

Islas del Caribe: naturaleza-*arte*-sociedad

YOLANDA WOOD



Islas del Caribe:
naturaleza-*arte*-sociedad

Islas del Caribe: naturaleza-*arte*-sociedad

YOLANDA WOOD



972.9

Woo Wood, Yolanda, 1950-
I Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad / Yolanda Wood;
pról. Nancy Morejón.-- La Habana: Editorial UH, 2011.
324 pp.; ils.; 15 cm

ISBN: 978-959-7211-14-3

1. ARTE CARIBEÑO-HISTORIA Y CRÍTICA
2. MEDIO AMBIENTE (ARTE)
3. ARTE Y SOCIEDAD-CARIBE

I. T

II. Morejón, Nancy (1944), pról.

EDICIÓN	José Antonio Baujin
DISEÑO DE PERFIL DE LA COLECCIÓN	Alexis Manuel Rodríguez Diezcabezas de Armada Claudio Sotolongo
DISEÑO	Claudio Sotolongo
COMPOSICIÓN	Gisselle Rivero Cabrera Cecilia Sosa
CORRECCIÓN	Haydée Arango Milián
IMAGEN DE CUBIERTA	<i>De soledad humana</i> , Rafael Villares, instalación con sonido (raíz de árbol, tensores y equipo de sonido), dimensiones variables, La Habana, 2009.
SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN	© Yolanda Wood, 2012 © Editorial UH, 2012 © Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2012
ISBN	978-959-7211-14-3
EDITORIAL UH	Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba. CP 10400. Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu

*Para Ariel, mi nieto, por su amor
a las historias contadas en los libros.
Al jazmín de cinco hojas....*

. AGRADECIMIENTOS .

*A todos los artistas y colectivos
que integran el catálogo de obras.*

*A todas las instituciones
que han colaborado; entre ellas,
Archivo Legado Antonio Martorell*

Galeria Lelong

*Instituto de Cultura Puertorriqueña
Museo Nacional de Bellas Artes (Cuba)*

Universidad de La Habana

Universidad Iberoamericana

(Ciudad de México).

Índice

El arte caribeño entre la naturaleza y la sociedad	9
--	---

NANCY MOREJÓN

El arte entre el paisaje y el hombre en la naturaleza	15
---	----

La reciprocidad originaria	23
----------------------------	----

Imagen de islas	31
-----------------	----

Territorios y pobladores	38
--------------------------	----

El camino de la representación	43
--------------------------------	----

Las islas imantadas	52
---------------------	----

Lo natural y lo construido	58
----------------------------	----

El escenario de las plantaciones	62
----------------------------------	----

Paisaje y reencuentro	65
-----------------------	----

El otro país	69
--------------	----

Alegorías insulares	73
---------------------	----

Itinerario del paisaje	77
------------------------	----

Naturaleza mágica	94
-------------------	----

La tierra, un lugar profundo	108
------------------------------	-----

El tiempo de la historia	114
--------------------------	-----

La insularidad evocada	123
------------------------	-----

Impaciencias compartidas	132
--------------------------	-----

Catálogo I	141
------------	-----

El arte en diálogo medioambiental	153
-----------------------------------	-----

De lo natural a lo ambiental	165
------------------------------	-----

Regreso a los orígenes	173
------------------------	-----

Espiritualidad del monte	178
--------------------------	-----

Un arcoiris sobre la tierra	188
-----------------------------	-----

Islas en otros mapas	191
----------------------	-----

Los tiempos de un lugar	199
El silencio de los corales	202
Para que todos estemos... y las tortugas también	206
Lo que traen las aguas	211
Del color de la montaña	216
La tierra y sus grietas	220
Memoria del bosque	224
La palma, resistente y frágil	229
Residuos y transfiguraciones	235
La gente <i>de a pie</i>	240
Urgencias colectivas	243
¿Más islas en el Mar Caribe?	247
Catálogo II	253
Epílogo. Nuevos retos del arte frente al diálogo naturaleza-sociedad	265
Bibliografía	283
Artículos, ensayos y libros	283
Catálogos	297
Documentos de archivo	302
Entrevistas realizadas por Y.W.	303
Sobre los artistas	305
Sobre la autora	321

El arte caribeño entre la naturaleza y la sociedad

La existencia de este libro,¹ cuya visión global carece de antecedentes entre nosotros, constituye un pormenorizado estudio de la relación naturaleza-*arte*-sociedad acompañado de una reflexión sobre las artes plásticas y visuales caribeñas. Se trata de un tema tan asombroso como esperado por los estudiosos más tenaces de un fenómeno cultural abierto a la discusión y, en su objetivo, al firme propósito de difundir su originalidad así como su excepcional desarrollo ascendente.

La mirada que caracteriza este discurso se asienta primero en la selección de un panorama del arte del Caribe, como hecho colectivo, marcado por el carácter insular de su cuenca. Las primeras nociones de la región dieron lugar a un debate, todavía vigente, a través del cual las investigaciones más acuciosas se polarizaban en dos vertientes: aquella diseminada exclusivamente entre las islas, conocidas al principio del siglo XIX como Antillas mayores y menores, nacidas de la experiencia colonial europea; y aquella que extendía los rasgos más distintivos de una civilización insular a la Tierra-Firme de las costas continentales del sur de los Estados Unidos, América Central, entre los dos océanos Atlántico y Pacífico, y la porción norteña de la América del Sur que alcanza a la ciudad brasileña de San Luis de Marañão.

La aproximación de Yolanda Wood al arte caribeño tiene como base esencial la atención hacia toda obra –en sus acepciones tradicional o moderna– gestada por artistas de firma individual, en la mayoría de los casos, aunque también por colectivos nunca anónimos, es decir, por autores con plena conciencia de su acto creador. Su mirada se sostiene en tres curiosos lentes que forman un hermoso

¹ Este es el resultado de una fructífera investigación realizada gracias al programa de becas CLACSO-Asdi Senior de promoción de la investigación social para América Latina y el Caribe 2006-2008.

arco indivisible, inexpugnable, cuyos pilares se alimentaron de una dinámica sostenida, a su vez, por tres ejes incuestionables en la historia del arte de cualquier latitud, es decir, la naturaleza, la sociedad y, en medio de ellas, como un puente eterno, el genio de cada artista, de todo creador, magos del mar o de los misterios de la tierra. Estos ejes se vuelven categorías cuyos prismas nos conducen a través de todo un quehacer marcado por la más rica diversidad cultural; hecho irreversible en una región del universo donde confluyeron desde la última década del siglo xv todas las razas humanas.

Centra Yolanda Wood su perspectiva en los fenómenos artísticos de las islas en su sorprendente pluralidad. Quiere decir que ha seleccionado para su análisis y estudio aquellos movimientos pictóricos o visuales surgidos en los archipiélagos del Caribe, en sus islas. Y esa elección es más que una opción definitoria pues la insularidad en que se sumerge el talento de su autora distingue el carácter principal de una identidad que, aún en constante cambio y evolución, nos ha definido por los siglos de los siglos.

Según la apreciación de la investigadora, las islas son el espacio propicio para una indagación que, desde el arte, procure encontrar las relaciones naturaleza-sociedad. Así, las artes plásticas de República Dominicana, Puerto Rico, Cuba, Martinica, Haití, Jamaica, Barbados, Curazao, Bonaire, Aruba, entre las islas más concurrentes, se transforman en un fresco de su propia historia, realizado mediante casi todos los géneros, tales como el grabado, la pintura, la escultura y, asimismo, las técnicas mixtas que han dado un sello crucial a las expresiones contemporáneas, como la instalación, el performance, el arte digital.

Ahora bien, más allá de los signos de ese fresco, encontramos los lazos que se han fundido, en la experiencia histórica común de estas islas, a un tema tan caro como el del paisaje, visto tanto en su atractiva leyenda como en su contexto sociopolítico. Deslindando los campos que cubren los conceptos de naturaleza y paisaje en su reflejo artístico, es significativo el balance de un discurso, bello en su *fluir*, que se apoya en los textos fundacionales de los primeros cronistas, nuestros supuestos descubridores, quienes no solo buscaban horizontes desconocidos sino el consabido oro de nuestros ríos que los convirtiera en nuestros dueños, los más emblemáticos del hemisferio occidental.² Por encima

² Los iconos de esta expresión literaria medieval son, para Yolanda Wood, el genovés Cristóbal Colón, en primer lugar; luego, Américo Vespucio, Pedro Mártir de Angle-

de la violencia ejercida en su arribo a estas latitudes, hay una indudable poética de las aguas, de donde, en forma diversa, han nacido sentimientos religiosos en una combustión similar a la de la coexistencia aquí de numerosas etnias de orígenes inexplorados aun.

Es importante afirmar que Wood se ampara en las leyes de la sociedad colonial para rendir cuentas de un arte abanderado de una personalidad nacida del azar violento, de la depredación e, incluso, de esa desigualdad visceral instalada en cada una de nuestras pequeñas sociedades, urbanas o rurales. Las señales de un arte extendido por territorios tropicales o semidesérticos, en apariencia plácido o sencillamente contemplativo, alimentan un imaginario popular muy distante, por ejemplo, de la mirada que las fuentes coloniales han suministrado a lo largo de tantos siglos para perpetuar esa desvirtuada imagen de nuestros escenarios como estereotipos de «paraísos alcanzables». No por azar, se sustenta aquí la tesis –y se prueba a todo lo largo del discurso– de que las plantaciones transformaron el paisaje, palabra clave en la base de la pirámide, es decir, en la relación naturaleza-arte-sociedad, según apunta la autora al inicio de su investigación.

Muy lejos de este presupuesto, Yolanda Wood, sin desconocer el tono bucólico de ciertos grabados antiguos –inspirados en la vida cotidiana de las plantaciones azucareras o cafetaleras, esclavistas aún o republicanas–, se adentra en las razones del desarrollo de una plástica alerta ante la dependencia, en todos sus aspectos; consciente de ese destino que nos depara solo como tierras encantadas pero subalternas sin autenticidad posible; como países encadenados al monocultivo o a la despiadada globalización desde los centros hegemónicos europeos para adjudicarnos únicamente la capacidad de brindar playas, sexo, entretenimiento banal.

Nuestro paisaje –que aprendió la lección de la muerte del bosque en virtud del progreso de la siembra de la caña de azúcar para enriquecer tan solo las arcas de las más lejanas metrópolis–, va desde *La jungla* de Wifredo Lam, célebre en su inmensa e incuestionable universalidad, hasta la espiral huracanada de *La regata*, de Alexis Leyva (*Kcho*), pasando por los mapas de gran transparencia ideológica como *Casaribe-Caricasa*, del puertorriqueño Antonio Martorell, y la

ría, Gonzalo de Oviedo, Francisco López de Gomara, Giovanni Battista Ramusio, además de fray Bartolomé de las Casas, quien publicara su clásico *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* en 1552, y numerosos viajeros portugueses que pusieron proa, aun antes que el propio Colón, hacia el Cabo de Hornos.

Caribbean Basin (La cuenca Caribe), del trinitario John Stollmeyer, entre otros múltiples ejemplos de eficacia técnica e ingenio transgresor.

El paisaje es un punto de giro atravesado tanto por migraciones y desplazamientos angustiosos, saltando de isla en isla, ya sin el síndrome de la esclavitud, pero teniendo como pivote una inestable realidad social que empuja a ciertos desgarramientos, a vertiginosos espejismos y fugas de su propio ser. El paisaje también sufre el drama de las diásporas y de esa perenne deforestación del medio ambiente, cuyos frutos son, además, la asfixiante contaminación día a día, que forja un caos cotidiano acorralado por incesantes peligros.

Junto al manejo de fuentes de primera mano así como de una bibliografía impresionante, al ejercicio de una constante y desprejuiciada observación del oficio pictórico, sin aquilatar sus valores a partir de la procedencia académica o callejera de sus protagonistas, en este libro se despliega una virtud: el reconocimiento de esa oralidad que, más allá de la compleja vida lingüística regional, integra imágenes imperecederas en la memoria colectiva de cada isla. Una oralidad, proveniente de la biografía particular de los artistas, que es un muro de contención no solo ante el mercenario mercado del arte sino ante nuestras propias desgracias, aquellas que se mecen entre la enajenación que Frantz Fanon diseñó para nosotros, los desastres naturales y la contaminación de las grandes urbes en estos archipiélagos. Los archivos inclinaron el ojo de nuestra autora no solo al rigor del dato y la función de la academia sino que supo apreciar un hecho vital: el acto de fe que es la creación artística, más allá de sus esenciales contextos sociales, históricos o políticos.

El arte de las islas del Caribe, como puente inalienable entre naturaleza, sociedad, tradición y modernidad, trasluce en estas páginas su espléndida presencia, su inagotable diversidad, su genio intransferible, su vocación de resistencia, su imperecedera identidad que alienta a través de los siglos y nos enseña a permanecer como eternos moradores de sus costas, mares y tierras firmes.

NANCY MOREJÓN³



³ Poeta y ensayista cubana. Premio Nacional de Literatura (2001) y miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Exdirectora del Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas, en la actualidad preside la Asociación de Escritores de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Islas del Caribe:
naturaleza-*arte*-sociedad

El arte entre el paisaje
y el hombre en la naturaleza



Esta investigación está signada por un sistema de relaciones tan antiguo como la humanidad misma. El sujeto individual y la sociedad siempre han debido concertar modos diversos de observación y de convivencia con la naturaleza. El análisis del tema, enfrentado desde sus condicionantes históricas, implica la atención a una trayectoria marcada por múltiples circunstancias y diferentes tipos de diálogo con el pensamiento y las formas de vida de los seres humanos y las comunidades en que se agrupan. Todas las tendencias filosóficas, todos los fundamentos teológicos, todas las escuelas científicas han evidenciado, en su devenir, formas de interpretar la relación entre el individuo, la sociedad y la naturaleza. Las artes plásticas, tan ligadas en su historia a la cosmovisión y sentimientos de los sujetos y las sociedades, han interactuado con la naturaleza desde múltiples posturas y actitudes.

Los propósitos que motivan investigar ese universo relacional en las islas del mar Caribe no desconocen que este tema se inscribe en esa problemática más general que ha preocupado a la historia del arte, la estética y la teoría del arte en su largo camino de reflexiones y tendencias. Pero a su vez, al seleccionar las islas del Caribe como escenario de estos estudios, se focalizan en simultaneidad ciertas peculiaridades de esa zona, un macro-lugar compuesto por tierra y agua, integrado por micro-espacios, en una geografía archipiélica, definida por su insularidad. Se atienden aquí las islas del mar Caribe sin obviar la condición de la cuenca caribeña, que insinúa sus bordes, esos que están dibujados por las costas continentales americanas y por toda el agua contenida en ella. Es este un lugar donde han ocurrido procesos humanos de gran complejidad, entre los cuales destacan poblamientos y despoblamientos, migraciones sucesivas de procedencias diversas y, también, diversos modos históricos de ocupación

del territorio, con los consiguientes usos interesados de sus suelos y recursos, a través de formas de organización colonial y neocolonial, dictadas por los servicios a un mercado internacional con altos riesgos para la salud del área en general –no solo del ámbito productivo–. En estas islas se reunió y se mezcló el mundo en condiciones de extrema estratificación social, a partir de la dominación instaurada por las diversas metrópolis europeas y el predominio de la esclavitud de origen africano.

Todas las circunstancias apuntadas hicieron de los espacios insulares caribeños verdaderos laboratorios ecológicos a partir de la llegada de los conquistadores. No es difícil imaginar el efecto de la imposición de nuevos usos de la naturaleza sobre los hábitos y costumbres de los pueblos originarios. Por distantes y ajenos a sus prácticas tradicionales, crearon una demarcación en el tiempo de la historia, un antes y un después en las islas del mar Caribe. En los más de quinientos años transcurridos desde esa frontera temporal hasta el presente, las densidades e intensidades de los cambios en el ecosistema han sido verdaderamente impactantes. Y todo ello ha ocurrido en medio de una modernidad creciente y contradictoria, conceptualizada desde Europa occidental, que identificó el progreso con el consiguiente incremento de sus arcas, como resultado del avance de la agricultura exportadora y del empleo agotador de tierras y personas –unas y otras, sometidas a una explotación devastadora.

En ese proceso, la naturaleza antillana se potenció como valor cultural, y no únicamente porque los habitantes ancestrales le otorgaron un alto sentido de consideración y respeto, sino porque el carácter esencialmente agrícola de las economías productoras del Caribe insular le asignó a la naturaleza un atributo de poder hegemónico y un eje ordenador de una cosmovisión simbólica. En ese universo natural se debatieron los conflictos de innovación, tradición y resistencia. En esa etno-naturaleza antillana, donde pueblos y paisaje se empalman en el tiempo, surgieron también los idearios fundadores del pensamiento y las creencias insulares de los que nada tenían. Esas conexiones antropambientales son trascendentes a todas las esferas de lo cultural. Un mundo nuevo, «pueblos nuevos» –según ha dicho Darcy Ribeiro en su libro *Las Américas y la civilización*– han surgido en las islas del Caribe y, en esa mixtura fundacional, las artes plásticas revelan la intensidad de los imaginarios culturales para entablar sus diálogos, desde el individuo y la sociedad, con la naturaleza.

Han de tenerse en cuenta para el análisis de esa relación, numerosos factores mediadores, pues si la naturaleza es un valor cultural, su perspectiva es dinámica y cambiante en el tiempo. Por tal razón, la noción de paradigma¹ es fundamental para la comprensión del proceso. Los paradigmas surgen y se modifican en correspondencia con los sistemas de la representación social. Sin intenciones de hacer una secuencia del itinerario seguido por la naturaleza en el arte del Caribe insular, resulta de gran interés distinguir momentos esenciales, tendientes a significar las problemáticas contemporáneas de una región del mundo occidental amenazada por cambios climáticos, que se añaden a un panorama ya complejo de impactos irreversibles en la situación ecológica. Hay que tomar en cuenta que el Caribe insular fue el espacio donde la corona de España inició su apropiación y penetración del continente americano, donde se produjeron las primeras disputas imperiales por la dominación colonial y donde se instauró un sistema plantador-esclavista, de fuerte impacto en todo el ecosistema. En el aparente orden se implantaba un profundo desorden, que iría transfigurando los espacios y sus imágenes.

Pero, a su vez, como sociedades en formación, los modos representacionales de su propia realidad estarían también sujetos a contingencias sociales e ideológicas. La relación con la naturaleza pasaba por la propia percepción de quien o quienes la representaban, de su sitio de observación y punto de vista. La mirada del observador fijaba el valor de la relación naturaleza-*arte*-sociedad, de acuerdo con su visión del mundo. Para el europeo y el colonizador, en islas agrícolas por excelencia la naturaleza era un bien para servir a sus fines. La noción

¹ «El paradigma es un producto social generado a partir de diferentes identidades, fracciones, de clase, modos de vida, imaginarios, ideologías [...] De este modo se puede entender a la historia del arte como producción y registro de enunciados artísticos legitimados, jerarquizados y codificados en paradigmas.» (Katya Mandoki: *Prácticas estéticas e identidades sociales*, p. 94.) «Por paradigma entendemos un modelo de plantear y resolver problemas que sirve de guía a los actores y a los investigadores. Dentro del paradigma, los actores y los investigadores individuales y sociales plantean sus problemas y buscan sus soluciones, y solo abandonan el paradigma cuando la cantidad de anomalías en la acción y el conocimiento ataca hasta los elementos esenciales del modelo de acción o de investigación [...] el auge, la crisis y la emergencia de paradigmas de acción y de investigación están considerablemente asociados. Con eso queremos decir que vamos a considerar aquí los paradigmas de la investigación científica a partir de los paradigmas de la acción política y social, económica y cultural.» (Pablo González Casanova: «Paradigmas y ciencias sociales. Una aproximación», p. 8.)

paradisiaca, en el plano visual, surgía de la fertilidad de sus suelos y de la energía de lo virginal, de lo idóneo de esa naturaleza para ser productiva. Las plantaciones transformaron el paisaje,² palabra clave en la relación naturaleza-arte-sociedad. Todos los cultivos introducidos significaron nuevas situaciones en los ciclos agrícolas, mientras que se aplicaban otras formas de domesticación a las especies endémicas, que también modificaron la imagen original del entorno y devaluaron toda la autoctonía de la flora alimenticia y tradicional de los primeros pobladores, al intensificar una producción otra, en masa, para el mercado internacional. Una nueva naturaleza surgía con los pueblos nuevos, una nueva imagen de cañaverales y cafetales, bananeras y algodonerías. Un paisaje de agricultura amansada apareció como referencia de valor y de imagen *civilizada*, de progreso. Solo competían con esas imágenes, las de los puertos bien fortificados de las islas, como punto de conexión comercial con garantías de protección defensiva para sus transacciones, ante los posibles ataques de los muchos otros interesados que se desplazaban en las aguas del mar Caribe.

Las islas son el espacio propicio para una investigación que, desde el arte, indague sobre las relaciones naturaleza-sociedad. La insularidad constituye un límite en sí misma para toda geografía, pero la convivencia en un mar común acerca y separa las islas antillanas en sus problemáticas socio-históricas y ambientales, a partir de elementos similares y diferentes en cuanto a especificidades territoriales e históricas. La trayectoria de la imagen en las islas ha transitado por una visión paradisiaca, plantadora y turística, lo que significa una parábola que parece volver a su punto inicial, cuando la imagen turística retorna a lo paradisiaco insular como cualidad de la naturaleza para su disfrute. En el ínterin, está toda la historia que, desde la representación visual, este trabajo estudia para comprobar en el arte contemporáneo un cambio de paradigma en ese sistema de relaciones naturaleza-arte-sociedad, que se manifiesta a finales del pasado siglo con intensidad.

² «[El] concepto original de paisaje [está] asociado a la representación pictórica de la naturaleza [...] el paisaje es caracterizado como un área visible desde un punto de observación o como un espacio conformado por la convergencia de atributos naturales que configuran un escenario para un observador o espectador. Esta definición básica también explica las preferencias por valorar al paisaje exclusivamente como una escena visual.» (María Dolores Muñoz *et al.*: «Los paisajes del agua en la cuenca del río Baker: bases conceptuales para su valoración integral», p. 31.)

Para la historia del arte la relación naturaleza-*arte*-sociedad ha sido una clave interpretativa por las concepciones que en ella se expresan sobre las diferentes épocas y grupos humanos. En su trayectoria de escuelas, movimientos y tendencias, se aprecian diversas percepciones del carácter psico-social, que han determinado los modos de representación del mundo natural y la manera en que el sujeto artístico lo ha observado y ha hecho partícipe a otros sujetos de esos espacios. En ese sentido, la naturaleza se representa artísticamente como un valor cultural y dinámico en el tiempo y en el espacio. Un estudio sobre el problema de la relación naturaleza-*arte*-sociedad en las islas del mar Caribe, de manera abarcadora, carece de antecedente. Existen resultados puntuales sobre autores u obras, islas o grupos de islas, que aportan visiones de gran interés en cuanto a los modos de interrelación naturaleza y sociedad como tema de importancia regional. Desde la sociología del arte, ha resultado inevitable penetrar en esas conexiones simbólicas por el enorme caudal imaginativo que, a través del tiempo, visualizó un panorama natural en las artes plásticas. Esas imágenes generaron otros signos de interés ideológico. Tampoco son numerosas las obras que generalicen los estudios y problemáticas del arte caribeño, por lo que este intento pretende contribuir también a una mejor comprensión de las artes en las Antillas. Desde la perspectiva de la historia del arte en el Caribe, interesa conocer cuál ha sido el papel de la relación naturaleza-*arte*-sociedad en la construcción de los imaginarios artísticos antillanos, teniendo en cuenta el sensible impacto del mundo natural en las sociedades insulares, y cómo, desde la relación naturaleza-*arte*-sociedad, se verifican en las artes plásticas los problemas de identidad/alteridad y la fundación de una visualidad que toma en cuenta elementos esenciales de los metarrelatos insulares.

Esta región –que he dado en llamar «la cuenca uteral de América»– es un espacio genésico para todo el continente americano desde que los viajes colombinos fueron encontrando islas y renombrándolas. Las islas fueron puentes de tránsito para los intereses metropolitanos hacia la tierra firme –expresión que hace pensar en ellas como tierras flotantes y ligeras–. Historias comunes y diferentes las hacen un mosaico de lenguas y culturas. La dependencia de una economía plantadora y monoprodutora no ha sido idéntica, como tampoco los impactos del desarrollo industrial y turístico a lo largo del siglo xx. El Caribe es también lugar común de superposiciones y cruzamientos culturales, y cada uno de ellos, y *todos mezclados* –recuérdese la síntesis magistral de

Nicolás Guillén—, han aportado visiones y especulaciones a la relación naturaleza y sociedad, expresadas sobre todo a través del arte. La inserción del hombre en el paisaje ha sido un tema histórico en el proceso de las artes, pues en mucho revelaba un sentido profundo de comprensión de la apropiación social de la naturaleza y de los modos de interactuar con ella.

La insularidad es alegoría identitaria en lo artístico y cultural para esta región. Denominaciones como islas del Caribe, Caribe insular o Antillas no desconocen que las dimensiones de lo caribeño se contraen o se expanden de acuerdo con los fundamentos teórico-metodológicos de la geografía humana, por lo que resultan inevitables algunas conexiones con los territorios costeros continentales y con las diásporas dispersas por Europa y los Estados Unidos. Es importante recordar que en ese espacio Caribe se reconocen otras designaciones de carácter etno-lingüístico: Caribe francófono, anglófono, hispano y holandés, según la procedencia de los colonizadores europeos. Y en él coexisten Antillas mayores y menores, de sotavento y de barlovento, y otras islas orientales u occidentales, o del norte y del sur, según una cierta línea imaginaria medianera, que se trazó sobre el mar Caribe y definió su cardinalidad.

Las obras de artistas del Caribe insular delimitan los itinerarios de engarce ante las problemáticas de la relación naturaleza-sociedad, de acuerdo con el nivel de representación social de esos problemas y su expresión artística en el espacio de la cultura. Estos pueden enunciarse desde tres enfoques fundamentales: el histórico-valorativo, que intenta evaluar desde una perspectiva histórica la relación naturaleza-arte-sociedad en la formación de los imaginarios artísticos insulares; el artístico-social, que examina las claves interpretativas de esa relación como un valor cultural, fundador de una imagen de identidad antillana; y el estético-comunicativo, que indaga sobre la toma de posición del sujeto artístico ante la relación naturaleza-arte-sociedad, con sus implicaciones ideológicas y su proyección social.

Estos enfoques trazan una estructura que, sin intenciones de periodización, dibujan niveles interpretativos para el análisis, tomando en consideración que en la relación del arte con la naturaleza se define un paisaje que no es la naturaleza misma aunque la contenga, sino un modo de su existencia a través del arte. Las artes plásticas del Caribe han interpretado predominantemente su relación con la naturaleza desde el paisaje ya representado como realidad, ya como evocación o

de forma abstracta. Nuevos modos de apropiación de la realidad y las libertades conceptuales de las artes a finales del pasado siglo dieron alternativas también nuevas a los procesos de la creación. El uso de medios y de técnicas artísticas novedosas abrió otras rutas a las artes plásticas en sus propuestas estético-comunicativas para expresar la relación naturaleza-*arte*-sociedad.

La reciprocidad originaria

...estamos de regreso en el comienzo...

GEORGE LAMMING

El valor cultural de la naturaleza antillana es una construcción histórica, resultado de un proceso paulatino y de pueblos mezclados en el crisol de sus islas. Hay siempre algo común en la noción de valor, algo que remite a una pluralidad colectiva. La Pachamama, esa voz indígena continental, atributo de veneración atávica a la madre tierra, no tiene equivalente en los territorios insulares del mar Caribe. No sobrevivió a los pueblos originarios de las islas una memoria ecológica como sustrato mítico-ancestral, expresado simbólicamente en una denominación o en otros atributos. El desmembramiento de la sociedad aborígen y la dispersión de sus protagonistas en los procesos que tuvieron lugar en las islas después de iniciada la colonización provocaron un vaciamiento de los fundamentos simbólicos de su pensamiento mítico: «Las estrechas relaciones entre los humanos y sus ecosistemas llevan largo tiempo para ser establecidas y difícilmente son recuperadas una vez perdidas».³ La colonización fue un tipo de presión externa sobre las comunidades originarias, que desestabilizó definitivamente todo su sistema debido a la desvalorización a la que fueron sometidas, la aculturación y el etnocidio. Como consecuencia,

el saber tradicional ecológico, con su clasificación, conocimiento y uso del mundo natural, así como el cuerpo de conceptos económicos autóctonos, con sus prácticas [...] fueron sometidos a la coacción y a la extinción. Con ello se modificó la propia referencia de territorio, el que abarca [...] un espacio natural y cultural con sus animales, plantas y fuentes de agua,

³ Aristides Escobar: *Tesapé. Territorio, lengua y frontera*, p. 49.

donde se desarrollan diferentes acciones para mantener y reproducir la vida material y espiritual de sus pobladores.⁴

No es verdad que esos pueblos hayan sido aniquilados temprana ni totalmente. Muchos debieron permanecer conformando comunidades aisladas y autoprotegidas ante la avanzada colonialista, pero lo que se desarticuló –aun cuando se demuestre genealógicamente su presencia en muestras de ADN en los habitantes actuales de las islas– fue el sistema comunitario original, el de sus prácticas y creencias, el de su cosmogonía, en la que la naturaleza desempeñaba un papel principal. Aquellos fueron hombres y mujeres que entablaron una relación armónica con un medio natural benigno como el de las islas del mar Caribe. Solo de manera aislada y puntual, aspectos disgregados de su pensamiento mítico se verifican en la religiosidad popular contemporánea, pero sus significados están trasmutados. Y es porque lo que se desplomó fue un universo cultural con todo su entretejido psico-social, sus sistemas de relaciones y el fuerte engarce de aquellas culturas primigenias con la naturaleza. Esto tiene una enorme importancia para comprender cómo se definieron para las islas del Caribe, en lo sucesivo, los modos de representación visual en la relación naturaleza-arte-sociedad. La reciprocidad originaria de los aborígenes con la naturaleza insular se perdió bajo los signos de las nuevas imposiciones, de las creencias cristianas y los usos del territorio. Dice el refranero popular que cuando se unen cielo y tierra, todos los caminos se cierran y el horizonte se desdibuja. En ese universo otro que estaba en gestación, se introdujo una nueva cosmogonía transformadora de los fundamentos originarios de un sistema de interpretación del mundo. Según los principios cristianos, la figura de Dios y la bóveda celestial sustituían la mítica terrenal de los pueblos ancestrales. Los cronistas cuentan cómo las nuevas imágenes de ángeles y vírgenes que los españoles les entregaban, las enterraban en el *conuco*⁵ como analogía con el *cemí Yucahú*, deidad taína, que desde el interior de la tierra hacía fructificar la yuca, alimento principal de la comunidad. Sus modos de entender el mundo fueron devaluados por los sistemas hegemónicos. En poco más de quinientos años, las islas del Caribe han atravesado toda la historia

⁴ *Ibidem*, pp. 49 y 103.

⁵ «Vocablo de definida procedencia arauca» (cfr. Sergio Valdés Bernal: *Las lenguas indígenas de América y el español de Cuba*, p. 172). Identifica el huerto sembrado y el terreno dedicado al cultivo.

de la humanidad, desde la comunidad primitiva hasta Internet. El proceso ha sido intenso y antropológicamente traumático. La cultura material de los pueblos que habitaban las islas en la actualidad integra colecciones museísticas o permanece como sustrato arqueológico a la espera de ser descubierto. En las piezas que la conformaban, toda la sabiduría acumulada se expresaba en la simplicidad geométrica de signos que reunían poderes y energías.

Bien sabemos que no fueron los aruacos los únicos pobladores de los territorios insulares y ribereños continentales; se trata de comunidades que han adquirido, simbólicamente, la dimensión de un referente histórico en nuestras conciencias colectivas. Se llamaban a sí mismos *taínos*, que, según Sergio Valdés Bernal, es un vocablo que «denomina a una de las culturas indoantillanas de mayor desarrollo»⁶ y así se identificaban como nobles y buenos. Este apelativo parecía oponerse al de *caribe*, descrito por los cronistas más tempranos como feroces y devoradores de carne humana –en los diccionarios geográficos e históricos de España y de territorios americanos hasta muy entrado el siglo xx perduró esta definición–.⁷ Si bien el término *taíno* ha adquirido extensión de sentido para nombrar la cultura de los primeros pobladores en los espacios insulares, remite a un grupo que compartió las islas con otras comunidades, como siboneyes y guanahatabeyes y, aunque la presencia de los taínos no fue dominante, sí resultó mayoritaria en los territorios de los primeros *descubrimientos*, según las descripciones de los cronistas de Indias. Los resultados de las investigaciones arqueológicas han demostrado también las cualidades de la peculiar factura y simbolismo de su producción artístico-material, patrimonio histórico de una cultura conservada bajo nuestras plantas y salvada del silencio por el trabajo de recuperación e investigación. Cada desenterramiento fue el signo indicativo de nuevas certezas para develar la realidad ocultada, mal contada y desvirtuada sobre los pobladores antillanos. La supuesta aniquilación física temprana de estas poblaciones hizo relativamente intangible ese legado, que quedó fragmentado por el impacto de las reconcentraciones y dispersiones, por la desintegración de la estabilidad cultural comunitaria bajo los efectos de la conquista y colonización. Ese legado, sin embargo, in-

⁶ Sergio Valdés Bernal: Ob. cit., p. 330.

⁷ Cfr. Francisco Santamaría: *Diccionario de americanismos*; Marcos Morínigo: *Diccionario de americanismos*; Antonio de Alcedo: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales*.

tegra hoy parte sustancial de nuestra cultura medioambiental, del empleo de plantas y hojas, de toponimias insulares y particularmente es visible en el tabaco, con sus usos sincréticos en las tradiciones de notable presencia africana que se conformaron y extendieron con la trata y con el cimarronaje de los esclavos. En los palenques se produjo el contacto cultural de todos los que huían para escapar del látigo y la cruz: indígenas y africanos. En la cultura popular caribeña, en atributos y rituales, la conexión con el pasado aborigen se encuentra también presente. El vodú reserva uno de sus altares a los indios,⁸ asociado al agua, que en la mitología aruaca era fuente de toda la creación. En la evocación iconográfica del cacique emplumado o la piedra de rayo, el indio se integra a esa cosmogonía. En la santería cubana, el creyente absorbe el humo del tabaco para purificar a sus santos y sus cazuelas, quizás porque así los taínos conversaban con sus *cemíes*.⁹

Esas herencias culturales honrarían el listado del patrimonio de la humanidad, en el que podría estar inscrita la cultura aruaca, si tomamos en cuenta que a ella pertenecían los primeros pobladores que encontró y describió Colón en el llamado Nuevo Mundo, los primeros que conocieron el impacto colonizador con el desmontaje sucesivo de su cultura original y los que hicieron nacer la resistencia ante la agresividad conquistadora. Fueron los taínos –en la denominación extendida de los pobladores insulares– los que identificaron esa primera imagen de América y quienes aportaron los primeros vocablos que entraron a la lengua castellana con los diarios del Almirante, protagonistas de un viaje a la inversa, excelentemente descrito por José Juan Arrom en *La otra hazaña de Colón*.

