° 6 , 22-31.
- Porter, Roy. «Historia del cuerpo revisada.» En *Formas de hacer historia*, de Peter Burke, 255-286. España: Alianza Editorial, 1993.
- Thompson, John. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana., 1998.
- Torres, Edelberto. «Revista centroamericana de ciencias sociales.» *Encuentros*. noviembre de 2006.
- <http://courseware.url.edu.gt/PROFASR/Estudiantes/Facultad%20de%20Ciencias%20Pol%C3%ADticas%20y%20Sociales/Gu%C3%ADa%20de%20Estudio%20Semipresencial%20Diagn%C3%B3stico%20y%20Participaci%C3%B3n%20Social%20I/Materiales%20adicionales%20de%20lectura/Guatemala>, (último acceso: 10 de abril de 2012).
- Villalobos, Iván. «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes.» *Filosofía*, 2003: 137-145.



Héctor Méndez Caratini. Santería. Cuba. 2016

Imágenes del legado africano en la fotografía del Caribe _Kirenia Rodríguez Puerto¹

Antecedentes necesarios sobre la fotografía en el Caribe

Los procesos migratorios en el Caribe se consideran fenómenos históricos y conformativos de un entramado cultural sincrético y plural expresado en la identidad regional. El espacio de confluencias de tiempos históricos, valores culturales y étnicos devino sitio de tránsito, estancia o retorno para historias múltiples, individuales o colectivas, a lo largo de cinco siglos. Los primeros migrantes o desplazados fueron aquellos caribes que, recorriendo el arco antillano, se establecieron en las mayores islas, junto con otras poblaciones taínas. Luego, europeos de diferentes procedencias oscilaron en un permanente ir y venir entre los siglos XVI y XIX; los cuales, en simultaneidad, impulsaron la empresa migratoria más ambiciosa de la humanidad que consistió en el desplazamiento forzado de millones de negros africanos en condiciones de esclavitud. A lo largo del siglo XIX, como parte de los procesos postabolucionistas, fueron frecuentes las migraciones españolas, hindúes o *coolíes*, en sustitución de mano de obra barata, las cuales modelaron al Caribe como un centro receptor de migraciones. Sin embargo, para inicios del siglo XX, las condiciones sociales y políticas condujeron a las islas al rol de fuente emisora hacia otros centros culturales y de circulación transnacional de saberes y tradiciones.

Los constantes desplazamientos en la región se convierten en historias de vida, herencias o imaginarios culturales revelados y recreados desde el arte caribeño. Si bien las artes plásticas contemporáneas han incorporado los conflictos identitarios entorno a la migración, la fotografía se ha convertido desde el siglo XIX hasta hoy en soporte y vía de expresión de las zonas y sujetos de la migración. Desde su temprana aparición en el Caribe se le atribuye una vocación testimonial y una noción de veracidad, ya sea desde la fotografía de estudio o las vistas urbanas y colectivas, con un marcado carácter antropológico y un amplio repertorio visual y temático de las sociedades insulares.

En el caso caribeño, la fotografía se caracterizó desde su génesis por la voluntad documental y científica del pensamiento positivista de la época; asumió los soportes de circulación de sus referentes: la prensa, los álbumes, las revistas o la obra independiente producida en los estudios fotográficos; y los nexos inexorables con la industria y el comercio. La fotografía se convirtió en herramienta clave del proyecto colonizador al convertirse en una vía confiable de catalogación y documentación de la geografía, las costumbres, las personas, las prácticas culturales, las ciudades, u otros muchos tópicos sensibles de ser captados como parte de la vida cotidiana de las realidades insulares.

En ese contexto, el Caribe Hispano inicia la tradición fotográfica en enero de 1841, con la fundación del primer estudio fotográfico en Cuba, por el estadounidense George Washington Halsey; en Puerto Rico las primeras imágenes datan de 1844 y en República Dominicana de 1851; en apenas una década las islas mayores se inscriben en los códigos visuales y el universo visual civilizatorio del discurso metropolitano.

Durante el siglo XIX las mayores Antillas compartían condiciones culturales favorecedoras para el desarrollo industrial, tecnológico y comercial: el fomento y rápida expansión de los estudios fotográficos en las principales ciudades, el fomento de la industria de la prensa así como una penetración cultural y de capitales estadounidenses que condicionó desplazamientos, acceso a nuevas tecnologías, asentó modas y estilos de vida, y fomentó el uso de la fotografía como documento y testimonio de la expansión territorial por las islas del Caribe. Sobre este empeño de reconocimiento visual como política estadounidense en la expansión regional bastarían mencionar los volúmenes *Cuba in the 1850s: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*, de Robert Levine,² y *In the Wake of Columbus*, que respondió al recorrido por República

¹ Profesora de Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Realiza sus estudios de doctorado en materias de Arte del Caribe. Sus investigaciones están relacionadas con temas de cultura y arte del Caribe y América Latina.

² Levine, Robert M. *Cuba in the 1850s: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*. University of South Florida Press. Tampa. 1990

Dominicana del fotógrafo y escritor norteamericano Frederick A. Ober, en 1883. Mención especial requiere el volumen *Our islands and their people* (1899), de José Olivares, que cataloga el panorama natural, industrial y comercial de las más recientes propiedades estadounidenses (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), en el cual se utiliza conscientemente la fotografía como herramienta del pensamiento colonial.

La fotografía del siglo XIX, sin las codificaciones académicas y las ataduras culturales de las artes plásticas en la región, ofrece un panorama visual de sujetos, espacios, poblaciones y tradiciones culturales que diversifican y enriquecen sustancialmente las imágenes del Caribe. En este sentido también deviene una ventana para visibilizar espacios, temas y sujetos culturales carentes de representación, en contraposición con los enfoques testimoniales del proyecto moderno y civilizatorio colonial, tales como las migraciones, las minorías culturales, el cimarronaje, el sincretismo religioso, la dimensión popular, son aristas ocultas en los discursos oficiales de la época.

Desde mediados del siglo XIX, con el impulso del pensamiento científico de la época proliferan las investigaciones e imágenes sobre las poblaciones africanas y sus descendientes en el Caribe. La representación frecuente de las poblaciones negras en la literatura, el dibujo, el grabado o las cartas de viajeros denotan un interés marcado por la sociedad decimonónica de conocer y clasificar las características y costumbres de las migraciones africanas, ya portadoras de complejos procesos de transculturación y sincretismo religioso y popular. La fotografía se utiliza como herramienta investigativa y contribuye sensiblemente a construir el repertorio visual de la esclavitud al adoptar la función documental y clasificatoria.

En este sentido valdría señalar el legado de Henri Dumont y Charles DeForest Fredricks, ambas muestras realizadas en Cuba, a mediados del siglo XIX, y con enfoques divergentes: el primero como documento científico que sustenta la investigación médica con un perfil marcadamente antropológico; mientras el segundo ofrece un panorama del crecimiento moderno de La Habana desde perspectivas costumbristas y documentales.

Henri Dumont, médico de origen francés, realiza una estancia en Cuba entre los años 1860 y 1868, periodo en el cual investiga las principales enfermedades que aquejan a los esclavos en la Isla. La investigación se realizó entre Matanzas y La Habana, por ser las regiones de más alta presencia de ingenios y, por tanto, la de más alta concentración de esclavos. El resultado titulado *Antropología y patología comparada de los negros esclavos* (1876) le valió el ingreso a la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana en 1876 y fue publicado parcialmente en Cuba en la revista Bimestre Cubana, en 1920, bajo la agudeza analítica de Fernando Ortiz. Las aproximadamente 30 imágenes que acompañan el texto fueron encargadas al fotógrafo Narciso Mestre con la finalidad de preparar “un conjunto de tomas sobre africanos de diferente origen que le sirvieran para ilustrar sus estudios antropológicos.”³ El repertorio visual de individuos o conjuntos poblacionales documentan las condiciones de vida, trabajo, atuendos, además de revelar las diferencias laborales en correspondencia con los imaginarios sobre las etnias vigentes en la época.

Charles DeForest Fredricks, fotógrafo reconocido como pionero del daguerrotipo en los Estados Unidos, estableció su estudio fotográfico en La Habana durante los años cincuenta del siglo XIX, del cual derivó el libro *Cuba in the 1850s: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*, compilado y anotado por Robert Levine.⁴ Su obra se inscribe en la voluntad documental de las fotografías exteriores o “escenas de la calle,” como también se les reconoce. La vida urbana habanera se reunió en aproximadamente 300 imágenes en las que denota su crecimiento moderno, la diversificación constructiva de la época y las dinámicas sociales clasistas. Otra arista de las fotografías se concentra en las costumbres, el estatus social, las

3 Guanche, Jesús. Iconografía de africanos y descendientes en Cuba. Texto inédito en vías de publicación. Cortesía del autor. p. 94

4 Levine, Robert M. *Cuba in the 1850s: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*. University of South Florida Press. Tampa. 1990

conductas y el hábitat de diferentes grupos étnicos caribeños, como los negros esclavos en espacios urbanos y rurales de manera costumbrista, insertos en espacios pintorescos o como motivos aleatorios de la composición. Sin embargo, algunas piezas dedicadas a la representación de tipos sociales como los negros trabajando en los cortes de caña, los caleceros y los castigos se insertan en una preocupación compartida por la literatura de viajeros, los dibujos y los grabados de la época. La fotografía, entonces, aporta testimonios visuales de prácticas sociales decimonónicas de interés colectivo y refuerzan los tipos y clases sociales.

Sin embargo, la fotografía de finales del siglo XIX también construye un discurso visual transgresor en torno al sincretismo religioso, el cimarronaje y los conflictos de la abolición de la esclavitud. En este sentido, algunas obras de principios del siglo XX tomadas por Harry Hamilton Johnston, entre 1908 y 1909, permiten ejemplificar la apertura temática y visual que supuso la fotografía al imaginario visual de las poblaciones africanas al diversificar las realidades y conflictos de sus poblaciones en el Caribe. Sus cerca de 300 fotografías de vidrio tomadas en las islas del Caribe ejemplifica la ambivalencia de sentidos que experimenta la fotografía entre el discurso colonial y las aperturas postcoloniales. Sus principales motivaciones responden a los debates postabolucionistas y a la hipótesis de la incapacidad de autogobernación de los negros en las sociedades insulares; sin embargo, algunas de sus obras personifican los cimarrones y los pueblos cimarrones en Jamaica y visibiliza la resistencia contra los mecanismos de poder.