En el paisaje isleño no se enuncian estas culturas por la falta de evidencias y por la carencia de monumentales construcciones en piedra o en materiales perdurables. Este es un vacío histórico en el paisaje insular. Permanece, sin embargo, un patrimonio construido de madera

⁸ «el soporte principal será la tierra y sus elementos estarán distribuidos en los laterales de la tina de agua que funciona como receptáculo de los seres acuáticos [...] La centralidad del altar la ocupa la escultura de yeso policromada del indio Canoabo portando entre sus manos un hacha petaloide; a su lado, su esposa, Anacaona la India.» (Paula Gómez Jorge: «El análisis signico-visual del sistema de altares vuduistas y su apropiación en el discurso artístico de Jorge Severino», p. 38.)

⁹ Nombre que recibían las deidades entre los taínos.

y guano en todas las islas antillanas, los *bohíos*,¹⁰ excelente adecuación de lo construido al medio físico y natural, un sorprendente ejemplo de acomodo ecológico y de adaptación funcional. Un saber acumulado como experiencia en los entretejidos, en los sostenes y sujetadores de origen vegetal de una arquitectura flexible ante los efectos climáticos caribeños. Esa arquitectura de bohíos y caneyes polifuncionales se extendió también por toda la zona costera continental y por la selva tropical de las zonas húmedas guyanesas, desde donde, en procesos migratorios sucesivos, salieron los aruacos hasta poblar las islas. La arquitectura vegetal, nativa, es el modo habitacional más antiguo de nuestros pueblos insulares; fue el utilizado por los más tempranos europeos llegados como conquistadores y después, en diversas variantes, en el espacio rural de las plantaciones. Es un tipo de construcción que llegó hasta nuestros días, con connotaciones simbólicas asociadas a la ruralidad, y tan afiliada a lo primigenio y autóctono, que ha sido recalificada como estereotipo turístico, asociado a lo criollo y tropical. Esta tipología constructiva –con sus variantes en cuanto a las formas de trenzar y estructurar el material vegetal empleado, que puede variar según los sitios de asentamiento, con sus plantas circulares, cuadradas o rectangulares, y con alturas mayores o menores de las cubiertas– puede identificarse como nativa y común en las islas y los territorios que bordean el mar Caribe. Estos modos de lo vernacular primigenio fueron suplantados paulatinamente. El proceso fue común para las islas del Caribe, todas bajo dominación europea, por lo que los nuevos modelos arquitectónicos se presentaron con toda la diversidad propia de sus diversos orígenes metropolitanos.

La naturaleza propiciaba la sustentabilidad de la comunidad aborigen. Se pudieran referir, además del bohío ya mencionado, un producto alimenticio de gran valor energético, que lograba conservarse en las condiciones de intensa humedad insular, que era transportable, almacenable, intercambiable: el *casabe*,¹¹ hecho de la yuca amarga

¹⁰ «La habitación rural característica [...] desde la época de los siboneyes hasta nuestros días, el *bohío*. El bohío indígena suministró el modelo para las primeras viviendas españolas [...] Todos los elementos del bohío provienen del suelo, están arraigados en la tierra. Las varas o cujes de la armazón, las yaguas usadas en las paredes y el *guano* o pencas de las palmas que sirven de cubierta. Por eso el bohío encaja de tal modo en el paisaje que éste no parece completo sin aquel.» (Joaquín E. Weiss: «Pensando en la vivienda campesina», p. 12.)

¹¹ «Nombre que aplicaban los indios agroalfareros cubanos a unas tortas hechas de yuca rayada y después cocida sobre el burén.» (Sergio Valdés Bernal: Ob. cit., p.

después de rayada y filtrada. Esta fuente nutricional hoy se puede adquirir en bolsitas plásticas en los supermercados dominicanos –y tal vez de otras islas antillanas–. Y en Cuba solo se emplea en la dieta familiar entre algunos descendientes de aborígenes y pobladores de la zona nor-oriental, pues la tradición de su uso se ha perdido de manera general.

Debe destacarse también la identificación del mayor peligro que acechaba a los aborígenes desde el punto de vista climático: el *huracán*, palabra aruaca con la que nuestros primeros pobladores nombraron ese torbellino arrollador, que lograron sintetizar en una imagen, de gran fuerza iconográfica, estudiada por Fernando Ortiz en el libro homónimo.¹² Los pueblos aruacos no representaron la naturaleza sino sus fuerzas, y lo hacían de forma muy sintética y codificada a partir de una alta estabilidad de su sistema visual socializado. Un pensamiento abstracto se despliega en todo el universo simbólico del arte taíno: no primitivo sino antiguo, no arcaico sino originario. Un arte de profunda meticulosidad técnica y diseños variados, portador de su extraordinaria sabiduría por la gran adaptabilidad utilitaria a todos los órdenes de su vida. Todas sus piezas tenían la escala del hombre y poseían un humanismo excepcional. Hechas por pueblos emigrantes, el ajuar debía caber en el espacio colectivo de la *canoas* –una de las palabras que tempranamente entró a la lengua española a través del primer diario colombino–. El 13 de octubre escribió el Almirante: «ellos vinieron a la nao con almadías, que son hechas del pie de un árbol, como un barco luengo y todo de un pedazo y labrado muy a maravilla», y el 21 de diciembre precisa: «estas son las *canoas* una barca en que navegan y son dellas grandes y dellas pequeñas».¹³

A través de su pensamiento mítico, los aruacos entablaron una relación dialógica con las fuerzas de la naturaleza y los poderes de lo desconocido. En sus cemíes se concentraban esas energías cosmogónicas, antropogénicas y teogónicas. *Yucahú, Atabeyra, Deminan*

148.) Este tipo de torta fue base alimentaria de poblaciones taínas en otros territorios insulares y aún se realiza con esas mismas características entre los pueblos indígenas de las Guayanas.

¹² Fernando Ortiz realiza un estudio de las figuras encontradas en Cuba con signos desconocidos. Su análisis exhaustivo de estas piezas le permitió identificarlas como representaciones del huracán, imagen de gran valor simbólico entre las comunidades aborígenes de las islas del mar Caribe. (Cfr. Fernando Ortiz: *El huracán. Su mitología y sus símbolos.*)

¹³ Cristóbal Colón: *Diario de navegación*, pp. 50 y 146.

Caracaracol, *Yayael* son portadores simbólicos de una cultura que había alcanzado una normativa visual a través de su carácter asociativo, colectivo, sintético y funcional. La fuerza expresiva de los motivos se localiza en los objetos de piedra, madera, hueso y arcilla que eran parte del ajuar práctico-ritual aborigen. Se trata de un arte inserto en la praxis vital, conservador de una conciencia grupal, de memoria colectiva. Esos conjuros silenciosos, por los que el sujeto podía entablar diálogos con la naturaleza, correspondían, en la mentalidad católica de los españoles conquistadores, a blasfemias inaceptables, pertenecientes al ámbito demoníaco, y así fueron juzgadas y tratadas. El diablo revivió muchos miedos en América. El fuerte deseo de apropiarse de los espacios recién encontrados hizo a los conquistadores ignorar los tiempos diferentes de las culturas encontradas, lo que retardó en siglos la comprensión occidental de la diversidad cultural como forma de la biodiversidad del planeta, que ellos mismos habían dibujado en toda su esfericidad.

Estos pueblos insulares fueron una cultura eslabón. Así los definió José Juan Arrom en sus *Estudios de lexicología antillana*, porque engarzaron nuestro pasado aborigen a las tierras profundas de la selva orinoco-amazónica de la América continental. Con ellos llegó, a través de la intensidad de los grandes ríos, una cultura en expansión, la de la yuca, diferente a la de los llanos y mesetas continentales, a la del maíz. Cómo estos hombre selváticos, navegantes de grandes ríos, se lanzaron a la conquista del mar es, sin dudas, una gran incógnita. Razones de crecimiento demográfico y de agotamiento de las tierras de cultivo en el sistema de rozas han sido esgrimidas por la historia. Pero ese trayecto desde lo profundo continental hasta las islas, quizás solo puede comprenderse por una metáfora de los paisajes, por aquella cualidad de las costas guyanesas, bajas y saturadas de agua dulce; por el ímpetu fluvial que penetra en el mar y lo empuja, y lo hace retroceder decenas de kilómetros y consigue esos mares dulces que sorprendieron al Almirante. Los que salieron de aquellas costas debieron pensar que se lanzaban a un nuevo río y, cuando los sorprendió el mar, salado y azul, ya la fuerza de las corrientes les abrió el camino en una sola dirección, la de las islas que irían apareciendo unas tras otras. Arrom demuestra el carácter eslabonado de aquel proceso, a través de los nombres originales que les dieron: *Cairí* para Trinidad, que quiere decir isla; *Iguanacairí* para Martinica, isla de iguanas; *Caracairí*, isla de corteza o piel, para Guadalupe. Después, como sabemos, serían

Borinquen, tierra de hombres fuertes; *Quisqueya*, *Quizcairí* o *Quiscaya*, isla grande; *Haití*, tierra de grandes montañas; y *Cuba*, territorio, isla mayor.¹⁴ Se trata, con palabras del sabio cubano, de cómo estos nombres captan rasgos descriptivos esenciales de los espacios a los que llegaron aquellos primeros habitantes. Y es que a través de la lengua se codificaron y transmitieron modos de relación con «el ambiente socio-ecológico». Al respecto, Arístides Escobar precisa que:

La realidad física y la descripción y simbolización de tal realidad no constituyen fenómenos separados, sino que están relacionados en un todo. La vida en un particular ambiente depende de la habilidad de la gente para hablar sobre el mismo: mediante historias, leyendas, canciones, danzas y abstracciones se registran e inscriben las relaciones humanas con el medioambiente. Cuando se deja de nombrar o celebrar el paisaje, se borra la memoria que resguarda especies, culturas, conocimientos y representaciones simbólicas de gran valor ético y estético.¹⁵

De todas las islas, solo Cuba, después de haber sido bautizada con varios otros nombres, mantuvo el suyo original a través del tiempo. El de Haití fue recuperado como acto legítimo de autodeterminación después de la Revolución que en 1804 dio la independencia nacional a la media isla y la libertad a los esclavos. La pérdida de estas denominaciones, como ha señalado Escobar, fue mucho más que un cambio de nombre. Formó parte de un conflicto de base comunicativa y lingüística procedente de la pérdida de sentido de la estructura de una lengua, que fue fragmentando su cadena de significados. Así, se desmontó un sistema de pensamiento. Colón había escrito en su diario el 27 de noviembre: «Se trabajará de hacer de todos estos pueblos cristianos porque de ligero se hará [...] porque ellos no tienen secta ninguna [...] y vuestra Alteza mandará hacer en estas partes ciudades y fortalezas y se convertirán estas tierras».¹⁶

Un proyecto se ponía en marcha. La naturaleza y la sociedad en las islas del mar Caribe tendrían que reconstruir sus sistemas de relaciones en condiciones nuevas por el predominio colonial y la consiguiente desintegración de los saberes originales que desmantelaron

¹⁴ Cfr. José Juan Arrom: «Aportaciones lingüísticas al conocimiento de la cosmovisión taína», *Estudios de lexicología antillana*, pp. 93-110.

¹⁵ Arístides Escobar: Ob. cit., p. 43.

¹⁶ Cristóbal Colón: Ob. cit., p. 108.

también sus valores culturales y sus ciclos ecológicos e interrumpieron la continuidad comunitaria de sus estructuras sociales. Una sociedad diferente se instalaba y con ella una nueva naturaleza, que esperaba convertirse en imagen en los marcos discursivos de las circunstancias colonizadoras. Así surgió un problema esencial para el arte frente a la relación naturaleza-sociedad, un problema de identidad/alteridad en el Caribe insular, al colocarse la imagen en el espacio polémico de la nueva situación colonial y, con ella, la llegada de otros sistemas de visualidad provenientes de un sujeto ajeno, llegado desde Europa. Se inauguró una trayectoria simbólica desde una dicotomía en la relación individuo-naturaleza mediada por la fuerza y el poder, que devaluó los sistemas originarios de reciprocidad precedentes. La segregación de esos valores culturales colocó el tema de la relación naturaleza-arte-sociedad en el plano de una marginalidad, que es axiológica desde los orígenes mismos de la trayectoria de su imagen en el arte de las islas del mar Caribe, las que dijeron los conquistadores haber descubierto, desconociendo de manera flagrante a los que ya estaban allí.

Imagen de islas

...los valores son históricos, y por eso quedan atrapados en imágenes.

MIGUEL ROJAS MIX

Todo comenzó con la violación del límite, cuando España y Portugal decidieron traspasar la marca que –según la leyenda y la tradición– había fijado Hércules entre los montes Abila y Calpes para indicar el fin del mundo. Allí había escrito las palabras *Non plus ultra* y con ellas quedó establecida la frontera entre lo conocido y lo desconocido. El 30 de septiembre de 1492 seguían las naves colombinas moviéndose rumbo al oeste, cuando cuatro rabos de junco vinieron al navío («gran señal de tierra», escribió entonces el Almirante) y mucha yerba y aves volando, por lo que Colón creyó que se trataba de otra confirmación de proximidad de los ansiados territorios, pues esas aves juntas –creía– no estaban perdidas. En estas inquietantes circunstancias amaneció el primero de octubre. La situación ya era angustiosa para el gran marino, que bien sabía las leguas recorridas, las cuales disminuía cada vez más en sus partes a la tripulación quejosa del largo viaje, alentada permanentemente por él a partir de los «provechos que podrían haber». Como se sabe, la distancia a la que se encontraban las naves en

relación con su punto de partida fue sistemáticamente alterada por las preocupaciones de Colón en cuanto al efecto que produciría en los marineros el saber que entre más avanzaban, la tierra esperada se hacía más lejana. «Cuento menos de lo que camino», escribió Colón en su diario. Y lo sorprendió comprobar que las yerbas llegaban no del oeste sino del este, contrario a lo que había ocurrido durante la travesía, por lo que pensó que las islas pintadas en su carta le quedaban detrás. Pero el Almirante no se detuvo, pues su fin era llegar a las Indias, y por eso pensó que era mejor avanzar hasta tierra firme que ir a la isla de Cipango, localizada presumiblemente en el trayecto hacia su destino final. Fue la Pinta la que vio tierra. En botes armados se produjo el desembarco en la isla de Guanahaní. Se sacó la bandera real y la de la Cruz Verde con una *F* y una *I*, colocadas encima de las coronas, alusivas a Fernando e Isabel. Colón tomó posesión de la isla en nombre de los reyes de España y todo quedó escrito por Rodrigo de Escobedo, escribano. Fue en una isla en la que se inició el nuevo discurso colombino sobre la otra parte del mundo y la esfericidad de este. El acontecimiento devino un hito geográfico de trascendencia histórica, pero también promovió un gran impacto socio-cultural y el inicio de un proceso marcado por el signo de la asimetría comunicativa y el conflicto semiótico de la alteridad. La imagen de las nuevas tierras en la visión euro-occidental comenzó por las islas, que Cristóbal Colón suponía pertenecientes a los reinos orientales, lo que creó un problema de *lugar* para ellas en el imaginario dentro del cual se asentaron.

Las primeras representaciones visuales fueron cartográficas, y la primera de todas, un bosquejo de la costa nor-occidental de La Española realizado por el Almirante en 1493. Así, las islas se hicieron imagen, dibujadas desde los bordes que las definen. Cuando se revisitan las páginas del *Diario de Navegación* de Cristóbal Colón, se descubren ciertas claves para la construcción del discurso primigenio occidental sobre los territorios encontrados. Las islas son míticas en todos los procesos fundadores, y el que se dio con el descubrimiento colombino de América no fue una excepción. Si se superponen los sucesivos viajes de Colón sobre un mapa, se podrá constatar que lo circunnavegado por el Almirante fue el mar Caribe –entonces innombrado– y que del conjunto de sus descripciones se derivó, *in extenso*, un *descubrimiento* de islas, unas tras otras: las reales diseminadas que, como Cuba, por su longitud creyó continente, mientras que bien pudo deducir como más y más islas las costas continentales, pues las apreciaba únicamente

en sus márgenes costeros, entendiéndolas a la manera en que Pierre Chaunu apuntó refiriéndose a Veracruz o a Yucatán; es decir, «como una tierra sin región interior que no comunica con el resto del mundo sino por el mar»:¹⁷ un borde, un margen, una orilla. Los viajes de Colón se realizaron por los litorales, sin penetración profunda a los territorios, por lo que el navegante nunca se enteró de la dimensión de aquellos ni mucho menos de que pertenecieran a un espacio continental, aunque lo haya intuido a partir de ciertos indicios. La naturaleza geográfica a la que se abrían las zonas limítrofes resultó una incógnita, que aparecía ante los ojos del Almirante y sus marinos como de islas incompletas. Lo que Colón encontró y describió fue lo que hasta hoy, con sus costas y riberas, define la cuenca del mar Caribe.

La cartografía fue primera en dar fe de esa imagen que configuraba la otra parte del mundo, con la que se completaba el paisaje territorial del planeta. El «Islario general de todas las islas del mundo», realizado por Alonso de Santa Cruz (1505-1567), cosmógrafo real de la Casa de Contratación de Sevilla en 1536, es un catálogo cartográfico de todas las islas conocidas en la primera mitad del siglo XVI y constituye una pieza maestra del patrimonio histórico español. Santa Cruz fue una de las figuras más representativas de la Casa de Contratación de Sevilla, que se creó en 1503 y atendió los asuntos de las nuevas tierras hasta la creación del Consejo de Indias.¹⁸ El «Islario...» es un manuscrito en papel, con un atlas y un conjunto de mapas que ocupan ciento veinte páginas, comenzado en época de Carlos V y terminado hacia 1560,

¹⁷ Pierre Chaunu: *Veracruz en la segunda mitad del siglo XVI y primera del siglo XVII*, p. 52.

¹⁸ En el aspecto geográfico, el Consejo de Indias «fue un centro científico de grandísima utilidad». (Jerónimo Becker: *Los estudios geográficos en España*, p. 77.) Al respecto, precisa Mariano Cuesta Domingo: «Los avances geográficos, cartográficos y náuticos se dieron con un grado de simultaneidad exigido por el devenir de los acontecimientos tras la década 1492-1502, verdaderamente prodigiosa; fue en progreso continuado a impulsos de la comunicación en los espacios marítimos y el control de los territorios continentales. Rutas o Carreras de las Indias tenían una importancia económica, política y defensiva de primera magnitud y los sabios de la Casa jugaban un papel clave en todo lo referente a los ámbitos incorporados a la Corona.» (Mariano Cuesta Domingo: «Alonso de Santa Cruz, cartógrafo y fabricante de instrumentos náuticos de la Casa de Contratación», p. 8.) El primer cartógrafo fue Juan de la Cosa, creador, en 1500, de la más antigua carta del espacio Caribe, que entonces era considerado todo el Nuevo Mundo. El propio Américo Vespucio fue nombrado Piloto Mayor en 1508 y, entre otras responsabilidades, tenía la de formar los cosmógrafos, marcar los mapas y los instrumentos que se fabricaban en la Casa de Contratación.

en el reinado de su hijo Felipe II, a quien está dedicado. La Corona prohibió la edición del trabajo por la utilidad que podía brindarle a los competidores de España en la navegación transoceánica. La cuarta y última parte del «Islario...» está dedicada al Nuevo Mundo y a las Indias Occidentales. Las configuraciones insulares son aún imprecisas y una cierta incertidumbre geográfica se aprecia en esas imágenes.

Las islas han sido siempre espacios de enigmas y deseos. En los tiempos del Génesis, de los comienzos de todo, Dios pidió que el agua se juntara en un solo lugar para que apareciera lo seco y entonces surgió la tierra: una isla sin más. Las islas están inscritas en la utopía del hombre, en sus permanentes búsquedas y esperanzas. En las islas se juntan todos los misterios; ello resulta esencial en la configuración de la imagen de su naturaleza y su sociedad. Las islas fueron protagonistas de historias, de mitos y de leyendas. Otra vez las islas del mar Caribe no fueron la excepción. Cristóbal Colón exaltó la figura de las islas como punto de llegada y de partida; acompañado de *islas* –muy verdes y fértiles y con muchas cosas desconocidas, según su creencia–, cada nuevo territorio del gran archipiélago antillano le sirvió para lanzarse al encuentro de otro en busca del oro.

Los cuatro viajes colombinos completaron el mapa del Caribe. Por las casualidades de la historia, esa cuenca delimitaba un nuevo mediterráneo que, como el fundador de la cultura europea occidental, sería también una zona de confluencias, confrontaciones y cruzamientos. Los caprichosos dibujos de la geografía hicieron al mar Caribe y a sus islas tempranos portadores de una imagen, en los más antiguos documentos cartográficos que dibujaron las configuraciones territoriales, no como la mera delimitación física de un lugar, sino como una metáfora de valor cultural que construía visualmente la expresión espacial de una geografía. Desde esos mapas, se fundó una imagen esencial para la comprensión de la relación naturaleza-arte-sociedad que tuvo, como lugar de origen y referencia común, los espacios territoriales y la masa de agua que los envuelve. La cartografía histórica revela tempranas visiones y denominaciones del mar Caribe llenas de originalidad: la de *Mer de Lentilles* en el mapa de Letestu (1555), que asocia la dispersión de las pequeñas islas a la de los granos en un plato de lentejas; o la de *AnteYllas*, nombrada así por Lopo Homem-Reineis en 1519, que se refiere a los territorios anteriores a la gran isla, es decir, al continente –en otro de sus planos, de 1554, denomina a toda la masa de agua donde se encuentran las islas *Mare Antiliari*–. Estos

planos se compilan cronológicamente en la *Portugaliae Monumenta Cartographica*,¹⁹ así como en otras colecciones de los siglos XVI al XVIII.

En una de esas estampas, anónima, de 1502, se precisa muy bien la pertenencia de las islas: *Antillas del Rey de Castilla*. En los mapas se inauguraba la imagen de una doble fragmentación antillana, la natural de sus muchas islas y la que instauraban los blasones europeos. En general, los planos y mapas se encaminaron a indicar los límites de posesión de las potencias que rivalizaban en sus dominios, marcados esos espacios con los estandartes reales y otros atributos del poder metropolitano. Se destacan en ellos las escalas –aún con muchas imprecisiones– y una gran profusión decorativa, donde una imaginaria proveniente de los bestiarios medievales y otras alusiones a figuras míticas o reales enriquecen el carácter alegórico de los motivos.

Retomando el tema de las nominaciones, otras versiones, como la de *Antillas*, están más apegadas a una nostalgia imaginativa proveniente de mitos y leyendas del pasado. Sin embargo, la denominación Caribe no fue un término al uso en el lenguaje geo-cultural hasta el siglo XX. La región no adquirió, ni en la cartografía de los primeros siglos coloniales, ni en los diccionarios geográficos, una delimitación precisa. En su carta de 1532, Diego Ribeiro nombra *Islas Caribes* a las de Barlovento; es decir, no incluía a toda la territorialidad antillana sino solo a una parte de ella, ni tampoco al mar que rodea los territorios. En otros documentos cartográficos, como en la «América nova tabula» de Johan Blaen, aparecida en *Le gran Atlas* que publicó en Ámsterdam en 1663, se utiliza la denominación de *Mar del Norte* –muy frecuente, como también la de *Mar de España*– y se llama *Caribe* a la península de América del Sur, frente a las islas Margarita y de Barlovento –como también lo hizo Ribeiro–, nombradas *Caribes Insulae*.

De los ejemplos mencionados podemos derivar que fueron las pequeñas Antillas las que fueron identificadas con el nombre de Caribe por considerarse habitadas por pobladores que practicaban la antropofagia. Fue así que el término *caribe* quedó fijado en la documentación de la época para referir individuos sangrientos y devoradores de carne humana. Pedro Mártir de Anglería se pronunció acerca de la ferocidad de los caribes: «era la causa de que tan temerosos los indígenas

¹⁹ Cfr. Armando Cortesão y Avelino Teixeira da Mota: *Portugaliae Monumenta Cartographica*.

huyeran de los españoles pues creían que serían caníbales, que así llaman a aquellos feroces caribes», y añade que los indios pacíficos

se quejan de estos caníbales que asaltan perpetuamente sus islas para robarles con continuas acometidas [...] a los niños los cogen, los castran como nosotros a los pollos o cerditos que queremos criar más gordos y tiernos para comerlos, cuando se han hecho grandes y gordos se los comen, pero a los de edad madura, cuando caen en sus manos los matan y parten los intestinos y las extremidades de los miembros se los comen frescas y los miembros los guardan para otro tiempo salados, como nosotros los perniles de cerdo. El comerse las mujeres es entre ellos ilícito y obsceno.²⁰

En época temprana, la alusión al término caribe, fuera del espacio territorial de las pequeñas islas, se encuentra en el mapa «Hispaniolae, Cuba, Aliarumque Insularum Circumiacentium delineatio», realizado por Ortelio Abraham en el *Theatro de la Tierra Universal* (15¿?). En él aparece la denominación de *Sinus carebum* para referirse a la masa de agua entre el arco antillano y la costa continental del norte de América del Sur. Y utiliza *sinus* en el sentido en que lo empleaban los antiguos, como sinónimo de golfo. Al resumir la evolución del vocablo, Pedro Henríquez Ureña afirmó que «la palabra se llenó gradualmente de significados partiendo del etnográfico-lingüístico [...] en el español en general, *caribe* solo tiene ahora valor etno-lingüístico (pueblos caribes, cultura caribe, lenguas caribes) y ha adquirido significación geográfica (mar Caribe, países del Caribe)».²¹

Ya desde los textos colombinos es posible caracterizar ciertas constantes de la geografía física caribeña. Las observaciones de Colón permiten personalizar un paisaje, un clima y una vegetación –hoy diríamos, un ecosistema–. Sus notas y apuntes no alcanzan a revelar la complejidad del medio, sino más bien muestran un entramado de elementos físicos y biológicos que ponían al descubierto los niveles de organización de esa naturaleza, que insiste en presentar como una y la misma en todos los territorios:

salí a ver la isla, que si las otras ya vistas son muy hermosas y verdes y fértiles, esta es mucho más y de grandes arboledas y muy verdes. Aquí

²⁰ Pedro Mártir de Anglería: *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 7.

²¹ Pedro Henríquez Ureña: «Caribe», p. 213.

unas grandes lagunas y sobre ellas es el arboledo en maravilla, y aquí y en toda la isla son todos verdes y las yerbas como en abril en Andalucía y el cantar de los paxaritos [...] y las manadas de los papagayos que oscurecen al sol y aves y paxaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla. Y después ha árboles de mil maneras y todos dan de su manera fruto, y todos güelen qu'es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer porque soy bien cierto que todos son cosas de valía y d'ellos traigo la demuestrá.²²

De esas primeras versiones colombinas de las islas –incluyen las referencias a la vegetación, a la hidrología, al clima, a la densidad humana y a las redes de comunicación de los pobladores que guían al Almirante y lo conducen en los recorridos por el mar Caribe–, se define una geo-poética del espacio antillano desde la cual se construyeron discursos simbólicos comunes al archipiélago, una narrativa genésica de la naturaleza insular, una apropiación a través de la palabra. A la velocidad de bergantines y carabelas, de las versiones e historias contadas desde lejos, se pergeñó la imagen de las tierras recién encontradas, que no solo circularon en documentos cartográficos sino también, y fundamentalmente, en los textos de Colón y de los primeros cronistas. Entonces, la escritura impuso sus reglas y la historia contada por los otros se convirtió en la historia de nosotros. Si tomáramos solo como referencia lo escrito por Colón en el primer mes de su llegada a tierras de América, es posible desmontar, críticamente, algunos aspectos clave de la urdimbre textual del *Diario*, según lo transcrito por fray Bartolomé de las Casas, que fueron fundamentales en la conformación de esa imagen. En esos treinta días del mes de octubre, Colón encontró tierra y hombres en los dos territorios pertenecientes hoy a los archipiélagos de las Lucayas y de Cuba, los dos primeros conjuntos de islas de América registrados en su *Diario*, los cuales se interconectaron en las primeras versiones sobre el continente americano que quedaron referidas en letra escrita. En esos primeros treinta días, se enunciaron múltiples facetas de lo que Beatriz Pastor dio en llamar «el discurso narrativo de la conquista de América». Al respecto, precisa esta investigadora: «el primer elemento de la nueva realidad con el que entró en contacto Cristóbal Colón fue la naturaleza, y la descripción

²² Cristóbal Colón: Ob. cit., p. 66.

de esa naturaleza».²³ En general, como ya se ha apuntado, durante todo este primer tramo de su recorrido entre las Lucayas y Cuba, Colón se desplazó por los bordes costeros y localizó accidentes, la anchura de las bocas de los ríos; mencionó playas y pocas elevaciones; habló de tierras llanas y muy fértiles. En ese trayecto lo deslumbró la existencia de una naturaleza desigual a sus referentes europeos y en consecuencia la reseñó por contraste («gran cantidad de palmas de otra manera que los de Guinea y de las nuestras»), aunque en ocasiones describió por asociación y comparación con lo conocido («huertas de árboles las más hermosas que yo vi, e tan verdes y con sus hojas como las de Castilla en el mes de abril y mayo».²⁴ Sin embargo, como precisa Beatriz Pastor, es notable en su discurso «la tipificación extraordinaria de tales descripciones [en que] la caracterización aparece reducida a una serie de motivos, [...] *adjetivos constantes cuya función no será el describirlos*».²⁵ Es decir, el interés esencial de Colón estaba en identificar y calificar los paisajes insulares de forma que sus lectores potenciales europeos pudieran reconocerlos y distinguirlos a partir de su universo de referencias.

Territorios y pobladores

Desde el desconocimiento de la realidad y del lenguaje de los que vivían en las islas, se realizó uno de los actos más prepotentes de la incipiente acción colonizadora: nombrar ignorando los nombres precedentes. Colón denominó ríos, cabos y mares, islas y territorios. Comenzaba una nueva toponimia en lengua castellana para los espacios americanos; muchos de ellos nominados a semejanza de otros lugares conocidos en la península o evocando nombres ilustres de la metrópoli: San Salvador, Santa María de la Concepción, Fernandina, Cabo Hermoso, Cabo de La Laguna, Cabo del Isleo, Río de Mares y Cabo de Palmas. Y es que, como ha indicado Alejo Carpentier, para la modernidad «la noción de coloniaje nace con el descubrimiento de América» y es España la que la instaura: «Y el primer gran colonizador que entra en América después del descubrimiento es el hijo primogénito de Cristóbal Colón, don Diego Colón, que llega nada menos que con su esposa, doña María Toledo, que era sobrina

²³ Beatriz Pastor: *Discurso narrativo de la conquista de América*, p. 61.

²⁴ Cristóbal Colón: Ob. cit., p. 53.

²⁵ Beatriz Pastor: Ob. cit., p. 61.

del duque de Alba. Funda una pequeña corte renacentista en Santo Domingo».²⁶

Todo seguiría ocurriendo en las islas del mar Caribe, el escenario de estas exploraciones y conquistas, donde se instala y se afianza esa idea de *colonización* que Tzvetan Todorov asocia al propio apellido con el que el Almirante castellanizó su nombre: *Colón*. Podría afirmarse que no hubo un descubrimiento y una colonización del modo en que los separa Carpentier, sino que ambos procesos se dieron al unísono e, incluso, el de colonización ya estaba implícito en la propia idea del descubrimiento. Lo revelan las *Capitulaciones de Santa Fe* de abril de 1492, donde se reconocía desde su primer párrafo a «Vuestras Altezas como Señores que son de las mares Oceanas» y a Cristóbal Colón, «Almirante en todas aquellas islas y tierras firmes que por su mano e industria descubran [...] durante su vida e después de él muerto, a sus herederos o sucesores de uno en otro perpetuamente, con todas aquellas preeminencias e prerrogativas pertenecientes al tal oficio».²⁷ Igualmente, se precisaba la posesión sobre la décima parte de todos los bienes y mercaderías. En fin, en las *Capitulaciones de Santa Fe* se hablaba de propiedad y herencia, de almirantazgo y ocupación, de dominio, potestad, señorío, autoridad, jurisdicción y perpetuidad. El primer gran colonizador no fue Diego Colón sino su propio padre. Al respecto, afirma José Juan Arrom que ese había sido «el objetivo primordial del viaje, el que sentaba las bases para el establecimiento de uno de los imperios más dilatados y opulentos que registra la historia».²⁸

En las referencias colombinas a la naturaleza nuestra son constantes las ideas de habitabilidad ambiental por las condiciones de calidez de la temperatura, la fertilidad del suelo y el intenso verdor que mostraba la faz tropical de los territorios, sus extensiones llanas con agua abundante y la fauna exótica. Por contraste, los habitantes descritos por Colón se representan pobres, desnudos, sin armas y sin comercio. El Almirante introduce una dicotomía entre la naturaleza y la sociedad que podía convertirse en modelo justificador para el uso de la primera –la naturaleza– por gente civilizada, concedora y

²⁶ Alejo Carpentier: «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe», *Visión de América*, pp. 148-149.

²⁷ «Capitulaciones de Santa Fe», en Hortensia Pichardo (comp.), *Capitulaciones de Santa Fe. Relación del primer viaje de Cristóbal Colón*, p. 2.

²⁸ José Juan Arrom: *La otra hazaña...*, p. 7.

comerciante; mientras que la ineficacia de la segunda –la sociedad– justificaría el modelo colonizador que se diseñaba. En relación con esta última, Colón instaura y promulga para la posteridad el arquetipo del *buen salvaje*, a través de la figura de los nobles taínos y define su antagonismo en la imagen de sus agresivos invasores, los caribes. Esa contraposición queda fijada desde el día 12 de octubre de 1492 que, como se sabe, no es fecha indicada en el *Diario* de Colón –interesante paradoja–. Se trata del 11 de octubre, cuando dice que «el día viernes llegaron a una isleta de los Lucayos que se llamaba en lengua de indios Guanahaní». ²⁹ Esa visión del *buen salvaje* se precisa en algunos de los términos empleados por Colón: gente desnuda, que daba de aquello que tenía de buena voluntad; eran todos mancebos, muy bien hechos, con hermosos cuerpos; no portaban armas ni las conocían; tenían buena estatura y buenos gestos; eran buenos servidores y de buen ingenio. Colón describía a aquellos hombres y mujeres como de «color canario [...] ni negro, ni blanco, pintados, no tienen armas ni las conocen [...] tomaban las espadas por el filo y se cortaban con ignorancia». Asimismo, revela: «Yo porque nos tuviesen mucha amistad, porque conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra Santa Fe con amor que por fuerza, les di a algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo y otras cosas muchas de poco valor». ³⁰

Y es que, con palabras de José Juan Arrom, «lo que ocurrió en la mañana del 12 de octubre fue en verdad el súbito enfrentamiento de dos mundos». Y precisa: «La visión de Colón es la del europeo deslumbrado; la de los indígenas, de hombres sorprendidos. El resultado es conmovedor: se miran, pero no se entienden». ³¹ Colón persistió en sus puntos de vista y «entendía que allí venían naos del Gran Can» como ratificación de su propia utopía. Decía el 23 de octubre: «quisiera hoy partir para la isla de Cuba que creo debe ser Cipango, según las señas que dan esta gente de la grandeza dellas y riqueza». ³² La *realidad americana* quedó escrita en lengua europea por quienes la desconocían.

No obstante, fueron muchos los vocablos aruacos insulares que sobrevivieron a la época de la conquista y la colonización. Predominaron los que se refieren a especies vegetales, animales y objetos de

²⁹ Cristóbal Colón: Ob. cit., p. 48.

³⁰ Ídem.

³¹ José Juan Arrom: *La otra hazaña...*, p. 24.

³² Cristóbal Colón: Ob. cit., p. 69.

la cultura material; menos perduraron los alusivos a la cultura espiritual y a la organización social. Y es que se produjo un encuentro de culturas en un mismo espacio, pero los que toparon fueron tiempos históricos y culturales diferentes. Lo que se produjo fue un choque de convenciones culturales y sistemas de valores disímiles. La superioridad fue asumida como factor de dominación. Indicaba el Almirante que «aquella gente tenía a gran maravilla nuestra venida y creían que éramos venidos del cielo».³³ Obsérvese el cambio de punto de vista y el desplazamiento de significados, ya que aquellos hombres daban sentido mítico a la tierra y no al cielo; era en la tierra donde estaban las energías concentradas de sus más importantes sistemas de creencias. El universo se invirtió en las islas del mar Caribe.

El 1.º de noviembre de 1492, el Almirante ordenó a sus hombres que a los aborígenes llegados a sus naves en canoas con algodón hilado y otras cosillas no se les tomase nada para que supiesen que el Almirante no buscaba salvo oro, que ellos llamaban *nucay*. Solo oro y plata eran de su interés, y dijo haber visto que algunos de ellos los llevaban colgados en la nariz. Al terminar el mes, comenzó a sacar algunas conclusiones. Dijo que estos pobladores eran de la misma calidad y costumbres de los otros hallados, que toda la lengua también era una y toda la misma. Creía que se encontraban cerca de Catay y que todas estas islas estaban en guerra con el Gran Can que denominaban Cavila. Al terminar el primer mes se había divisado otro mundo, nuevo solamente ante los ojos desconocedores de los que lo tomaban como posesión. Dice Beatriz Pastor que paradójicamente ese momento inauguró un proceso de *encubrimiento* con fines muy precisos. Desde el inicio, Colón verifica e identifica. Solo en las páginas del primer mes de su *Diario* es posible descubrir muchas de las razones para fundamentar por qué Colón no pudo descubrirnos.

Su encuentro con las islas del mar Caribe fue solo el punto de partida de una escalada de penetración a los territorios insulares y, desde ellos, al continente; marcó el inicio de una nueva etapa histórica y un acontecimiento trascendente para la naturaleza americana y su biodiversidad. La dimensión de ese impacto ecológico inauguró también para los tiempos modernos una perspectiva ampliada de los horizontes de una naturaleza que, por desconocida, estimulaba más –y mayores– expediciones y apropiaciones territoriales. Esa naturaleza se emparentaba en

³³ Ídem.

los textos colombinos con el universo divino al que el Almirante acudía para entablar conexiones de significado. Al examinar la conducta de Colón en su libro *La conquête de l'Amérique*, Tzvetan Todorov alude a la enorme importancia que este otorgó al medio natural, mucho más que a los hombres y a la sociedad, y precisa: «los escritos de Colón, y particularmente el diario del primer viaje, revelan una atención constante por todos los fenómenos naturales. Peces y pájaros, plantas y animales son los personajes principales de las aventuras que él cuenta, de las que nos ha dejado descripciones detalladas».³⁴

Su interés y admiración por la naturaleza se difundió con sus textos, en los que simultáneamente los individuos y las sociedades comunitarias insulares quedaron disminuidos por todas sus insuficiencias ante los ojos de la *civilización* europea. La invisibilidad y devaluación de ese universo humano adquiere todo su significado en la lectura del «Requerimiento de Indias»:³⁵ ¿a quién se dirige Colón con la lectura de ese texto en una lengua desconocida para los habitantes? En realidad Colón los ignora, lo que interesa es la justificación jurídica de la apropiación de un territorio, obviando la lengua y la tradición originarias. Se invertían los sistemas de valores. Para los hombres y mujeres que habitaban el archipiélago caribeño adonde habían llegado en sucesivos procesos migratorios, transitando las islas del arco antillano de una a la otra, la naturaleza era un universo de convivencia dentro de condiciones de equilibrio ecológico. Un nuevo paradigma se construía con las perspectivas colombinas transmitidas en sus primeros documentos y las ambiciones coloniales contenidas en ellos. La naturaleza cambió de valor para la sociedad que se fundaba; el territorio se hizo espacio y la tierra, propiedad.

El conocimiento de la naturaleza se ejerció como una forma de poder. Indica Todorov cómo el Almirante utilizó su conocimiento del eclipse para obtener beneficio sobre los aborígenes, diciéndoles que podría arrebatarles la luna. Es fácil imaginar el impacto al verla desaparecer en una noche de febrero de 1504 en la isla de Jamaica, no porque los nativos desconocieran el fenómeno natural sino porque

³⁴ Tzvetan Todorov: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, p. 28.

³⁵ Documento al que se daba lectura cuando Colón tomaba posesión de un territorio. Se acompañaba del acto de situar una cruz en la tierra. El «Requerimiento de Indias» se leyó primero en latín y después en castellano. Ni una ni otra lengua eran comprendidas por los nativos. La primera tampoco por los marinos, pero al menos ellos pudieron entender cuando se dejó de leer en latín.

un hombre fuera capaz de dominarlo.³⁶ Se hacía de la naturaleza un nuevo valor cultural al servicio de los poderes imperiales, fue un reordenamiento del mundo insular lo que se produjo, el revertimiento de un sistema de relaciones entre la naturaleza y la sociedad.

El camino de la representación

La naturaleza en los imaginarios artísticos insulares de los primeros siglos coloniales se definió por su carácter representacional según la manera europea. Se descubre en ellos una mirada del mayor interés, porque el sujeto de la representación es un observador recién llegado, que entabla una labor de reconocimiento de la realidad y que a la vez es portador no solo de referentes visuales ajenos, sino de conceptos ideológicos y culturales también diferentes. No se trató en esos momentos tempranos ni siquiera de artistas, pues en los primeros tiempos coloniales las funciones de representar *in situ* no recayeron directamente sobre ellos. Estas visiones quedaron fijadas en los textos y no en las imágenes plásticas, con excepción de algunos dibujos a mano alzada sin intenciones artísticas y los documentos cartográficos del siglo XVI en los que la representación de las islas y sus partes pudieran identificarse como bosquejos de sus contornos –los individuos están ausentes en la geografía insular–. De las islas, interesaron las topografías, los calados de los puertos, los sitios donde fortificar o las grandes áreas de árboles para construir. En fin, se representó una naturaleza en apariencia desocupada, disponible para la *acción civilizatoria*. Otras imágenes fueron elaboradas desde Europa y utilizaron la escritura –los textos de Colón y de los primeros cronistas– como fuente de referencia. Son esas imágenes las que construyen las primeras representaciones visuales sobre las islas del mar Caribe que circularon por el viejo continente. Muchas de ellas sustentaron las visiones de una naturaleza virginal, prístina y salvaje, intensa y disímil a la conocida, una naturaleza otra.

Miguel Rojas Mix ha sido uno de los más grandes estudiosos de estos temas y ha profundizado en aspectos de la presencia de América en la pintura y las artes de Europa. Comenzaba uno de sus artículos de esta manera:

Los hombres son de color azul y tienen la cabeza cuadrada. No habían terminado aún de desembarcar los europeos en el Nuevo Mundo cuando

³⁶ Cfr. Tzvetan Todorov: Ob. cit., p. 30.

ya John Hollywood, cosmógrafo de nombre cinematográfico, daba estas imágenes añil y geométricas de sus habitantes. Desde entonces –incluso desde antes, desde cuando se publican las cartas de Colón– se inicia una imaginiería de América en la cual el hombre y la naturaleza no dejan de travestirse en las formas más insólitas y caprichosas.³⁷

Nacía así una imagen caracterizada por las confluencias y superposiciones entre lo conocido y lo desconocido. Reaparecían el Paraíso terrenal y los bestiarios medievales en el contexto de la naturaleza antillana. Y dice Rojas Mix que «a tales figuras agregaba América su flora y su fauna, cuya sola evocación permitía a los artistas crear un mundo donde podía ocurrir el milagro que escapaba a lo cotidiano».³⁸ En sus reflexiones, Rojas Mix aborda puntos de vista referidos a toda América Latina: «Por eso [ha dicho] hablamos de América imaginaria. Imaginaria en un doble sentido, porque es la historia de la imagen y porque es más imaginaria que real».³⁹ Pero sus consideraciones son igualmente útiles para penetrar a esa historia de la representación en las islas del Caribe, en la que intervinieron no solo las realidades de sus ecosistemas sino también los intereses europeos y las ideas que sobre el arte se desarrollaron en el otro lado del Atlántico. Las primeras representaciones fueron gráficas, y contrariamente a lo que ocurre en los textos, las imágenes están más centradas en la figura de los hombres y las mujeres descritos por Colón, que en la naturaleza, lo que revela el modo en que visualmente se fija ese estereotipo de la figura del *indio*, por creer Colón que había llegado a la India. Es significativo el contraste entre las descripciones textuales y la representación del espacio natural. En las primeras está la experiencia del observador, en la segunda el que ilustra desde la distancia. No era tampoco entonces la naturaleza un gran tema de las artes visuales.

En su libro *Las primeras representaciones gráficas del indio americano (1493-1523)*, Ricardo Alegría profundiza en este aspecto, a partir del estudio de las estampas que acompañaron la carta-informe de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos, fechada en Canarias el 15 de febrero de 1493. El autor recuerda la travesía que realizó Colón desde Sevilla hasta Barcelona, donde fue recibido con grandes honores por

³⁷ Miguel Rojas Mix: «América Latina en la pintura europea», p. 11.

³⁸ Ídem.

³⁹ *Ibidem*, p. 15.

los Reyes. Iba acompañado por los indios semidesnudos, «los que producen una profunda impresión en todos los que acuden a presenciar los extraños hombres de las Antípodas».⁴⁰ Alegría afirma que fue esta carta la que difundió por toda Europa la noticia del descubrimiento:

La importancia de las noticias era de tal trascendencia que muy pronto habría de ser traducida a otros idiomas para facilitar su difusión en los países europeos [...] Los primeros grabados hechos para ilustrar la carta de Colón aparecen en la edición que se publica en Basilea, en latín, en el año 1493. Esta edición se ha atribuido a los talleres tipográficos de Jacob Wolf de Pforzheim y es conocida por su primera línea o título: *De insulis inventis epistola Cristofer Colom*.⁴¹

De los siete grabados que acompañan esta carta, el autor se detiene en «Insula Hispana», anónimo, para hacer la siguiente observación:

Sabemos que entre 1492 y 1493, Durero, entonces un joven artista, hizo un viaje a Basilea, donde permaneció cerca de dos años diseñando grabados para libros. Muchos de los estudiosos de su obra aseguran que fue en estos años cuando el joven Durero realizó los diseños para dos libros profusamente ilustrados con grabados en madera que se imprimieron en la mencionada ciudad: *De Ritter vom Turn* del Caballero de *Turn* (1493) y el *Narrenschiff* (El barco de los locos) de Sebastián Brant (1494).⁴²

Después de comparar rasgos y formas de representación entre grabados de estos tres textos, así como el tipo de letra utilizado y ciertos dibujos de estructuras arquitectónicas, Ricardo Alegría considera que «Insula Hispana» pudo haber sido realizado por Durero y aporta como dato de interés que «fue el impresor de Basilea, Johann Bergman de Olpe, el responsable de la publicación del *Narrenschiff* y de la edición de 1494 de la Carta de Colón».⁴³ De confirmarse esta atribución realizada por Alegría, podría haber sido Albert Durero el primer gran artista europeo en haber creado una representación artística de la hazaña colombina en las islas del mar Caribe. La naturaleza no es el

⁴⁰ Ricardo Alegría: *Las primeras representaciones gráficas del indio americano (1493-1523)*, p. 13.

⁴¹ *Ibidem*, p. 17.

⁴² *Ídem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 23.

tema esencial de la estampa, sin embargo la obra tiene el notable valor de haber proporcionado la más antigua versión de la realidad descrita por Colón en su carta. En relación con la imagen de América, Rojas Mix se pregunta: «¿Contribuyó el encuentro de su naturaleza primitiva al descubrimiento del paisaje como género?» Y entre paréntesis precisa que «Durero es el primero en pintar paisajes puros».⁴⁴ Con esta referencia, Rojas Mix no intenta responder a su inquietante pregunta, pues él mismo concluye diciendo que no es seguro que el suceso marcara el nacimiento del paisaje como género. Pero sí resulta importante esta alusión a Durero por parte de Rojas Mix, si se toma en cuenta la atribución de Ricardo Alegría a partir de las coincidencias de información que encontró al comparar «Insula Hyspana» con otras piezas del autor. Sin embargo se trata de una obra anónima y al parecer Durero acostumbraba a firmar sus piezas, en las que inscribió frecuentemente las siglas de su nombre: una «A» mayúscula que encierra la «D» de su apellido:

Durero firmó todas sus obras, excepto a las que el artista no concedía valor como obras de arte. Dada la alta estima que tenía de sí mismo, este hecho sirve para dar cuenta de qué era arte y qué no lo era en su época. Durero no firmó ni anotó, por ejemplo, las acuarelas sobre paisajes que realizó en su primer viaje a Italia. El paisaje no era válido por sí mismo en el siglo xv y Durero realizó las acuarelas tan sólo como recuerdo para luego usarlas en los fondos de sus cuadros.⁴⁵

Esta afirmación confirma dos aspectos de sumo interés: que a finales del siglo xv la ilustración no era reconocida como arte, lo que puede explicar que una obra gráfica como la «Insula Hispana» no fuera firmada; y, por otra parte, que al iniciarse el siglo xvi —ya que Durero muere en 1528—, el paisaje no constituía en el arte europeo un género en sí mismo ni tampoco tenía el valor de obra artística. Fue en ese contexto que se inició el camino de la representación artística de la naturaleza insular antillana realizada por europeos. Cuando las noticias del descubrimiento llegaron a Europa se difundieron a través de circuitos intelectuales —la imprenta y el grabado fueron las vías por las cuales se hacían saber las novedades de la hazaña americana—. Los siglos xv y

⁴⁴ Miguel Rojas Mix: Ob. cit., p. 13.

⁴⁵ Junta de Castilla y León: «Genios de la pintura».

xvi fueron decisivos en ese proceso, pues los nuevos descubrimientos y las exploraciones sucesivas mantuvieron activa la presencia de ese otro mundo en el imaginario de Europa occidental. Los soportes y las técnicas de la nueva imagen que surgía no se situaban en los dominios de las entonces llamadas bellas artes. No fueron ni la pintura ni la escultura las que se hicieron eco de las crónicas americanas. No fueron esas manifestaciones del arte las que construyeron la imagen de la naturaleza insular. Los paisajes «eran herramientas de trabajo, no trabajos concluidos».⁴⁶ La naturaleza prestaba, en el Renacimiento, el decorado para otras escenas –humanas o humanizadas– pues el hombre comenzaba a ocupar el centro del universo dominado por Dios durante toda la Edad Media. La naturaleza no era una imagen en el arte europeo y la naturaleza insular antillana surgió en el ámbito de esa cultura visual.

Al estudiar, a través del arte, la relación naturaleza-sociedad en las islas del mar Caribe, si bien no es posible demostrar el legado de América a la fundación del paisaje como género en el arte del viejo continente, sí se puede aseverar que América ocupó un espacio singular en el surgimiento, afianzamiento y desarrollo del género en los siglos en los cuales ella se hizo imagen y representación en el arte europeo. En su secuencialidad, esas imágenes construyeron un corpus iconográfico por el que se fijaron nuevos valores culturales según los patrones y formas de poder impuestos por la dominación europea en las islas del mar Caribe. Fue sobre todo la estampa la que con mayor fuerza registró esa imagen de la naturaleza y la sociedad americanas –y de las insulares caribeñas como parte de ellas.

En ese sentido Theodoro de Bry (1528-1598), un artista que con su obra transitó el siglo xvi y penetró el xvii, pone de relieve el carácter esencialmente perceptivo de aquellas aventuras que, desde Europa, representaban la naturaleza y la sociedad de esta parte del mundo. Lo hizo sin ningún rigor histórico y a partir de una transcripción imaginativa de los textos escritos. Theodoro de Bry realizó un total de catorce volúmenes ilustrados en versión alemana y trece en latín, todos sobre América, empleando como fuente las crónicas de viajes. Él nunca estuvo en tierra americana. Desplazó el pasaje escrito a la imagen visual, transcribió en imágenes los diarios y construyó una

⁴⁶ Ídem.

obra que por su magnitud, difusión e importancia en aquellos tiempos –y aún hoy– constituye un referente cultural.

¿Por qué tuvo esa proyección de tan intenso valor comunicativo la colección realizada por De Bry? Primero, el tema resultaba del mayor interés porque develaba facetas de lo incógnito, que tanto inquietan al ser humano. Segundo, porque los viajes se intensificaron y se mantuvieron activos, produciéndose la ida y vuelta de información sobre esos ámbitos ignorados a lo largo del siglo XVI. Tercero, porque en la realización de sus volúmenes utilizó instrumentos comunicativos de gran eficacia para la multiplicación de mensajes en el mundo moderno: la imprenta, el libro, el grabado y la ilustración. Se trataba de situaciones totalmente nuevas en la dinámica cultural del mundo occidental, por la circulación de información que generaban estos medios, favorecidos por la producción de papel en Europa, lo que reducía el precio de las ediciones y aumentaba la capacidad de impresión en sedes importantes como Venecia, Basilea y París. Baste recordar que durante ese siglo se exploraron las vías marítimas a Asia, cruzando el Cabo de la Buena Esperanza; se encontraron los trayectos trasatlánticos y se realizó la circunnavegación del globo terráqueo. Los mares conectaron, se definieron las rutas de navegación de los circuitos modernos, se crearon trayectos y enlaces que tuvieron sus puntos de partida en Europa Occidental, donde los intereses hegemónicos colocaron la punta del compás para trazar la otra esfericidad del globo, signada por las nociones de centro y periferia, las cuales reorganizaron la cartografía planetaria.

Durante la primera mitad del siglo XVI se publicaron el libro de Franczcano Montalboddo de Vicenza (1507) con las cartas de Colón, Vesputio y viajeros portugueses; las *Décadas del Nuevo Mundo*, de Pedro Mártir de Anglería (1516); informes de expediciones de Gonzalo de Oviedo y Francisco López de Gomara; la primera de las grandes recopilaciones de viajes, *Navigazioni e Viaggi* (1550), de Giovanni Battista Ramusio; y Bartolomé de las Casas publicó su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* en 1552. Pero Venter asegura que la obra que consiguió «la influencia más perdurable en la visión europea del Nuevo Mundo fue la serie de recopilación de viajes que la familia De Bry publicó en Francfort entre 1590 y 1644, conocida como *Grands Voyages-Americae*».⁴⁷ Lo más valioso de esa obra es que está amplia-

⁴⁷ Lieselotte Venter en *La cuarta parte del mundo. La conquista en imágenes. Theodoro de Bry (1528-1598)*, p. 16.

mente ilustrada con más de trescientas estampas y cuarenta mapas, todos ejecutados por De Bry y sus hijos, realizados en técnica de grabado en cobre, que permite obtener calidades muy finas en el dibujo y gran riqueza plástica. Constituye la más monumental iconografía sobre aquellos acontecimientos de viajes y descubrimientos, en la que se desató con fuerza la imaginación del artista en la representación de figuras y espacios nunca vistos por él. Del conjunto de su gran obra, interesan fundamentalmente al estudio de las islas del mar Caribe los tomos IV, V y VI, basados en el libro de Girolamo Benzoni, *La Historia del Mondo Nuevo*, publicado en Venecia en 1565. Precisa Venter que:

Benzoni tuvo la oportunidad de obtener profundos conocimientos del Nuevo Mundo tras una larga permanencia en él que se prolongó de 1541 a 1556. Durante ese período participó en numerosos viajes de exploración, vivió un tiempo en Puerto Rico, Haití y Cuba, se trasladó de Panamá a Quito y el Cuzco. Estuvo al menos seis meses en la Isla de Margarita.⁴⁸

Los grabados de Theodoro de Bry revelan un ámbito natural desconocido, que en sus piezas funciona como escenografía con una marcada simplificación visual. El interés mayor lo ocupan las figuras, sus acciones y costumbres, tratadas, a partir de los textos, como un referente redundante y con énfasis en mostrar el espacio de lucha y confrontación de los españoles, por lo que ha sido considerado un libro iniciador de la llamada Leyenda Negra del Nuevo Mundo. La anatomía del dibujo de los cuerpos proviene de los cánones clásicos que el Renacimiento retoma de la tradición antigua y de una serie de atributos –tanto corporales como ambientales– basados en las descripciones de los cronistas. Una desproporcionada relación entre los individuos y el medio natural desvirtúa todo el sentido original de la relación naturaleza-sociedad en las comunidades indígenas y yuxtapone una perspectiva antropocéntrica conforme a los ideales europeos de la época. La naturaleza queda representada sintéticamente: un árbol, una roca, una elevación, una costa y, cuando alguna precisión se requiere –como ocurre en el grabado referido a «diversas clases de frutas»–, el artista recurre al texto y acompaña a los árboles imaginarios de los nombres que los identifican: *maei*, *guaiaua*, *gunauana*, por ejemplo, con excepción del

⁴⁸ *Ibidem*, p. 22.

plátano, cuyo tronco y tipo de hoja diferente asemejan más el dibujo al original.



Imagen 1. Theodoro de Bry: **La llegada de Colón a la isla de Guanahani**, s. xvi, grabado.

La naturaleza insular es una imagen figurada, una alegoría, donde ocurren los acontecimientos que interesa mostrar, los de una humanidad otra, extraña y desconocida. *La llegada de Colón a la isla de Guanahani*, obra tantas veces reproducida, es un excelente ejemplo de una pieza bien realizada artísticamente por las excelentes cualidades plásticas de su dibujo y ejecución, en la que a la vez se pueden apreciar esos elementos simbólicos del lenguaje y la estructura compositiva binaria, en correspondencia con los dos mundos contrapuestos, separados por la figura del Almirante y su lanza. Otro aspecto tiene gran interés en la colección realizada por Theodoro de Bry. En ella no solamente se recogen las hazañas españolas durante las campañas de descubrimiento y exploración de territorios –en las que, por demás, como protestante que fue, pone su acento en los actos de barbarie cometidos–; compila también otras aventuras de franceses e ingleses en el Caribe, que anuncian desde el siglo xvi la entrada en conflicto de las otras grandes potencias interesadas en participar en el reparto del botín, que terminarían generando una nueva situación para las islas del mar Caribe: una presencia multi-metropolitana, que terminó por caracterizar la peculiar existencia socio-histórica de esta región hasta la contemporaneidad.

Eran muchas las apetencias que las nuevas tierras creaban en los espíritus europeos de la época. Cada vez se amplió más la presencia de la naturaleza como imagen, en la misma medida en que se producía la penetración y ocupación de los territorios. En las más tempranas representaciones insulares predominaron las perspectivas marítimas y costeras, mayoritariamente dibujadas desde un barco, en las que se destacan los litorales y los bordes fortificados en momentos de asaltos de piratas y corsarios, y de confrontaciones entre las metrópolis europeas por las posesiones antillanas. Esas imágenes abundaron en planos y mapas de la época, integraron volúmenes de los portulanos sobre las bahías y accidentes costeros –tradición venida desde los tiempos de la Edad Media–. En ese sentido, las *Relaciones geográficas de Indias* fueron un impresionante compendio realizado por la Casa de Contratación de Sevilla, a partir de los extensos cuestionarios que se respondían desde todos los dominios de España –en particular, desde las posesiones territoriales y los nuevos asentamientos en América–. Fueron el resultado de una labor estadística, de información histórica, geográfica y administrativa, llevada a cabo a fines del siglo XVI «en forma metódica y organizada», según precisa Jiménez de la Espada:

Tenían por finalidad la elaboración de una historia y geografía de los reinos de la monarquía hispana, para lo cual debía comenzarse con la descripción, y el conocimiento de cada lugar determinado. [...] Pero los resultados no fueron dignos de las esperanzas. [...] Fueron guardados sin ser utilizados, reposando en los archivos y fondos histórico-documentales como gran obra literaria [...] de interés social, económico, cultural, religioso y popular.⁴⁹

Las descripciones geográficas se iniciaron en 1569 y Juan de Ovando tuvo a su cargo el gran trabajo de sistematización de esa información amplia y dispersa. Jiménez de la Espada señala que en 1571 se estableció como libro descriptivo de todas las provincias indianas y que sería llevado por el cosmógrafo y cronista mayor de Indias, que era entonces López de Velasco. Se elaboraron varios cuestionarios que debían ser contestados en forma de relación, de donde deriva el modo

⁴⁹ Marcos Jiménez de la Espada: *Relaciones geográficas de Indias*. Perú, p. 46.

de llamar a este amplio compendio.⁵⁰ De las islas del mar Caribe, son muy importantes, en estos documentos, las de Cuba, Puerto Rico, La Española y Jamaica. Toda esta información fue de gran trascendencia para las Ordenanzas de 1573, relacionadas con la política fundacional hispana en las islas y los nuevos emplazamientos, el ordenamiento territorial y los procesos urbanos y constructivos. En las Antillas, preocupó a las Ordenanzas de Indias el aspecto de localización de las villas y ciudades, la proximidad de recursos naturales y las redes de circulación marítima, entre otros aspectos. A través de toda esta documentación se produjo una síntesis de conocimientos geográficos y una recopilación de datos sobre las tierras recién descubiertas. Lo contenido allí, tanto lo textual como lo visual, constituye un corpus descriptivo en el que se descubren numerosos e importantes aspectos sobre los individuos y el medio natural, con la usual combinación de fantasía y realidad.

Las islas imantadas

La relación naturaleza-arte-sociedad se reinstaló en un nuevo discurso cuando las islas se proyectaron como espacios productivos en las políticas coloniales. Ese proceso no fue homogéneo en el Caribe, adquirió diferente carácter entre las posesiones europeas por la manera diferenciada con que asumieron la economía plantadora –a la que España, por ejemplo, llegó tardíamente–. En esa nueva mirada a la naturaleza insular, aparece una figura clave en la cultura de las islas: el viajero. Una extensa y amplísima gama de referencias quedan de esos viajes en la literatura y en las artes plásticas. El viajero es un observador, no necesariamente profesional ni de las artes ni de la geografía, que elabora relatos y formula discursos narrativos y visuales, que en el caso del Caribe insular constituyen un corpus de la mayor importancia histórico-cultural. Al respecto, apunta Ana Cairo, al estudiar *El camino de Santiago* de Alejo Carpentier, que, como en

⁵⁰ Estos cuestionarios fueron denominados «Instrucción y memoria para las relaciones que se han de hazer para la descripción de las Indias, el buen gobierno y ennoblecimiento dellas». El primer interrogatorio, de 1569, constó de treinta y siete capítulos; el segundo, de 1577, estuvo compuesto por cincuenta y el último, de 1604, integró trescientas cincuenta y cinco. Se hacían preguntas acerca de los más diversos aspectos «sobre la historia y la geografía del país, sobre las condiciones del terreno, usos y costumbres de los naturales» (Germán Latorre: *Relaciones geográficas de Indias*, p. 2) en los dominios hispanos de América. (El cuestionario de 1577, dirigido a las autoridades españolas, puede consultarse en el libro citado de Latorre.)

otras obras del autor, articula su argumento en torno a los motivos del viaje y la figura del viajero: «Desde las cruzadas medievales (empresas militares del cristianismo), el viajero podía ser un soldado, o un romero con un deber religioso a cumplir. Desde el siglo xv, se multiplicaron los tipos de viajeros. Se podía combinar el interés comercial con los placeres del conocimiento y el disfrute de las aventuras por sí mismas». ⁵¹

Las islas del mar Caribe fueron espacio de recepción de población tanto inmigrante como de tránsito, islas en las que el viaje fue parte esencial en la construcción de su historia, por el ir y venir transoceánico. Un libro de la época como *Viajes a las islas de la América*, de Jean-Baptiste Labat –conocido como Père Labat–, es un excelente ejemplo de esas obras imprescindibles. En su condición de clérigo, naturalista, ingeniero civil, tecnólogo y cartógrafo, Père Labat recorre diversas islas del mar Caribe en 1694 y en sus narraciones vuelca sus impresiones y experiencias. En el prólogo a la compilación *Viajeras al Caribe*, Nara Araújo refiere algunas características de este tipo de texto:

las crónicas de viaje, en cualquiera de sus formas (diarios, epístolas, memorias), no deben tomarse como un intento de *historiar* sino como el deseo de dejar testimonio personal, referido a una problemática social y acompañado, casi siempre, de un propósito instructivo; el deseo, en fin, de dar a conocer una realidad a través de vivencias y experiencias individuales. ⁵²

A partir de estos elementos, Nara Araújo distingue los valores descriptivos de estos documentos, coloreados de fantasía, que resultan registro de acontecimientos y memoria de costumbres. Establece entonces una diferencia importante entre los viajeros y los cronistas. Estos últimos «relataban con un objetivo muy concreto, digamos profesional», pero en común con ellos, «algunos [viajeros] fijaron una serie de estereotipos y clichés que acabaron por difundirse por todo el mundo –o por lo menos, en todo el mundo europeo y anglosajón». ⁵³

Si el libro *Viajes a las islas de América* se sitúa cronológicamente en la etapa formativa de la sociedad plantadora a finales del siglo

⁵¹ Ana Cairo: «Un romero en el ajiaco americano», en Alejo Carpentier, *El camino de Santiago*, p. 38.

⁵² Nara Araújo: «Prólogo», *Viajeras al Caribe*, p. 7.

⁵³ Ídem.

xvii en las islas del mar Caribe, en *Viajeras al Caribe* Nara Araújo compiló relatos escritos durante el siglo xix, que testimonian sobre la esclavitud y la abolición, el colonialismo y las luchas independentistas. A diferencia del libro de Labat, en esta antología solo se incluyen viajeras, lo que aporta una mirada femenina, y, por otra parte, no se recogen únicamente textos sobre las islas sino también narraciones de viajes a las zonas costeras continentales, lo cual amplía el recorrido a la dimensión mayor de la cuenca caribeña. Son innumerables las referencias a la naturaleza que dichas viajeras expresaban, en su dualidad: la nativa y original, y la que ya exponía un rostro diferente, el de las plantaciones y la domesticación del paisaje, donde estaba una presencia que lo marcaba con un signo peculiar, el de los negros y negras traídos de África como esclavos.

Y es que entre los siglos xvii y xix se ha producido un profundo cambio en las islas del Caribe. Los procesos de ocupación y colonización han reordenado los territorios sobre su mapa, con nuevas cercanías y distancias simbólicas, a partir de la apropiación y pertenencia de las islas a los diferentes poderes europeos. Un Caribe multi-metropolitano, multi-lingüístico y multi-religioso caracterizó la región, y las islas se separaron no solo por sus estrechos pasos de mar sino por los blasones de sus hegemonías. Se trató de un nudo cronológico identificado por una más fragmentada aún cartografía de las islas antillanas. A lo largo de los siglos coloniales se definieron modos de vivir el espacio insular en función de prioridades metropolitanas que, con intereses comunes, procedieron de manera diferente. El colonialismo fue uno y el mismo, pero sus modos de operar en lo económico y social no fueron idénticos. Para la comprensión de la significación histórico-cultural de esa diferencia en las islas del mar Caribe, se pueden definir dos modalidades: la colonia de poblamiento y la colonia de plantación. Las consecuencias de esta diferencia se revelan en múltiples aspectos de las formas de apropiación del territorio, la relación entre el medio físico y el construido, la composición demográfica y los procesos culturales. La colonia de poblamiento fue hispana, tuvo una intención urbanizadora, con ubicaciones puntuales de enclaves funcionales en zonas costeras y portuarias, debidas al carácter de su economía extractiva y su monopolio comercial desde las tempranas épocas de la colonización. Implicó migraciones sucesivas provenientes de España y con población esclava traída de África, que fue incrementando su presencia en la misma medida en que se desarrolló la economía plan-

tadora hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX. En las colonias de plantación, inauguradas en el siglo XVII, Inglaterra, Francia y Holanda procedieron de otro modo. A diferencia de la colonia de poblamiento, no se produjeron procesos migratorios intensos provenientes de las metrópolis europeas, y el propietario, dueño de las plantaciones, era absentista. Gobernada por un régimen económico de tipo mercantil capitalista, la plantación estaba diseñada para producir materias primas dirigidas a una industria floreciente en Europa y a un circuito internacional también de base mercantil capitalista. No hubo en la colonia de plantación una perspectiva urbanizadora en el proceso fundacional, por lo que la ocupación del territorio difirió sensiblemente del de las colonias de poblamiento. La plantación penetró al interior en busca de las tierras productivas y de adecuada irrigación fluvial. Predominó lo rural sobre lo urbano, a partir de la economía agrícola, y la población esclava de origen africano fue mayoritaria, empleada como mano de obra en los campos productivos.

En ese panorama diferenciado por lenguas, creencias y hegemonías, que dieron lugar a distanciamientos y confrontaciones, en el que nació el Caribe como «frontera imperial» –según lo definiera el intelectual dominicano Juan Bosch–,⁵⁴ las islas del Caribe vivieron entre los siglos XVII al XIX nuevas circunstancias geopolíticas de vital significación para sus naturalezas y sociedades, ya que los móviles de esos procesos respondieron –para unas y otras potencias– a estrategias económicas y comerciales en un momento de proyección capitalista. Se inició la era de las islas plantadoras, en la que, de una forma u otra, todas quedaron imantadas. Aunque la economía plantadora no se instauró en el archipiélago caribeño al mismo tiempo ni con la misma intensidad, la plantación constituyó la clave de una nueva situación socio-ambiental para las Antillas mayores y menores. Ninguna de ellas escapó al «rey azúcar y otros monarcas agrícolas», según ha dicho Eduardo Galeano, quien señala que «las tierras fueron devastadas por esa planta egoísta que invadió el Nuevo Mundo arrasando los bosques, malgastando la fertilidad natural y extinguiendo el humus acumulado por los suelos».⁵⁵ En su libro *Las venas abiertas de América Latina*, hay una muy temprana postura ecologista y de trascendente comprensión de la relación naturaleza-sociedad: en el epígrafe de su primera parte se habla de

⁵⁴ Cfr. Juan Bosch: *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*.

⁵⁵ Eduardo Galeano: *Las venas abiertas de América Latina*, pp. 105-106.