La fotografía encontró en su función como material de apoyo a investigaciones científicas, el camino de representación de la alteridad y la exclusión que caracterizan a las sociedades caribeñas. Sin proponérselo, Harry Johnston habló el idioma fotográfico más transgresor del momento, motivo por el cual fue tan mal acogida la publicación **The Negro in the New World**, resultante del referido viaje exploratorio.

La coexistencia de poblaciones negras, hindúes y chinas, implicó una diversidad de rostros y escenarios conviviendo en el encuadre fotográfico, como testimonio de procesos migratorios y sociales complejos que caracterizaron el siglo XIX en la región. Los desplazamientos poblacionales constituyeron un paliativo para el desarrollo de la industria azucarera y bananera, así como los refuerzos en mano de obra barata para la agricultura. Sin embargo, estas migraciones, ocurridas en oleadas sucesivas a lo largo del siglo XIX y parte del XX, ingresaron en mejores condiciones que los negros, aún después de la abolición de la esclavitud.

Fotografía y migración: códigos en la primera mitad del siglo XX

El siglo XX significó un periodo de contracción territorial para el Caribe, momento en el cual su geopolítica estuvo marcada por la condición de antillanidad. Esta nueva centuria estuvo signada por la impronta de Estados Unidos en la región, país que desde 1898 mostró abiertamente su estrategia de expansión imperial por el arco antillano. Al interior de las islas se afianzó un fuerte proceso de nacionalismo, sustentado en el reconocimiento de sus propios valores culturales y por el desarrollo paulatino de un pensamiento endógeno de exploración y legitimación de la sensibilidad cultural antillana, posteriormente caribeña. En simultaneidad, las condiciones económicas y de pobreza del siglo XX invirtieron drásticamente el flujo para convertir al Caribe en centro emisor por excelencia, o lo que se denomina por la ECLAC como tercer momento caracterizado por “las migraciones intracaribeñas impulsadas por la expansión imperialista norteamericana.” Los desplazamientos intrarregionales constituyen una marca sustancial de la primera mitad del siglo XX, acorde a las importantes rutas migratorias que fueron trazadas por la United Fruit Company⁵ y el Canal de Panamá.

La insularidad del Caribe para el siglo XX se expande geográfica y culturalmente a través de las diásporas caribeñas enclavadas en territorios continentales. Se dinamita la noción antillana decimonónica del Caribe para expandirse hacia enclaves continentales, que desgajados de sus

⁵ “A partir de 1880 se expandió el cultivo de banana en Centroamérica, estableciéndose The United Fruit Company en Bocas del Toro (Panamá) y Puerto Limón (Costa Rica). Cfr. Manso, Leydis. En, *Anales del Caribe*. 2007. p. 47

raíces insulares, generan nuevos procesos de síntesis histórico-sociales y establecen fuertes conexiones simbólicas con sus países de emisión.

Asociado a ello, el desarrollo e institucionalización de las artes plásticas en el Caribe fraguado en la primera mitad del siglo XX, implicó una mayor atención en las manifestaciones convencionales de las Bellas Artes, dejando la fotografía para artistas puntuales de inquieta sensibilidad como Abelardo Rodríguez Urdaneta (República Dominicana) y los miembros del Club Fotográfico de Cuba (1929) y la Asociación de Fotógrafos de Puerto Rico (1924). En simultaneidad, las esencias de la fotografía como procedimiento técnico y su rápido desarrollo con finalidad comercial establecieron divergencias y polaridades marcadas con los nacientes criterios institucionales del arte caribeño.

Fotografía y arte en el Caribe

Para el siglo XX, los códigos de artísticidad en la comprensión de la fotografía en el Caribe le confieren una ductilidad de intereses e inquietudes expresivos en los que la migración, los desplazamientos y las marginaciones culturales operan como una problemática contemporánea consustancial a la fotografía. El universo fotográfico en torno a la migración evoluciona del registro documental decimonónico a la elaboración metafórica como parábola humana en el siglo XX con una marcada actualidad hasta nuestros días.

Durante la primera mitad de esta centuria, la exportación de fuerza de trabajo caribeña hacia las metrópolis coloniales y neocoloniales se reconoce como la última gran circulación migratoria caribeña, tomando a Estados Unidos como punto principal de destino. Este proceso, también matizado por el retorno y las múltiples subjetividades con que se asume, ha marcado sustancialmente las subjetividades caribeñas, y por ende, las expresiones artísticas. El artista y sujeto creador, heredero directo o indirecto de la larga tradición de errancias familiares, emigrante por decisión propia o espectador desde otras múltiples orillas de distancias y desconexiones humanas, se sensibiliza ante la abrumadora escala del fenómeno migratorio en la región y lo convierte en tema de representación reiterado en el arte caribeño contemporáneo.

En simultaneidad, el tópico migratorio atraviesa otras muchas preocupaciones como la construcción de la memoria histórica e individual en el Arte del Caribe, la visibilización de sujetos y minorías culturales, los estereotipos regionales, entre otros. La fotografía continúa su misión de revelar, construir y visibilizar las imágenes de un Caribe plural, que atraviesa los matices subjetivos de cada creador, pero ahora desde la dimensión autorreflexiva y estética. La migración, por tanto, transita de elemento referencial a temática artística, de ícono visual y referencial a problemática artística en apenas dos siglos.

La doctora Yolanda Wood nos alerta de que el arte del Caribe, a partir de los años sesenta, experimenta un cambio de sensibilidad y paradigmas estéticos de marcadas confluencias en el campo de lo artístico y permanente experimentación, renovación y distensión de los límites del arte. En este escenario se genera una zona de entrecruzamientos y confluencias artísticas que oxigenan la creación contemporánea, diversifican las temáticas y los lenguajes creativos al penetrar en zonas de lo popular invisibilizadas por los códigos artísticos precedentes, mientras se diversifican los procedimientos técnicos.⁶

La fotografía caribeña contemporánea incorpora la dimensión artística a las funciones documentales y promocionales impulsadas por los históricos caminos de las imágenes asociadas con los estudios fotográficos, la prensa y la publicidad. La manifestación se inserta en el discurso artístico contemporáneo del Caribe con un fuerte compromiso ético, social e identitario, de frecuentes préstamos e interconexiones con otras tendencias y expresiones artísticas que permitió actualizar y profundizar en zonas culturales de vital importancia para el Caribe como lo popular, la religiosidad, la memoria histórica y los roles de género, entre otros.

6 Cfr. Wood, Yolanda. Operatoria discursiva y legitimación. En, Las Artes Plásticas en el Caribe. Praxis y contextos. La Habana. Ed. Félix Varela. 2006. Pp. 100-106

La recuperación de la memoria histórica y la conexión simbólica y visual del Caribe con sus diásporas constituye uno de los temas tratados por la fotógrafa trinitaria Abigail Hadeed. La serie *Trees Without Roots*, del año 2005, sobre Puerto Limón y sus gentes, penetra en la urdimbre de la memoria colectiva e individual que supone una identidad regional en conflicto: la población afrodescendiente en su mayoría de origen jamaicano en contraposición con la mayoría de herencia hispana; la prevalencia del inglés en un país de lengua castellana; la legitimación de un pasado africano en contraste con el reconocimiento colectivo de una matriz indígena; y la conexión territorial con espacios insulares discontinuos en el imaginario continental.

“Abigail atrapa a protagonistas de este proceso de reterritorialización transterritorialidad (África-Caribe anglófono-Centroamérica) amparada por su acción plástica, que nos conduce a la revisión de las nociones estáticas de frontera y nación, teniendo en cuenta los cambios demográficos que ocurrieron en la región. A Abigail Hadeed le interesa llamar la atención sobre las historias silenciadas y borradas de estas comunidades, islotes-enclaves/pueblos negados.”⁷ La artista capta islas-culturales que portan en sus imágenes presentes las marcas de un pasado de fragmentaciones. Su obra deviene alternativa plástica de recuperación de la memoria histórica y ofrece los puentes simbólicos que conectan tiempos divergentes mediante imágenes de reconocimiento y legitimación cultural.

En la comprensión de los históricos temas migratorios en el Caribe se inserta la visión de Fausto Ortiz, fotógrafo dominicano, quien revela la impronta urbana de una emigración silenciada, en diálogo directo con el impacto psico-social del conflicto fronterizo dominico-haitiano. Dos países que comparte la misma isla (La Española), con un conflicto migratorio histórico irresuelto y que alcanza una total vigencia a partir de la aplicación de la nueva ley que despoja de ciudadanía a cuatro generaciones de dominicanos descendientes de haitianos.

En la serie *Ciudad de sombras* (2006), el fotógrafo revela el universo del sujeto caribeño, migrante, sin rostro ni derechos, a través de la huella urbana que sus sombras proyectan. La sombra deviene alegoría del sujeto migrante, rodeado de espacios de ocultamiento que hablan del anonimato y la huella, la vigencia y la laceración. El reflejo de la figura humana sobre las paredes de ciudades o territorios desdibujados se expresa como muestra de la franja de invisibilidad y discriminación a la que es sometido el migrante, a las dicotomías entre ser- no ser, aparecer-no aparecer. Según el propio artista: “Hay una ciudad organizada, que es la ciudad que conocemos, y hay otra por debajo de esa, que es la de los marginados.”⁸

Nuevamente los desplazamientos migratorios intracaribeños, revertidos en el cuestionamiento de la ciudadanía, alcanza la presencia como tema internacional a partir de la fuerte oposición expresada en contra de su implementación. La sombra deviene huella anónima de una presencia temporal o definitiva pero en condiciones de marginalidad, ocultamiento, en ocasiones de ilegalidad; la cual deviene alegoría del *no ser*. Al decir de Sachy Labrada: “Para Fausto Ortiz, todo ser humano inmigrante se convierte en una sombra pasajera sin importar el lugar de origen. Devienen espectros humanos en un constante desandar, con identidades desdibujadas, indefinidas, víctimas del paso del tiempo y el olvido.”⁹

Hurgar en la urdimbre social del entramado urbano se manifiesta con una vocación antropológica en la obra de Fausto Ortiz, para el cual visibilizar la acción humana de grupos sociales ocultados constituye su principal interés. Su obra se expresa desde la alegoría más que desde la crítica. El recurso metafórico de los desplazamientos humanos en las ciudades y las imágenes cotidianas, expuestas sobre cualquier muro o territorio, traduce una realidad más que cuestionarla.