«la pobreza del hombre como resultado de la riqueza de la tierra», pongamos como ejemplo. En el marco de esa contradicción está la noción de valor adquirido por la naturaleza en el contexto de la sociedad colonial de las islas del mar Caribe, un potencial de enriquecimiento económico metropolitano con el consiguiente empobrecimiento de la sociedad original.

Lo natural y endógeno fue sustituido por lo exógeno e importado, y de esa adaptabilidad nació la agricultura exportadora. Los cultivos que insertaron las islas en el gran mercado triangular trasatlántico fueron traídos *de afuera*, como casi todo lo demás, con excepción del endémico tabaco, al que sin embargo se le destinarían nuevos usos y funciones. Los cultivos domesticaron el medio natural y produjeron una monumental transformación de los paisajes originales bajo los enunciados del progreso civilizatorio moderno: «La cultura de la pobreza, la economía de la subsistencia, el letargo, son los precios que cobra, en el transcurso de los años, el impulso productivo original [...] en Barbados y en Haití habitan hormigueros humanos condenados a la miseria».⁵⁶ Y es que la modalidad de las islas productoras vino acompañada de un nuevo tipo de sociedad basada en la esclavitud de hombres y mujeres traídos de África, que llegaron a estar en relación de diez a uno frente a los blancos en ciertos territorios, como los ya mencionados de Barbados, Haití y también en Jamaica.

Con la plantación se instauró un enorme desplazamiento humano, unidireccional, desde el continente negro hacia las Antillas; una explotación intensa y agotadora de la tierra y de los hombres, masiva por la extensión de los latifundios plantadores y la cantidad de mano de obra utilizada en su servicio, destructora de la calidad de los suelos a gran escala y de la condición de los individuos, dada por la deculturación, el maltrato físico y moral. Todo lo que se había sacado de su lugar se encontraba en proceso de adaptación y reordenamiento; así ocurría con los cultivos traídos desde otros contextos y los sujetos desplazados por la trata esclavista, el movimiento humano de mayor envergadura que conoce la historia de la humanidad. Todo, fuera de su sitio, se tenía que reacomodar en una sociedad de alta estratificación social y de muy reducida capacidad de movilidad social: el blanco era el dueño y el negro, el esclavo. A partir de esa diferencia de color quedaron racializadas las relaciones sociales. Esa estructura de poder no dife-

⁵⁶ *Ibidem*, p. 108.

renció al sujeto productivo del objeto productor en la representación visual, pues en la conciencia colonial el esclavo era el instrumento de sus producciones y la tierra, el medio para obtenerlas.



Imagen 2. Hyppolite Garnerey: *Vue d'une habitation près de la Havane*, s. XIX, grabado.



Imagen 3. Frédéric Mialhe: *Trapiche de un ingenio durante la molienda, Isla de Cuba pintoresca*, 1840, litografía.

El universo del dueño blanco asumió la naturaleza desde la tropicalidad de su paisaje y la dimensión de su latifundio, en el que se incluían tierras y esclavos, todos de su pertenencia y todos a su servicio. El universo del negro era el de una naturaleza otra, la de la supervivencia y el refugio, la de la planta medicinal y la cueva protectora, donde no estaban los europeos blancos para representarlo. Dos naturalezas contrapuestas fueron objeto de la representación artística: la virginal tropical, éxtasis

del bienestar insular de los dueños esclavistas, y la domesticada de las plantaciones, con sus procesos tecnológico-industriales, en los que «el esclavo también formaba parte del paisaje rural y urbano, visto plásticamente con una perspectiva costumbrista». ⁵⁷ En los ambientes bucólicos y silvestres, la presencia del esclavo se evade quizás por la acción contaminante que podía significar ante lo primigenio y paradisíaco, o se le utiliza en el papel que *le correspondía*, de servicio a los señores blancos. Son muchas las imágenes que se atesoran: de autores ingleses, como R. Godfrey, W. Clark, George Robertson, Moore Geog, John Evans, J.B. Kidd, James Hakewill, Cartwright y Adolphe Duperly; y también de franceses, entre los que destacan Hyppolite Garnerey y Frédéric Mialhe.

La naturaleza y la sociedad, en los imaginarios de las artes realizadas por europeos durante esos siglos coloniales, pasaba por la sensibilidad, el interés y el punto de vista de quienes las representaban y poseía un profundo carácter ideológico a partir del valor cultural otorgado a la relación entre ellas. En ese sentido, se aprecia un punto en común con la literatura de viajes, pues viajeros –de estancias más o menos largas– fueron también los que plasmaron esa realidad en imágenes: no eran necesariamente profesionales del arte, aunque también los hubo, y todos tenían diversos niveles de compromiso con la realidad representada, pero, en común, siempre estaban plegados al sector dominante. Las obras se expresaron ligeramente al margen de las escuelas, tendencias o estilos del arte europeo occidental, bien que se puedan descubrir ciertos modos de hacer de diferentes movimientos artísticos de los siglos XVII al XIX.

Lo natural y lo construido

En ese imaginario de la naturaleza no escapa la relación del medio natural con el medio construido, toda vez que la arquitectura se enlazó muy orgánicamente al panorama paisajístico representado. Las islas del Caribe fueron pobladas y edificadas a partir de los usos y funciones territoriales dados por las metrópolis y los inversionistas. Las formas de ocupación del espacio y la arquitectura han sido parte esencial de esa imagen insular que se gestó paulatinamente y que configuró una diversidad también en el plano visual, porque los modelos

⁵⁷ Adelaida de Juan: «Hace cien años...», p. 133.

constructivos no fueron idénticos, sino que funcionaron según el origen metropolitano y las tradiciones arquitectónicas empleadas.

En la colonia de plantación, con mayoría de población esclava, reducida emplomanía blanca y un dueño generalmente absentista, la casa de vivienda del plantador fue el símbolo más importante del estatus y jerarquía del amo. Sorprenden las mansiones en medio de la campiña, que con mucha frecuencia integran ese paisaje. El contexto de las residencias de los plantadores quedaba idealizado de esta manera, con la configuración del terreno en el que las viviendas señoriales estaban suficientemente alejadas del circuito agrícola e industrial, y de las zonas habitacionales de los esclavos. La casa era, en su aislamiento y ubicación en el medio natural, un símbolo social que tuvo variantes arquitectónicas importantes, marcadas por la pertenencia cultural de los colonizadores. Tuvo también inspiraciones *palladianas*, por su carácter palaciego y señorial, en un espacio campestre asociado a la evasión de lo mundano, donde «la presunta libertad del campo constituye el fenómeno adyacente y el reverso constante de la cultura occidental».⁵⁸

Al mismo tiempo, esas construcciones tuvieron respuestas arquitectónicas muy precisas ante el ecosistema, a partir de un modo de vivir la arquitectura en condiciones tropicales. Las claves invariantes más importantes las aportó el medio natural y las necesidades de carácter climático para que la arquitectura pudiera responder a las condiciones de temperatura, humedad, pluviosidad, sismicidad y otros eventos climáticos regionales. Fueron estos factores de adaptación bio-tropical los que aportaron las mayores soluciones para lograr una casa transpirante, comunicativa y segura. Elementos tales como la circulación del aire al interior de los espacios, los aleros sobresalientes, los guardapolvos, los botaguas y una gran diversidad de vanos con protección hacia el exterior para las lluvias y los vientos, las dobles puertas y ventanas, la protección sobre las aberturas al exterior, las cubiertas predominantemente a dos y cuatro vertientes, los sistemas hidráulicos para drenaje y recogida de las aguas, los pilotes para elevar la casa sobre el suelo, los aislantes de protección solar, las galerías perimetrales. La invariancia no presupone ni homogeneidad ni coherencia a ultranza. Indica justamente la capacidad operacional de la casa para adecuarse a las condiciones propias de su espacio climático y para

⁵⁸ Reinhard Bentmann y Michael Müller: *La villa como arquitectura de poder*, p. 7.

revelar así una realidad psico-social y un modo de vivir la arquitectura según las características del sujeto social. Se trata de elementos que adquirieron diferentes niveles de depuración arquitectónica, dados por el poder económico de los propietarios, pero que en escalas diversas otorgaron la coherencia esencial a un código bio-tropical con sus variantes. Estos componentes distinguen las particularidades de ciertos referentes y revelan una diversidad arquitectónica donde lo vernacular se recicla y funciona como arquitectura testimonial de profundo sentido cultural, de la que los grabados y pinturas de estos siglos ofrecen una imagen documental de la mayor importancia.

Al observar estas características de forma diacrónica, se pone en evidencia su carácter procesual tanto en las colonias de poblamiento como en las de plantación. En las primeras, hispánicas, la casa encalada de escasos vanos y patio húmedo del sur de España, concebida para altas temperaturas y reducida humedad relativa, tuvo que variar sensiblemente en el contexto de las islas del mar Caribe, pues construida tal cual el modelo sureño español no hubiera resistido a los embates húmedos antillanos ni hubiera aprovechado las brisas de las islas atravesadas por los vientos de todos sus puntos cardinales. Algo similar ocurrió con la casa palaciega de las restantes metrópolis europeas instaladas en las islas, las que sin embargo adaptaron ciertos elementos, como las marcadas vertientes de sus techos, previstas para el drenaje de las nevadas invernales, en función de canalizar los colectores de agua de lluvia, o la hermeticidad de sus dobles puertas y ventanas, para enfrentar nuevos requerimientos medioambientales en las islas del mar Caribe, con sus tempestades, ciclones y huracanes. El proceso fue monumental en unas y otras islas, y constituye un rasgo decisivo sobre los modos humanos de apropiación arquitectónica como respuesta ante las exigencias bio-climáticas. Un verdadero aporte al patrimonio construido en las Antillas por la original capacidad adaptativa del hábitat, comprendido como modelo cultural, reproducido socialmente por su capacidad funcional.

Se trató de un ideal de vida rural, que tenía un fundamento ideológico en el contexto colonial de las islas del mar Caribe, donde la casa del dueño plantador fue siempre un modelo prestigioso, en el que resaltaban sus valores en relación con el conjunto de la arquitectura agroindustrial y las cabañas de los esclavos. Estas últimas fueron unidades mínimas, en madera, adobe o piedra, con las áreas de servicios, cocina y letrinas en el exterior. Ellas están en la endogénesis de la

arquitectura insular como expresión constructiva popular de los sectores más humildes; por eso, después de la abolición de la esclavitud y a lo largo del siglo XIX, aquellos hombres y mujeres, y sus descendientes, desplazaron esta choza hacia sus nuevos sitios de asentamiento, ya en la ciudad, ya en el campo. La rústica cabaña fue el punto de partida de una casa otra en el Caribe insular. La cabaña se amplió y extendió en la medida en que la familia crecía en medios y en miembros. Lo más importante a destacar es cómo ese módulo habitacional rústico fue, en su evolución, portador de saberes artesanales, por el uso de materiales locales y la transposición –a su escala– de códigos formales de la arquitectura de los sectores dominantes. En sus variantes más modestas y extendidas, esa arquitectura fue generadora de una tradición constructiva que llega hasta nuestros días.

En el Caribe hispano, y especialmente en Cuba –con el gran desarrollo agrícola y la masividad esclava hacinada en la promiscuidad de los barracones de las extensas plantaciones azucareras que irrumpieron en el siglo XIX–, el bohío devino un símbolo rural de autonomía y emancipación individual y familiar, por estar asociado –histórica y socialmente– a los libertos, cimarrones y campesinos. Mientras, en el espacio urbano o semi-urbano, la modesta vivienda volvería sobre la casa de puerta y ventana como núcleo formativo inicial de una imagen arquitectónica de los sectores desposeídos. El tardío proceso abolicionista en el Caribe hispano hizo mucho más compleja la inserción de esos sectores marginados y discriminados en el entramado social de ciudades ya instituidas y en franco proceso de crecimiento, por lo que la segregación urbana adquirió un carácter más marcado, tanto al interior de la retícula histórica como en sus periferias. Por su parte, la cabaña fue inclusiva, ejemplo de cómo un modo de vivir impuesto por las condiciones discriminatorias de la esclavitud devino arquitectura y tradición constructiva: «Esa dominación llamaba a una resistencia que se expresó en la cabaña... y en su persistencia como modelo del hábitat antillano».⁵⁹

En el bohío o caney y en la modesta casa, tipo de cabaña al fin, de la arquitectura de los países hispanos del Caribe insular, tiene lo vernacular fuentes invariantes imprescindibles para su estudio y evolución ulterior.

⁵⁹ Jack Berthelot y Martine Gaume: *L'habitat populaire aux Antilles*, pp. 13-14.

El escenario de las plantaciones

Otra de las alternativas en los imaginarios artísticos, en relación con las plantaciones insulares caribeñas, fue la búsqueda de una nueva mirada, desde las tendencias del progreso y la modernidad, a las técnicas y a los aportes de las ciencias naturales, orientada a una exploración y a un mayor conocimiento científico de la flora y la fauna de las islas. En ello, los estudios de Alexander Von Humboldt introdujeron un sistema de observación que cualificó la integralidad de los ecosistemas americanos. De las islas del Caribe, Humboldt solo visitó Cuba, donde ha sido considerado un segundo descubridor. Pero la extensión de su viaje por otros países de América continental, así como la repercusión de sus observaciones en Europa y en los Estados Unidos, contribuyeron a expandir sus puntos de vista sobre la relación hombre-naturaleza.

En la primera mitad del siglo XIX dominó en Cuba la influencia de la Ilustración, por lo que los aportes de Humboldt se insertaron en esa perspectiva iluminista. Refiriéndose a este aspecto, Moreno Fragnals ha precisado que, «además de una actividad económica, el ingenio fue una aventura del espíritu», ya que fue en el azúcar que se concentró el «gran complejo productor que exigió estudios intensos, un largo y detenido trabajo de investigación y una extraordinaria pasión creadora».⁶⁰ La visita de Humboldt coincidió en Cuba con el gran despliegue de esa nueva industria en el país, concebida sobre nuevos medios tecnológicos, cuando –después de la Revolución de Haití– la Isla se convirtió en la primera productora de azúcar y café del mundo.

El pensamiento naturalista tuvo su mejor espacio de indagación en los cultivos agrícolas exportadores. Un clima de cambio inspiró todo el proceso de lo que se dio en llamar en Cuba «ingenios de nueva planta». Moreno Fragnals precisa:

Desde el punto de vista intelectual es importante separar el fenómeno cubano del operado en las *Sugar Island*. Las Antillas inglesas fueron simples receptoras de la revolución industrial. Pero el crecimiento colonial cubano no tuvo su origen en la metrópoli, sino se efectuó a pesar de esta.

⁶⁰ Manuel Moreno Fragnals: *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, p. 71.

No es un fenómeno importado oficialmente, llega de tierras extranjeras gracias a un esfuerzo que nace en la propia entraña cubana.⁶¹

La primera máquina de vapor llegó a Cuba en 1796 procedente de Londres. Sin embargo, en ese ímpetu de los nuevos ingenios subsistía una profunda contradicción, dada por el carácter absolutamente tradicional de los procedimientos agrícolas y la esclavitud. Miles de hombres y mujeres trabajaban hasta veinte horas diarias para alimentar la avidez tecnológica de las nuevas fábricas de azúcar. El compendio que mejor ilustra esa imagen fue realizado por un grabador francés, Eduardo Laplante, y publicado en 1857 con el título *Los ingenios de la Isla de Cuba*. En esta colección de vistas de los principales ingenios del azúcar de la Isla –primera obra de su tipo– se incluyen, en edición de lujo, los textos de Justo Germán Cantero y los dibujos del natural y litografiados por el viajero Laplante –realizados íntegramente en Cuba–, gracias a los adelantos de los talleres de impresión y edición. Los dibujos son de una amplia perspectiva, abarcadora del espacio productivo de las haciendas, donde se destacan los sembrados, las edificaciones industriales y las extensiones de terreno que rodean estos conjuntos, tendientes a su expansión en grandes latifundios. Todos los ingenios representados se encuentran en plena actividad y el humo sale de sus chimeneas con intensidad, lo que constituyó un símbolo visual en el escenario de las plantaciones (imagen 4, p. 145).

La escala gigantesca de estos conjuntos es el centro de atención de las ilustraciones realizadas por encargo de sus dueños. Cada una de ellas está acompañada de descripciones que, con sumo detalle, dan fe de la bonanza y prosperidad de los colosos. Se trata de criterios de selección de imágenes que describen un potencial económico y la naturaleza entendida como fuente de poder. El ingenio es la imagen de lo que no se ve, tras él se oculta la base del conflicto de la sociedad plantadora, cuando ya se debatía ampliamente el problema del sostenimiento de la trata negrera y de la esclavitud, que ya Inglaterra había abolido en sus posesiones antillanas.

Vestido de blanco, la figura del esclavo queda minimizada ante la dimensión de la industria, incluso cuando forma parte de ella, *serialmente* integrado como engranaje del sistema. Todo el trazado de la

⁶¹ *Ibidem*, p. 72.

estructura compositiva, la forma, el color y la distribución espacial de las obras adquieren significaciones éticas y sociales.

Los ingenios... es un compendio que refuerza los conceptos ideológicos de la sociedad colonial, dispuestos en sus páginas a satisfacer el gusto de sus comitentes y destinatarios: la sacarocracia cubana. La evidencia de la deforestación en los amplios planos que rodean los ingenios, los amontonamientos de leña en las casas de calderas, la vivienda del dueño en lo alto de una colina en el central Buena Vista –segregada, en su altitud, del caserío de negros y de la arquitectura industrial de los que es propietario–, la pulcritud en el tratamiento de todos los espacios muestran una realidad que bien podría ser interrogada por la imagen de lo que no se ve ex profeso pero se sabe de su existencia; está para llenar lo omitido, un vacío de enunciación explícita de capital significación. En las litografías de Laplante no se escuchan ni los látigos del mayoral ni la campana anunciadora de la fuga del esclavo. Un detalle vale hacer resaltar: la esbeltez de la palma real, solitaria en el paisaje, que logró sobrevivir al desmonte porque no entorpecía, con su ligero penacho, el sol intenso que la caña exigía. Así sobrevivió, en las islas del mar Caribe, el árbol que hasta la actualidad es un atributo de identidad antillana.

Imágenes como estas, reunidas en volúmenes o dispersas en fuentes múltiples, autorales o anónimas, trazan un itinerario de gran valor documental y constituyen el origen, en medida considerable, de un ideal artístico que construyó una cultura visual de las islas del mar Caribe. Componen también un referente para el arte posterior, que las asumió como patrón o polemizó con ellas, para formular un nuevo concepto de valor cultural en la relación naturaleza-sociedad en las Antillas. De ahí se deriva un imaginario, entendido –según lo define Miguel Rojas Mix– como «el encadenamiento de imágenes, con vínculo temático o problemático, que se recibe a través de diversos soportes o medios audiovisuales, y que constituyen un corpus temático o que [se] interioriza como referente».⁶² En esa secuencia de lo textual a lo visual, y de una visualidad comprometida ideológica y culturalmente con el poder hegemónico, se colocó en primer plano el problema de la identidad en la relación naturaleza-sociedad.

⁶² Miguel Rojas Mix: «Humboldt, la ecología y América».

Paisaje y reencuentro

La naturaleza es todo.

Hasta lo que no se ve.

ESTEBAN MONTEJO

El paisaje, género en intenso proceso de expansión en Europa desde el siglo xvii, se implantó también en la cultura visual de las islas en obras realizadas por extranjeros y nativos, quienes, formados en la tradición europea, iniciaron sus carreras artísticas durante el siglo xix. El paisajismo significó un punto de reencuentro con la naturaleza insular. Fue una clave para mirar al país y evocarlo con un sentido de identidad. Por contraste, esa naturaleza aludía a una nueva construcción visual, marcada por las influencias, tardías en las islas, del romanticismo que ponía su énfasis en los sentimientos del paisaje, las atmósferas y la luz, todo lo cual encontraba en el trópico condiciones propias e inexploradas. El género nació con el abandono de los grandes temas religiosos y alegóricos, históricos y retratistas, que en los inicios tuvo el arte pictórico insular. Mirar a la naturaleza fue un acto introspectivo, que tuvo un aspecto ético e ideológico, y relacionó el nuevo género con los fundamentos conceptuales de una sociedad que inauguraba un pensamiento intelectual como nación, bien que aún las condiciones coloniales eran imperantes. Fue algo peculiar ese proceso, pues con excepción de Haití, nacida como república independiente en 1804, ninguna de las restantes islas del Caribe adquirió tal condición a lo largo del siglo xix. Cuba –que había luchado durante treinta años por su independencia– fue ocupada por los Estados Unidos, al igual que Puerto Rico, en 1898. Así inauguró la mayor de las Antillas el siglo xx hasta la fundación de una república neo-colonial en 1902. Puerto Rico, desde 1952 colonia con el estatus de Estado Libre Asociado, continúa bajo la hegemonía de los Estados Unidos al iniciarse el siglo xxi. De tal modo, esos procesos de conformación de un pensamiento nacional surgieron en el interior de las sociedades coloniales y no tuvieron características homogéneas en las islas del mar Caribe. Un arte realizado por nativos, criollos, con la apropiación del lenguaje visual de los estilos europeos y con obras de carácter autónomo, no se aprecia en simultaneidad en todos los territorios. En los del Caribe anglófono, francófono y holandés predominaron aún las obras realizadas por artistas europeos, mientras que fue en el Caribe insular hispano donde

los artistas criollos llegaron a conformar una poética artística durante el siglo XIX. Muchos de ellos se habían formado en Europa, o en los talleres instalados en las islas. Cuba fue la única en el mar Caribe que tuvo una Academia de Bellas Artes fundada bajo la influencia de la Ilustración, en 1818. Las de todas las otras islas antillanas se crearon a lo largo del siglo XX.

Refiriéndose a Cuba y a su poesía en esa centuria, Cintio Vitier ha dicho que «lo cubano se revela, por ella, en grados cada vez más distintos y luminosos. Primero fue la peculiaridad de la naturaleza de la isla. No olvidemos que el fondo natural es decisivo para entender las configuraciones del carácter, el sentimiento y el espíritu». ⁶³ Se podría preguntar si para las artes visuales el proceso fue similar al ocurrido en la literatura, y en especial en la poesía. Un gran estudioso del tema, Jorge Rigol, indicó ciertos contrastes:

disparidad de rumbos y propósitos entre la poesía y la pintura [...] esa voluntad cubanizante, deliberada y consciente, que agrupa y cohesiona un grupo de poetas hasta constituir un movimiento, es desconocido en la pintura [...] No es hasta la segunda mitad de la centuria que puede Cuba presentarlos y siempre serán figuras aisladas, inconexas, girando en órbitas individuales, sin comunidad de metas y propósitos. ⁶⁴

La interconexión individuo-naturaleza marcó fuertemente el espíritu de la poesía del siglo XIX, pues, según Vitier, «muy pronto junto a la naturaleza aparece el carácter: el sabor de lo vernáculo, las costumbres, el tipicismo con todos sus peligros». ⁶⁵ En la pintura paisajista el proceso fue sensiblemente diferente al que describe Vitier, pues si bien la mirada a la naturaleza fue común a ambas, no lo resultó igual el sabor de lo vernáculo y las costumbres, por la desproporcionada presencia de la figura humana, en relación con la escala y significación que adquirió en lo pictórico la imagen del mundo natural. Y es que «la realidad condenaba al paisaje cubano a ser un paisaje sin hombre:

⁶³ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, p. 19.

⁶⁴ Jorge Rigol: *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (de los orígenes a 1927)*, p. 189.

⁶⁵ Cintio Vitier: Ob. cit., p. 19. El exotismo ha sido una problemática en la relación alteridad-identidad en las artes de las islas del mar Caribe. Es un aspecto esencial en los peligros que generan los *tipicismos* que comienzan a cualificar la mirada a la naturaleza y la sociedad en las expresiones artísticas desde el siglo XIX.

hombre y paisaje no rimaban. [...] Colocarlos entre tanta belleza natural significaba destrozar la armonía del conjunto, y el pintor, conscientemente o no, se dejaba arrastrar por el escenógrafo. La visión epidérmica salvaba la situación».⁶⁶

El grabado sin embargo no operó de la misma manera. Los paisajes de la estampa fueron urbanos y rurales, y realizados por extranjeros. Adelaida de Juan precisa que «en la tercera década del siglo XIX comienza a llegar a Cuba una serie de dibujantes y litógrafos que habrían de realizar aquí versiones notables de diversas escenas y paisajes de la isla».⁶⁷ En los paisajes urbanos se mostraban las transfiguraciones que, como referente de modernidad, se operaban en los espacios públicos y en la arquitectura, y se captaba –de manera pintoresca– los personajes de plazas y mercados, especialmente los esclavos del ámbito doméstico y los libertos con sus peculiares modos de vestir. Excelentes ejemplos de esas tendencias se localizan en las obras desarrolladas en Cuba por los grabadores franceses Hyppolite Garnerey y Frédéric Mialhe. Especialmente, la imagen física de la Isla y los ambientes se destacaron en las colecciones de Mialhe, en las que se reúnen muestras impresionantes de la naturaleza insular, de los islotes y cayos que la circundan, realizadas a partir de los apuntes tomados por él en las excursiones con el gran naturalista y sabio cubano Felipe Poey. *Isla de Cuba pintoresca* llegó a contar con treinta y siete litografías en blanco y negro.

La campaña cubana, sin embargo, encontró su sitio mejor en la pintura de caballete a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Una pieza al óleo de Eduardo Laplante, *Trinidad, vista general tomada desde la loma de la Vigía* (imagen 5, p. 145), realizada en 1852 por el grabador del libro de *Los ingenios de la Isla de Cuba*, podría considerarse, según la autorizada opinión de Jorge Rigol, «una de las pocas pinturas del artista francés de que se tiene noticia, parece ser una de las primeras versiones del hombre y el paisaje cubanos».⁶⁸ Esta obra mantiene, no obstante, el mismo esquema representacional de las piezas gráficas que realizó sobre los ingenios cubanos, con esa visión amplia y panorámica, en la que la naturaleza es escenario de los sucesos que ocurren en el primer plano de la composición.

⁶⁶ Félix Pita Rodríguez: «El paisaje de su patria», p. 3.

⁶⁷ Adelaida de Juan: «Goya, Rosario y Mialhe», p. 79.

⁶⁸ Jorge Rigol: Ob. cit., p. 154.

Las nuevas tendencias del paisaje se inspiraron más en el aire-librismo, con influencia de la Escuela de Barbizon,⁶⁹ e introdujeron un cambio de signo en el arte pictórico en Cuba, donde había predominado el academicismo y el neo-clacisismo. Al hacer del género una escapada al mundo natural y primigenio, la naturaleza no pareció estar sometida a ningún otro poder que el del espíritu humano. El espectáculo de las formas naturales, aún marcadas por las brumosas atmósferas europeas, dejaba entrar suavemente la luz del sol tropical que conseguía hacer resaltar el brillo de sus verdes y los reflejos de las aguas dulces.

Según advirtió Pedro de Orúa: «En un principio fue el paisaje. Tan solo el paisaje, en estado de génesis, de floración e instauración de sí mismo, como si todo ente animado debiese esperar a la terminación de semejante telón de fondo para poder instalarse en él, para habitarlo».⁷⁰ El paisaje en su propia etimología presupone *el país* como singularidad natural.⁷¹ En nuestros primeros paisajes decimonónicos, el país al que mira la pintura tiene cualidades de escenario natural y entornos de vida en los que el individuo es un gran ausente. Pero,

en la apreciación de un paisaje convergen las características visibles de un sustrato físico –área observada– y un sujeto observador que se sitúa ante al paisaje, interpretándolo desde su perspectiva cultural; en consecuencia, un espacio geográfico solo tiene carácter de paisaje cuando es percibido y descifrado culturalmente. Una selva o un desierto sin la presencia de

⁶⁹ En los bosques franceses de Fontainebleau, alrededor del año 1849, se reunieron artistas en lo que se conoce como la Escuela de Barbizon. Estos emprendieron una pintura al aire libre de inspiración paisajística. Buscaban el contacto directo con la naturaleza. El más ilustre representante de esta escuela fue Théodore Rousseau. Se alejaron sensiblemente de las tendencias románticas.

⁷⁰ Pedro de Orúa: «Presencia del campesino en la pintura en Cuba», p. 2.

⁷¹ «Al analizar la etimología del término paisaje –que procede de latín *pagus*, que designa a la aldea o lugar donde nace o vive una persona y con el cual esta se identifica– emergen relaciones semánticas y vínculos conceptuales entre país y paisaje que se expresan en la proximidad fonética de las palabras francesas *pays* y *paysage*, las italianas *paese* y *paesaggio*, las inglesas *land* y *landscape* y las alemanas *land* y *landschaft*. En América, la etimología del término paisaje tiene un sentido equivalente a país y su origen es afín a pago, similar a la voz latina *pagus*. De la indagación etimológica se deduce que paisaje y país son términos alusivos a un mundo propio y se vinculan con el sentido de pertenencia a un lugar con el cual se establecen lazos de intermediación cultural y afectiva.» (María Dolores Muñoz *et al.*: Ob. cit.)

un observador que los interprete no constituyen paisajes sino ambientes naturales.⁷²

Si bien se distinguen sus singularidades estéticas como imagen del territorio hecha obra de arte, lo importante para valorar la relación naturaleza-arte-sociedad en estas obras radica en la identificación de las áreas que visibiliza o invisibiliza la pintura a partir del punto de vista del observador.

El otro país

El paisaje es un cuadro, una ventana. Un fragmento de realidad, que es siempre una elección. Un autor como Esteban Chartrand, cubano de ascendencia francesa y miembro de la burguesía criolla, fue «uno de los más importantes pintores del siglo XIX cubano. Se le sitúa como la figura clave de la tendencia paisajista que surge en la segunda mitad del aludido siglo»⁷³ (imagen 6, p. 145). Impregnó sus paisajes de un sentido lírico y de una composición cargada de emoción por el uso del color, con el que idealiza las atmósferas crepusculares, muy influidas por los estudios de pintura que realizó en Francia. Hay un silencio peculiar en muchas de estas imágenes. No son descriptivas sino enunciativas. Este pintor nació y creció en la hacienda azucarera de los Chartrand en el occidente cubano y «su estilo suave, asordinado, estaría en buena medida influenciado por la propia placidez en que se crió».⁷⁴ Con gran sensibilidad pintó ese otro país, el idílico del paraíso azucarero, que no era el ruidoso de la caña y el central sino el del coloso productivos como «ente perfectamente organizado, en exacto proceso de productivo. La burguesía criolla, poseedora de los medios de producción fundamentales de la colonia, se muestra plenamente en la obra del artista»⁷⁵ y hace valer su poderío económico. En general, en la obra de Chartrand «la figura humana ha sido relegada a un plano muy secundario, con apenas significación y representada con una gran placidez». Se trata de personajes del sector dominante. Raúl Ruiz afirma que en la pintura de Chartrand «el campo cubano

⁷² Ídem.

⁷³ Raúl R. Ruiz: «Esteban Chartrand: nuestro romántico», p. 35. Cfr. Luz Merino: «Otra lectura de nuestra crítica de arte en el siglo XIX».

⁷⁴ Ibídem, p. 38.

⁷⁵ Ibídem, p. 41.

es, en suma, un edén».⁷⁶ Y como en todo lo virginal y primigenio, una cierta ahistoricidad parece marcar estas obras. Al respecto decía Ortega y Gasset: «Pero, un paisaje sin historia apenas es un paisaje. Para que lo sea plenamente es necesario que sobre el paisaje natural haya tendido su abono la historia y sobre esta capa que humaniza el paisaje hayan caído como cultivo nuestras meditaciones. Hay que moralizar el paisaje entretejiendo en su urdimbre nuestras almas».⁷⁷

Una historia necesita un paisaje para *ser*, y es en un paisaje donde toda historia se desarrolla. Es así que la naturaleza se hace relato social y se humaniza. De ese modo lo natural se hace narración y recitación. Difícil sería imaginar una historia fuera de su lugar, de su naturaleza. El sitio de su propia leyenda es su paisaje. Sin embargo, en el género paisajístico del Caribe hispano insular en el siglo XIX, se aprecia un vaciamiento de sentido histórico, entendido como lugar donde ocurre u ocurrió un acontecimiento. La ahistoricidad de estos paisajes los hizo inocuos ante los conflictos que la naturaleza vivía en relación con la sociedad de su tiempo. En el caso cubano, sobre esa naturaleza se había producido el gran apogeo de las industrias del azúcar y el café. El panorama de desmonte progresivo, el crecimiento de la esclavitud en grandes dimensiones, la tala intensiva y la introducción del ferrocarril con sus arterias metálicas atravesando los campos cubanos; todas estas transformaciones fueron ajenas a la mirada del paisaje artístico, así como también a las circunstancias en que bajo la influencia de los maestros franceses, venidos con sus dotaciones desde Haití, las plantaciones cafetaleras se extendieron por las montañas cubanas y el tabaco nativo, con sus industrias urbanas, ganaba cada vez más mercado en los circuitos mercantiles europeos. Nada de esto pareció ser tema adecuado para las *bellas artes* por su carácter contingente: ni la rebeldía esclava, ni tampoco la guerra de independencia que se libró desde 1868 en los montes cubanos, con sus batallas y cargas al machete. En una obra como *Muerte de Maceo* del cubano Armando Menocal, no hay un territorio identificable: el símbolo está en el palmerío que sirve de telón de fondo, un sitio que puede estar en cualquier parte de la campiña y que remite a un dato de cubanidad; a un símbolo de lugar y no a un lugar en sí mismo.

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ *Apud.* «El paisaje y su historia».

Entonces fueron otras las manifestaciones –igualmente consideradas no artísticas– que dejarían memoria de muchos de esos acontecimientos: la fotografía, el grabado y la caricatura. Ninguna de ellas reinaba en el ámbito legitimado de las *bellas artes*. Se trató de dos universos en contraposición con lenguajes artísticos diferenciados, actuando en esferas también diferentes de lo estético. Rigol lo ha expresado del modo siguiente, contraponiendo grabado y pintura:

frente a la pretenciosa oquedad de la Academia, a su persistente escapismo a través del episodio histórico, las socorridas escenas mitológicas o los retratos oficiales, los grabadores, atentos por su oficio a la circunstancia ambiental, van perfilando, borrosamente, fragmentariamente y aún sin propósito expreso, el huidizo rostro del hombre y el paisaje cubanos.⁷⁸

Estas manifestaciones de la ilustración, la fotografía y la caricatura, encontraron sus soportes de difusión en las publicaciones de libros, periódicos y revistas a través de la imprenta que en Cuba había sido introducida desde los primeros años del siglo XVIII. Por otra parte, al arribar al siglo XIX, en la mayor de las Antillas ocurrió un prolongado proceso de apropiación y división de la tierra, lo que según Ramiro Guerra dio lugar «a la formación de una clase de grandes y pequeños propietarios descendientes de los primeros pobladores con firmísimo arraigo en el suelo donde habían nacido».⁷⁹ No ocurrió –precisamente como en Barbados y demás islas próximas, que fueron donadas graciosamente a un magnate, el conde de Carlisle, para que fueran explotadas económicamente: «La tierra de Cuba se distribuía a los españoles para que poblaran la isla, con la obligación de residir en ella no menos de cuatro años», lo que contribuyó a «fomentar la población española en las Indias». Concluye Ramiro Guerra que «esta diferencia inicial de la política castellana e inglesa en las Antillas habría de tener en el tiempo consecuencias incalculables».⁸⁰

Ya había sido enunciada una diferencia esencial al distinguir las colonias de poblamiento de las de plantación. Por eso es importante destacar, como lo hace el autor, la participación activa de los propietarios nativos o criollos en la economía de plantación, hacia la que

⁷⁸ Jorge Rigol: Ob. cit., p. 129.