7 Muñiz, Ivonne. Más que pieles negras: apuntes sobre el cimarronaje cultural en el arte caribeño contemporáneo. En, *Anales del Caribe*. Centro de Estudios del Caribe. 2007. p. 118

8 Garrido Castellano, Carlos. Esquema para habitar Ciudades de Sombra. Entrevista a Fausto Ortiz. En, *Discursos Fotográficos*. Londrina, v.7, n.10, p.223-241, jan./jun. 2011. p. 227

9 Labrada, Sachy. La fotografía contemporánea y el sujeto antillano. Tesis de licenciatura en Historia del Arte. Universidad de La Habana. 2012. Tutora: Dra. Yolanda Wood. Inédita. p. 62

Otras miradas fotográficas a los temas migratorios en la contemporaneidad se valen del componente autorreflexivo y la evocación de un pasado común, como la obra de Albert Chong, que se inscribe en la vocación autorreferencial y nostálgica de la experiencia de la migración. Heredero él de matrices negra y china, nacido en Jamaica y radicado en Estados Unidos, su obra se concibe en permanentes desplazamientos subjetivos y culturales. La travesía del padre como parte de las migraciones asiáticas al Caribe, la historia familiar de mestizajes y la revisión de estereotipos y marginaciones desde las vivencias personales, constituyen un repertorio temático presentado a modo de ensamblajes re-fotografiados. Las imágenes se embellecen e idealizan mediante elementos como documentos, flores o marcos con incisiones, escrituras o sellos.

La pieza *Reimagining the past* constituye una síntesis de las inquietudes temáticas y del repertorio iconográfico de Albert Chong y una cita de su propia obra. La vocación de reinventar o reconstruir un pasado deviene una necesidad identitaria inminente y una voluntad de reescritura de la historia. El artista nuevamente apela a las imágenes de un pasado afectivo y familiar heredado que ensambla con otras composiciones construidas como parte de un discurso estético para conformar un mosaico de la marginación histórica. Sin embargo, la obra combina dos niveles de interpretación: por un lado, la marginalidad adquirida desde su nacimiento como parte de su contexto cultural y social, y por otro, la marginalidad construida desde sus lecturas como sujeto crítico ante la historia. La silla constituye el centro de la composición, sobre la cual se declara la centralidad e impronta paterna; las imágenes asociadas entorno a ella, a modo de fase horizontal superior, aluden al universo de los padres mediante las fotos de la madre, las hermanas, una chapa de automóvil o las influencias religiosas y culturales. La fase inferior responde, entonces, al resultado de la simbiosis a través de su propia experiencia de vida y los enfoques de su obra fotográfica, para transitar de una experiencia adquirida y personal a una reflexión colectiva sobre la herencia familiar en la conformación del sujeto caribeño.

Sin embargo, la obra que sintetiza mejor la conexión simbólica con los desplazamientos y su impronta en los códigos culturales de la nación jamaicana es *Self Portrait with Marcus Garvey's Prison Docket* (1994). Las huellas digitales del documento identificatorio de Marcus Garvey dialogan, mediante el montaje de planos fotográficos, con el rostro del artista de fondo. Los postulados del garveyismo, la impronta reivindicativa en el pensamiento y la sociedad caribeños de principios del siglo XX y la doctrina del "Come back to África" se retoman, de forma simbólica, a través de sus huellas dactilares, impuestas cual ADN cultural en la conformación identitaria del artista. Chong se reconoce en esta tradición jamaicana, también como un heredero de la afrodescendencia materna.

Las migraciones caribeñas hacia los Estados Unidos han tenido un impacto cultural sustancial en el escenario plástico de la región. Nuevos niveles de transculturación han conducido a visiones complejas sobre los procesos identitarios, las nociones monolíticas de las identidades y los límites de las fronteras físicas. El Caribe se comprende, entonces, como expresión de una "geografía humana."¹⁰

La labor de un grupo de artistas puertorriqueños resulta de gran interés para construir las imágenes de esas migraciones con nuevos resultados culturales, desde la visión de segundas y terceras generaciones de descendientes donde se desdibuja la territorialidad para resaltar la pertenencia cultural. Este es el caso de Juan Sánchez, cuya obra se inserta en esta franja de identidad caribeña asumida a través del árbol genealógico, con un marcado sentido patriótico y de pertenencia hacia la esencia boricua. Su obra, fundamentalmente instalativa, utiliza la fotografía como elemento compositivo y documento para reconstruir una memoria del migrante, que desde las nociones afectivas y personales, transita hacia las imágenes revisitadas de la nación cultural. Los cuestionamientos sobre la identidad en las diásporas se expresa mediante la actualización del papel y presencia del jíbaro en escenarios de desplazamientos y en los debates sobre la reactualización signíca a partir de los nuevos contextos en que se emplaza,

10 Wood, Yolanda. Las artes plásticas en el Caribe. La Habana. Ed. Félix Varela. p. 25

es decir, el newyorican. Es así que el jíbaro de Ramón Frade en 1905, blanco, pobre, insular y de herencia hispana, se contrapone al personaje principal de la foto de 1990, negro y en las calles neoyorquinas, tomada de la prensa del momento, que defiende su pertenencia boricua y porta la bandera como estandarte identitario en la obra *Plesbiscito*.

Asimismo, la incorporación de elementos pictóricos como corazones o flores en las composiciones incorpora la dimensión popular de una tradición cultural, religiosa y popular propia que apela a la estética del *kitsch*. La presencia de la fotografía en estas evocaciones y actualizaciones sobre el ser y la identidad boricuas reconstruidas desde otra orilla, le aporta a las instalaciones la noción de presencia física que define la pertenencia cultural a un enclave o tradición heredados.

Otro boricua ofrece imágenes conflictuales y actualizadas de los procesos migratorios históricos en el Caribe, con especial impacto en Puerto Rico, que trasciende el dato y las precariedades humanas para recrearlas desde el universo estético. Antonio Martorell reconstruye el mundo de las migraciones boricuas a Nueva York a principios del siglo XX en sus xilografías *La Playa Negra I y II* (2011), como un fenómeno de actualidad. Esta vez las piezas no se expresan desde la técnica fotográfica pero nacieron de las motivaciones de las fotografías acopiadas en los archivos personales, como rememoración del rizoma que suponen los desplazamientos entre Puerto Rico y Estados Unidos. Aquellas estampas de éxito que llegaban de los familiares con engalanados atuendos, locaciones y poses típicas del florecimiento económico escondían tras la cortina de humo las verdaderas precariedades y oficios de subsistencia, que en la obra gráfica se presentan explícitamente en la composición. El uso del sello postal y otros códigos visuales que denotan la distancia geográfica entre el fotografiado y el receptor refuerza la idea de la imagen construida a la distancia, imágenes de diásporas y migraciones con realidades dicotómicas.

La contraposición de tiempos históricos al interior de la obra expone de manera eufemística los conflictos de la sociedad boricua hoy, basada en la añoranza de un sueño americano frustrado y que pervive a lo largo de la centuria en la conciencia de los desplazamientos boricuas.

Las imágenes de las fronteras expuestas a modo de vitrinas socioculturales se convierten en el universo de indagación de los sujetos y sociedades marcados por las experiencias migrantes. En esta dirección, el ángulo de observación de los bordes supone un acercamiento crítico e indagatorio de los límites reales y virtuales, imaginarios y condicionamientos histórico-culturales. En esta línea divisoria entre orillas se presenta la obra de Allora y Calzadilla, dúo de creación cubano-boricua que cuestiona el fenómeno desde el punto de observación de cada individuo. La serie *Seing otherwise* (1998-2002), emplazada en el muro del Malecón habanero durante la IX Bienal de La Habana supone una actitud contemplativa, reflexiva y nostálgica de los individuos captados en la imagen, los cuales contemplan el horizonte en acto introspectivo y vital. Esta vez se trata de la reconstrucción de la experiencia de la migración desde la contraparte, cualquiera que sea, con la sensación de no completamiento, vaciamiento o ausencia que la acción de migrar supone en el desarraigo del individuo.

El arte caribeño ha convertido las problemáticas histórico-culturales que han signado las diferentes etapas del desarrollo regional en fuente nutricia de su repertorio y pluralidad ideoestéticas. Las sucesivas migraciones caribeñas y su impacto en las sociedades antillanas han constituido un motivo de representación histórico para el arte, en especial para la fotografía en el Caribe por su dimensión documental y testimonial desde el siglo XIX y su interés explícito por las zonas conflictuales del sujeto caribeño. La técnica, desde los primeros momentos, ha revelado visualmente los espacios invisibilizados por el discurso oficial y ha contribuido a conformar una imagen de la región que diversifica los sujetos, los ambientes y las problemáticas desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Las imágenes históricas o patrimoniales del universo visual caribeño se complementan con las visiones actualizadas de los artistas contemporáneos que vuelven sobre los entrecruzamientos, conflictos y rasgos culturales de las diásporas caribeñas, entendidos entonces como motivos artísticos de “minorías culturales” a través del lente de Abigaíl Hadeed, Albert Chong, Juan

Sánchez, Antonio Martorell, Allora y Calzadilla o Fausto Ortiz. Cada uno de ellos actualiza el tema migratorio y de los desplazamientos humanos y culturales desde enfoques y recursos divergentes, ya sea a través de la autorreferencialidad, la dimensión antropológica o la reconstrucción de la memoria, desde los enfoques del sujeto migrante o del artista como observador analítico de un fenómeno regional. La fotografía en el panorama artístico actual, documenta, testimonia y dialoga con los procesos conformativos y evolutivos de las diásporas caribeñas; construye imágenes que hablan del testimonio, la pluralidad y las nuevas expresiones religiosas, étnicas y populares, las cuales contribuyen a actualizar el concepto de "lo caribeño" a la luz de la contemporaneidad y establecen una línea de continuidad con el universo visual de exclusiones históricas, culturales y raciales que ha marcado la trayectoria de la fotografía históricamente en el Caribe.