⁷⁹ Ramiro Guerra: *Azúcar y población en las Antillas*, p. 37.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 34.

se orientó la sociedad cubana desde finales del siglo XVIII, y el modo en que entre esos mismos propietarios surgían «muy hondas y muy firmes raíces en el suelo [...] y se echaban los cimientos de una nueva y original nacionalidad».⁸¹ No de forma idéntica al proceso en Cuba, pero de modo similar en cuanto a la formación de una comunidad adinerada, arraigada en el suelo y con sentido de identidad nacional, se manifestaron las situaciones históricas en República Dominicana y en Puerto Rico a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, esa burguesía criolla ascendente en su poder económico, que se nutrió de los adelantos de Europa, comenzó a observar con ansiedad los avances de los Estados Unidos, pues su cercanía territorial incentivaba la idea de un potencial comercial en el propio continente. Impugnaban el conservadurismo de la metrópoli española, que vivía en una latente contradicción de intereses, ya que, a la vez, su economía internacional se sustentaba sobre la base de la maquinaria esclavista, lo que rebatía, en sus fundamentos mismos, toda postura humanista en el plano intelectual. En ese sentido, con palabras de Miguel Barnet, aquella burguesía blanca «era un producto inacabado, una máscara, una contradicción».⁸² La mirada al paisaje, desde la pintura, no puede separarse de este complejo cuadro social que situó su contemplación sobre la naturaleza como objeto de representación lírica y poética, en el que se impuso el tono personal del artista surgido del seno de esos mismos sistemas de valores y que los representaba, pues,

Aunque es imposible establecer una relación causal directa entre los modos históricos de concebir y representar el paisaje, y los intereses concretos que generan en cada período general las clases sociales en conflicto, es necesario tener presente que la orientación gnoseológica y expresiva hacia un sector –y no otro– del ambiente humano y natural supone una actividad axiológica que, en última instancia, tiende a reforzar o a cuestionar los valores sociales existentes.⁸³

En el paisajismo del siglo XIX, el sujeto no está en el paisaje, y si aparece, no tiene protagonismo, y si funciona a nivel de representatividad social, sobre todo, pertenece al sector dominante. El sujeto es el observador

⁸¹ *Ibidem*, p. 38.

⁸² Miguel Barnet: *La fuente viva*, p. 146.

⁸³ Jorge de la Fuente Escalona: «El paisaje en las artes visuales: concepto y fenomenología», p. 59.

que pinta. Desde sus concepciones culturales y su sensibilidad visual, asume la naturaleza como un estado del alma humana a partir de un punto de vista, el del *voyeur*; y es así como entabla su relación con ella: «Y es que el significado humano del paisaje natural no es un dato, sino una relación que depende del contenido de los factores socio-clasistas, culturales y tecnológicos que perfilan y definen el carácter y los modos de la asimilación sensorial del mundo por parte del hombre». ⁸⁴

En el caso del arte, el artista actúa como un mediador entre el hombre social, el genérico del tiempo de la historia. Él es el *voyeur* que observa y pinta. El gran tema de esta pintura es el escenario natural y de él se derivan los significados estéticos del paisaje. Una emoción penetrante hacia la naturaleza hace de ella un espacio en un tiempo detenido por el artista que la contempla.

Alegorías insulares

El paisajismo respondió a una sensibilidad artística que enaltecía el medio natural de las islas del mar Caribe y, en especial, las zonas de su mayor identidad y fragilidad, la pequeña parcela de la economía doméstica campesina o la campiña en toda su virginidad. La vida del campo insular afloró en estas pinturas, cuyas funciones representativas fueron esencialmente ideológicas por el modo en que el espíritu nacionalista, que emergía con fuerza en la sociedad y en la creación artística, miró a la naturaleza como una fuente de referencia esencial. La importancia mayor de esta pintura radicó en hacer un acto de *reconocimiento pictórico* del entorno a través del paisaje, lo que identificó y acercó el arte a una problemática social de la mayor importancia: la afirmación de una identidad visual que vibró, aunque emocional y subjetivamente, en los paisajes de la segunda mitad del siglo XIX.

Si bien en el contexto insular caribeño aún no es posible referirnos a escuelas o tendencias que revelaran de manera grupal la formación en la pintura de un movimiento de arte, en esas expresiones puntuales se descubren intereses y motivaciones comunes a una circunstancia epocal, que tuvo elementos de enlace –también comunes– con la literatura y, en especial, con la lírica. En ese paisaje revelado en términos plásticos, se descubren modos pictóricos de influencias europeas. Ellos no fueron impedimento para que, en el tratamiento de una temática local, se produjera un encuentro simbólico con la identidad. Fue así

⁸⁴ *Ibidem*, p. 55.

que se fijaron visualmente ciertos elementos de tipicidad, que mediaron socio-culturalmente en la relación arte-naturaleza. El arte fundó un escenario natural en el que afloraron ciertos motivos reiterados en el propio paisaje, que, por los valores icónicos que le otorga el arte, adquirieron el carácter de arquetipos de profunda valía en la formación de un imaginario visual de la identidad insular. La naturaleza, como hecho plástico, aportó perspectivas novedosas en el ámbito de la representación artística. En esa imagen de ruralidad, pudieran significarse iconográficamente la palma real, el bohío, el árbol del plátano y el cocotero. Todo un ciclo ecológico de la subsistencia campesina, una configuración del universo criollo a nivel simbólico, por lo que: «La patria comienza apenas a asomar su rostro. Y los caminos hacia ella son largos y difíciles. Uno de estos posibles caminos es el paisaje»⁸⁵ y en él aparecen ciertos atributos enunciadores de los cimientos de un costumbrismo visual, que también tuvo expresiones peculiares en otras manifestaciones del arte y la literatura. El costumbrismo construyó su lenguaje a partir de aspectos psico-sociales; con carácter descriptivo, crítico y satírico mostró tipos y prácticas de diferentes sectores. Se presentó en forma de escenas, estampas, artículos, ensayos literarios y acudió también al grabado, la ilustración y la caricatura. Todas estas manifestaciones fueron consideradas en su época expresiones menores de la creación artística, aparecidas en publicaciones periódicas, donde primaba la representación de sujetos y ambientes con gran intensidad colorista. Estos elementos no parecen tener ningún punto en común con el modo selectivo y simbólico en que procedió el arte pictórico del paisaje según lo dicho hasta aquí, pues justamente una tendencia y una cualidad esencial de esas obras paisajísticas fue la ausencia de las figuras humanas o la reducida escala y proporción de ellas.

El costumbrismo en la pintura del paisaje no fijó sus valores en la descripción ni en la sátira de personajes y hábitos. Bien que un sembrado de malanga o un trillo en el paisaje evoquen la presencia humana, ella predominó como ausencia. La intencionalidad estuvo en la condición simbólica de los atributos naturales, en el aspecto moralizante de un espacio natural incontaminado, erguido y firme –como las palmas–, y armónico con el hombre –piénsese en el bohío, que alude al campesino aunque no esté–. El costumbrismo, al erigir la tipicidad

⁸⁵ Jorge Rigol: *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, p. 23.

como cualidad, se apoyó en fundamentos psico-perceptivos y le otorgó significación social. En la pintura de paisaje asistimos al nacimiento de esos iconos, a un entorno portador de identidad. A diferencia del costumbrismo literario –crítico o satírico–, que enfatizó su carácter polémico en el plano social, el paisajismo fue más evocador y se proyectó desde posturas más intelectuales, líricas y poéticas. Con estas se trascendió la apariencia físico-natural para penetrar en las esencias y concentrar en esos símbolos los valores patrióticos distinguidos como rasgo de identidad desde entonces hasta la actualidad, reforzados por los usos nacionales y turísticos contemporáneos a través de la publicidad. Formados los artistas en la tradición europea, que se aprecia en los tonos y atmósferas pictóricas –aun cuando, como en el trabajo de Valentín Sanz Carta, la intensidad de la luz sea de mayor impacto–, sus obras fijaron una estimación de lo propio y local, una fisonomía de la campiña insular con la cual nació una naturaleza otra, distinta, aunque muy distante de la compleja realidad del campo productivo e insurrecto de las islas del mar Caribe.

Los modos de acercamiento a esa relación naturaleza-arte no fueron idénticos en las islas del Caribe, pues la sociedad medió en ella y mostró características propias en cada territorio. República Dominicana, ya independiente desde 1844, siguió una trayectoria nacionalista más marcada, en lo artístico, por temas históricos y una recuperación de asuntos indígenas que recapitulaban aspectos de la formación cultural, interpretados también por la crítica del país como otra vertiente de la influencia romántica. El paisaje no llegó a adquirir, como en Cuba, el carácter de una expresión criolla y la naturaleza no fue el escenario fundacional de una dimensión simbólica en el siglo XIX. La trayectoria socio-política del país a lo largo de esa centuria estuvo signada por otras eventualidades.

Puerto Rico, que mantuvo su estatus colonial a lo largo del siglo, y corrió una suerte similar a la de Cuba con el proceso de la ocupación estadounidense en 1898, tampoco había alcanzado una intensa economía plantadora, como ocurrió en la mayor de las islas antillanas. No se produjo en ese contexto un proceso de transformación y modernización de la industria a un ritmo acelerado. El campo boricua constituía el espacio por excelencia de la expresión de la identidad nacional, a partir de los valores de su ruralidad. Es interesante destacar cómo, por esas trayectorias sociales diferentes, la naturaleza fue, sin embargo, la depositaria, en la obra del gran maestro puertorriqueño Francisco Oller, de

una imagen nacional. Se trató de una figura muy especial en la historia del arte puertorriqueño por la índole de su itinerario artístico y las características de su pintura. Creció, como Esteban Chartrand, en el seno de una familia de la burguesía criolla. Tomó rumbo a Europa para realizar estudios y perfeccionar el arte de la pintura –primero estuvo en España y después, en Francia, donde conoció las más importantes novedades del arte pictórico de su tiempo–. Su obra es de entre siglos. Sus paisajes anunciaron una mirada observadora del entorno, con una marcada conciencia artística del contraste con aquellos que realizó en Europa de temas europeos. Unos y otros paisajes están desligados de la tradición pictórica española, al igual que las obras de Chartrand, lo que en el contexto de la realidad de Cuba y Puerto Rico fue también una clave de distanciamiento de la metrópoli colonial. En ambos, la pintura francesa devino un nuevo paradigma de modernidad y cambio de perspectiva visual.

Oller fue artista de todos los géneros. En sus retratos y naturalezas muertas aparecen aguacates, guayabas y el palmillo, y consiguió un color local propio para sus bodegones. Pero al comparar sus *Paisaje francés I y II*, realizados entre 1895 y 1896, se revelan diferencias sustanciales con tres obras claves ejecutadas en Puerto Rico: *La ceiba de Ponce* (1887), *Paisaje con palma real* (1897) (imagen 7, p. 146) y *Hacienda Aurora* (1898). Entre ellas se aprecia un cambio de lenguaje que transita desde las formas más poéticas y románticas hasta las más realistas. En común tienen las expresiones del aire-librismo, que colocaron al artista ante el paisaje para revelar la intensidad del entorno físico como escenario nacional. La primera de estas piezas alude a lo que en el imaginario colectivo boricua es todo un símbolo: la ceiba de Ponce, un árbol que adquiere la majestuosidad de su significado en el cuadro, al cubrirlo todo con su follaje y proyectarse sobre el arroyuelo. El árbol es anverso y reverso, imagen y reflejo, y en esa totalidad se dignifica el símbolo, que por demás tiene toda la carga de energías conferidas por la cultura africana al convertirlo en receptáculo de sus deidades en el contexto insular. Las figuras se escapan en el panorama natural de los cuadros, y en *Paisaje con palma real* están solo indicadas por una cerca y un trillo. Los senderos suelen aludir siempre a un caminante y el artista sitúa el suyo en línea de penetración interior al cuadro, como un recorrido también para el espectador hacia lo profundo de la campiña rústica. Entre la cerca y el trillo, ocupando un plano ligeramente central, aparece la palma con

su esbeltez y altura, con la energía de todos sus significados. Ni aun la naturaleza más domesticada de *Hacienda Aurora*, con el ingenio, el cañaveral y la guardarraya, se distancia de esa perspectiva criolla y campestre, en contraposición a la oficial y urbana de la administración y el dominio hispano colonial. Lo puertorriqueño, ha dicho José Emilio González, «se venía gestando en el ambiente intrahistórico –para usar una frase de Unamuno– o ahistórico de la ruralía. Allí nace y se fragua nuestra primera gran cultura, al calor de las experiencias de unos hombres y mujeres generalmente menospreciados por los dominadores peninsulares, ya porque aquellos fueran blancos pobres y analfabetos o negros esclavos y libertos».⁸⁶

Una identidad se fundó en las islas del Caribe hispano desde el paisaje del siglo XIX, con obras realizadas por artistas, en los que se siente aflorar un sentido de lo nacional en medio de una aparente inocua visión de la naturaleza rural. Por procesos intelectuales y psico-sociales, el valor cultural de la naturaleza como expresión simbólica de un ser nacional tendría que conciliar su relación con el sujeto para restituirlo al espacio de donde fue segregado por ejercicio de poder.

Itinerario del paisaje

El paisaje es una construcción cultural que habitamos.

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ PÉREZ

Una vez que los símbolos artísticos existen, los imaginarios colectivos, en sus itinerarios, continúan desentrañando sus significados socio-culturales. Así ocurrió en el Caribe insular durante los primeros cuarenta años del siglo XX, cuando el arte enunció otras formas de relación con la naturaleza, en las que mediaron nuevos fundamentos conceptuales y estético-artísticos, sin desconocer las matrices visuales fijadas por el paisajismo decimonónico. Esos iconos de la naturaleza insular funcionaron cada vez con mayor autonomía y filiación afectiva en la expresión de la identidad local y en el contexto de las nuevas tendencias del arte. La naturaleza, como paisaje, adquirió un carácter más cultural, por lo que su representación superó el espacio físico como referente y se integró a la reflexión sobre los modos de la

⁸⁶ José Emilio González: «La cultura nacional puertorriqueña del siglo XIX y Francisco Oller», en *Francisco Oller, un realista del impresionismo*, p. 75.

representación artística en medio de los procesos renovadores del arte moderno, coincidentes con una búsqueda de expresiones nacionales. El itinerario del paisaje insular estuvo orientado por las proyecciones de los nuevos lenguajes modernos, que se asumían con mayor o menor intensidad en las islas del Caribe, pero con conciencia de cambio de visualidad –sobre todo en el Caribe hispano– y de su importancia en la apertura a un arte que se separaba de los caminos trillados del academicismo y demás estilos precedentes. Algo similar ocurrió en las tendencias del arte europeo occidental, como ha precisado José Antonio Portuondo:

la representación plástica del paisaje [ha] pasado por etapas que van del sentido escenográfico, elaborado e intelectual del Renacimiento y del Neoclasicismo, a la expresión abstracta de los elementos esenciales, supuestamente permanentes y estáticos, metafísicos, que inicia Cézanne, pasando por el profundo lirismo romántico, la fidelidad descriptiva del naturalismo, el énfasis en la luz y en la atmósfera del impresionismo, el tormentoso movimiento que refleja la angustia expresionista y el ordenamiento ideológico de elementos reales que caracteriza a la pesadilla surrealista.⁸⁷

Lo más importante a hacer resaltar en el itinerario del paisaje en las primeras cuatro décadas del siglo xx fue la restitución del sujeto al espacio natural con el afán artístico de construir una imagen de lo nacional en la que la figura humana era, también, elemento esencial. Con palabras de Adelaida de Juan, se pondrá «el énfasis en el *hombre* del paisaje [...] el hombre que trabaja y que es producto de su ámbito empobrecido».⁸⁸ «Este no es un país, es un paisaje» es una frase del refranero popular. En el juego de palabras se esconde un profundo sentido de frustración y desaliento. Ser un país y no un paisaje era un anhelo generador de una impaciencia de *ser* algo más que una imagen, un deseo que colmó de esperanzas a los espíritus inquietos, a las inteligencias criollas, a los patriotas. Fueron años de confluencias culturales. El afán de *ser* tensionó todas las fuerzas sociales y artísticas.

⁸⁷ *Apud.* Jorge Rigol: *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (de los orígenes a 1927)*, ob. cit., p. 188.

⁸⁸ Adelaida de Juan: «¿Cuál es el paisaje cubano?», p. 152.

De gran intensidad fueron esas cuatro décadas: las de la Primera Guerra Mundial, con sus altas y bajas del azúcar para pueblos dominados por el monocultivo azucarero; las del *crak* de 1929, para territorios con dependencia creciente de los mercados estadounidenses, de sus inversiones y empréstitos. En las islas no hispanas y en Puerto Rico, la dominación colonial permaneció, a la vez que se inauguraron nuevas formas de dependencia neocolonial en Cuba y en los territorios de República Dominicana y Haití, que ya habían obtenido sus independencias. Continuaron las ocupaciones militares de los Estados Unidos —ya iniciadas en la región en 1898—, como las que ocurrieron en los dos últimos países mencionados. Las islas del mar Caribe sintieron los fuertes impactos de la nueva coyuntura internacional, por las contradicciones intermetropolitanas que repercutían encima de ellas y por la cercanía de la nueva potencia imperial que consideraba su traspatio, en su estrategia política hacia el continente, a ese mar de tantas islas. Fueron años intensos en sus contradicciones, que elevaron la conciencia crítica colectiva y contribuyeron a enaltecer el espíritu de reivindicación nacional.

Dejar de ser un paisaje para ser un país suponía no ser solo escenografía y telón de fondo, paraíso y edén, entorno físico inocuo y apariencia natural ahistórica. Era necesario activar la comunión del sujeto con su espacio, asumir una perspectiva étnica y nacional. La figura humana se desplazó al primer plano de la composición y ello significó un cambio en el punto de observación, ya que se trató, predominantemente, de la representación de personajes marginados, del hombre y la mujer comunes, tanto del ámbito rural como ciudadano, de los habitantes de la pequeña casa campesina o de la choza humilde de la periferia urbana. Con estos asuntos aparecieron los temas sociales en el arte insular y fue interceptada, como parte de las funciones sociales atribuidas al arte, una dimensión otra en la relación individuo-naturaleza, absolutamente inédita, una poética portadora de una nueva clave estético-artística, pues *el país* estaba en el todo simbólico que concertaba esa relación y, sobre todo, en su gente. El cambio de perspectiva fue impresionante. Durante esos años, la figuración no constituyó impedimento alguno para transitar por caminos artísticos renovadores. Bien que en el ámbito europeo occidental, muy frecuentado por los artistas antillanos imbuidos del espíritu de cambio del arte moderno, la abstracción constituía una experiencia artística en boga, no fue esa tendencia la que entusiasmó la nueva sensibilidad

artística insular. La representación figurativa, con un lenguaje moderno, favoreció la humanización de los espacios naturales y viceversa.

Pero en las islas del Caribe, estos procesos artísticos y las tendencias innovadoras se abrieron paso de modo paulatino y peculiar, mostrando toda la diversidad cultural endógena que las caracteriza. Tuvieron lugar de distinta manera y en diferentes momentos, pues las islas de economía plantadora, con excepción de Haití, eran todavía colonias de sus respectivas metrópolis. El absentismo de los europeos blancos y la masividad demográfica de los descendientes de esclavos en esos territorios –con muy reducido índice de mestizaje y limitada formación de una comunidad criolla y de la institucionalidad política, cultural y artística– difieren en lo esencial de las que fueron colonias de poblamiento. Estas situaciones socio-culturales tuvieron efecto de desfase en los procesos histórico-artísticos antillanos, entre los territorios insulares de habla hispana y Haití, Jamaica y las pequeñas islas. A lo largo del siglo xx asistimos a un proceso que bien pudiera estar marcado por dos tiempos en lo artístico: el de las cuatro décadas iniciales, en el cual las características enunciadas se aprecian en las artes plásticas de las Antillas mayores; y otro, posterior a 1945, en que esa proyección de las artes plásticas incluyó todas las islas del mar Caribe –paulatinamente y de forma no homogénea– para ofrecer, hacia finales de la centuria, un panorama más armónico –dentro de su diversidad– del desarrollo artístico contemporáneo.

En las Antillas Mayores, la relación naturaleza-arte-sociedad no escapó a ciertas orientaciones del pensamiento cultural, al fijar su atención en figuras desde una perspectiva étnico-social. En la práctica, significó también una construcción de nuevos estereotipos visuales y de iconos de identidad social, al distinguirse ciertas figuras del conglomerado social. En general predominaron personajes que estaban en la base de la sociedad insular: por ejemplo, el campesinado y, asociado a él, su cultura y formas de vida, la ruralidad. Privilegiar esas zonas de la actividad social significó desconocer otras, pero de manera general fue la gente humilde la que entró en la pintura, la que revelaba, con su condición y estado de vida, las consecuencias de las economías deformadas por tanto latifundio y explotación, desigual reparto de las riquezas y carencias seculares. El estado físico y existencial del individuo, en su humildad, era el reflejo de un deterioro de la realidad natural y social. La precariedad era el síntoma de la profunda contradicción de las realidades insulares, su mayor

padecimiento, una enfermedad, un síndrome. Fue una conquista enorme sacar a estas personas de su anonimato, y en ello el arte, con la fuerza pregnante⁸⁹ de su imagen, hizo un aporte fundamental al espíritu nacional. La percepción artística se hizo más activa y buscó vías para su socialización de manera consciente. Hubo en ello una postura ética y una intención cognitiva trascendente.

Un espacio polémico se abría paso para *ser un país* y no un *paisaje*. El arte se hizo sospechoso al gusto dominante y los artistas, comprometidos con su poética, conocieron las dificultades para encontrar su lugar en medio de una sociedad dominada por el ambiente conservador de los comitentes burgueses y de sus políticas institucionales.

Lo vernáculo se sustentaba en una proyección social que adquirió sentido crítico por el modo en que, además, ponía al descubierto la composición mestiza de la sociedad y de sus tradiciones. La naturaleza no era ya un espacio vacío y baldío, con lo que ello presuponía de ocioso y desocupado. Se trataba de un territorio *culturalmente* de alguien; un lugar que hablaba de una existencia humana y social, aunque el suelo no fuera de su propiedad. La presencia de esos personajes se mostró de forma procesual en el paisaje, hasta que este llegó a ser totalmente un relato social, como ocurre en *Paisaje cubano* (1933), del artista cubano Marcelo Pogolotti.

Pero al iniciarse el siglo xx, la pintura resituó al individuo en el entorno natural y lo hizo utilizando lo que Pedro de Orúa denomina la «clave de la secuela romántica». Refiriéndose a la obra de Federico Américo, precisa:

la pareja que compone su lienzo *La carreta* está bañada en un lirismo ilusivo que infunde a todo el cuadro un estado idílico dudoso, ante el cual no podemos suprimir la idea de que se está escamoteando la realidad: hemos entrevisto cierta contradicción descuidada entre el campesino que azuza los bueyes y la *damisela* que carga un racimo de plátanos y un cesto de frutas, que nos recuerda la efigie suntuosa de las *reinas* apoltronadas con el símbolo de la cornucopia; este detalle justamente en apariencia ingrátida y sin mayor importancia, es el que comunica el presumible

⁸⁹ La pregnancia es la fuerza visual de la forma. Es el poder que la forma ejerce sobre el movimiento ocular, así como su capacidad para imponerse como imagen mental en el recuerdo.

despago e inobjetividad del artista ante las realidades descarnadas de la existencia campesina en aquella época.⁹⁰

Contrasta significativamente esta pieza con otra puertorriqueña, también de inicios del siglo xx: *El pan nuestro*⁹¹ (1904), de Ramón Frade (imagen 8, p. 146). En este óleo, la figura humana domina en primer plano y «parece avanzar, como si fuera estrecho límite para su grandeza pictórica el marco que la encierra».⁹² El paisaje donde está situada es alegórico. Como iconología ya instaurada en el imaginario artístico, es depositario de un simbolismo que se integra a una red de matrices de significación que expone sentimientos identitarios: la palma, el bohío, el camino. Todos se encuentran también en la obra de Amérigo, en la que se destaca el protagonismo de la carreta y la visualización del central con el humo característico de sus chimeneas al fondo del cuadro, donde se supone el horizonte. Todos, atributos de una ruralidad insular, aluden a los modos y ambientes campestres. Pero la pareja de *La carreta* revela un estado placentero que va más allá de la posible atracción de dos enamorados. La incongruencia de sus atuendos, impecables respecto al fango del sendero, y la dulce gestualidad del hombre conduciendo los bueyes, resultan inverosímiles. Sus vestimentas blanquísimas con pañoleta roja al cuello llegan hasta nuestros días como tipicidad del folklórico disfraz campesino. Sin embargo, la obra de Ramón Frade difiere sensiblemente de ese tipicismo desnaturalizado que se aprecia en *La carreta*, excelente ejemplo de un exotismo que nace desde adentro, al mostrarnos «exóticos nosotros mismos», como dijera Rene Menil, quien precisa: «ya no es el hombre venido de lejos –el metropolitano por ejemplo– quien ve al antillano pintoresco y decorativo. Es él mismo quien se describe lejano, exterior, superficial, sin drama personal».⁹³ El autor lo define como un tipo de *exotismo colonial* por el cual el antillano se separa de sí mismo y produce una alienación, que es una forma de condicionamiento del pensamiento colonial. Este es un tema de la mayor importancia en los estudios de la producción artística de las islas del mar Caribe, marcadas en sus itinerarios creativos por ese conflicto de la identidad/

⁹⁰ Pedro de Orúa: Ob. cit., p. 5.

⁹¹ De esta obra el propio autor realiza una réplica en 1936.

⁹² Miguel Meléndez Muñoz *apud.* Osiris Delgado Mercado: *Ramón Frade León: pintor puertorriqueño (1875-1954). Un virtuoso del intelecto*, p. 71.

⁹³ Rene Menil: «De l'exotisme colonial», p. 19. [Trad. Y.W.]

alteridad, que fragua la visión exótica en los procesos culturales por medio del hechizo colonial alienante. Todo ello está en juego en el espacio creativo de estos años, después de siglos de un condicionamiento visual signado por el peso histórico del exotismo, el que Menil identifica como el «primer momento de relaciones de país a país, de pueblo a pueblo». Y añade: «Este momento debe superarse y negarse para llegar a la verdad del hombre que hasta ese momento estuvo percibido desde una visión exótica».⁹⁴ Superar esa perspectiva superficial e intentar un mayor verismo, como ocurre en *El pan nuestro*, fue un cambio esencial. La figura del jíbaro, campesino boricua, figura social identificable colectivamente por sus atributos, carga la obra de mayor objetividad y credibilidad representacional. El jíbaro es un símbolo, y en la pieza lo revela su lugar en la composición, su frontalidad y su escala. Son los recursos del arte los que lo convierten en icono visual, más allá de sus propios significados socio-culturales, o justamente por esos propios valores. Con la imagen del campesino, que pasa a ser tema específico, centro visual y conceptual del arte, nacieron ciertos *ismos* en el Caribe hispano: el jibarismo y el criollismo, comunes a las artes visuales, a la literatura y la música.

El jíbaro es figura principal de la cultura campesina, individuo blanco, católico y humilde. En el caso de la obra atendida, el tratamiento de su figura, con su edad avanzada y estado físico, revela un estatus ajeno a todo exotismo. Miguel Meléndez Muñoz publicó con su seudónimo *Judith Drumont*, el 26 de febrero de 1905, en las páginas de *El Herald Español* (San Juan, Puerto Rico), la siguiente descripción de la pieza, entonces exhibida en la Secretaría de la Cámara de Delegados, cuando el artista era un joven desconocido en su isla: «se destaca en el lienzo, en primer término, un anciano (jíbaro) llevando en sus manos un racimo de malangos, la comida insípida y obligada de los campesinos nativos».⁹⁵ Describe su atuendo, compuesto por sombrero de paja, camiseta, pantalón amarillo y un machete pequeño. *El pan nuestro* funda una imagen íntimamente asociada a un paisaje rural, donde la figura tiene su espacio por excelencia. El jíbaro de Frade, en primer plano, avanza hacia el espectador con los pies descalzos. En sus manos, un racimo de plátanos cargados como una ofrenda en metafórica alusión al título de la obra. Si en *Paisaje*

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ *Apud*. Osiris Delgado Mercado: Ob. cit., p. 71.

con palma real, de Francisco Oller, el sendero penetraba al interior del cuadro para conducir al espectador simbólicamente por la manigua hasta las montañas, el jíbaro de Frade adelanta a la inversa, desde la profundidad del cuadro, por un camino al parecer conocido y muchas veces andado. En el paisaje, ni maleza ni arboleda, es amplia la visibilidad del panorama natural nada frondoso ni exuberante. Como en la obra de Oller, hay una cerca indicativa de límite de propiedad y una palma. En la pieza de Frade también aparece un bohío y un hombre. Hay un predominio de lo singular, de la soledad y el silencio; todo individualizado, con perceptible sentido en sus relaciones y escalas simbólico-artísticas. La solemnidad preserva el valor cultural de este hombre en su paisaje. La dignidad de su imagen enaltece la marcha por el sendero. La elección de Ramón Frade es toda una alegoría. Las formas naturalistas aportan autenticidad a la imagen y a sus pies, en especial, por la fuerza expresiva del movimiento que contrasta con el estatismo que predomina en el espacio físico-natural.

La asociación individuo-paisaje en esta obra es contextual y social. Frade ha expresado: «Como todo lo puertorriqueño se lo está llevando el viento, por eso lo pinto».⁹⁶ En el único de los territorios hispanos de América que no alcanzó a tener su independencia, que pasó del dominio español al de los Estados Unidos, el sentimiento de identidad se refuerza ante la amenaza cultural de otras influencias modernizadoras. El jíbaro es el símbolo de la esencial ruralidad boricua, de la cultura popular, que en el imaginario borinqueño tiene su lugar en la vida campesina. Del jíbaro nació el jibarismo como reivindicación cultural de una identidad nacional. Esa cultura paisana, a la que el paisajismo del siglo XIX llegó desde la naturaleza, adquirió un nuevo protagonismo en la metáfora de un tipo social que fue matriz cultural de la nación. El jíbaro borinqueño es un personaje indisolublemente ligado a su paisaje y a su imagen de la historia. Privilegiado por sus sentidos culturales, trasciende simbólicamente a su propio tiempo y revive en diferentes momentos del arte puertorriqueño. El jíbaro es parte del imaginario artístico nacional.

A esas zonas de supervivencia marginal del campo insular miraron en estos años muchos artistas. La pintura de Yoryi Morel es, en ese sentido, emblemática. Su mirada penetró al universo de la autenticidad criolla y la exaltó con afectividad. Danilo de los Santos dice que

⁹⁶ Ídem.

la obra de Morel tiene sus antecedentes en el criollismo que se inició en la poesía y en la novela dominicana, y se pregunta acerca de sus características en lo pictórico. Asimismo señala «su entusiasmo revitalizador por la circunstancia nacional, que no busca como los pintores de *tendencias románticas* la idealización o el recuerdo, sino una objetivación franca de lo autóctono».⁹⁷ En esta observación del autor se destaca una diferencia muy importante en relación con la pintura paisajista del siglo XIX. No pretende ser un reflejo de la naturaleza, su inspiración ahora brota más directamente de ella para exaltar *la luz y el color*, lo que el crítico de arte dominicano denomina *el tropicalismo* y otros han interpretado como influencia del impresionismo –tan interesado en los impactos luminosos sobre las superficies–. Lo cierto es que en sus cuadros hay una recurrente personalización del paisaje, dada a través de la gestualidad de su pincelada y la seducción visual de su paleta.

La primera exposición de Morell en República Dominicana fue en 1932 y en ella se reveló esa impronta del campo y su gente, la humildad de sus pobladores y de una cultura en la que la nación se reencontraba consigo misma. Morell fue un artista autodidacta que, desde su natal Santiago de los Caballeros, legó un patrimonio artístico que engrandece la sencillez de la vida campesina, imposible de separar de su entorno natural. En sus obras de estos años se destaca un cambio de visualidad, evidenciada por la fuerza colorista de sus cuadros, en los que la naturaleza se muestra con toda su vitalidad (imagen 9, p. 146). Su trayectoria artística fue larga y de una extensa producción. En las primeras décadas del siglo definió un estilo que lo situó entre los renovadores de la pintura dominicana. Paula Gómez propone ciertas claves para interpretar su aporte en ese sentido: sus «primeras indagaciones sobre el fenómeno de la luz [...] sus gradaciones y las calidades del color. En las obras *Paisaje* (1927) y *Sin título* (1928), se aprecia el interés del artista por reflejar los cambios que la luminosidad proporciona en el paisaje en diferentes momentos del día y por captar el fenómeno de lo atmosférico». Por otra parte, se refiere la autora a «empastes y texturas, [que] explora a mediados de la década del treinta en la superficie pictórica. La obra *Rancho con framboyán* (1938) es un vivo ejemplo de ello».⁹⁸ En las piezas mencionadas, el autor incorpora el framboyán

⁹⁷ Danilo de los Santos: *La pintura en la sociedad dominicana*, p. 71.

⁹⁸ Paula Gómez Jorge: Ob. cit., p. 8.

con su peculiar imagen de color rojo en el paisaje, con una intensa fuerza expresiva a través de la pincelada y la saturación del pigmento. El bohío de *Rancho con framboyán* ocupa un lugar privilegiado en la composición; no es una imagen extraviada en la naturaleza, sino elemento protagónico, como también ocurre en muchos otros cuadros del artista. Su aporte esencial está en la naturaleza vibrante que desmonta las formas. El paisaje rural y, en ocasiones, las callejuelas de los barrios suburbanos de Yoryi Morel separaron la naturaleza de la fidelidad representacional y la convirtieron en materia pictórica para el arte: forma, luz y color. Ello significó un gran «enriquecimiento del inventario a partir del cual trabaja la creación plástica».⁹⁹

La naturaleza insular criolla y campesina fue una poética para los artistas cubanos de la llamada vanguardia artística, que ya en los años veinte y treinta se desenvolvían de manera grupal y activa en el panorama nacional. La iconología del paisaje insular transitó con ellos por un itinerario de gran expresividad, a partir de los nuevos derroteros de la modernidad artística combinándose con el «fortalecimiento de la autoconciencia nacional».¹⁰⁰ Eran tiempos de agudas contradicciones socio-políticas, y el arte y los artistas asumieron conscientemente un cambio de perspectiva en el lenguaje y en los temas, por lo que las formas artísticas actuaron también como expresión de sentido. Los resultados fueron irritantes para el arte tradicional y las visiones estéticas conservadoras imperantes. Carlos Enríquez, una de las más importantes figuras de ese momento, proclamaba: «de nuestra pintura, no solamente por su postura heroica o su mensaje pictórico, sino lo viril de su profunda convicción criolla».¹⁰¹

Esa denominación de pintura cubana de inspiración criolla era ya un término al uso desde las primeras décadas del siglo y Alejo Carpentier, en 1929, valoraba al criollismo en el arte como «nada más alejado de sus finalidades que los anhelos del realismo». Y sobre la obra de Eduardo Abela precisaba: «no se dispone a dejar estampas para ilustrar manuales de etnografía pintoresca. Su pintura es ante todo, pintura. [...] Abela ha querido plasmar el alma de las escenas

⁹⁹ Gerardo Mosquera: «Acerca del paisaje y el retrato» (*Bohemia*, n.º 49, La Habana, 5 de diciembre de 1980), *Exploraciones en la plástica cubana*, p. 363.