Bibliografía

Duharte Jiménez, Rafael. *La diáspora antillana en los Estados Unidos en los albores del siglo XXI: la mirada de un viajero*. En, **Anales del Caribe**, La Habana, 2004. p. 170-171

Garrido Castellano, Carlos. *Esquema para habitar Ciudades de Sombra. Entrevista a Fausto Ortiz*. En, **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.7, n.10, p.223-241, jan./jun. 2011. Pp. 15-18

Ginebra, Freddy. *Conversaciones - Wifredo García... click*. En, www.wifredogarcia.com Consultado el 18 de octubre de 2014.

Guanche, Jesús. **Iconografía de africanos y descendientes en Cuba**. Texto inédito en vías de publicación.

Hermann, Sara. En, **Reinvenciones. Fotografía dominicana post-dictadura**. (Catálogo) República Dominicana, Centro Cultural Eduardo León Jiménes, 29 de septiembre-13 de noviembre, 2005.

Labrada, Sachy. **La fotografía contemporánea y el sujeto antillano**. Tesis de licenciatura en Historia del Arte. Universidad de La Habana. Tutora: Dra. Yolanda Wood. Inédita. 2012.

Levine, Robert M. **Cuba in the 1850s: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks**. University of South Florida Press. Tampa. 1990

Manso, Leydis. *Abigail Hadeed*. En, **Anales del Caribe**. La Habana, 2007. Pp. 45-52

Muñiz, Ivonne. *Más que pieles negras: apuntes sobre el cimarronaje cultural en el arte caribeño contemporáneo*. En, **Anales del Caribe**. Centro de Estudios del Caribe. 2007. p. 115-123

Rosa Corzo, Gabino la. *Henri Dumont y la imagen antropológica del esclavo africano en Cuba*. En, José Amador (comp). **Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba. 1878-1917**. La Habana. Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Programa de Estudios de América Latina y el Caribe. Universidad de Michigan. 2003. pp. 175-176

Tolentino, Marianne de. *Wifredo García: Siempre presente*. En, www.wifredogarcia.com Consultado el 18 de octubre de 2014.

Toumson, Roger. **Anthologie de la peinture en Guadeloupe. Des origins à nos jours**. HC Editor. Regio Gadeloupe. 2009

Vilas, Carlos. *Movimientos internacionales de población y valorización del capital en el Caribe*. En, **Anales del Caribe**. La Habana, No. 3, 1983 pp. 18-25

Vives, Cristina. *Fotografía cubana. Una historia personal*. En, **Artecubano**, La Habana, no. 3, 2001, pp. 49-59

Wood, Yolanda. **Las artes plásticas en el Caribe. Praxis y contextos**. La Habana. Ed. Félix Varela. 2006

X Exposición Colectiva Jueves 68. (Catálogo) Galería Altos de Chavón, La Romana, República Dominicana, julio de 1981



Héctor Méndez Caratini. Vodú. República Dominicana. 1991-1993

Arte contemporáneo en el Caribe hispano insular: poéticas representativas de una visualidad emergente.* _María de los Ángeles Pereira¹

El reconocimiento internacional del arte caribeño contemporáneo es un fenómeno relativamente reciente. Su despegue solo tuvo lugar a partir de la segunda mitad de la pasada centuria, es por ello que llama la atención el nivel de desarrollo que en tan poco tiempo han alcanzado las artes visuales de la región y la visibilidad que éstas han adquirido, sobre todo a partir de los años noventa, especialmente a través de los grandes eventos artísticos que se han ido multiplicando en nuestros propios territorios. En efecto, a la Bienal de Sao Paulo, prácticamente el único certamen de envergadura mayor que tenía lugar en el área latinoamericana hasta mediados de los ochenta, se fueron sumando nuevas iniciativas promocionales como la Bienal de La Habana (Cuba), la Bienal de Cuenca (Ecuador), la Bienal del Caribe (Santo Domingo, República Dominicana) y Carib Art (Curazao), entre otras, que, junto con importantes exposiciones temáticas animadas por una voluntad integradora regional, han favorecido con creces la proyección internacional del arte del Caribe.

Tales predios no solo propician la concurrencia de creadores y poéticas emergentes que ponen de relieve la pujanza de una producción visual novedosa, sino que estimulan a los estudiosos -curadores, investigadores, críticos e historiadores del arte- del área a explorar a fondo en los enclaves conceptuales de los discursos artísticos para localizar en ellos las regularidades y especificidades de nuestra unidad cultural. Y es que, más allá de las lógicas diferencias que se multiplican y expanden por la fragmentada cartografía de las islas antillanas (y de los bordes continentales que las contienen) -diferencias atizadas por condicionamientos históricos coloniales y neocoloniales también diversos- se detectan en el arte caribeño determinados signos que testimonian el apego de los artistas a la noción de identidad regional.

En el contexto específico del Caribe hispano insular -Cuba, República Dominicana y Puerto Rico-, salvando las distancias temporales que enmarcan los respectivos procesos histórico artísticos en cada una de las tres islas, afloran las circunstancias análogas potenciadas por un mismo régimen de dominación colonial y se constata el saldo de una tradición plástica compartida (en cuanto a modelos de referencia, inquietudes estéticas, interinfluencias mutuas) en la que se manifestó tempranamente, junto a la asimilación de las tendencias modernas, la voluntad de afirmación nacional. Esto último explica el hecho de que, durante las últimas décadas, en la fértil dinámica creativa de una región que poco a poco se ha ido diagramando y reconociéndose a sí misma a través de su fértil producción simbólica, los artistas cubanos, dominicanos y boricuas descuellan como baluartes sobresalientes de un discurso de marcado acento crítico, participativo, que interroga y somete a discusión las más ingentes problemáticas de su entorno físico, social y cultural.

El conjunto de poéticas a las que nos asomamos en estas páginas pretende ilustrar el amplio mosaico de aciertos expresivos que, verificados en una región subalterna dentro de la propia América Latina, han conseguido insertarse en el circuito artístico internacional aprovechando los múltiples intersticios que alimenta la inclusividad postmoderna, con su renovada postura de "simpatía" o "aceptación" por parte de los centros hegemónicos hacia al arte que se genera en los espacios periféricos. Exponer la heterodoxia de medios de representación y los núcleos temáticos neurálgicos que caracterizan a este segmento de la visualidad caribeña, así como la postura ética que distingue a sus artífices, puede contribuir a ensanchar la perspectiva latinoamericanista con que los estudiosos del arte de esta región del mundo proyectamos hoy en día nuestra cultura en el ámbito mundial.

* Publicado en: Estudios de Arte Latinoamericano y Caribeño (Vol.I). Olga M. Rodríguez Bolufé (Coordinadora). Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2016, pp. 69 – 86.

¹ Profesora e investigadora titular de la Universidad de La Habana. Doctora en Ciencias sobre Arte por la Universidad de La Habana. Se especializa en temas de Arte latinoamericano, con énfasis en el arte y la cultura cubanos.

Una de las zonas de interés que emerge con mayor fuerza entre los creadores del Caribe hispano insular es justamente aquella que intenta escrutar en la herencia cultural que nos conecta con la antigüedad americana; herencia que nos ha sido escamoteada de manera pertinaz, en virtud de las seculares acciones de dominación colonial y neocolonial a las que hemos estado sometidos. Ciertamente, en las islas antillanas, la raíz aborígen fue prácticamente borrada en términos de su cultura material debido al dramático exterminio de los pobladores originarios. De ahí el mérito de los artistas que han elegido operar no solo con la memoria mítica de los antecesores, sino también con el material de trabajo asumido como portador simbólico de ese legado cultural.

Muy reveladoras en la línea de revisitación y homenaje verificado desde la naturaleza del propio material artístico son sendas obras concebidas por Mónica Ferreras en la República Dominicana y por Jaime Suárez, en Puerto Rico. En la XX Bienal Nacional de Artes Visuales de su país -realizada en 1995- Mónica presentó su *Obelisco de Casabe*, una majestuosa columna conmemorativa resultante de la superposición de tortas de casabe (alimento elaborado a base de yuca, componente alimentario fundamental de los arahuacos) dispuesta sobre un material orgánico esparcido sobre el suelo de la galería y ceremoniosamente iluminada desde abajo, la cual se erige como sentido tributo a esos antiguos antillanos de origen orinoco-amazónico profusamente expandidos por las islas a la llegada de los colonizadores europeos.

El puertorriqueño Suárez, por su parte, ante el imperativo de operar con un material no perecedero cuando se le encomendó ejecutar una obra para la Plaza del Quinto Centenario del Descubrimiento de América -erigida en San Juan, en 1992- optó por el barro para revestir con elementos cerámicos (muchos de ellos de procedencia arqueológica) su magistral *Tótem Telúrico*. Este monumento conmemorativo, en el sin fin de íconos yuxtapuestos a lo largo de una portentosa columna de concreto (de 16 metros de altura y metro y medio de diámetro), alusivos todos a la cosmogonía del oriundo poblador insular, representa un vigoroso gesto de resistencia cívica que enaltece en términos técnicos, materiales y signícos la aportación cultural aborígen a la identidad caribeña.