¹⁰⁰ José Antonio Navarrete y Ramón Vázquez Díaz: «En torno al surgimiento del arte moderno en Cuba», en *La vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba*, [s. p.]

¹⁰¹ Carlos Enríquez: «De Enríquez a Pérez de Cisneros», p. 2.

criollas [...] Sus tipos quieren ser síntesis de caracteres, más que retratos».¹⁰² Fueron años de una gran creatividad en los que figuras como Antonio Gattorno, Fidelio Ponce y Romero Arciaga, entre otros, dieron muestras de modificaciones en las cualidades representacionales de la naturaleza.

La obra de Carlos Enríquez se distinguió por su excepcional originalidad en diferentes géneros, pero de manera muy especial en el paisaje. Las inclinaciones políticas y sociales del artista, así como las audacias en el uso de los recursos plásticos fueron muy sobresalientes. Realizó viajes de estudio a España y Francia donde nutrió su imaginario con las novedades del vanguardismo y las libertades surrealistas de las que nunca se sirvió en su aspecto onírico, subconsciente. Fue un surrealismo más orgánicamente ligado a una conciencia de los «secretos mágicos de las palmas» y de «ese campo soberbio» que –decía el artista– «está cerrero».¹⁰³ Carlos Enríquez sentía temblar la isla bajo sus plantas. Después de su regreso al país en 1934, y en los años que siguieron, penetró al universo pictórico del criollismo a cuya práctica, en un importante catálogo, el autor llamó *romancero guajiro*. Tres obras pudieran construir un recorrido penetrante al discurso visual de Carlos Enríquez en la relación naturaleza-arte-sociedad: *Rey de los campos de Cuba* (1934), *El rapto de las mulatas* (1938) y *Paisaje criollo* (1940) (imagen 10, p. 147). En todas, las imbricaciones del hombre en el paisaje no se revelan solo en las figuras en primer plano, como se aprecia en las dos primeras piezas citadas, sino en la atmósfera visual que los implica y los interpenetra. Desde la mítica memoria de la imagen de Tilín García, el llamado *Rey de los campos de Cuba*, el individuo y el paisaje se funden en la potencia expresiva de una leyenda compartida. Las transparencias y veladuras integran el escenario natural y la figura en acción, un jinete experimentado.

Carlos Enríquez fue un maestro en la pintura de los caballos, ese animal imprescindible de la campiña y la manigua cubanas. En *El rapto de las mulatas*, los caballos son parte esencial de esa confusa voluptuosidad desatada en el primer plano, que acapara todo el cuadro y se expande a un espacio donde cielo, montañas y palmeras hablan el mismo lenguaje del torbellino desenfrenado. Todo para revelar una dimensión conmovedora en la que, como un ciclón que se ha desatado al interior del cuadro,

¹⁰² Alejo Carpentier: «Abela en la Galería Zak», *Crónicas*, t. I, pp. 114-115.

¹⁰³ Carlos Enríquez: Ob. cit., p. 2.

las fuerzas circulares generan un centro de intenso movimiento visual, que atrapa y conmueve: «Caballos, mujeres, hombres se entrelazan, se mezclan entre sí y con el paisaje. Producen el efecto de un movimiento frenético, de una especie de danza ritual en la cual llegan a fundirse en una sola unidad todos los integrantes de la misma».¹⁰⁴

Nunca antes en el arte del Caribe insular el paisaje había vibrado al unísono con la pasión de tantas fuerzas descarnadas. En las obras de Carlos Enríquez «la lucha es la más viva expresión de su indoble-gable espíritu de renovación social».¹⁰⁵ El erotismo de *El rapto de las mulatas* trasciende a la figura del *Paisaje criollo* pese a las insinuadas formas femeninas de las prominencias del relieve y las cañadas: «pisamos sobre una manigua ardiente donde tras cada matorral nuestra imaginación sospecha la carne, la lujuria, el pecado batallador y el estremecimiento erótico»,¹⁰⁶ ha dicho el artista. Una topografía imaginaria hace a la naturaleza partícipe de una nueva visión, en la que sensualidad y expresividad fueron una postura y una actitud en el más inquieto y radical de los vanguardistas cubanos, que escapó de todo pintoresquismo exótico mostrando el agudo lirismo de un observador crítico de la realidad cubana.

La naturaleza se desplaza por la subjetividad artística de lo real a un ámbito más subjetivo a través de los misteriosos recursos del arte. La sensibilidad del artista y las circunstancias sociales hicieron su parte, pero el género del paisaje presupone siempre el escenario natural en su largo itinerario estético-artístico. Por eso sorprende en *Paisaje cubano* (1933), de Marcelo Pogolotti, cómo la obra introduce al espectador en otro paisaje, económico-político y social, en el país monoprodutor de economía dependiente, y ese *paisaje* se muestra como un círculo repetitivo y vicioso (imagen 11, p. 147). Una denuncia se gesta desde el interior del cuadro y el paisaje es pretexto para el artista en su interés de mostrar el ciclo dependiente de la vida económica del país. Pogolotti fue un artista comprometido en obra y vida, con una sólida formación y con buen conocimiento de las modalidades del arte europeo de su tiempo. Sus largos períodos en el viejo continente le permitieron penetrar en el universo del maquinismo, la cultura tecnológica industrial y el mundo fabril, y conocer el rostro oscuro del fascismo creciente.

¹⁰⁴ Adelaida de Juan: «¿Cuál es el paisaje cubano?», ob. cit., p. 146.

¹⁰⁵ Oscar Morriña: «El paisaje de las formas; las formas en el paisaje», p. 13.

¹⁰⁶ Carlos Enríquez: Ob. cit., p. 2.

Fue en París, en la primera exposición de la Asociación de Artistas y Creadores Revolucionarios –constituida por creadores que empleaban recursos formales de la abstracción y del surrealismo en pro de un arte de proyecciones político-ideológicas marxistas–, en uno de los pabellones de la puerta de Versalles, donde se mostró *Paisaje cubano*. El autor dijo al respecto: «Me resistía a mostrar una imagen de mi país que satisficiera el gusto por el exotismo de los franceses, anglosajones u otros extranjeros, ya sea como una salvaje isla antillana entregada a frenéticos desahogos festivos [...] ya sea una remota tierra de ensueño, idealizada [...] Mi objeto era pintar la realidad humana en un *paisaje social*».¹⁰⁷ Aunque se trata de un texto extenso, me parece fundamental incluir a continuación la descripción y valoración propia de Pogolotti sobre esta obra clave del arte cubano en el tema que nos ocupa:

Mi cuadro incluía soldados del ejército represivo de Machado que vigilaban a los cortadores de caña así como a los desocupados que esperaban una oportunidad con los brazos cruzados, el ingenio, los ferrocarriles que trasladaban la caña al ingenio y el azúcar a un vapor que la cargaba para transportarla al Norte, donde los especuladores operaban con esa mercancía mientras en el horizonte las enormes bocas de los cañones de la marina apuntaban hacia Cuba. Mi intención no era sentar un patrón fijo, sino hallar otro medio, con una multitud de variantes, para presentar la realidad viviente. Aún no había cuajado por completo la forma adecuada, pero yo había andado ya un buen trecho de camino. La composición era muy complicada y debía ser simplificada, y el lenguaje pictórico necesitaba más depuración y ajuste. Braceaba, sin embargo, contra la corriente. Mis amigos y colegas me criticaron duramente mi abstraccionismo y luego mi orientación social; después, los que seguían este sesgo me echaban en cara mi creciente formalismo. Pero yo estaba convencido de que el nuevo arte requería sus propias formas, enteramente ajenas al periclitado academismo burgués. Pensé, eso sí, que corría el riesgo de que los motivos caducaran [...] El *Paisaje cubano*, con su ejército como instrumento de una dictadura castrense, tiene más actualidad ahora que entonces.¹⁰⁸

El ciclo de la explotación cañera visto irónicamente como paisaje expresaba la metáfora de que en Cuba, según una frase popular, *sin*

¹⁰⁷ Marcelo Pogolotti: *Del barro y las voces*, p. 280.

¹⁰⁸ Ídem.

azúcar, no hay país. Ese era el verdadero paisaje cubano. En la paradoja esta obra redimensionó, en el contexto insular, la percepción de lo paisajístico como proceso recurrente en el que intervienen el medio físico-natural, el productivo-económico-financiero y el histórico-social, todos marcados por el destino final de la dependencia y el poder.

Las grandes Antillas del mar Caribe sintieron sobre sí el impacto de esa extensión tentacular del Norte –utilizo el modo en que se refiere Pogolotti en el texto citado–. Entre 1915 y 1935, Haití, el primer país independiente que abolió la esclavitud en América, se encontraba ocupado por los Estados Unidos. A la situación de crisis institucional y la crisis económica de la que ese país no ha logrado salir, se añadía la presencia extranjera. En momentos en que la intelectualidad haitiana se movilizaba en busca de una expresión artística nacional y moderna, que asumía la compleja tarea de reinterpretar un panorama cultural donde el modelo francés persistía como referente culto en oposición a los valores de la cultura popular, comenzaban a sentirse con fuerza las influencias del modelo estadounidense. La ambigüedad reinaba en el ambiente y era necesario salir del enigma de ese estado simbólico. Mireille Perodin Jérôme precisa el doble desafío que la situación planteaba a los artistas de la época: «afrontar la modernidad no como un fin pero como una realidad imprescindible y construir una práctica estética que tome en cuenta los aportes de una tradición que tienda –al mismo tiempo– a lo universal».¹⁰⁹ Ese debate cultural tuvo su expresión simbólica en un movimiento intelectual llamado indigenismo. Resalta esta denominación si se compara con jibarismo o criollismo, por referirse no a un tipo social o a una preferencia campesina y rural. Indigenismo remite a los orígenes, a lo nativo y natural, a lo auténtico y autóctono, pero a su vez también a lo aborigen e indígena que resulta, al parecer, un contrasentido como figura étnica en un país, mayoritariamente, de descendientes de esclavos, con una más reducida composición demográfica mulata que ostentaba el poder económico. Roger Gaillard ha definido lo que da en llamar *escuela indigenista*, cuyos inicios sitúa en 1915, como «la voluntad estética de los creadores de inspirarse (en cuanto a temas y a la forma de sus producciones) en las costumbres y los valores (musicales, religiosos, danzarios) pertenecientes a la vida, a la cultura nacional».¹¹⁰

¹⁰⁹ Mireille Perodin Jérôme: «Introduction», en *50 années de peinture en Haiti (1930-1950)*. [Trad. Y.W.]

¹¹⁰ Roger Gaillard: «L'indigénisme haïtien et ses avatars. L'école indigéniste: place dans l'histoire et la littérature haïtienne», p. 9.

Otro acontecimiento trascendente en ese contexto fue la serie de conferencias pronunciadas entre 1919 y 1928 por Jean Price-Mars –después compiladas, bajo el título de *Así habló el tío* (*Ainsi parla l'Oncle*, 1928)–, en las cuales se ponía en valor los elementos de la cultura de los amplios sectores populares y se destacaba especialmente el componente negro de la sociedad haitiana. Price Mars aportó de esta forma otro *ismo* de gran importancia en la cuestión cultural del Caribe insular: el negrismo.

Indigenismo y negrismo no fueron tendencias excluyentes, toda vez que el primero adquirió una connotación más estético-ideológica, mientras que el segundo reconocía la realidad étnico-social dominante en Haití. En 1927 vio la luz la *Révue Indigène*, que en su editorial reclamaba de los artistas «la intensidad de la visión [y] una subjetividad más primitiva».¹¹¹ El indigenismo propuso una nueva sensibilidad artística a partir de una expresión cultural nacional, entendida como «un lugar común en el cual el hombre haitiano se reconociera a sí mismo».¹¹² La mirada giró hacia el interior del país, y el paisaje fue uno de los géneros privilegiados en artistas nativos como Pétion Savain en sus piezas *Las lavanderas* (1934) (imagen 12, p. 147) y en las ilustraciones que realizó para su novela *La cabaña de Damballah* (1938).



Imagen 13. Pétion Savain: *La cabaña de Damballah*, 1938, grabado.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 15.

¹¹² Rodney Saint-Eloi: «Peinture et indigénisme», p. 127.

El tema de las lavanderas es común a muchos artistas del Caribe en obras de este período. El río fue un punto de reencuentro para las mujeres de la comunidad campesina, y en esas obras la presencia femenina se entrecruza con sugestivas versiones paisajísticas que corresponden a la cotidianidad de la vida en el campo. En esta obra de Pétion Savain ocurre así, revelando «la naturaleza haitiana en su infinita variedad».¹¹³ En los grabados que realizó sobre el tema de su novela, penetró en aspectos de la religión popular y del vodú que permanecían aún fuera del universo visual de las artes plásticas. La gama temática de estos grabados es amplia y las imágenes son de una gran expresividad por las escenas en que se combinan rituales, música y danza. Entre sus obras hay muy interesantes alusiones al paisaje, donde la naturaleza se impone, pero no por su fronda y exuberancia, sino por un tronco centenario que muestra sus recias raíces afincadas a la tierra: todo un símbolo de la fuerza natural y telúrica ante la cual la figura humana y su ámbito doméstico, el bohío y la mata de plátano, entablan, por sus escalas, un profundo contraste.

Georges Remponeau en la pieza *Lamentin* (1934) estaba –dice Gérald Alexis– impregnado de un gran sentimiento nacional:

Él va más allá de la simple representación. El sitio Lamentin representado es el de una antigua fortificación colonial de la que no subsiste ninguna huella ni en la realidad ni en el cuadro. En lugar de ese fuerte se erigen palmeras, símbolos de nuestra identidad de pueblo. Hay aquí una metáfora conforme en todo sentido con el espíritu nacionalista de los indigenistas.¹¹⁴

El itinerario del paisaje en esas primeras cuatro décadas del siglo xx revela el modo en que la dinámica de un género artístico interconecta, desde diversos puntos de vista y circunstancias, el pensamiento nacionalista, las búsquedas artísticas renovadoras y diversos enfoques de la relación naturaleza-arte-sociedad, donde primaron fundamentos ideológicos, estéticos y socio-culturales. Se trata de un itinerario con múltiples enfoques, en el que valdría destacar la obra del jamaicano John Dunkley, un artista de la imaginación, que logró la magia de in-

¹¹³ Gérald Alexis: «Les origines de l'art moderne haïtien, son évolution: La période de 1930 à 1950», en *50 années...*, ob. cit., p. 23.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 17. [Trad. Y.W.]

tegrar flora y fauna en el paisaje de manera muy propia y original, para construir un entorno ecológico. Después de recorrer Panamá y otros países latinoamericanos, Inglaterra y los Estados Unidos, Dunkley se instaló en Jamaica, donde trabajó como barbero en un local –precisa David Boxer– que resultaba muy atractivo por el colorido de su decorado. Sin embargo sus pinturas no tuvieron esa impronta y el crítico de arte jamaicano Boxer las definió como «paisajes místicos, poblados por extrañas criaturas [...] que hubieran sorprendido a los surrealistas si las hubieran conocido».¹¹⁵ Con un lenguaje muy personal, una gama de colores sobria y motivos simbólicos recurrentes, caminos que no van a ninguna parte, árboles truncos, conejos encuevados, cangrejos y pajarillos, Dunkley resulta un artista intuitivo –calificativo que acuñó una tendencia del arte en Jamaica– con un imaginario lleno de fantasías (imagen 14, p. 147).

Obsérvese que el *intuicionismo* no se apoya, como concepto, ni en lo étnico ni en lo social, sino en un tipo de observación de la realidad y en un *feeling*, en un sentimiento, una reacción emotiva e instintiva plena de libertades expresivas. Las obras de Dunkley *The shepherd* (1938), *Back to nature* (1939), *Diamond wedding* (1940) y *Girl feeding fishes* (1940) aportan una visión paisajística mediada por el amor a la naturaleza, desde una profunda inocencia cargada de humanismo y respeto a la biodiversidad. Este hombre solitario y de formación autodidacta disfrutó el silencio de sus obras, en las que conviven, en armónicas relaciones ambientales, individuos, plantas y animales; un universo en equilibrio, ni tipicista ni salvaje, ni nacional ni social, simplemente artístico por la poesía de su atmósfera real/irreal. El paisaje entró con la obra del jamaicano John Dunkley al espacio de la ilusión y al de todas las metáforas posibles. Una serenidad interior hace a estos cuadros cómplices de una comunión hombre-naturaleza por la dignificación de sus relaciones físicas y espirituales, de las energías simbólicas compartidas, donde encuentra refugio el vigor de una naturaleza íntima, fuente de bienestar humano. Dunkley –ha dicho Rex Nettleford– es, con los hermanos Miller, iniciador del movimiento intuitivo que adquirió el carácter de una tradición artística llegada hasta la actualidad. Nació con «la revolución socio-política y cultural a fines de los años treinta cuando el movimiento artístico reveló la

¹¹⁵ David Boxer: «Jamaican Art (1922-1982)», en *Jamaican Art (1922-1982)*, p. 16. [Trad. Y.W.]

vida y la cultura nacional». ¹¹⁶ John Dunkley regresó a la naturaleza para reconciliar en el paisaje a todos los seres que la habitan. El artista interpreta sus atributos como representación afectiva y parte de un entorno cotidiano. Estas características se afilian con el valor social del paisaje. La percepción del entorno físico involucra una dimensión cognitiva y emocional, a través de la cual el lugar adquiere nuevos significados.

El itinerario del paisaje significó una puesta en valor cultural de los ambientes insulares reales o imaginarios, en transformación constante no solo por los cambios del marco físico o las circunstancias político-sociales de las grandes Antillas, sino también por el temperamento creativo de sus autores, sus imaginarios y la evolución de los instrumentos perceptivos, la simbología del lenguaje artístico y sus procesos de renovación.

Naturaleza mágica

Se empiezan a oír las voces del alma.

CINTIO VITIER

Los paisajes detentan energías. Al iniciar su relato en *Biografía de un cimarrón*, Esteban Montejo confiesa: «Hay cosas que yo no me explico de la vida. Todo eso que tiene que ver con la Naturaleza para mí está muy oscuro, y lo de los dioses más». ¹¹⁷ En el imaginario artístico de las islas del Caribe, esas fuerzas ocultas hicieron a la naturaleza depositaria de un saber ancestral. Entre los múltiples sistemas religiosos instalados, los procedentes de África están presentes en todo el universo de creencias y expresiones culturales de las Antillas. En las artes plásticas y la creación visual, ellos adquirieron fuerza mágica como medio de penetrar a los más intrincados espacios del espíritu. El arte se enriqueció con las múltiples formas de la religiosidad de origen africano que coexistieron en el cosmos espiritual caribeño. África es una fuente nutricia de pensamientos e imaginarios, a partir de lo que significó la masiva trata negrera que desplazó millones de hombres y mujeres desde *allá* hasta *acá*. En un proceso de siglos esa travesía transportó con los individuos un legado trascendente para la historia

¹¹⁶ Rex Nettleford en *Shared Visions*, p. 6. [Trad. Y.W.]

¹¹⁷ Miguel Barnet: *Biografía de un cimarrón*, p. 25.

toda del llamado Nuevo Mundo por los conquistadores españoles. Dentro de ese conglomerado humano se distingue una geocultura extendida por todas las islas y también por tierra firme, pero cuyo corazón, con palabras de Nancy Morejón, «reside en el ámbito del Caribe».¹¹⁸

Afroamérica, por la economía plantadora colonial y la integración al comercio triangular Atlántico, tiene hasta hoy una presencia determinante de patrones culturales procedentes de diversas etnias africanas y de sus descendientes. El arte caribeño se diversificó con esa herencia y en sus imaginarios visuales esos referentes reaparecieron con expresiones de valor histórico, social y cultural, como formas de un pensamiento visual que mantiene vigentes los aportes de la africanidad. Desde esos fundamentos conceptuales es posible reflexionar sobre un aspecto muy significativo de ese legado, sobre un cambio esencial de perspectiva dentro de las tendencias del arte y el pensamiento regional, pues como un arqueólogo, buscador de misterios ocultos y valores protegidos, el artista penetró las zonas oscuras de los misterios y fue al reencuentro con los espíritus que han poblado, también, las islas del Caribe, sus tierras y mares, sus bosques y ríos, su historia y su cotidianidad. Se trató de una arqueología espiritual. Ese imaginario, en momentos sucesivos de la historia del arte, ha tenido la mayor significación, pero durante los años cuarenta del pasado siglo la obra de Wifredo Lam constituyó un hito al revelar en *La jungla* (1943) (imagen 15, p. 148) una nueva visión integradora de las fuerzas naturales y sobrenaturales con todas sus metamorfosis.

En esa otra dimensión, el ambiente físico ya no es ni campiña, ni campo, sino matorral y manigua. Es monte –y «al negro le gusta el monte», ha dicho Esteban Montejo–. Este fue refugio para el sujeto esclavo y su universo. En *La jungla* de Wifredo Lam, uno de esos elementos portadores de energías míticas está en la naturaleza, como recurso plástico y simbólico en el ámbito de la relación con el arte y la sociedad. La puesta en valor de los espíritus que se conjuran en ella significó una inversión del lugar de lo trascendente en el Caribe. En *La jungla* no hay arquetipos identitarios, las figuras son construcciones simbólicas venidas del mito y la magia de las islas que se dieron cita, a través de la imaginación del artista, en un lugar, en un cañaveral, sitio de todos los conjuros. Ese universo es el de los signos visuales: «En *La*

¹¹⁸ Nancy Morejón: «Afroamérica ¿la invisible?», p. 7.

jungla los mitos africanos están en función activa dentro del paisaje cubano del cañaveral. Todo el destino de Cuba, hasta el presente, ha pivotado en torno al cultivo de la caña y sus resultados económicos». ¹¹⁹ Con *La jungla* se revelaron, culturalmente, ciertas resonancias de la naturaleza que se creía silenciosa.

Gerardo Mosquera ha dicho que *La jungla* «es el cuadro más conocido de Lam, se le considera una de las obras más importantes de la pintura contemporánea» ¹²⁰ y sin dudas es la obra más internacionalmente difundida del artista cubano. En ese mismo período Lam pintó otros cuadros bastante similares. La obra se inscribe en una etapa creativa de Lam, 1941-1952, que ha sido definida por José Manuel Noceda como su *ciclo antillano*. ¹²¹ Y es que durante esos años, el artista, procedente del puerto de Marsella, hizo una estancia obligada en Martinica, pasó después breves días en República Dominicana y retornó a Cuba, desde donde viajó a Haití (1945-1946). Volvió a su isla y allí permaneció varios años, hasta que regresó a Francia, de donde había salido ante la avanzada nazifascista. *La jungla* fue realizada solo unos meses después de su llegada al país natal, cuando ya había pasado por Martinica y República Dominicana. Por sus valores estético-artísticos, la obra funciona como un parte-aguas en el trayecto de la relación naturaleza-arte-sociedad en el Caribe, y como demarcación también de lo que pudiera considerarse las dos etapas de ese ciclo antillano de Lam, antes y después de su viaje a Haití.

El trayecto de Lam por las Antillas definió su personalidad artística y su lenguaje simbólico. Todo lo aprendido en sus largos años europeos le fue de utilidad, pero la revisitación que hizo de sí mismo durante esos años liberó en él nuevas energías creativas y su obra adquirió gran notoriedad para Cuba y el Caribe. Lam fue uno de los primeros artistas caribeños, y el primer cubano, en haber tenido la experiencia de esa ruta interinsular en la década del cuarenta, cuando aún la perspectiva *caribeña* era casi inexistente y la *antillana*, restringida a los más avisados. No fue voluntario el retorno de Lam. Su viaje se desarrolló de manera azarosa y en condiciones personales muy complejas. Aquel abrupto rompimiento con sus largos años en

¹¹⁹ Antonio Núñez Jiménez: *Wifredo Lam*, p. 174.

¹²⁰ Gerardo Mosquera: «“Mi pintura es un acto de descolonización.” Entrevista con Wifredo» (*Bohemia*, n.º 25, La Habana, 20 de junio de 1980), Ob. cit., p. 181.

¹²¹ Cfr. José Manuel Noceda: «El antillanismo expansivo de Wifredo Lam», en *Wifredo Lam. Cartografía íntima*, p. 19.

Europa tuvo el carácter de un regreso con sentido de desgarramiento. Lam hacía un viaje a la inversa de sus intenciones originales, que lo habían conducido, mediante una beca, a realizar estudios de arte en España. Volvió desde Europa hacia el Caribe después de dieciocho años de ausencia, en circunstancias difíciles y en un momento esencial de su carrera profesional. Tuvo que abandonar el viejo continente en medio de los convulsos acontecimientos de una contienda que lo persiguió de España a Francia: primero la Guerra Civil Española, en la que se enroló; después, la Segunda Guerra Mundial.

En la *escapada* –acción tan conocida en la historia caribeña– estaba la seguridad de liberación de todos los estigmas del nazismo. Un mulato-chino-cubano, indocumentado, con una compañera sueco-alemana, rubia y de ojos azules, habría sido objeto de la xenofobia fascista. No había para él otra alternativa. Abandonarlo todo y partir a otro lugar para instalar su palenque, su espacio de libertad: Cuba, las Antillas, donde –sin imaginarlo quizás por su abrupta partida– armaría el andamiaje de su poética visual, las estrategias estético-artísticas de su universo creativo. Con palabras de Alain Jouffroy, «nunca se sobrestimaré demasiado la función liberadora de ciertas rupturas en la vida de un hombre».¹²² Lam llegó como pudo y a donde pudo, después de una travesía que él mismo clasificó como infernal por la enorme incertidumbre creada en las condiciones de guerra: «en el mar estábamos menos seguros que en la tierra y las horas de aquellos días [se refiere a la salida al Atlántico] nos parecían siglos [...] Todos mis miedos de niño se acrecentaron».¹²³ Regresó a Cuba con la misma hoja que le sirvió de pasaporte cuando se marchó en 1923 –por supuesto, ya vencido–. Podemos intuir que no pensó volverlo a utilizar. Podemos intuir que no pensaba regresar. En el Caribe se definieron los rasgos esenciales de su pensamiento visual a través de un proceso de fijación de valores, lo que entabló un nexo profundo de sus obras con la cultura de su tiempo en esta región inmensa en pleno proceso de argumentaciones identitarias. Los años cuarenta que él vivió en Cuba fueron convulsos y contradictorios. Lam se insertaba en una sociedad distante para él y a la vez propia, en la que era un gran desconocido para los medios artísticos locales.

¹²² Alain Jouffroy: *Lam*, p. 46.

¹²³ *Apud.* Antonio Núñez Jiménez: *Ob. cit.*, p. 157.

En el ciclo antillano de Wifredo Lam, hay una dominante franco-hispana, prevalece una interconexión entre Francia, Cuba y el Caribe francófono. En esa trayectoria cultural participaron otros intelectuales y artistas llegados de Europa en el mismo barco que partió de Marsella –entre los que merece destacar a André Breton–. Con ellos, el creador cubano integró una red que activó relaciones entre artistas de Latinoamérica y el Caribe, y de ellos con los Estados Unidos. Se trató de una coyuntura sin precedentes. En ese circuito hubo un hilo conductor que simbólicamente le aportó un aspecto del mayor interés a la que puede considerarse primera etapa de la trayectoria antillana de Wifredo Lam, entre 1941 y 1945: la amistad con el gran escritor martiniqués Aimé Césaire, a quien conoció en su isla durante los días en que permaneció retenido y en cuarentena. Fue en el año 1941 que se produjo el encuentro de estos dos antillanos fundadores. Uno y otro estaban de regreso al país natal, provenientes de la Europa en guerra; ambos, en circunstancias de ansiedad ante las urgencias del presente y los apremios del porvenir. Se trató de un encuentro breve pero trascendente por su significación cultural. Para los dos se inauguraba un nuevo período de inquietudes y reflexiones. Habían marchado muy jóvenes a Europa a realizar estudios. Lam, once años mayor que Césaire, tuvo experiencias muy intensas en España. Allí aprendió el arte de los grandes maestros, formó una familia y la perdió –esposa e hijo– por la miseria y la tuberculosis. Allí tomó partido por la República y participó en las milicias que defendieron Madrid. En Francia, Lam inauguró su relación con Picasso y con las vanguardias artísticas del momento. Césaire regresó a Martinica en septiembre de 1939 ante la inminencia de la guerra, a la edad de veintiséis años, cuando su trayectoria artística se revelaba ya exitosa en Francia. Lam volvió a su país en 1941 con treinta y nueve años. Por primera vez se produjo tal proyección de notoriedad intelectual y reconocimiento de artistas del Caribe desde el Caribe mismo. En ello tuvieron mucho que ver la madurez alcanzada por ambos en sus etapas europeas precedentes y el modo en que asumieron el reto de una reinscripción creadora en instantes tan complejos.

En esta concatenación de acontecimientos se teje un entramado contextual en el primer lustro de la década del cuarenta que interconecta a Lam, Césaire y Breton; a Francia, Martinica y Cuba. Este enlace de nombres y acontecimientos bastaría por sí solo para distinguir su importancia en el contexto caribeño. Sin embargo, se trata

de un proceso mucho más profundo si se observa cómo el Caribe se insertó en un itinerario cultural que se desplazaba desde Europa y que a través de América conectaba el viejo continente con los Estados Unidos, según el mapa cultural que inauguraba la configuración de un nuevo poder simbólico en el hemisferio occidental en vísperas de la segunda mitad del siglo xx. Fue el MoMA de Nueva York el que adquirió *La jungla* de Wifredo Lam y allí se encuentra. Impuso un nuevo rumbo a muchos derroteros, acompañado de un importante cambio de arquetipos visuales, que también, bajo las influencias del surrealismo, puso fuertemente en evidencia la legitimación de otras fuentes culturales, en especial la africana, mítica y ancestral. Lam y Césaire fueron símbolos de esa nueva trayectoria crítica de apropiaciones de lo europeo, que tan bien conocían, y de puesta en valor de sus propias raíces culturales. Ambos pondrían en evidencia las inusitadas revelaciones de los caminos ya transitados y los nuevos por transitar en el espacio Caribe. En Martinica, isla bajo dominación francesa, se agitaba un movimiento de pensamiento, impulsado por el propio Césaire, y las ideas que giraban en torno al *Cuaderno de un retorno al país natal*, publicado en 1939 en la revista *Volontés* (n.º 20), con el que el escritor adquirió un amplio reconocimiento como poeta negro y antillano. En 1943 el poema fue traducido a la lengua española en La Habana por Lydia Cabrera, gran figura de los estudios antropológicos en Cuba, y apareció en una edición cubana con prólogo de Benjamín Peret e ilustraciones de Wifredo Lam, antes de la edición bilingüe que en 1947 se publicara en Estados Unidos con prefacio de André Breton.

Entre 1941 y 1945, Lam estuvo en Cuba. El encuentro con el Caribe fue físico y espiritual. Desde su llegada a Martinica, primera escala de su ciclo antillano, Lam «reconoció su paisaje de niño; por doquier la vegetación le era familiar. De algún modo estaba de vuelta a casa».¹²⁴ Así se inauguraba el camino de las auto-revelaciones y el viaje hacia sí mismo. El primer impacto fue con la naturaleza viva que lo transportó a sus orígenes. El encuentro con Césaire le mostró el otro rostro de la huella africana, que debió adquirir dimensiones cada vez más importantes en su memoria y lo remitió al simbólico imaginario de la mítica africana, en la que lo había iniciado, en sus años juveniles, su madrina Antoñica Wilson, en Sagua La Grande.

¹²⁴ Antonio Núñez Jiménez: Ob. cit., p. 158.

Se trató de una simbiosis de elementos diversos que alcanzaron su apoteosis en *La jungla*. Pero a diferencia de Césaire, Wifredo Lam se encontraba más solo y aislado en su espacio creativo insular, desde donde entabló un nexo profundo con sus fuentes culturales. En *La jungla*, Lam mantuvo un predominio figurativo, pero resemantizó sus referentes y creó una personal iconografía en un discurso de carácter signico-visual. Superó todo aspecto factual de lo visible y en sus indagaciones desde lo simbólico-expresivo, se cargó de otras significaciones. Procedió, artísticamente, como se fundamenta una *nganga*, prenda de los paleros,¹²⁵ por capas sucesivas que tienen como base la tierra, el territorio común de todas las energías, y por coexistencia de elementos que nutren el caldero en su interior sin que sean vistos, todos aparentemente mezclados, pero donde cada uno de ellos, sin embargo, tiene su lugar. Al referirse a esta obra, Césaire dijo que «Lam fija sobre la tela la ceremonia por la que todo existe: la ceremonia de la unión física del hombre y del mundo [...] Lam celebra la transformación del mundo en mito y convivencia [...] En definitiva lo que por su intervención triunfa en las Antillas es el espíritu de la creación».¹²⁶

Lam vivió el encuentro con el Caribe a la manera de un trayecto intenso de aprendizaje en el que la naturaleza tuvo un protagonismo esencial, al mismo tiempo que hacía descubrir esa realidad a Helena Holzer, su compañera europea, situada por primera vez ante el trópico antillano. Se redescubría a sí mismo, pues cuando se intenta revelar a alguien lo desconocido hay que nombrar las cosas, y para explicarlas, se requiere conceptualizarlas. En el caso de Lam, repensó su universo. Lo que comúnmente –por cotidiano– no se verbaliza, hay que ponerlo en evidencia. Ese proceso debió ser, en suma, revelador para el artista, que poniendo en discurso su propio entorno, no solo lo nominalizaba sino que lo confrontaba con sus memorias y sus recuerdos. Lam se reconstruía. En algunos pasajes de su memoria compilados por Antonio Núñez Jiménez se lee: «una tarde Helena entró en la casa corriendo, gritando que en uno de los árboles se había posado un pavo o una gallina negra: era un aura tiñosa [...] un ave que tiene su hábitat en América, un tipo de buitre desconocido en Europa».¹²⁷

¹²⁵ Caldero utilizado por los paleros pertenecientes a la religión de Palo Monte en Cuba.

¹²⁶ *Apud.* Antonio Núñez Jiménez: Ob. cit., p. 163.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 171.