No menos notoria es la contribución que realizó la también boricua Carmen Inés Blondet quien, en ocasión de la Bienal de Sao Paulo (en la edición correspondiente a 1994), ejecutó la pieza titulada *Crecimiento*, conjunto integrado por veinticuatro módulos que conforman una estructura semicompacta, penetrable, inspirada en el poema *Siembra de relámpagos* (autoría de su padre, el poeta Carlos Passalacqua). La obra parece aludir a las heridas de la tierra atávicamente lastimada por la acción irresponsable de los hombres, a la vez que evoca la forma circular de una danza tribal en torno al fuego. El empleo del hierro en estado bruto, sin esmaltes ni aderezos, testimonia su admiración por un material que aporta a la obra la irrepetible pátina del tiempo, consiguiendo enaltecer certeramente el invaluable legado que para la escultura contemporánea representan las culturas prehispánicas de América.

No pocos creadores del área trabajan desde la instalación y la pintura en la pertinente reactualización de los complejos culturales de origen indo americano y africano, en lo que atañe a la potenciación de sus valores como canales de interpretación del universo contemporáneo. El cubano José Bedia enriquece su quehacer a través del sistemático contacto con el saber prefilosófico; su vocación de etnólogo le permite hallarlo en estado prácticamente "puro" en comunidades indígenas actuales, con las que ha conseguido establecer contacto y concretar una vivencia íntimamente compartida, a la manera del observador participante. Obras como *Una isla parecida a, Revelación de Ayahuasca e Isla de luz* (todas óleos sobre lienzo de 2007) ilustran cuánto aportan esos sistemas mágico religiosos que el artista ha podido conocer *in situ* -incluido su incommensurable patrimonio visual- en tanto estrategias de resistencia frente a las hostilidades que afronta el hombre en el mundo de hoy debido al deterioro de las relaciones sociales, del universo construido y de la propia naturaleza. Valga acotar que la poética de este artista de reconocida talla internacional,² cuya aparición primigenia en la escena plástica

2 José Bedia frecuentemente ha participado en las grandes exposiciones temáticas de arte latinoamericano que han incluido artistas del Caribe. Entre éstas figuran Ante América-Cambio de Foco, 1991, e Islas, 1997-1998, producida

habanera data de los umbrales de los años ochenta, puede considerarse fundacional en esa línea tan cara al arte caribeño contemporáneo que se sustenta en el irrestricto respeto hacia lo primitivo, despojado de todo atisbo de manipulación folclorista.

Otros segmentos temáticos no menos enjundiosos del arte contemporáneo del Caribe hispano ponen también de relieve el rigor técnico y la pluralidad de soportes de los que se sirven nuestros artistas para tratar asuntos de máxima convocatoria social. De hecho, la escultura, la pintura, el dibujo y el grabado durante los años más recientes transparentan una madurez loable desde sus respectivos campos autónomos, al tiempo que se renuevan de manera conveniente y saludable cuando, transgrediendo sus tradicionales límites, dialogan entre sí dentro de la estimulante heterodoxia de la instalación. En tal sentido, la expansión matérica ha favorecido especialmente a la producción caribeña en la medida que el reciclaje, el rescate y dignificación de materiales pobres o cotidianos, el empleo de elementos naturales, los deshechos y los artefactos de elaboración manual e industrial incrementan el espectro de soportes hábiles para enrumbar discursos de franco compromiso ciudadano.

Un caso paradigmático lo constituye la artista dominicana Raquel Paiewonsky, interesada en una expresión particular de la violencia social contemporánea que tanto afecta a nuestras naciones: la violencia de género. Raquel apela a esa suerte de objetos de manufactura sencilla y utilidad doméstica para fabricar los arquetípicos trajes femeninos que exhibiera en la muestra personal "Vestial", realizada en Santo Domingo, en noviembre de 2001, durante la celebración de la IV Bienal del Caribe. *Capitalizada, Quebrada, Parida, Inflada, Acupunturada, Deforestada, Rolada, Fregada y Feroz* son los títulos de las nueve piezas que fueron cuidadosamente elaboradas por la artista a lo largo de los nueve meses de gestación de su primer hijo. La urdimbre del elemento escogido para conformar cada traje oculta la armazón interior de la obra: para *Quebrada*, se sirve de un sin fin de fragmentos de espejos; para *Fregada*, hace uso de ese utensilio común con el que se limpian y pulen las cazuelas en el hogar; *Rolada*, se estructura a base de ese otro típico implemento femenino empleado para amoldarse el cabello (verdadera obsesión de la mujer dominicana en una sociedad donde el laceado del cabello se asume como escalón imprescindible para aparentar "blanquitud" racial); mientras que *Parida* es todo un entramado de diminutas muñecas que invocan la básica misión reproductora de las hembras adultas. Son todos espléndidos vestidos de pasarela, facturados con suma exquisitez, a golpe de materiales-objetos que apuntan irónicamente a "los papeles de género," cual expresión de la silenciosa intimidación que arrincona psicológica, física y socialmente a la mujer.

Otra arista sumamente sugestiva del problema de género en nuestro medio la ofrece una muy singular y llamativa intervención protagonizada por el puertorriqueño Pepón Osorio en 1994, que fue estrenada en el corazón del *Bronx* (en Nueva York) y presentada luego en La Habana, durante la celebración de la Bienal de 1994. *En la barbería no se llora* es el incitante título de esta obra que el boricua (residente desde muy joven en los Estados Unidos) concibió como un proyecto comunitario del newyorkino Museo del Barrio. Pepón se auxilió de centenares de fotos y objetos que le fueron donados por los propios vecinos de la comunidad latina para "decorar" una barbería real de la barriada que llegó a convertirse, a propósito de la ocasión, en un ingenioso reservorio de imágenes portadoras de signos visuales de la cultura popular puertorriqueña y, sobre todo, de manifiestas afirmaciones de esa masculinidad enfáticamente machista tan bien resumida en la inspiradora sentencia popular que advierte que "los hombres no lloran."

Amén de calar hondo en la problemática identitaria del emigrante latino, que desarrolla toda una cultura de resguardo y reafirmación de sus valores en un medio que se le revela no solo ajeno, sino también hostil, la obra de Osorio ilumina ese jalón de la idiosincrasia caribeña que es el machismo, y lo hace desde una perspectiva testimonial que le confiere particular autenticidad - "me acuerdo de no llorar para no abochornar a mi padre", declara el artista- conjugando la

por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria (CAAM). También ha tenido una destacada presencia en la Bienal de La Habana y en la Bienal del Caribe (Santo Domingo). Es, sin lugar a dudas, uno de los creadores caribeños de más amplia resonancia internacional.

dimensión sentimental que lo estimula con la atmósfera carnavalesca y chirriante que enaltece el entorno de su ingeniosa intervención.

Si regresamos a la problemática de la marginalización femenina, se impone la mención de otra mujer creadora, emblemática en el abordaje de dicho asunto: la dominicana Belkis Ramírez, autora, entre otras piezas clásicas dentro de esta arista temática, de la imponente instalación titulada *De Mar en Peor* (2001). La obra está integrada por 33 matrices xilográficas (de metro y medio de alto, cada una) talladas como siluetas de mujeres, que cuelgan de sendos ganchos de carnicería como apetitosa mercancía en exhibición. Las 33 mujeres de Belkis, bien vestidas, peinadas y adornadas cada una de manera diferente, para acentuar la individualidad de su belleza, tienen en común la aflicción manifiesta de los rostros cual reflejo de tristes historias personales que definitivamente ya no cuentan cuando se les ha convertido en piezas de sacrificio, en trozos ofrecidos a la venta o ya vendidos, según lo revelan algunos garfios vacíos pendiendo del techo, que también forman parte de la instalación.

La mujer disminuida a condición de mercancía pareciera ser también el objeto de la denuncia que enarbolan varias de las obras que conforman la serie fotográfica titulada *Metálica* (1998-99) de la cubana Cirenaica Moreira -*Una vez abierto el envase consérvese en el frigorífico y Consumir preferentemente ante de los treinta años de fabricación*-, aunque en su caso, como en el de no pocas mujeres artistas del área (y sobre todo de Cuba) debe cuidarse especialmente la adjudicación *a priori* de regularidades propias del denominado discurso de género. Y es que las manipulaciones que implementa la artista sobre el rostro y el cuerpo -el suyo, las más de las veces- estimulan interpretaciones mucho más abiertas o universales que implican, no solo al sector sometido dentro de una sociedad irredimiblemente machista, sino al género humano en su conjunto. Así lo demuestran piezas como *No hay peor ciego que el no quiere ver* (de la serie *Lobotomía*, 1996-97), y *Libertad es una palabra enorme* (de la serie *Cartas desde el exilio*, 1999-2000).

El drama cotidiano de sus coterráneos halla innúmeras resonancias en las poéticas de muchos artistas del Caribe hispano. En la República Dominicana, en específico, se localiza una enjundiosa producción artística estrechamente comprometida con el tema de la pobreza extrema, el secuestro de personas, el comercio de órganos, la delincuencia, la prostitución, la indefensión infantil y toda suerte de expresiones de la barbarie habitual. En el ámbito de la instalación sobresale la contribución de Tony Capellán, con un conjunto de piezas correspondientes al decenio de los años noventa, las que testimonian el adeudo de su labor creadora para con los sectores más desposeídos de la sociedad. *Mercado de órganos* (1994) es una instalación conformada con camisas de diversos tintes y tallas, todas manchadas de mugre y de sangre, que el artista crucifica contra la pared del recinto galerístico, haciéndolas convivir en el espacio con bolsas de *nylon* contenedoras de vísceras. Mientras que, en *Tiro al blanco* (1998) los objetos utilizados de forma serial y dispuestos en círculos concéntricos a manera de diana, son cazuelas (pintadas de azul) recopiladas por el artista luego del paso por su país de un devastador huracán, el cual generó una catástrofe que sumió a los sectores más pobres de la población en condiciones de desesperación y abandono ante la indolencia de las autoridades.

La atinada selección del artefacto simple, del objeto utilitario elevado a la condición de material artístico, el recurso de la acumulación y la capacidad de síntesis como nota distintiva de sus metáforas visuales, alcanza plenitud en la obra de Capellán cuando escoge al calipso para resumir en la desnudez del objeto pobre, cotidiano y corroído el dramático destino de centenares de dominicanos (y de miles de caribeños). *Mar Caribe* (1995) es una espeluznante instalación conformada por un entramado de alambres de púas en el que se entretejen innumerables zapatillas o sandalias (llamadas calipsos por los dominicanos) sencillas, desgastadas, rotas, como reflejo de la miseria de quienes probablemente debieron descalzarse al emprender la travesía migratoria por el Canal de La Mona para alcanzar la costa de la vecina isla de Puerto Rico, en expedito tránsito hacia la consumación del "sueño americano." Más adelante, en la obra *Tercer mundo* (1996) adopta la circularidad de la plataforma base de la

instalación sobre la que quedan clavados los calipsos, para versar esta vez sobre esa dimensión mucho más universal y alarmante de la pobreza, en cuanto fenómeno lamentablemente generalizado en el planeta.

Otro dominicano, Johnny Bonnelly, alude al modo en que la violencia hipoteca el futuro de nuestras sociedades al implicar en sus redes y consecuencias a los niños y adolescentes. *Arte po po Popular* (madera y acero pintados) es una falsa “escultura juguete” realizada en 2006, que se estructura como el resultado híbrido de dos elementos muy comunes: el revólver y el caballito de balancín. La factura sencilla de rústico aliento artesanal, la policromía estridente y la cándida onomatopeya contenida en el título de la pieza arman una imagen de presunta ingenuidad que conmociona por la gravedad de su advertencia: el arma mortal queda supeditada aquí, como casi siempre sucede en la violencia callejera, al azar de un simple movimiento.

No obstante, en el abordaje del problema de la niñez, Jorge Pineda -coterráneo de Capellán y de Bonnelly- se distingue como el creador más agudo y sistemático.³ *El sueño de Winnie de Poo* (2001) es una perturbadora instalación que tensa al máximo los límites de una recepción candorosa; es decir, de aquella que prefiere asumir que el pequeñín que se oculta bajo el manto de césped desplegado sobre el piso de la galería, rodeado de ofrendas, es apenas un niño jugando “a las escondidas.” Para su presentación en la VIII Bienal de La Habana (2003) Pineda concibió otra pieza titulada *Santos Inocentes* en la que la imagen del infante (puede ser varón o hembra; solo alcanzamos a divisar sus zapatos y los calcetines altos) simula ocultarse en la propia pared de la galería. Aquí la pequeña figura está de pie, pero de espaldas, como también lo está la imagen esculpida de una niña en otra instalación titulada *El Bosque*, en la que la figura viste una caperuza roja (como la protagonista del cuento infantil). Son piezas todas inspiradas en la divisa de que “los niños no quieren saber” y de que ellos son, de acuerdo con el artista, “una metáfora de nuestra sociedad toda.” En el caso de *El Bosque* la figura tallada en madera se entrelaza con el torbellino de líneas que Pineda pinta al carboncillo sobre el muro del recinto, erigiéndose en claro precedente de una de sus más recientes creaciones: la serie *Afros* (2006-2007).

En el orden técnico, el artista implementa de modo intencional la recuperación de los santos de palo, manifestación artística de finalidad religiosa de larga tradición en la República Dominicana. Esculpe las figuras en cedro, a escala natural, y aplica pigmentos polícromos para finalmente “vestirlas.” Se conoce que en sus trabajos recientes ha optado por chamusquear al fuego las figuras esculpidas, aprovechando luego los propios restos carbonizados de la madera para dibujar sobre los muros. La primera de las obras de la mencionada serie *Afro*, representa la imagen de un joven negro vestido como cualquier muchacho afroamericano. Como la niña de *El Bosque*, el adolescente da la espalda al espectador y su peinado se completa con el elemento dibujado en la pared de la galería en un encrespado de formas que, de paso, evoca la turbulencia de ideas, el atormentado y difuso mundo interior del ser representado. Es la misma estructura básica de la pieza titulada *Afro: Issue I*, exhibida con todo éxito en la Feria Arco en su edición del año 2007: “Una adolescente en actitud pasiva, vestida con un *look* confuso, mezcla de lo contemporáneo y lo retro, con las manos en los bolsillos y apoyada sobre la pared.”⁴ Los adolescentes son, en opinión de Pineda, *los agentes* más frágiles del entramado social:

En mi más reciente producción -explica el artista- las figuras son adolescentes que, polarizados, se debaten entre la idea de ser y parecer; seres marginados y confinados a unos espacios de pasividad que anulan sus capacidades reflexivas (...), así hablo de esta aparente conformidad que en cualquier momento puede reventar de mil formas.⁵

3 “Limbo,” exposición personal de Jorge Pineda del año 1996, estuvo íntegramente dedicada al tema de la infancia como blanco fundamental de la violencia y el crimen en la República Dominicana. En esa ocasión el artista utilizó las paredes de la galería para realizar dibujos que representaba las almas inocentes que moraban en una suerte de limbo.

4 Jorge Pineda. “Entrevista a Jorge Pineda”, en Suplemento Cultural ABC, Madrid, España, diciembre de 2006, p. 47.

5 *Ibid.*, p. 46.

Amén de la problemática existencial, los conflictos y avatares del ser humano común con los que se solidariza el hombre artista del Caribe hispano insular, el paisaje físico y social de sus ciudades es también tema recurrente entre los creadores de nuestra región. Les conmueven, sobre todo, esos fragmentos de la urbe deliberadamente omitidos en la publicidad turística que “venden” al primer mundo una “imagen caribe” folclorista y carnavalesca.

El cubano Roberto Diago se caracteriza precisamente por la más auténtica identificación con los espacios marginales que coinciden, las más de las veces, con el hábitat de sus hermanos de raza y de religión. Sus pinturas y objetos escultóricos procuran acoplarse visualmente con la perecedera y pobrísima estética del “llega y pon,” un fenómeno generado por la ausencia o la ineficacia de infraestructuras de gobierno capaces de pensar y de construir nuestras ciudades de manera íntegra, racional, funcional y suficiente. De ahí que Diago incorpore a sus lienzos y yutes o a los trozos de madera, cartón y metal que le sirven de soporte, materiales de desecho oportunamente reciclados, poniéndoles a dialogar con textos tomados del *argot* callejero, los que casi siempre apuntan -directa o tangencialmente- a la espinosa problemática de la discriminación racial. Tal es el caso de las piezas que integran la serie *Aquí lo que no hay es que morir* (2003), realizadas en técnica mixta, entre las que sobresalen títulos como *Viendo pasar las cosas*; *Autorretrato* (2002) y *España, devuélveme a mis dioses* (2002).

En la IX Bienal de La Habana (2006) Roberto Diago presentó una memorable video instalación titulada *El poder de la presencia*, realizada a base de ese tipo de pedestres e improvisadas construcciones que inmigrantes no formales procedentes de todas las regiones del país, erigen en zonas periféricas de la ciudad capital de Cuba, conformando con vertiginosa celeridad barriadas de paupérrimas condiciones de salubridad y absoluta precariedad constructiva. En el ámbito del evento la referida pieza compartió espacio con la documentación fotográfica del quehacer del artista puertorriqueño Chemi Rosado, quien animado por la noción de arte de inserción social se propuso pintar de verde todo un barrio marginal, hasta fusionarlo armónicamente con el color natural de la falda de montaña en que se enclava. En la dinámica creativa de la intervención original, Chemi incorporó a los propios vecinos en las acciones de “embellecimiento” de su entorno implicándoles en un ejercicio colectivo que, sin dejar de lado la voluntad de participación social que transpira esta obra y el aliento ecologista que la rodea, ofrece amplio margen al cuestionamiento crítico de esas acciones cosméticas que emprenden los gobiernos ignorando la magnitud del destrozo ambiental de nuestras ciudades y otorgándoles falsas soluciones, a base de puros afeites.

De la mano de estos artistas interesados en tan polémica y vital resemantización del tema del paisaje podemos también adentrarnos en esa zona no menos fértil de las artes visuales caribeñas que es la “pintura-pintura;” una práctica que al ceñirse a la tela no se rehúsa a lo experimental, y dentro de la cual hallamos otras miradas posibles sobre el entorno ciudadano, aportadas por aquellos artistas que prefieren seccionar, deconstruir y volver a morfologizar sus urbes para discursar sobre peliagudas aristas de su universo vital. Así lo verifican los cubanos Jairo Alfonso, Guillermo Ramírez Malberti y Kadir López mediante un ejercicio netamente pictórico que, a la vez, resulta técnica y conceptualmente trasgresor.

Jairo se centra en el intimismo doméstico del hogar materno, en la semiruralidad del medio donde discurrió su infancia, en las huellas de la arquitectura humilde de su pueblo y de aquellos símbolos visuales en peligro de desaparición o ya perdidos para siempre, como el demolido central azucarero en cuyas naves abandonadas y viejas maquinarias parece condensarse la profunda nostalgia de una comunidad repentinamente desasida de un segmento esencial de su cultura. Acótese que, en su caso, el novedoso pigmento que utiliza no es mera experimentación formal: cuando combina carboncillo y café colado sobre un lienzo estructurado en selecta secuencia de “fotogramas” -*Ejercicios de la Memoria* (2003-2005)-, el artista entabla una comunión visceral con la tierra y con la vivencia personal que suele impulsar su trabajo creador.

Mas, si la de Alfonso es básicamente una operatoria de evocación restitutiva, la de Malberti lo es de paródica reconstrucción. En la obra *Milagro en La Habana* (1998) Guillermo compone a su arbitrio la imagen panorámica de la gran ciudad (un largo fragmento de su litoral, visto desde

el mar) como si se tratase de un espacio escénico en el que le están permitidas todas las licencias de yuxtaposiciones, contrapunteos y manipulaciones. En su Habana coexisten entonces, con los edificios altos de El Vedado, las ruinas del Coliseo romano, las cúpulas del Kremlin, la Torre Eiffel, la Sagrada Familia, la Torre de Televisión de Berlín, el Cristo de Sao Paulo, el Empire State...; una superposición de geografías, tiempos históricos y espacios culturales que devienen campechana metáfora del cosmopolitismo caribeño o, quizá, la contrapartida utópica de esa suerte de “balcanización” de los cubanos por todo el mundo, al ofrecerles una ciudad quimérica en la que se resumen los muchos destinos soñados del emigrante potencial. Por lo demás, la imagen exenta y alada -promiscua combinación de una *Atenea Niké* con la *Estatua de la Libertad*- se presta, balde y brocha en mano, a acometer ese otro anhelado milagro que es, para sus coterráneos, la restauración de su arquitectura.