Helena le dijo a Wifredo Lam que sentía hambre: «con alegría los sorprendió una mata cuajada de mangos maduros. Wifredo tomó uno: su color, su forma y su aroma que creyó haber olvidado lo detuvo y ella le preguntó: Qué es? Cómelo, le dijo él, es muy bueno».¹²⁸ Este testimonio de Lam, recogido también por Antonio Núñez Jiménez, parecería un pasaje genésico si Adán y Eva hubieran concebido la alborada de la especie humana en un país del Tercer Mundo –en la India por ejemplo, de donde es oriundo ese fruto, o en África o en América, donde fue introducido y se ha extendido ampliamente–. En esos andares de la pareja hay un zona mítica y originaria, *un regreso al comienzo* y también un encuentro con la virginalidad de la tierra donde nacen todos los mitos. Y en ese tono de descubrimientos, es interesante el modo en que el propio Lam se acercó a la figura del Almirante y sorprende cómo describió la llegada de Colón a las tierras insulares de América: «al grito que lanzara el vigía a la una de la madrugada una noche de octubre de 1492, responde la voz de Cristóbal Colón: *Es tierra*. La tierra es maravillosa, perpetua viajadora de un espacio sin límites».¹²⁹ La tierra no solo es, sino que en ella se está, por ella se transita en un tiempo y espacio sin cortapisas para el descubrimiento, para el asombro ante la maravilla. En esa perspectiva de Lam, lo telúrico abarca la dimensión total de lo planetario, pero lo más importante es esa otra dimensión de lo telúrico, más terrenal, que en su obra se apoya en sistemas de pensamiento asociados a la mítica africana. Y es que en el Caribe, por la desnudez objetual del esclavo aherrojado y ante la ausencia física de otros referentes como sostén de creencias, estas se asentaron en la naturaleza y en las fuerzas emanantes de la tierra. La naturaleza fue depositaria de todas las energías y poderes míticos procedentes de África.

Esta sensibilidad originaria, venida del continente negro, es de una importancia trascendente en Lam. Desde ella se construyen en *La jungla* las relaciones naturaleza-arte-sociedad. Lam, que tanto viajó, no es un hombre de mar. El mar es un gran ausente en sus obras. Lo telúrico para él es atávico y ancestral. Lam supera la noción de ser de un país y pertenecer a un paisaje para construir la noción de estar en el paisaje de un país, plantado sobre sus propias plantas, que es

¹²⁸ *Ibidem*, p. 158.

¹²⁹ *Apud*. Alain Jouffroy: *Ob. cit.*, p. 7.

otro modo de *plantación* espiritual donde vibra el alma ancestral de la cultura antillana.

La máscara, tras la cual se esconden secretos, fue un elemento esencial en su poética. Lam decía: «África no sólo fue despojada de sus hombres, sino también de su conciencia. Me irritó mucho que en París se vendieran las máscaras y los ídolos africanos como adornos... me propuse poner los objetos negros en función de su paisaje y de su mundo propios». ¹³⁰ La hibridez de los enmascaramientos hace pensar en imágenes de metamorfosis y transmutación. Con todo ello el componente mítico está en proceso de resignificación. La máscara se reinstala en el imaginario sincrético y mestizo del espacio Caribe. El artífice fue el propio Lam en su condición de mediador consciente entre espacios y tiempos. El dibujo *Sin título*, de 1943, es aún más elocuente. En él, una mujer se mira ante un espejo (motivo regular en la tradición euro-occidental) y la imagen que este le devuelve es la de un caballo. Esta obra se inscribe en toda una poética que Lam desarrolla en la imagen híbrida de la mujer-caballo, una simbiosis cargada de simbolismo por lo que implica como desdoblamiento dentro de las creencias de origen africano en Cuba. Para la santería, *un caballo* es aquel practicante que monta la deidad durante la ceremonia. En el momento de posesión se desdobra y actúa, habla y baila como ella. La visión de la mujer-caballo es una creación de Wifredo Lam, en la cual la máscara se reapropia de las fuerzas y las energías ocultas de un pensamiento mágico y simbólico que tiene su fuente en África. Otro elemento esencial, revelador de los entrecruzamientos discursivos, son las intersecciones entre contextos en aparente oposición, como pueden ser lo primitivo y lo moderno, lo oriental y lo occidental. Lam reintegra los mundos fragmentados de lo animal, lo vegetal y lo humano en lo mítico y lo real, a partir de la construcción de signos visuales. En esa ambigüedad de las mutaciones, sus figuras se hacen enigmáticas y rinden tributo a la ancestralidad de todos los orígenes. Lam descubrió los espacios de nuestra hibridez. ¿Un nuevo paisaje? Sí. El de los espacios de tantas incógnitas caribeñas, el que explora una nueva visión del mundo y de la tierra, su otra dimensión cultural, donde conviven todas las magias posibles del reino de la imaginación. *La jungla*, esa obra cumbre por la simbiosis y la solemnidad de su fuerza

¹³⁰ *Apud.* Gerardo Mosquera: «“Mi pintura es un acto de descolonización.” Entrevista...», Ob. cit., p. 184.

artístico-compositiva, es un paisaje-otro. Es a su vez una metáfora en islas donde la jungla es prácticamente inexistente como paisaje, si se compara con esas selvas tropicales de las Guyanas. El valor emblemático de *La jungla* adquiere increíbles connotaciones, pues en esos territorios de la cuenca orinoco-amazónica sus habitantes saben muy bien de los misterios de las profundidades selváticas, los bosques y las frondas. Si en las islas antillanas no existen selvas profundas, *La jungla* de Wifredo Lam es la metáfora de un lugar simbólico de plantación y resistencia, de encerramiento y liberación, el manifiesto de un arte poética, de identidad y diversidad cultural, para evocar, desde el espacio de la creación, la complejidad de un territorio-encrucijada para la experiencia artística del Caribe.

El texto de Édouard Glissant «Iguanas, azores, deidades delirantes. El arte primordial de Wifredo Lam» es un derroche imaginativo sobre ese universo simbólico del artista cubano. El Caribe, ha dicho el poeta martiniqués, es «el prefacio de América» y en ese espacio de lo primigenio sitúa la sensibilidad atávica de los comienzos de todo, quizás porque en la mezcla de tantos hombres venidos de las más diversas culturas, se presagian los orígenes de una nueva y original humanidad. Las islas presuponían el *borde del mundo*, un punto de desequilibrio entre el lleno y el vacío de la ingravidez, lugar donde se situó lo desconocido. Por eso los marinos de Colón sintieron tanto miedo a caerse del mundo. Es que los espacios ignotos son lugares de incertidumbres, de realidades y fantasías. En ellos se libera la imaginación y surge la mágica ilusión de todos los posibles designios. Un terreno así es propiciatorio, un mapa de islas, unidas solo por una cordillera escondida, en cuyos parcelados picos se hincaron las diferentes banderas de los habitantes de la otra orilla, que tuvieron al mar-océano como gran corredor de conexiones. Flora, fauna, memoria y pensamiento, fueron estimulando en Lam las vías de una nueva etapa. Glissant insiste en la sensibilidad para acercarse al paisaje. Pero, ¿qué paisaje? Y el poeta vuelve sobre la metáfora: Lam hacía entrar en la pintura la consistencia de las junglas, un símbolo, no un paisaje. El drama de la jungla es el de nuestras sociedades coloniales, semi-coloniales, dependientes y de obstinadas alternativas emancipatorias. Fue en esa jungla –término que alude a una espesura, a un amontonamiento de realidades superpuestas, en las que se presume un lugar simbólico, fuertemente cargado de espíritus de las profundidades– donde se instaló su universo. La jungla es común a todos los países de tierra

fértil, cuyas humedades permitieron las demoliciones gigantes de sus bosques milenarios para plantar las nuevas semillas productivas de un comercio que se hacía ambicioso y triangular. La jungla es un atributo de dignificación del tiempo ancestral. Con palabras de Glissant, al ver la jungla y sus esencias, al comprenderlas, Lam había visto «el revés de su país», su otra parte –«todo es uno»–, pues es el lugar donde se puede descubrir «la Huella», que escribe en mayúscula, como categoría de identidad. Todo nace de un solo impulso y, en ese solo aliento –precisa el autor–, «si dibujo un árbol dibujo la maleza», y el árbol que nutre el imaginario creador es augural y sagrado, maligno o maravilloso. Pero la jungla hace recordar la tragedia cimarrona donde habita «la Huella», los tiempos percutivos de un lugar. Hay algo quizás auto-referencial en esa noción, el lugar de los ocultamientos donde se sitúa el hombre que quiere ser libre. La jungla es el andamiaje visual que fija el individuo a la tierra, y lo protege, y donde, entre frutas y frondas, reencuentra toda la ancestralidad de sus mezclados orígenes.

Ese paisaje simbólico no puede existir sin los recursos visuales que lo componen. Glissant encuentra en *La jungla* de Lam una carencia de profundidad, una falta de perspectiva. Y es que esa jungla es, y no es, un cañaveral, «una de las dimensiones más comunes del paisaje antillano [...] Un cañaveral es llano, corre y permanece, lejos de las líneas de fuga, sin embargo fluye [...] su inicio es ya su más allá [...] él es presa de las esencias y no de las profundidades».¹³¹ Son dos campos, el sembrado y el cortado, y finalmente el de los desechos. Lo más interesante del cañaveral es su capacidad de renacimiento para seguir el interminable ciclo de la zafra. Es un espacio que se transfigura en sus etapas y termina siendo «patético», y Glissant lo compara con la catástrofe irreparable que Lam presencié en España y Francia entre 1935 y 1940.

El artista no se siente tentado por la profundidad en esta obra, sino por «el punto en que el espacio y el tiempo se funden»¹³² en un tipo de enraizamiento. Se trata de una atmósfera mágica, donde conviven lo visible y lo invisible. La sucesión entra en el espíritu de una espiral. Lam ha pintado una ronda sacra, dice Glissant –apréciese la similitud de punto de vista con Césaire–, que no falsea sus bordes ni sus profundidades. Se

¹³¹ Édouard Glissant: «Iguanas, azores, deidades delirantes. El arte primordial de Wifredo Lam», p. 9.

¹³² *Ibidem*, p. 10.

trata «de una poética de la vegetación total [...] que multiplicará los espacios en extensión total, enmadejados sobre sí mismos»,¹³³ provenientes del continente negro, que representa a través de ciertas convenciones creadoras de la infinitud del símbolo. En *La jungla* domina la horizontal que se escapa fuera del cuadro. Es un *continuum* –precisa Glissant– como los cañaverales en la extensión de sus latifundios.

El encuentro de Lam fue con el Caribe-tierra, no con el Caribe-mar, que no parece tener atributo de significación alguna en la obra extensa y mayor del artista de Sagua La Grande, un viajero trasatlántico, que salió de las Antillas con la avidez de conocer y que volvió a aquí movido por las circunstancias. Un cambio de dirección en la trayectoria, con proa a la incertidumbre y al enfrentamiento de nuevas alternativas. Lam fue un hombre de espacios compartidos, que en sus recorridos y permanencias construyó su propia visión del arte y de la vida. En esos encuentros y desencuentros, el hombre y el artista forjaron una personalidad inconfundible.

Lam y Césaire, cada uno desde sus universos respectivos, construyeron discursos de resistencia cultural, los cuales se proyectaron al ámbito internacional con obras consistentes, maduras y con una poética emancipatoria. Ambos fueron referentes culturales de su tiempo y lo siguen siendo en el nuestro. Con modos de inserción y actuación diferentes, Lam y Césaire se imbricaron en problemáticas del pensamiento epocal y en el proceso del *constructo* etno y socio-histórico de los países caribeños. Fueron inaugurales. Las obras de Lam y Césaire, en ese primer lustro de los años cuarenta, marcan un antes y un después en las artes caribeñas.

Césaire fundó la revista *Tropiques* (1941-1945) en Martinica, una publicación cultural y de pensamiento que mantuvo activa la difusión del quehacer literario en la isla. Ella fue su plataforma de acción y reflexión durante los años de la guerra europea. Desde ella aglutinó fuerzas y formó conciencias. Fue una revista de pensamiento intelectual. Por la índole de sus propuestas, *Tropiques* logró mantener la indagación y la observación crítica durante su corta, pero intensa, existencia en una isla que, con palabras del poeta Césaire, estaba «completamente fuera del mundo».¹³⁴ Bien que la revista se propuso ser cultural, no

¹³³ *Ibidem*, p. 13.

¹³⁴ *Apud.* Jacqueline Leiner: «Entretien avec Aimé Césaire», en *Tropiques*, p. VII. [Trad. Y.W.]

escapó a las contradicciones y complejidades de su tiempo, por lo que pudieran trazarse ciertos paralelismos con otras publicaciones precedentes en el Caribe, como *Revista de Avance* (Cuba) o la *Révue Indigène* (Haití). Césaire quería que Martinica se reencontrara en sus páginas y por ello no podía ser una revista cultural en abstracto. Le inquietaba que las Antillas fueran exclusivamente consumidoras culturales: «he trabajado para que puedan expresarse ellas mismas, hablar, crear. Por eso era necesario un centro de reflexión, un espacio de pensamiento, una revista».¹³⁵

Césaire y el equipo de *Tropiques* eran conscientes del momento ingrato y políticamente peligroso en que vivía la publicación. Algunos de los integrantes habían tomado parte, como Rene Menil, en un proyecto editorial anterior, *Légitime Défense* (1932), de vida efímera, pero de una gran profundidad en sus textos. Estuvo orientada sobre los supuestos del surrealismo, que constituyó –como se ha indicado–, con todas sus aristas diversas, otro de los puntos de engarce de este circuito franco-hispano-antillano de Lam, especialmente si se comprende en el sentido que lo expresara Césaire cuando, refiriéndose al encuentro sostenido con Breton y a la poética surrealista, apuntó «que le confirmó la veracidad que había encontrado en [sus] propias reflexiones». La nueva revista fundada por Césaire, no escapó a las tendencias de su tiempo. Según el poeta, cuando André Breton leyó los tres primeros números «creyó que yo era surrealista... lo cual no era ni enteramente falso ni enteramente cierto».¹³⁶ El encuentro de Césaire y Menil con Breton en Martinica; el interés mostrado por el francés en aquella revista encontrada en la vitrina de una pequeña librería en Fort de France, y por las ideas sobre las cuales giraban sus autores, fueron un acicate y una revelación para ellos. Césaire lo expresó del siguiente modo: «Yo diría que el encuentro con Breton fue una confirmación de las verdades a las que yo había llegado por mis propias reflexiones. Eso nos permitió ganar tiempo, ir más de prisa, llegar más lejos [...] fue un encuentro extraordinario [...] para mí algo MUY IMPORTANTE, como había sido el encuentro con Senghor diez o quince años antes».¹³⁷

¹³⁵ *Ibidem*, p. V. [Trad. Y.W.]

¹³⁶ *Ibidem*, p. VI. [Trad. Y.W.]

¹³⁷ *Ibidem*, pp. VI-VII. [Trad. Y.W.]

Tropiques estuvo sometida a la censura y a una lectura *entre líneas* con palabras de Menil, a silencios y vacíos cargados de significación en los lectores de su tiempo y con modos operacionales que se apoyaron en la retórica del lenguaje y de la poesía. En su multiplicidad de puntos de vista, *Tropiques* «fue la expresión de las perspectivas, de las esperanzas, de la voluntad de la izquierda revolucionaria antillana en los años '40». ¹³⁸ Fue justamente esa proyección antillana lo que dio un tono peculiar y una proyección más extendida a estos acontecimientos culturales en la región. Roger Toumson, en su prefacio a *Anthologie poétique* de Aimé Césaire, precisa que la revista «contribuyó a la definición de una identidad colectiva antillana poniendo el acento sobre la comunidad de destinos de los pueblos negros y sobre la necesidad de revalorizar el legado africano». ¹³⁹ Así se delineaba una búsqueda de carácter social en la isla de Martinica, la que desde 1945 –como las restantes colonias francesas– había pasado al cambio de estatus de Departamento de Ultramar francés. En ese panorama cultural y social, surgió el primero de los grupos artísticos martiniqueses, que en el ámbito de la pintura se orientó hacia una búsqueda de expresión identitaria. Se destacaron en los inicios, Raymond Honorien, German Tiquant y Marcel Mystille. El primero de los mencionados ha testimoniado:

Creíamos que existía una relación entre el movimiento literario naciente en esa época y nuestro movimiento. La aparición de *Tropiques* fue el catalizador [...] Nosotros mismos pensábamos iniciar en paralelo un movimiento pictórico, destinado a producir tanto impacto como esas dos expresiones literarias. Había líneas de fuerza, una reivindicación de ser uno mismo en su país. Nosotros nos reencontramos en ese campo. ¹⁴⁰

René Louise precisa que en esta pintura, realizada con muy pocos recursos a causa de las carencias que producía la guerra europea, predominaron los temas campesinos y el paisaje, también retratos y naturalezas muertas, y que «la armonía de los colores de las obras de esos tres pintores reenvía a nuestro ambiente. [...] La multiplicidad de los colores sobre sus paletas corresponde siempre a los lugares que

¹³⁸ Rene Menil: «Pour une lecture critique de *Tropiques*», en *Tropiques*, p. XXXIV. [Trad. Y.W.]

¹³⁹ Roger Toumson: «Présentation», en Aimé Césaire, *Anthologie poétique*, p. 11.

¹⁴⁰ *Apud.* René Louise: «Histoire générale de la peinture en Martinique», en L'Étang, Gerry (dir.), *La peinture en Martinique*, p. 21. [Trad. Y.W.]

seleccionan para pintar. De ahí la autenticidad de la luz de la isla en sus obras». ¹⁴¹ La obra del Atelier 45, autodenominación del grupo de artistas, inauguró en Martinica una mirada sensible al entorno insular, a su naturaleza y a su pueblo. Como ocurrió en otros territorios caribeños, la influencia del arte europeo precedente fue importante, sobre todo la del posimpresionismo, pero más aún lo fue el hecho de que por primera vez aparecieron las imágenes del país y de su gente en las artes plásticas de esa isla del mar Caribe, realizada por artistas nativos insertos conscientemente en un proceso cultural de mayor envergadura.

La tierra, un lugar profundo

En 1945 Lam viajó a Haití. También Césaire y André Breton, Pierre Mabile, Alejo Carpentier, Carlos Enríquez, René Portocarrero y otros. Haití se presentaba ante las nuevas inquietudes artísticas como el lugar donde se conjugaban todos los enigmas. El viaje de ellos a ese país abrió otro momento esencial de este itinerario cultural, en el cual reaparecen los temas relacionados con el surrealismo. En el contexto tan peculiar de aquella isla el movimiento de la creatividad artística popular dio motivos a muy diversas conjeturas en torno a los imaginarios antillanos, con sus mitos y su africanidad ancestral. Existe en Haití una de las expresiones artísticas más originales y auténticas del Caribe insular. En 1944 había surgido en Puerto Príncipe, bajo la conducción de Dewitt Peters, una institución cultural, llamada a desempeñar un papel de suma importancia como lugar común para los artistas plásticos: el Centro de Arte. Este fue un foco de atracción de artistas de la creación popular haitiana, cuyas obras pictóricas sorprendían por su originalidad. Se generó toda una polémica sobre cómo nombrar aquella pintura llena de espontaneidad y de riqueza imaginativa. Por asociación formal con las obras del Aduanero Rousseau, fueron identificadas como *naïf*. Por proximidad visual con las obras de otros pueblos, de otras civilizaciones y tiempos históricos, fue también nombrada *primitiva*. Por semejanza con la pintura de niños y débiles mentales, fue clasificada como *ingenua*. Para otros, aquellas visiones «oníricas», llenas de magia, no podían ser otra cosa que obras *surrealistas*. En realidad esa pintura precedía al Centro de Arte, que los convocó, los buscó, dispersos como estaban por diferentes puntos

¹⁴¹ René Louise: Ob. cit., p. 21.

de la geografía haitiana, y que construyó con ellos una plataforma de difusión, una imagen de mercado y una circulación internacional notables. Todos esos procesos clasificatorios revelaban la persistencia de una estética enfática y normativa proveniente de la historia del arte euro-occidental tradicional, a cuyo sistema de denominaciones por escuelas, tendencias y movimientos no pudieron escapar las nuevas expresiones del arte emergente, de estas formas de modernidad diferente en nuestros países caribeños en pleno siglo xx. Esas nomenclaturas se aplicaban desde afuera, desconociendo especificidades de esas prácticas artísticas distantes de las normativas al uso. No cabe la menor duda de que el mercado del arte influyó en la fijación de tales categorizaciones y que la propia producción artística haitiana, ya inserta en esos mecanismos de funcionamiento, no reaccionó ante ellas, sino más bien todo lo contrario, pues por conocidas, esas denominaciones funcionaban en el imaginario colectivo de los compradores potenciales como un elemento estimulador del mercado.

Alejo Carpentier, atento a preocupaciones parecidas, reflexionaba en 1957: «¿Pintores primitivos? Así se ha convenido en llamarlos, aunque mejor sería calificarlos de populares y espontáneos. Porque algunos demuestran una habilidad en el manejo del color, en la gracia de las entonaciones, en la riqueza de sus materias, que no estamos acostumbrados a encontrar en las telas de los *primitivos* modernos».¹⁴²

En general, los artistas que exponían sus obras en Nueva York, Berlín, París, La Habana, Sao Paulo... habían surgido del pueblo. En ese sentido conviene recordar una frase de Héctor Hyppolite, una de las grandes figuras de la pintura popular haitiana, devenida célebre en la historia de la plástica de la isla, quien decía que había pedido permiso a los loas para pintar, que era un *houngan*, pero que cuando le preguntaban quién era, les decía que era un pintor. Esta importante relación de la pintura con el origen popular de los creadores y con el voduisimo es esencial para la comprensión de la plástica haitiana. La novedad mayor de aquellas obras no radicaba solo en sus temas –de pura extracción popular y, esencialmente, de la religiosidad voduísta–, sino en la enorme frescura de su expresión, ajena a toda influencia de estilos europeos. Las obras miraban a una realidad mítica, por la que pasaba la sensibilidad cotidiana del pueblo haitiano y la significación

¹⁴² Alejo Carpentier: «Panorama del arte haitiano», *Letra y Solfa*. 3. *Artes visuales*, p. 200.

enorme concedida al patrimonio de las culturas de origen africano; también reparaban en el significado de los atributos, elementos iconográficos fundamentales tenidos como indicadores colectivos de significación simbólica. El atributo es un portador de comunicación, que redimensiona su valor en el espacio compartido de los iniciados, practicantes o conocedores de los mensajes ocultos. Es justamente a través de los atributos que el carácter mágico de esta pintura se enriquece. Si para el desconocedor son una barrera inmovilizadora y desconcertante, para los miembros de la comunidad se abren a múltiples posibilidades intelectivas. Detrás de ellos se encierran las leyendas que hacen a esta pintura profundamente narrativa y, quizás por ello, fabulosa. Los atributos y las relaciones entre ellos cuentan historias, y las pinturas que los expresan son verdaderas crónicas imaginarias.

En ese proceso el artista miró a la tierra como signo de ancestralidad. Si el cristianismo hizo al hombre de estas latitudes mirar al cielo, morada de Dios, con la aspiración de extender su existencia, contrariamente, las tradiciones de los pueblos aborígenes y africanos tenían la tierra como el universo de la fertilidad para la segura existencia de la comunidad. La tierra era una clave esencial en la combinación binaria, animista, del mundo. La yuca, base alimenticia aborigen, crecía allí, a escondidas. Convivir con la actividad de su crecimiento en el montículo, imaginar su estado desde lo visible –tallos y hojas–, fue parte esencial de las experiencias sensibles y del saber acumulado de estos pueblos. Con la llegada de los africanos, ese modo de operar se extendió y condujo a una mutación del punto de vista en este espacio híbrido, tan propenso a las metamorfosis. El esclavo debió adoptar un sistema de creencias impuesto por los europeos blancos y, al hacerlo, incorporó también una nueva sujeción psico-perceptiva que los orientaba visualmente hacia el frente y hacia arriba. En la iglesia, el altar mayor fijaba una trayectoria lineal hacia delante; en la oración, se invocaban las imágenes y se les buscaba en su morada celestial. Se trataba de una orientación visual de base ideológica, que establecía líneas simbólicas de fuerza en su modo de ver el mundo y de depositar en él la atracción de su pensamiento religioso. En *San Jerónimo penitente*, una obra de Mantegna, se descubre que el artista ha colocado al erudito bíblico, de rodillas, ante una cruz que aparece amarrada, insertada, sujetada a la rama de un árbol seco. Dios no habita en ese árbol, habría que inyectarlo para que esté allí.

Una de las más importantes figuras de la pintura popular haitiana es André Pierre, un *houngan*, gran maestro, que hace sus obras en el *hounford* y vive en la campaña. Allí pinta, rodeado de sus loas, sobre lienzos con pinceles y acrílicos. Su esposa carga sus pinturas para llevarlas a los galeristas y los *marchands* de la ciudad. Sus obras son expuestas en espacios legitimados por el arte occidental: galerías, museos y colecciones. Se iluminan con luz artificial en espacios cerrados para que reviva la magia interior de sus colores y su expresividad. Un ciclo de tiempos convergentes caracteriza su práctica artística. Cuando en su obra *Rey de Guinea* representa a esa figura mítica que gobierna en la tierra a donde viajan los muertos para el reencuentro con los orígenes africanos, el artista representa el árbol y su interior, donde vive el *loa*. Allí está su hábitat, en el interior del tronco macizo se encuentra su residencia espiritual. Para la religiosidad africana y su forma sincrética voduísta, la naturaleza era la portadora de esos muchos significados y la tierra, la depositaria de los mayores secretos, el espacio para todos los ocultamientos. Ella podía actuar como protectora y encubridora de verdades, que ofuscaban al otro por desconocerlas, y a las que el esclavo acudía para reafirmarse en su modo diferente de ver e interpretar el mundo. Se trató de una lucha silenciosa de fuerzas en oposición, en las que el hombre y la mujer aherrojados construyeron un espacio de resistencia cultural. Fue el resultado también de un proceso transgresor, al desviar la atención hacia otros sitios no legitimados, y hasta prohibidos, por el temor del blanco, temeroso de los secretos guardados en su interior. Un excelente ejemplo en ese sentido son los *vevés* del vodú haitiano, en los que se concentran los poderes de los *loas* y su presencia se visualiza a través de los signos trazados por el *houngan* sobre la tierra.

Estos no fueron tampoco pueblos astrales, que marcaron sus puntos de observación en el firmamento. El cielo era un indicador de estados anunciadores, pero no estaban allí sus sistemas de adivinación ni de interpretación de las fuerzas cósmicas. Estos eran pueblos telúricos, que, desconocedores de la noción científica de lo gravitacional, se sentían afincados a la tierra no tanto por la atracción de esas fuerzas físicas, que desconocían, sino por sus fuerzas espirituales. Todas las energías estaban en ella para atraerlos y el problema esencial era conjurar esos poderes para mantener la armonía del universo. El impacto del desgarramiento de la tierra original le impuso la necesidad de observar, diferenciar y homologar, de hacer del

espacio desconocido una alternativa para la supervivencia individual y colectiva. Remitologizar es volver a construir el mundo, pues el pensamiento mítico es una forma de conocimiento de la realidad, y es ante ella que se descubren y redescubren los significados simbólicos. Eso ocurrió en las islas del mar Caribe: hubo que restituir un orden en el caos de tantos imaginarios transterritorializados. Ninguno de ellos se reprodujo íntegramente, todos se instalaron dejando espacios en blanco, que fueron completándose en un proceso sincrético de base intercultural. Por la adaptación de los esquemas occidentales a las necesidades afectivas tributarias de África, se trató de una forma de cimarronaje cultural. Todo se produjo de modo intenso y complejo, traumático.

Bajar la cabeza, atributo de la dominación y la afrenta utilizado por el poder del linaje o del dinero, acto forzado por las circunstancias de la obediencia y el sometimiento, tuvo para aquellos hombres y mujeres una contrapartida a la ignominia en la carga comunicativa que podían entablar con las fuerzas indescifrables de la tierra, nutricia y productiva en lo humano y sentimental, poseedora de la verdadera e infinita eternidad. En el acto se restablecía un diálogo entre el hombre o la mujer maltratados y un interlocutor silencioso y oculto, la línea de relación visual adquiriría fuerza inusitada por la misma atracción hacia el interior magnético de la tierra. Así se construyeron las contrapartidas de la resistencia que adquirieron cada vez mayor intensidad en las variadas formas de la rebeldía esclava. En la tierra se reúnen los tiempos de forma vertical, según los observan los arqueólogos desde sus perspectivas indagatorias. Los científicos constatan las edades de la historia, con sus diferencias de contextos y niveles sociales.

Es justamente un hombre del Caribe, Marcio Veloz Maggiolo, quien se refiere a esta noción de temporalidad tan inusualmente entendida fuera de una coordenada horizontal, como una línea continua que marca los diferentes tiempos en sucesión. La tierra es portadora de un tiempo en sedimentación, que se superpone de tal modo que al tocar un punto cualquiera de su superficie, o penetrarlo, se está atravesando verticalmente una trayectoria de tiempos en simultaneidad, acumulados en capas sucesivas: «Debajo de cualquier presente hay un presente paralelo. Un sub-presente».¹⁴³ Esta cualidad la hace lecho propicio para las potencialidades de todos los espíritus y energías subterráneas.

¹⁴³ Marcio Veloz Maggiolo: *La mosca soldado*, p. 71.

Un pedazo de tierra es un punto exterior sobre una línea profunda, profundísima, de interconexiones que van desde la superficie al magma, atravesando las eras que enlazan presente y pasado. Es el lugar donde se reúnen todos los saberes y una memoria a la que se penetra simbólicamente con carácter de una búsqueda mágica y primitiva. El *poteau-mitan* en el vodú haitiano es un punto donde se reúnen las fuerzas que engarzan cielo y tierra, desde la sorprendente intensidad de las cargas que lo sustentan en su base, donde se trazan los *vevés* y se alimentan los *loas*. El artista popular Rigaud Benoit lo representa a través de la obra *Tambor Assotor*, símbolo por excelencia de la ritualidad voduísta (imagen 16, p. 148). El *tambor-poteau mitan* se enraíza en la tierra que nutre toda su esencia mítica. Desde su interior surge el hombre, posiblemente *Legba* con las llaves en sus manos, loa principal que abre todas las puertas.

A la tierra se volvió paulatinamente. Los poetas y los artistas modernos la pusieron en valor como cualidad de expresión nacional, como un espacio diferente desde una perspectiva cultural. Fue una resurrección espiritual ese retorno. La apropiación de la tierra fue un cambio en el significado del poder cultural e identitario en el Caribe. En ese sentido, el gran escritor haitiano Jacques Roumain expresaba en su obra emblemática *Gobernadores del rocío* la diferencia entre los asuntos del cielo y los de la tierra.¹⁴⁴ Una noción similar se encuentra en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, cuando el autor cubano relocaliza el estado del universo para poner al hombre sobre sus propios pies e instarlo en la utopía permanente de construir el reino aquí y no en el más allá.¹⁴⁵ Esos momentos y esas visiones pueden fundamentar la existencia de un ciclo cultural caribeño durante los años cuarenta en arte y literatura, donde la tierra fue reencontrada como parte de un proyecto emancipatorio; un ciclo de reencuentro liberador del hombre y el medio natural con profundo sentido social, en el que la tierra es fuerza vital de la naturaleza toda, como se sintetiza en ciertos versos de Pedro Mir, de su poema insignia «Hay un país en el mundo»:

*País inverosímil.
Donde la tierra brota
y se derrama y cruje como una vena rota,*

¹⁴⁴ Cfr. Jacques Roumain: *Gobernadores del rocío*.

¹⁴⁵ Cfr. Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*.

*donde alcanza la estatura del vértigo,
donde las aves nadan o vuelan pero en el medio
no hay más que tierra:
los campesinos no tienen tierra.*

La tierra es la contrapartida del destierro, de la amputación de un lugar, de lo desenraizado. Se puede descubrir todo un vocabulario vegetal de analogías telúricas humanas y sociales propio del lenguaje de la cultura: con frecuencia se escucha, referido a los emigrantes, que son hombres y mujeres trasplantados, injertados en nuevas sociedades, separados de su tronco común, pero que conservan sus raíces. Y no hay que olvidar que migrantes han sumado –y suman– muchos en las islas del mar Caribe.

El tiempo de la historia

...algo está pasando que no es natural... es el huracán.

FERNANDO ORTIZ

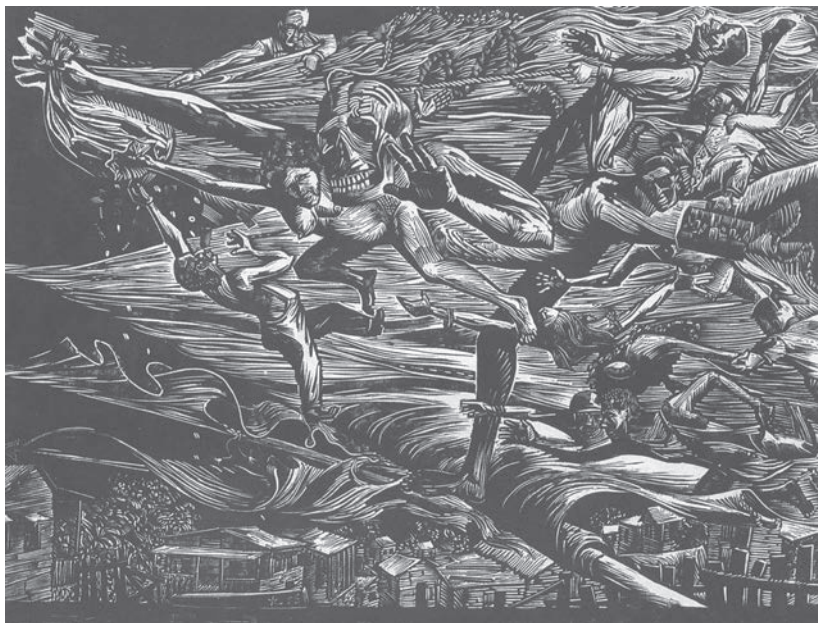


Imagen 17. Carlos Raquel Rivera: *Huracán del Norte*, 1955, linóleo.