Por su parte, la visión sobre la ciudad de Kadir López se concentra todavía más en el fragmento; pero no en un fragmento cualquiera, sino en esa fracción símbolo que para los de su urbe es prácticamente un monumento: el malecón habanero. Porque si un perfil enarbola visualmente fronteras en un territorio cuyos bordes son todo arena y arrecife, ese es el malecón. Tanto en *Legía* como en *Memoria* (óleos sobre lienzo, del año 2007), dos motivos remplazan, respectivamente, la presencia humana y se bastan para hablar por ella: sábanas blancas (blanqueadas con lejía) batiendo al viento sobre el muro, a todo lo largo de su desarrollo; y, frágiles varas de pescar (abandonadas por sus dueños) que se empinan desde la acera y apenas si reposan sobre la extensa franja de cemento. Kadir pulsa la capacidad interpretativa del receptor cómplice con esa representación casi minimalista y a la vez dotada de una polisemia enorme. El malecón de La Habana ha sido y es, por antonomasia, el privilegiado sitio de encuentros amorosos, el espacio emblemático de tribunas y clamores populares, el irremplazable escenario de la gran fiesta del carnaval; todo ello, y a la vez, la marca indeleble de ese borde inamovible que nos confina a la estrechez de un territorio virtualmente infranqueable, expresión resumida de la condición insular latente, de muy variadas maneras, en el artista antillano.

Durante la IX Bienal de La Habana (2006), el dominicano Polibio Díaz activó el pensamiento crítico del público participante en su *performance* instándole a colocar la mirada sobre el inconmensurable valor simbólico del litoral caribeño justipreciándole, en su caso, en tanto franja históricamente privilegiada por las disímiles maniobras de control y saqueo colonial y neocolonial aplicadas sobre nuestros países. Su pieza invoca al litoral habanero y al de Santo Domingo como manipulables vidrieras de una oferta turística basada en la cultura del ocio, el placer, el lucro, la especulación, construyendo, para coronar la oferta, una apetitosa isla artificial. *La Isla del Tesoro* que propone Polibio Díaz queda anclada entre una extensa maqueta de la costa de la capital dominicana -de ahora mismo- y la video proyección de una falsa Habana de los años cincuenta, época en que los intereses del gran capital local y estadounidense pretendieron triangularla con Miami y Las Vegas para configurar una espaciosa zona franca del negocio del juego y la permisividad. Pero todo es una farsa en esta *performática* instalación. La superficie rocosa de la presunta isla es una tarta informe adornada con golosinas que hacen las veces de la infraestructura del bienestar (los edificios altos, el arbolado, las avenidas, los puentes). La ciudad que se proyecta en el video tampoco es que la que pretende ser: son imágenes de la película *El Padrino* (segunda parte) cuyas escenas “habaneras” fueron realmente filmadas en Santo Domingo. La obra es, en fin, un gran biscocho que se rebanó en tajadas la noche de la inauguración, parodiando el mal destino de nuestros territorios. Fue la suya, quizás, la más succulenta pieza de esa edición de la Bienal de La Habana y funcionó con singular certeza en un entorno donde la hilaridad y el simulacro se tornan inestimables escudos de resistencia cultural.

Definitivamente el mapa antillano con la sugerente cartografía de sus islas constituye un filón icónico excepcionalmente versátil en el ámbito de las artes visuales de nuestra región. En el caso de La Española, una isla que derivó en dos naciones -República Dominicana y Haití- este tipo de representaciones ha devenido motivo de anchísimas potencialidades semánticas. Una conmovedora instalación del artista Bismarck Victoria, que fuera exhibida por primera vez en el

año 2001, ilustra una de las más hábiles implementaciones de la morfología insular para tratar un tema de profundas connotaciones pasadas y presentes: el problema racial y los cimientos de la secular confrontación entre las poblaciones de los dos países vecinos.

Valga acotar un dato necesario: la sociedad dominicana, como norma hartó generalizada, no asume desprejuiciadamente su mestizaje. El dominicano medio se percibe a sí mismo como blanco; llama “indios” a congéneres de piel muy oscura, y reserva el calificativo de “negro” -con alta connotación peyorativa- para el haitiano y descendiente de haitiano, bastante abundante en su medio por razones migratorias. La aspiración de “blanqueamiento racial” ha sido objeto de dramáticos acontecimientos históricos⁶ y se verifica como solapada obsesión que apela a diversos mecanismos psicológicos y sofisticados recursos cosméticos.

Pues bien, la obra a la que nos referimos es básicamente una propuesta escultórica: una guillotina que pende sobre el mapa de La Española; el resto de los elementos son documentos, fotos y gigantografías ancilares que pueden variar según el ámbito de emplazamiento. La isla es un elemento unitario de color azul intenso en el que se ha eludido el marcaje fronterizo alusivo a los límites geopolíticos entre la República Dominicana y Haití. La metáfora de Bismarck se torna más sugestiva y contundente cuanto más austera en recursos de expresión, y tiene el crédito de actualizar una problemática de hondas raíces que cobra en nuestra región plena vigencia. Es una “perfecta” *Máquina blanqueadora*: las fronteras físicas son un constructo histórico cuestionable; atravesarlas presupone el alto riesgo de transitar bajo la hoja letal de la guillotina para caer (como es el caso del haitiano en suelo dominicano) bajo otras fórmulas de discriminación y sojuzgamiento. La pregunta subyacente es si el solo hecho de nacer de un lado, o del otro de la isla ¿te hace negro o te vuelve impolutamente “blanco”? En todo caso, dada la escala de la obra, activar la cuchilla y deshacer lo que la naturaleza, el tiempo y la historia unificaron, se nos presenta como una responsabilidad estrictamente humana.

El poblamiento mixto (gradual y por oleadas) de la cuenca Caribe, la dominación colonial multimetropolitana (con la subsecuente confrontación de cinco diferentes imperios), el invaluable costo de la aniquilación de la población originaria, la implantación del régimen esclavista con “materia prima” importada del continente africano, los choques culturales, las yuxtaposiciones temporales, los permanentes trasiegos migratorios y el complejo híbrido resultante de todo ello en la conformación del ser caribeño, constituyen otras claves gnoseológicas de inestimable importancia para la comprensión de nuestra sociedad, y para la cabal interpretación de la producción artística que en su seno se verifica. Nos asisten en ese empeño dos obras capitales de uno de nuestros artistas más universales, el dominicano Marlos Lora Read, quien, a su vez, es de los más ejemplarmente centrados en las condicionantes culturales de su contexto originario.

A propósito de la controvertida celebración del Quinto Centenario del mal llamado Descubrimiento de América Lora concibió la pieza *Cinco carrozas para la historia* (1991) con la que participó en la cuarta edición de la bienal habanera. La instalación está conformada por cinco canoas elaboradas manualmente por el artista, apegándose con la más estricta fidelidad posible al procedimiento primitivo empleado para su construcción; la técnica deviene pues caro tributo a los ancestros, quienes construyeron los imbatibles medios de navegación que le permitieron viajar del continente a las islas (y viceversa) para fundar vida en las pequeñas tierras caribeñas, tan íntimamente conectadas con el mar. La espada y la flor dentro de las yolas o cayucos dan fe del contrasentido de un proyecto civilizatorio y evangelizador -el europeo- que se basó inescrupulosamente en la ocupación y el exterminio. Por último, sobre cada una de las cinco canoas, el artista inscribió cientos de nombres aborígenes: los de esos

⁶ En 1937 la sangrienta dictadura de Rafael Leónidas Trujillo ordenó y ejecutó la matanza de alrededor de cinco mil haitianos en suelo dominicano con el tácito objetivo de cumplimentar un programa de “limpieza racial” en el país. En “compensación”, entre 1939 y 1940 propició la asimilación de una análoga cifra de exiliados europeos víctimas de la persecución fascista (fundamentalmente españoles) que fueron recibidos legalmente como emigrantes, lo que consumó la burda maniobra que, al tiempo que le granjeaba simpatía internacional, daba continuidad a la deleznable política de “blanqueamiento” de la población dominicana.

primeros pobladores de las Islas que debieron venir de alguna parte; los de colonos europeos llegados del “viejo mundo” en son de conquista y plan de asentamiento; los de negros africanos forzosamente transportados desde su continente para servir de esclavos; los de corsarios y piratas de todas partes que azotaron estas tierras durante los primeros siglos coloniales, y los de muchos “nativos” contemporáneos que, en perenne trasiego de ida y vuelta, han ido articulando una cultura fraguada a golpe de convergencias y encontronazos. De ahí que Marcos Lora haya decidido sustituir los remos de las *canoas-carrozas* por recias ruedas de hierro y que, en lugar de colocarlas sobre el piso, haya optado por colgarlas de la pared, para así evocar los efectos de esa alteración del *orden natural de las cosas* o, lo que es lo mismo, la subversión de los códigos originarios que dio lugar con el paso de los siglos al resultado excepcionalmente mixto y transculturado que es el Caribe.

Poco tiempo después, durante la V Bienal de La Habana (1994), el dominicano intervino íntegramente una de las bóvedas de la Fortaleza de San Carlos de La Cabaña con una monumental instalación titulada *La Calimba (efectos isométricos)*. Esta vez se trataba de tres enormes tiendas de campaña interconectadas entre sí, las que revestidas (de piso a techo) con tiras de neumáticos, conformaban una suerte de túnel de la historia: “un conducto ideal para viajar por el tiempo dentro de la concepción cronológica y lineal del hombre moderno (...) - explica el artista en la memoria descriptiva de la pieza- la estación de metro para los tres estados: pasado, presente, futuro (...)”⁷ En efecto, en la primera tienda están grabados nombres originales de negros africanos traídos como esclavos por los colonizadores; en la segunda, nombres propios extraídos al azar de un directorio telefónico reciente; y en la tercera, nombres de descendientes de emigrantes caribeños nacidos fuera del territorio. En consecuencia, los *barcos-casas* de Marcos Lora son como “vagones en los que viajan en caravanas nombres propios inscritos en el interior de estas pieles a hierro caliente, mediante un alfabeto de hechizos; nombres que dicen quiénes somos, cómo fuimos y hacia dónde vamos.”⁸ Como parte esencial de la instalación figura físicamente una calimba real, un instrumento de uso común entre los ganaderos, pero que también fuera usado por los traficantes y dueños de esclavos -europeos y criollos- para marcar a los hombres-bestias de su propiedad. Y es a través de la calimba que la obra entabla la relación de *juegos o efectos isométricos* que su título propone: hoy por hoy, los documentos de identidad y los pasaportes (sobre todo estos últimos) clasifican, separan y califican -o descalifican- a los hombres, en desvergonzada atención a su origen geográfico, social y racial. Son la espada y la flor de esta época; una época globalizada en la que, sin embargo, la libre movilidad del ser humano se hace cada vez más fiscalizada y discriminatoria en la mayoría de los países del planeta.

El artista cubano Abel Barroso pone justamente en solfa a esos sofisticados mecanismos de regulación que se despliegan en los aeropuertos. Una obra como *Territory of the first world*, visibiliza las barreras físicas con las que el llamado Primer Mundo intenta protegerse del “pase de cuentas” con actualmente le amenaza (y desborda) el desenfreno de la migración. En otra de sus piezas, *Visa para el Dorado*, Abel hace partícipe al espectador del espejismo que entraña la movilidad controlada; si se activa la manivela que hace pasar la solicitud formal de visado por debajo de la ventanilla, el estampado de admisión nunca tocará a tiempo las páginas del pasaporte. Otra obra de la misma serie temática -*Border patrol*- nos advierte (muy especialmente a los que habitamos las islas antillanas) que el mar Caribe dispone de una tropa élite de depredadores naturales, siempre alertas, que opera como infalible patrulla de protección.

Barroso también ha devenido ingenioso inventor de una “tecnología alternativa” con la que se mofa todo el tiempo de los empachos que suele generar la *high tech* en el arte contemporáneo, sobre todo en la obra aquellos creadores que tienen muy poco o nada que decir. Durante la VII

⁷ Marcos Lora, *La Calimba* V Bienal de La Habana. Ludwig Forum für Internationales Kunst, Aachen, septiembre - diciembre 1994, s/p.

⁸ Ídem.

Bienal de La Habana (2000) presentó un *Café INTERNET del Tercer Mundo*, que consumaba una provocadora propuesta de arte de participación:

El hecho de que una persona llegue a un lugar, se tome una cerveza, comparta con otra gente, interactúe con las piezas, es casi un *performance* natural y continuo. La idea fundamental es que el público interactúe con las máquinas tratando de entender cómo es esta tecnología del Tercer Mundo. Y cuando naveguen por "mi" Internet encontrarán diferentes informaciones que me interesa que registren (...). Por supuesto que cuento con que alguna de mis computadoras se pueda romper, pero eso no es problema, tengo los repuestos y son muy baratos.⁹

Para ello ha creado la marca "Mango Tech", para competir con lo ya implantado y reconocido en el mercado internacional; se trata de una variante tropicalizada de las reconocidas computadoras APPLE, y con ella se identifican sus artefactos que simulan máquinas, teléfonos celulares multiuso, gafas panorámicas con *Internet*, varios modelos de automóviles que él mismo "diseña", y hasta un tipo muy especial de robot. En el 2003 expuso los *Automóviles del Tercer Mundo*, una muestra que también fue concebida como un divertido *performance* colectivo y que obtuvo rotundo éxito de participación: un *show room completamente ecológico*, según lo describe el artista, con requerimientos muy baratos de producción: "una instalación interactiva formada por carros que funcionan solamente porque alguien los empuja. Por lo que en esta obra -asegura el artista- lo esencial es empujar."¹⁰

Antes ya había ideado al *Technology Man*, un "robot" de la misma talla del creador que fue ensamblado a base de matrices xilográficas y que se paseaba por la galería -con Barroso adentro- ofreciéndose a los espectadores para ejecutar tareas de cualquier tipo. Lo curioso es que este singular *performance* -mezcla de grabado, *happening* y *body art*- luego de estrenarse en La Habana, se presentó en Tokio, en una lid artística donde "el robot cubano" tuvo que medirse "de igual a igual" con uno de los modelos más avanzados de la robótica nipona y donde, increíblemente, la máquina japonesa demostró ser mucho más diestra.

Otra monumental pieza instalativa de Barroso titulada *Fábrica de la globalización*, exhibida en abril de 2009 en La Habana en los marcos de la X Bienal, continúa cuestionándose jocosamente las supuestas bondades de la integración económica y las falsas promesas de igualdad en un mundo donde el verdadero desarrollo científico sigue siendo una cuestión de centros de poder, y en el cual a los de la periferia toca exportar la pobreza; pobreza empacada, eso sí, en el ropaje e idioma oficial de las grandes corporaciones.

Lo que más seduce de la obra de Abel Barroso es la agudeza crítica de su discurso, esgrimida con ese sentido del humor que frecuentemente fortalece al creador caribeño en el (auto) reconocimiento identitario. Si hemos reservado para el cierre de este recorrido la obra de este grabador, escultor, instalador y *performer* cubano es porque reconocemos en él a una epítome de los diversos cauces que pretendimos diagramar a lo largo de estas páginas. Como el suyo, el arte actual del Caribe hispano insular nos parece animado por un afán experimental infatigable y se nos revela como un entusiasta infractor de todo convencionalismo estético. La promiscuidad de medios expresivos acredita su valía, en la medida en que la mixtura ha sabido constituirse en vehículo idóneo para pronunciarse sobre un abanico de asuntos que contempla, desde lo atávico subyacente en lo máspreciado del imaginario histórico, hasta la compleja, polémica y dinámica cresta de nuestra inmediata contemporaneidad.

Más allá de los vaivenes del mercado, de los *booms*, de las estrategias e intereses de una industria cultural que puede aularlos o invisibilizarlos a su antojo, nuestros artistas intervienen su realidad y se comprometen con la suerte de sus semejantes. Como ha señalado el investigador y curador cubano José Manuel Noceda:

9 Entrevista al artista Abel Barroso "Todos los objetos son de madera". Redactada por Pat Binder y Gerhard Haupt. Consultada en dossier del artista en soporte digital (s.p.i.)

10 Palabras del artista, en Catálogo de la exposición *Automóviles del Tercer Mundo*, Galería de Arte La Casona, La Habana, 2003.

Todos tienen en común propuestas discursivas con conceptos, temáticas y lenguajes en favor de una imagen renovadora, desplegada en términos intertextuales, de hibridación de contenidos y manifestaciones dentro de una dinámica espiritual abierta. Asimismo, problematizan la realidad y los contextos con taxonomías sustituidoras de los esquemas perceptivos de color paisaje y folclor por los de las identidades procesuales, la acentuada complejidad en la construcción de subjetividades, la etnicidad, la marginalidad y la voluntad de operar en los dispositivos simbólicos, políticos, económicos y psicosociales, en medio de una configuración que trasciende las fronteras nacionales, regionales, hemisféricas.¹¹

Corresponde, pues, a los estudiosos, críticos, investigadores y académicos de nuestra región coadyuvar a que la visualidad caribeña se inserte orgánicamente en la urdimbre historiográfica del arte latinoamericano, entretejiéndola con manos propias a partir de esfuerzos interregionales; y contribuir con ello al cabal conocimiento público de una producción artística definitivamente vital y promisoría.

Fuentes:

Cárdenas, María Luz. *Hacia un mapa de la circulación del arte latinoamericano*. **ArteSur**. vol. 1. núm.1, Fondo Cultural del Alba. La Habana. 2009. pp. 10- 17.

Modern and Contemporary Art of the Dominican Republic. American Society and the Spanish Institute. New York. 1996.

Noceda, José Manuel. *La circulación internacional del Caribe*. **ArteSur**. vol. 2. núm.1. Fondo Cultural del Alba. La Habana. 2010. pp. 28-35.

_____. *Navegando el Caribe contemporáneo*. **Coordenadas de Arte Contemporáneo**.

ArteCubano Ediciones / Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana. 2003. pp. 137-147.

Pereira, María de los Ángeles. *Artistas antillanos en la urdimbre temporal del Caribe; representación, memoria e identidad cultural*. **Artes. La Revista**. vol. 3. núm. 6. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia. Enero-junio 2004. pp. 32-48.

_____. *Renovación, expansión y discurso identitario en la escultura contemporánea del Caribe*. **Revista Universidad de la Habana**. núm 253. Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad de La Habana. 2001. pp. 54-63.

Puerto Rico. Arte e Identidad. Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico / Editorial de la Universidad de Puerto Rico. San Juan. 1998.

Sampera, Marilyn. *El arte escultórico contemporáneo en la República Dominicana*. Tesis de Maestría en opción al Título de Master en Historia del Arte. Universidad de La Habana, La Habana, 2007.

Sullivan, Edward J. (ed.) *Latin American Art in the Twentieth Century*, Phaidon Press Limited, London, 1996.

Wood, Yolanda. **Las artes plásticas en el Caribe: pintura y grabado contemporáneos**. Pueblo y Educación. La Habana. 1993.

_____. **Artistas del Caribe hispano en New York**. Letras Cubanas. La Habana. 1997.

_____. **Las artes plásticas en el Caribe**. Félix Varela. La Habana. 2000

_____. **Islas del Caribe: naturaleza–arte–sociedad**. Editorial UH. La Habana. 2012.

¹¹ José Manuel Noceda, "La circulación internacional del Caribe", en *ArteSur*, vol. 2, núm.1, Fondo Cultural del Alba, La Habana, 2010, p. 28-35.



Héctor Méndez Caratini Oxum contemplando su belleza en un espejo. Cachoeira, Brasil, 1995