La naturaleza ha sido personificada por el hombre desde tiempos remotos. Ese modo de proceder ha sido identificado por el tropo poético como una de sus figuras retóricas. Estamos situados en el terreno del lenguaje simbólico. Muchas han sido las formas en que este recurso ha sido utilizado por los creadores para expresar valores y sentimientos, creencias y conceptos, pues la personificación supone siempre una selección del motivo que pueda adquirir en la imagen –sea textual o visual– el sentido travestido de su referente original, que debe seguir siendo plenamente identificado. La personificación presupone entonces para el artista y el espectador un desmontaje crítico de la significación de lo representado y una recolocación hermenéutica en una nueva trama de denotaciones y connotaciones que derivan siempre de su acepción primaria. En 1955, el artista puertorriqueño Carlos Raquel Rivera realizó una obra gráfica, *Huracán del Norte*, con técnica de linóleo; una obra importante por la peculiar relación naturaleza-arte-sociedad que en ella se puso en evidencia. Rafael Omar Ruiz la describe del siguiente modo: «una gigantesca figura de rostro cadavérico –símbolo del estado colonial impuesto por el norte– acarrea fuertes vientos, los cuales a su paso destruyen el paisaje urbano puertorriqueño a la vez que arrastran consigo figuras de hombres y mujeres agonizantes y que a la vez lleva consigo a un sonriente hombre de negocios norteamericano».¹⁴⁶

Con esta pieza, la plástica puertorriqueña aportó al arte del Caribe insular una inquietante apropiación de uno de los acontecimientos climáticos de mayor envergadura en la región y en el mundo. El huracán es manipulado aquí como alegoría circunstancial, ya que, por su fuerza expresiva, ideológica y social, le permitía al artista hacer suyo el tiempo de la historia. En esta obra se entrecruzan muchas facetas del imaginario colectivo y de la representación social del contexto puertorriqueño y del antillano, por la dimensión regional de lo personificado: el huracán, nombre con el que los aborígenes insulares llamaron a ese fenómeno natural cargado de energías destructoras. Probablemente sea esta obra de Carlos Raquel Rivera la primera personificación del huracán en el Caribe, empleando los recursos del grabado y del arte moderno. Rivera es una de las figuras iniciadoras de un movimiento gráfico muy original, surgido en Puerto Rico, que al-

¹⁴⁶ Rafael Omar Ruiz: «Perfil de Carlos Raquel Rivera», p. 19.

canzó en los años cincuenta un momento de gran fecundidad artística y cimentó las bases de una tradición que llega hasta la actualidad.

Puerto Rico fue el primer país en el que los artistas se implicaron, de manera consciente, en el desarrollo de una personalidad autónoma y activa del grabado en la historia del arte de las islas del mar Caribe. Su proceso estuvo asociado a un momento polémico de la historia nacional, al surgimiento de instituciones públicas patrocinadoras de figuras clave de las artes plásticas, que actuaron como formadoras en el espacio del taller, y a una inquietud social que encontraba en las técnicas múltiples de reproducción un excelente medio de comunicación social. En ese contexto la estampa, la hoja suelta, los almanaques, el cartel, los libros y folletos ilustrados fueron soportes para circular ideas que se expresaron a través de la imagen y la palabra. Estos fueron dos recursos que sellaron la clave de significación de este arte, que surgía en una nueva etapa de la trayectoria colonial puertorriqueña, cuando en 1952 se aprobó la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, con la autorización de los Estados Unidos. Un nuevo estatus de dependencia nacía para la isla. Puerto Rico fue el único de los territorios del antiguo imperio español en América sin lograr su independencia. En 1898 se había producido el cambio de poderes hegemónicos y con él comenzó en el país un proceso bajo la égida de una nueva cultura, un nuevo idioma y una nueva ciudadanía. En la conciencia artística esa historia no era solo pasada sino también presente, reanimada en diferentes momentos de la expresión de una conciencia nacional boricua y confirmada por las nuevas circunstancias que vivía el país.

Las técnicas de reproducción gráfica y la imprenta habían llegado con retraso al país durante el siglo XIX. Los grabadores eran entonces extranjeros. La situación no varió en lo esencial hasta muy entrado el siglo XX, y la pintura fue durante ese lapso la expresión artística que mejor expresó las inquietudes identitarias, que tendían a producir un arte nacional en la compleja coyuntura de las circunstancias nacionales e internacionales. La División de Educación de la Comunidad, creada en 1949, fue el punto de partida institucional de este movimiento, que asumió una función de propaganda educativa dirigida a la población. Integraron su primer taller colectivo los que fueron, con el paso del tiempo, algunos de los nombres fundamentales del movimiento de artes gráficas en la isla: Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Julio Rosado del Valle, Carlos Raquel Rivera, Anto-

nio Maldonado y Manuel Hernández Acevedo. A esta institución siguieron otras, como el Centro de Arte Puertorriqueño, surgido por la iniciativa de Antonio Torres Martinó, al que se integraron muchos de los iniciadores, y donde se experimentó con nuevos medios artísticos en temas de la vida puertorriqueña. También se creó el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que en 1957 fundó el Taller de Gráfica, dirigido por Lorenzo Homar, considerado por sus contemporáneos y por la historia del arte boricua como el gran maestro de la gráfica nacional. Se asoció a este taller una nueva promoción de artistas que mantuvieron la fuerza y solidez del movimiento inicial, lo que ha contribuido a la creación de una verdadera tradición gráfica en el país, en el Caribe y más allá. Respecto del papel de estas instituciones, Emilio Díaz Valcárcel ha dicho:

En aquellos años ocurría en el país una especie de redescubrimiento de lo propio en literatura, plástica, cine, cartelismo, artesanía, entre otras manifestaciones culturales. Si bien Educación de la Comunidad y el Instituto de Cultura Puertorriqueña eran parte de las estructuras del poder político y tenían proyecciones políticas determinadas, propiciaron un ambiente liberal en sus primeros años, que permitiría la búsqueda de nuestros valores de pueblo y –tal vez porque el sistema no estaba amenazado– incluso la estimulaban.¹⁴⁷

La obra de Carlos Raquel Rivera nace en una década que la crítica de arte ha considerado fundamental para la plástica del país. La División de Educación de la Comunidad había surgido con la llegada al poder del Partido Popular Democrático, resultado del referéndum que en 1945 había permitido decidir a los boricuas sobre independencia, anexión o elección de un gobierno propio. La votación decidió por la última de estas variantes. Al inaugurarse la década del cincuenta, también se había puesto en marcha el Programa de Fomento Económico, que tendría consecuencias dramáticas en cuanto al éxodo de los campesinos de los espacios rurales empobrecidos y al incremento de la emigración hacia los Estados Unidos por la situación de desempleo existente. El auge industrial azucarero, dominado por

¹⁴⁷ Emilio Díaz Valcárcel: «Imagen de Carlos Raquel», en *Actividades culturales presenta «Cabal Encomienda». Exposición retrospectiva de Carlos Raquel Rivera. Museo de la Universidad, 9 de marzo-6 de abril, 1984*, p. 10.

inversionistas extranjeros, produjo efectos de deterioro en otros cultivos como el café y el tabaco. En las zonas agrícola y rurales, base de la económica puertorriqueña, se mantuvo viva la figura del jíbaro, el cual, en las nuevas situaciones, se advirtió también como la representación del sector más afectado y se convirtió «en el obrero que vende su fuerza de trabajo en la ciudad a un ínfimo precio y sólo tiene como otra opción marchar a la metrópoli, donde será también discriminado».¹⁴⁸

Por esos mismos años, Pedro Albizu Campos, gran líder del movimiento independentista puertorriqueño, estaba de regreso en Puerto Rico, después de un período de prisión, y reorganizó el Partido Independentista Puertorriqueño, que activaría las luchas nacionalistas en la Isla. Las reacciones ante el incremento de los movimientos sociales y las huelgas estudiantiles se hicieron más intensas. Los acontecimientos se recrudecieron con el fracaso de la insurrección independentista liderada por Albizu Campos en 1950, que condujo nuevamente a este a la cárcel. Los independentistas realizaron en 1954 el tiroteo al Congreso de los Estados Unidos en Washington. Fueron años donde se redefinía para Puerto Rico un amplio conjunto de factores de la vida política, económica, social y cultural.

Otras obras de Carlos Raquel Rivera de este período revelan la profunda convicción de sus ideas en torno a estos temas. Con una gran destreza en el manejo de las técnicas del linóleo, se aprecia en *Pobreza* (1951) y *Noche clara*, su mirada a la exclusión social y la penuria del pueblo. En *Masacre de Ponce* (1957) alude más directamente a un acontecimiento histórico: el asesinato de los nacionalistas puertorriqueños el 21 de marzo de 1937. En la obra, un águila amenazante por su escala y fuerza contrasta sensiblemente con la aglomeración de hombres y mujeres que portan la insignia puertorriqueña. En *Periferia del misterio* (1953) se da un enfrentamiento simbólico entre un esqueleto y una figura con armadura y yelmo. Se estaba produciendo un encuentro con carácter de batalla en todos los órdenes y es importante hacer resaltar cómo los intelectuales y artistas lo interpretaron también como un espacio de tensiones en el campo del arte y la cultura. Por distintos caminos, y siempre con una excelente factura artística, Carlos Raquel Rivera transitó por aspectos de la vida de la nación con

¹⁴⁸ Vitalina Alfonso: «Una literatura de inevitables referentes históricos. Apuntes sobre la generación del '50 en la narrativa puertorriqueña», p. 159.

enorme sensibilidad ante la injusticia social y con una postura responsable ante la complejidad política de la realidad nacional. Es un artista comprometido, que polemiza con su contexto y tiene una clara comprensión de la función del arte. *Huracán del Norte* –ha dicho Haydée Landing– «presenta su crítica al sistema político»,¹⁴⁹ y lo hace desde una práctica que no menoscaba sus valores artísticos, lo que es sin duda uno de los grandes retos del arte cuando se implica en el tiempo de la historia. A la defensa de la identidad nacional, *Huracán del Norte* añade «las denuncias de las verdaderas condiciones materiales, y por ende espirituales, de los puertorriqueños».¹⁵⁰ Precisa Rivera Rosario que uno de los aspectos más interesantes de la obra de Carlos Raquel Rivera es la pluralidad de lecturas que potencia, en la que el crítico encuentra un rasgo esencial de la modernidad de su obra y, «sobre todo, cómo esa modernidad queda al servicio de un ideario político».¹⁵¹

En el caso de *Huracán del Norte*, Carlos Raquel Rivera se sirvió de diversos recursos: iconográficos, estilísticos y estético-comunicativos. Todos giran en torno a un eje central que aporta el título de la obra, compuesto por dos partes interdependientes: el *huracán* –figura esencial de la frase– y *del Norte*. La unidad de la frase expresa, en el sentido lato, una incongruencia total para estas latitudes, donde las trayectorias de estos organismos meteorológicos suelen ser exactamente a la inversa: no provienen de las aguas frías de la zona hemisférica norte, sino que se forman en las calientes aguas del sur, en el mar Caribe. En el propio enunciado se entabla ya una paradoja, por la que el punto cardinal es más simbólico que real; *el Norte* –según la voz popular en las Antillas– son los Estados Unidos y es por ello que *Huracán del Norte* se vuelve la personificación de un acontecimiento que desplaza su sentido del mundo natural, climático, a otro ideológico, político y social.

Siempre dentro de la figuración, tanto en grabado como en pintura, la obra de Carlos Raquel Rivera explora compositivamente las múltiples alternativas del lenguaje con el uso simbólico de las proporciones y las escalas, así como con el alto contraste del blanco y el negro cuando, como ocurre en esta obra, emplea el linóleo. Tanto la imagen

¹⁴⁹ Haydée Landing Gordon: «El nacionalismo como forma de afirmación en las artes plásticas puertorriqueñas: 1900-1985», p. 92.

¹⁵⁰ Nelson Rivera Rosario: «Carlos Raquel Rivera: Retratos de la Nación», en *Carlos Raquel Rivera: Retratos de la Nación*, [s. p.]

¹⁵¹ Ídem.

como el color refuerzan las cualidades imaginativas de la realización gráfica. En *Huracán del Norte*, todos estos elementos visuales, ya en sí mismos de una gran carga expresiva, se enfatizan por la compacidad de un movimiento, que se produce en sentido contrario al esquema tradicional de la estructuración de una obra bidimensional. La fuerza direccional del huracán, personificado en toda su energía, se desplaza contrariamente, de derecha a izquierda, y en su movimiento atrae –y atrapa– a todo lo que encuentra en su camino; se lo lleva consigo en la orientación que impera en la estructura, la de su movimiento. Pero en términos visuales, esa dirección –por ser contraria a nuestro esquema perceptivo–, se revela impactante, inversa a la lógica habitual. Eso la hace más desconcertante en el plano psico-perceptivo.

El huracán, como se sabe, se caracteriza por tener al unísono dos movimientos: uno rotatorio sobre su propio eje, contrario a las manecillas del reloj, en la zona boreal donde se encuentra el mar Caribe, y otro traslativo, que suele ser el que le da su mayor intensidad, ya que en la zona del centro, llamada también *ojo del ciclón*, suele haber una inmensa calma transitoria. José Meléndez Contreras, grabador también puertorriqueño, en una obra precedente realizada en xilografía, que tituló *Vorágine* (1953), aunque no parece aludir al fenómeno atmosférico, lo refiere por esa fuerza meteórica, giratoria, en la que todo se sale de su lugar en un diámetro expansivo donde «su impetuosidad se hace más irresistible» –precisa el sabio cubano Fernando Ortiz– por «su típico movimiento de rotación vertiginosa».¹⁵² Sin embargo la obra de Carlos Raquel Rivera se sirvió visualmente del efecto traslaticio del huracán, que suele ser de gran intensidad, progresivo, caprichoso, errático, con una velocidad de vientos, con sus ráfagas, que pueden ocasionar efectos terribles y trascendentes. Esos son los vientos de *Huracán del Norte*, bien conocidos en el ambiente geográfico caribeño como «uno de los espectáculos más imponentes de la naturaleza tropical y uno de los fenómenos más terríficos, más devastadores, más irresistibles y más misteriosos».¹⁵³ Personificar el huracán es hacer visible un organismo que no se ve físicamente como ocurre con los tornados, por ejemplo. Pero, como genialmente indica Ortiz, «el huracán es versátil, tiene *personalidad*, parece humano [...] el huracán por veleidoso será como mujer, aunque hombruno por su autoritarismo

¹⁵² Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 38.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 37.

implacable. Sin duda, todo esto facilitó su antropomorfización». ¹⁵⁴ Sin embargo, el *Huracán del Norte*, de Carlos Raquel Rivera, no es ni femenino ni masculino, es una figura con faz de calavera, lo identifica el rostro de la muerte. Ese *genio* maldito y asexuado se distingue en la obra por su escala, su poder, sus piernas en gesto de avanzada y una mirada frontal al espectador, que revela su rostro y la palma de la mano, lo que es un modo de mostrarse tal como es, con toda irreverencia e ironía. El artista, justamente, muestra al huracán en su avance arrollador. En una especie de manto desplegado, el huracán de Carlos Raquel Rivera lo que se lleva es la gente, mientras que, en el plano inferior de la obra, las casas y los objetos permanecen con toda su pobreza. Es un vendaval de figuras humanas, que más parece ser parte de una dramática escena de naufragio: algunos figuran sorprendidos e impotentes, otros parecen seguir de manera incontrolable la fuerza inducida del furioso viento. Esta dicotomía entre lo físico y lo espiritual, lo material y lo humano, tiene un profundo contenido ético en la pieza. Tres personajes resaltan en el conjunto: la mujer que, con sus pechos y vientre desnudos, entabla un profundo contraste visual y de significados con el huracán; un hombre de glúteos al aire, con maletín, corbata y espejuelos; y un hombre sencillo, que tira con toda su fuerza de una sogá. Es evidente que este último quisiera resistir, retener el macuto que el huracán se lleva. La cuerda se tensa, perceptivamente, en la dirección opuesta a la fuerza del meteoro, que avanza de la zona de mayor densidad gráfica, en un extremo del cuadro, al otro más vacío. Ello otorga mayor potencia en el plano comunicativo, igualmente reforzada por la horizontal dominante, expresión de continuidad. El avance es incontenible. Las tres figuras mencionadas definen un triángulo entre ellas y en el interior queda inscrita la mano siniestra que ocupa el centro de la obra.

Las circunstancias puertorriqueñas de entonces, y el porvenir de la nación, cargan de valores sociales y connotaciones políticas esta pieza emblemática. Con *Masacre de Ponce* y *Elecciones coloniales* (1959), la obra constituye una tríada alegórica de un espíritu nacionalista, que en Carlos Raquel Rivera adquiere una profunda inquietud política. En las otras dos mencionadas, la figura del águila imperial y el tema de la muerte también resultan recurrentes. La primera alude a la emboscada policial durante un desfile nacionalista.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 45.

En la segunda, la parada eleccionaria termina con una caída de las personas al abismo.

Durante esta década, Carlos Raquel Rivera visitó México con Antonio Maldonado, otro integrante del grupo fundador de grabadores puertorriqueños. Se trató, según testimonios del artista, de una experiencia que enriqueció su obra por el aporte derivado de las visitas al Taller de Gráfica Popular y a los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y González Camarena. Sintió el fuerte influjo del realismo social inspirado por la Revolución Mexicana y el modo en que esos elementos se combinaban con el lenguaje surrealista, que la crítica puertorriqueña siempre ha destacado en su obra tanto gráfica como pictórica. Al respecto, el gran pintor puertorriqueño Luis Hernández Cruz ha señalado:

Carlos Raquel Rivera encarna el extraordinario fenómeno del pintor surrealista, que no es surrealista, y el ente político, sin ser un político, que logra una obra de desgarradora profundidad humana. En un grabado suyo es capaz de exponer al desnudo, con mayor acierto y total convencimiento, la condición social y política del país, que otros tratan en un millón de palabras y mil discursos. Sin embargo su grandeza como artista no reside únicamente en poder expresar mejor que nadie sus protestas, es en la riqueza imaginativa, en el sustancioso colorido y en esa atmósfera mágica con que envuelve sus telas. Más que surrealista, es un realista-mágico vinculado a esa potencia creadora latinoamericana. En fin, su obra representa un estilo único que ya constituye un elemento imprescindible en la cultura contemporánea puertorriqueña.¹⁵⁵

En *Huracán del Norte*, la influencia del arte de México es apreciable en los elementos iconográficos y, especialmente, en esa imagen cadavérica que en medio de la circunstancia dramática hace un gesto irreverente y le da un tono sarcástico al acontecimiento. El uso de las técnicas gráficas en relieve –otra práctica artística desarrollada en México con gran significación– y la índole social y política de los temas engarzan en la obra de Carlos Raquel Rivera con la más relevante proyección gráfica en el contexto latinoamericano e inter-

¹⁵⁵ Luis Hernández Cruz: [S. t.], en *Actividades culturales presenta «Cabal Encomienda»...*, ob. cit., p. 8.

nacional. Sobre estas posturas y el arte del pintor boricua, ha dicho Marimar Benítez:

Mientras el resto de nosotros la anhelamos [la independencia], o por lo menos decimos eso, Carlos Raquel Rivera la vive [...] ha creado las imágenes de más impacto de su generación, tanto en gráfica como en pintura. Logra una expresión que define los dilemas del Puerto Rico del siglo xx, la difícil y terrible realidad de la colonización, las ambivalencias y la interioridad del puertorriqueño contemporáneo.¹⁵⁶

Huracán del Norte, con el ímpetu interior del cuadro y la fuerza expresiva de los trazos, entabla una relación socio-política del arte con las fuerzas naturales y con el huracán, el acontecimiento natural de mayor significado en la representación colectiva antillana. A la usanza puertorriqueña, las palabras, desde el título, forman parte esencial del lenguaje del arte. Fue a partir de esa cualidad de la plástica de esta isla que se produjeron los portafolios y las apropiaciones de obras literarias. La identidad nacional se refuerza a través del uso del español como lengua nativa. En 1960, una obra se distinguió por el excelente empleo de estos recursos: *Unicornio en la isla* (1965), xilografía del gran maestro Lorenzo Homar, realizada a partir del poema homónimo de Tomás Blanco. Con ella se inaugura una visión plástica de la isla en las artes plásticas del mar Caribe.

La insularidad evocada

Un archipiélago de tantas islas había dado mucho que hacer a la cartografía histórica a través de sus islarios y portulanos. Sin embargo, con posterioridad a aquellas representaciones, la imagen insular no adquirió expresión en el arte caribeño hasta el siglo xx. La mirada del artista viajó desde el interior de la naturaleza y de la sociedad hacia los bordes de la configuración insular, como un *zoom out*. El mar, presente en algunas obras excelentes como las marinas de Leopoldo Romañach a inicios del pasado siglo, no tuvo mayor protagonismo en el universo visual. En sus piezas se aprecia una representación de las costas con igual sentido idílico al utilizado por otros artistas cuando miraron al campo y a la montaña. Siempre la movilidad de las olas hizo el paisaje

¹⁵⁶ Marimar Benítez: «Reencuentro con Carlos Raquel Rivera», en *Aserrín-aserrán. 14 pinturas de Carlos Raquel Rivera*, pp. 7 y 9.

más dinámico, pero el mar no propició otros aportes mayores a la visión de la relación naturaleza-arte-sociedad en las islas del mar Caribe en toda la primera mitad del siglo xx. La naturaleza de las islas en el arte insular fue más verde que azul. Interesante paradoja.

La obra *Unicornio en la isla*, de Lorenzo Homar, y la serie *Aguas territoriales*, del cubano Luis Martínez Pedro, inauguran una visión de islas en el arte del Caribe desde perspectivas diferentes, pero ambas igualmente importantes por revelar, de manera metafórica, la imagen de la peculiar territorialidad insular. Dos piezas evocadoras a partir de recursos visuales diferentes. La obra de Homar, realizada en xilografía; las de Martínez Pedro, sobre diversos soportes y materiales pictóricos. Ambas, referidas al universo de la insularidad antillana y al mar que rodea las islas, referente visual que las evoca.



Imagen 18. Lorenzo Homar: *Unicornio en la isla*, 1964, xilografía.

La técnica xilográfica adquirió auge en Puerto Rico coincidentemente con el contexto de la búsqueda para la expresión de un arte nacional. Lorenzo Homar fue una figura clave en ese movimiento como maestro de generaciones de grabadores y como director de una de las más activas instituciones del momento, el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura en San Juan. Por esas razones, el regreso de Homar a la isla fue de una gran significación luego de más de veinte años de trabajo en los Estados Unidos como diseñador de la casa Cartier, donde también había realizado estudios de tipografía y de técnicas de *intaglio*. De vuelta a su país encontró a Carlos Marichal, artista español que lo introdujo en las técnicas de la xilografía. En el uso de este medio se verifican también las influencias del arte de México con el propósito de exaltar

y afirmar valores locales. Fue en el Centro de Arte Puertorriqueño que Homar realizó su primer grabado en madera. Otros artistas como Rafael Tufiño, Torres Martín y Meléndez Contreras se iniciaron también allí con el uso de esta técnica gráfica. Lorenzo Homar fue un gran impulsor tanto de la xilografía como de la serigrafía, dos medios que alcanzaron un altísimo nivel de realización durante sus años de dirección del Taller del Instituto. La obra gráfica, al inaugurarse los años sesenta, se abrió paso con mayor calidad y solidez en sus niveles de realización y de inserción en el sistema cultural puertorriqueño. Se destaca entonces la depuración técnica en el manejo de los elementos técnico-formales. En ese proceso la xilografía fue un medio esencial en la explotación de las características expresivas del grabado boricua.

Unicornio en la isla, de Lorenzo Homar, es una obra que se inserta coherentemente en este proceso y evidencia otra de las tendencias importantes de este movimiento, orientada a la ilustración de libros y revistas. Fue para la publicación del Instituto de Cultura Puertorriqueña que Homar realizó la primera versión de esta obra, como parte de las imágenes que ilustraban los *Cuatro sones* del escritor Tomás Blanco: «Unicornio en la isla», «Redondel», «Querencia» y «Sentimiento de olor». Este autor es considerado uno de los más auténticos escritores de la literatura boricua de esos años. Homar reconocía en su poesía un gran lirismo y admiraba la personal visualidad que ofrecían sus textos. «Unicornio en la isla», el poema de Blanco, está fechado en 1964 y fue concebido por su autor para musicalizarse. En la pieza gráfica de Homar destaca la combinación de la palabra y la imagen en una admirable estructura compositiva. La importancia de la letra y la caligrafía tuvo en su obra un espacio principal, así como también en sus contemporáneos y, en general, en la gráfica de Puerto Rico. En Homar, «su interés en el diseño integral de los carteles lo lleva a realizar un profundo estudio de la historia de las letras y la tipografía. Es particularmente feliz su relación con La Casa del Libro, extraordinaria biblioteca establecida en San Juan [...] El interés por el diseño de las letras se complementa en la obra de Homar con su relación estrecha con los literatos».¹⁵⁷

Igualmente, Marimar Benítez destaca sus frecuentes vínculos con otros campos del arte a través de carteles y otros impresos, lo que dio a su trabajo —y constituyó una de sus grandes enseñanzas— dimensión interdisciplinaria y amplitud a sus intereses creativos. Con

¹⁵⁷ Marimar Benítez: «El caso especial de Puerto Rico», p. 91.

esos conceptos de trabajo contribuyó, desde el diseño y la gráfica, a articular un sistema de relaciones entre las artes plásticas y la intelectualidad de su tiempo. Un detalle significativo en *Unicornio en la isla* es, justamente, la casi simultaneidad con que aparecieron la obra plástica y el texto escrito. Esta inmediatez refiere esos lazos con el quehacer literario y la sistematicidad exigida por la labor de ilustrador, que realizaba Homar en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* para la que trabajaba también como caricaturista. Esto hizo su obra «íntimamente ligada a la realidad que lo rodea y mucha de ella surge como reacción a un suceso inmediato».¹⁵⁸ Homar se entrenó en un laboreo intenso con altos niveles de creatividad, lo que constituye un mérito más a destacar en su producción artística.

Otro aspecto importante es el desplazamiento de la obra de uno a otro medio. *Unicornio en la isla* fue llevada por Homar de la ilustración a una obra de grandes dimensiones. Y es que uno de los más interesantes aportes del artista en este campo fue la realización de xilografías de escala mural, un procedimiento de muchas exigencias en su elaboración: «Para 1963 Homar emprende una serie de xilografías de gran formato, de las cuales *Unicornio en la isla* es la más ambiciosa y mejor lograda».¹⁵⁹ La pieza fue premiada en el Festival del Libro de Leipzig, en 1966. Texto e imagen hacen del todo un espacio de la utopía. En esa isla ideal se potencia un deseo y ambos, texto e imagen, se hacen cómplices de esa ilusión. Según ha expresado Antonio Martorell: «El Maestro Homar me enseñó que la letra no sólo es portadora de ideas sino que sola o acompañada, en sílabas, palabras u oraciones la letra es imagen decidora, forma elocuente, arquitectura que habla».¹⁶⁰ El uso de la palabra adquirió caracteres identitarios muy importantes en la cultura y en las artes plásticas puertorriqueñas, pues el lenguaje ha sido fundamental en la batalla por la defensa de la lengua materna. En esa trayectoria la gráfica dio un gran significado al portafolio, en el que se compilaban obras combinando imagen y palabra. Esta ha sido una clave de la gráfica en Puerto Rico y Homar

hace de la letra un elemento formal y expresivo del diseño [...] las letras son formas preciosas que constituyen parte indisoluble de la imagen del

¹⁵⁸ Marimar Benítez: «Cuatro décadas de gráfica puertorriqueña», en *45 años de expresión gráfica puertorriqueña. Colección McConnell Valdés*, p. 21.

¹⁵⁹ Marimar Benítez: «El caso...», ob. cit., p. 91.

¹⁶⁰ Antonio Martorell: «Despedida de duelo de Lorenzo Homar».

cartel. [...] En ese sentido la letra en sus carteles no solo informa, también es expresión, tan vital como elemento artístico que no podemos prescindir de ella. Aún con las dificultades de un texto extenso, Homar lo fusiona al diseño para convertirlo, en algunos momentos, en la imagen total del cartel.¹⁶¹

Marimar Benítez ha podido constatar que «es difícil encontrar en la obra de Homar la naturaleza muerta o el paisaje como tema en sí, sin referencia al hombre. Los excelentes paisajes de Puerto Rico en el portafolio *Tres estrofas de amor para soprano* o en el *Unicornio en la isla*, los hace Homar partiendo de los poemas de Tomás Blanco, o sea, relacionados a la actividad creadora del hombre».¹⁶²

Unicornio en la isla no es paisaje insular, es insularidad. Aquí hay un territorio evocado en toda su corteza y envoltura. La isla no está cartografiada, ha sido imaginada y es imaginaria; es territorio de fabulación donde vive el unicornio, ese animal legendario, atributo de virginidad, que el poeta ubica «en la manigua, alzado y listo para la fuga, alerta y tenso». En su maleza y compacidad vegetal, el territorio y sus costas son el emblema de un fragmento aislado y solitario, un lugar impredecible donde el unicornio está impaciente. La espesura construye la imagen insular, distinguida por lo variado de su vegetación, una flora diversa y reveladora de la fuerza de los vientos en las palmeras que despeinan «sus sueltas melenas». Los manglares extendiéndose y penetrando en el mar y las costas bajas con sus rocas y arenales son de una poesía esencial. En las aguas tranquilas de los bajíos del litoral se encuentran, posiblemente, las «mágicas ensenadas» que enuncia el poeta. Todo es sencillo e inmenso en esta isla blanquinegra –como la llamara Antonio Martorell– por el manejo exquisito de las líneas y los trazos xilográficos del maestro Homar. En los versos de Tomás Blanco, esta isla es de flora y fauna; toda ella, de la mayor tipicidad: palmeras y guajanas, arrecifes, coquí, careyes y el mar. La isla imaginada y fabulosa está en el ecosistema del mar Caribe, es una isla antillana. Lo extraño y mítico es la presencia del animal –símbolo que remite a un universo ético y humanista por sus legendarios significados–. Allí se encuentra el unicornio, *en* la isla que no es *su* isla. Allí está por el

¹⁶¹ Teresa Tio: «Lorenzo Homar y el taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1957-1972», [s. p.]

¹⁶² Marimar Benítez: «El caso...», ob. cit., p. 22.

misterio de la creación, para construir la fantasía de esa territorialidad evocada, colmada de sugerencias. *Unicornio en la isla* pudiera ser la obra inaugural del «libro de horas de una isla fuera del tiempo». ¹⁶³ Y es que:

Nacer en una isla determina un espacio en el imaginario isleño. No es lo mismo nacer en una nación-estado demarcada por regla y compás, por ríos o montañas, que nacer en un terruño rodeado de mar, el remanente de una cordillera sumergida en el océano, los cuatro puntos cardinales salitrosos delineados por un horizonte infinito que en ocasiones desaparece como letra de bolero antiguo: «El mar y el cielo se ven igual de azules y en la distancia parece que se unen». ¹⁶⁴

Una peculiaridad de las islas se advierte en sus dos colores preponderantes; el verde y el azul, uno es tierra y el otro es mar, uno sólido y otro líquido, uno siempre ahí, estático y permanente, el otro dinámico y cambiante. A medida que se produce un acercamiento al territorio y se vislumbran sus aguas cercanas, algunas islas, como la de San Andrés, muestran sus siete tonalidades de azul por las barreras de corales, los arenales y los arrecifes, los bajíos, veriles y plataformas. Son las aguas colindantes que aún pertenecen al territorio según se establece por las distancias marítimas reguladas. En territorios de fachada costera, el mar territorial –paradójica denominación de estas aguas cercanas– se proyecta desde el borde hacia la profundidad; pero cuando de una isla se trata, el mar la rodea, la circunda, la bojea, y las aguas, dibujando circunferencias, evocan la isla como centro de toda esa envoltura acuática. Así ocurre en las obras de Luis Martínez Pedro. El territorio no está. Es el azul, con sus variaciones de tonalidades y sus movimientos circulares el que lo evoca. Una isla es siempre eso: un centro, un punto, un lugar identificado, como dijera Virgilio Piñera, por *esa maldita circunstancia del agua por todas partes*. Refiriéndose a la obra de Martínez Pedro, el poeta cubano José Lezama Lima destacaba el sentido que conquista en sus obras lo que él dio en llamar «el nacimiento de las aguas [...] el espíritu maternal de las aguas [...] que tiene algo de totalidad germinativa y de los comienzos

¹⁶³ Antonio Martorell: «Despedida...», ob. cit.

¹⁶⁴ Antonio Martorell: «Carta Gráfica a quien pueda interesar», p. 1.

indistintos», quizás porque «la fluencia líquida es la primera muestra de una ambivalencia universal».¹⁶⁵

En el arte cubano, esa visión de isla insinuada tuvo en la obra abstracta de Luis Martínez Pedro una de las más líricas y hermosas expresiones, por la insularidad sugerida en múltiples gamas de azules que giran en torno a un punto, a la manera de corrientes de mar en movimiento:

En los años 50 la abstracción irrumpió como expresión dominante en la estética internacional, planteando un nuevo concepto plástico donde elimina toda figuración y convierte a la obra en un objeto en sí misma. El arte que procedía de París y Nueva York influyó en los artistas jóvenes de Cuba, que se pusieron en sintonía con el arte internacional. A la Isla llegó tanto el expresionismo abstracto, como el concretismo. Luis Martínez Pedro se incorporó tempranamente a la abstracción concreta.¹⁶⁶

Una serie de numerosas obras realizadas por Martínez Pedro en distintos materiales, técnicas y formatos tiene un título incitante: *Aguas territoriales*, una metáfora de la geografía por las formas circulares y radiales que utiliza el artista para definir la existencia de la territorialidad insular (imagen 19, p. 148). A la vez, insinuación fecunda de la que nacen las islas de ese epicentro, a partir del cual las aguas se mueven y enuncian la tierra por oposición. En las palabras antitéticas con las que el autor nombró esta serie, se siente también la inmediatez de las plataformas bajas, que hacen a las islas territorios de prolongación marítima con las resacas y el mar de leva impactando en sus orillas. Es que la geografía tiene muchas curiosidades, pues cuando se revisan sus conceptos, este de *mar territorial* es particularmente poético. A su definición en términos geopolíticos, parecen asociados tan importantes denominaciones como soberanía y libertad, dos palabras que contextualmente en la Cuba de los años sesenta, década inmediata al triunfo de la Revolución, adquirieron significados de gran sensibilidad patriótica.

Como se sabe, durante una larga etapa de la historia de la humanidad, los mares se suponían exentos de propiedad, a diferencia de lo que ocurría con los territorios. Pero estas nociones evolucionaron

¹⁶⁵ José Lezama Lima: «Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas», p. 300.

¹⁶⁶ Olga López Núñez: «Cuba y el mar».

con el proceso colonizador, que comenzó a establecer demarcaciones marítimas y, ya en tiempos modernos, las querellas y conflictos metropolitanos hicieron necesario fijar ciertas regulaciones de posesión sobre las grandes masas de agua del planeta. Las adyacentes a las costas fueron las que más sensiblemente entraron en las definiciones de apropiación. De la serie *Aguas territoriales* de Luis Martínez Pedro se pudieran derivar algunas inferencias circunstanciales. El tema había adquirido cada vez mayor importancia en la esfera internacional y en el ámbito de los problemas de jurisdicción y propiedad sobre el suelo y el subsuelo de los mares territoriales. Y no solo de ellos, sino también de la zona contigua que se extiende un poco más hacia la profundidad marítima y sobre la cual los territorios exigían derechos de prevención y patrullaje. Y aún más allá, la denominada zona económica exclusiva, esencialmente prevista para la pesca. Se trata de todo un zócalo marítimo vinculado a la plataforma insular. Todas estas líneas jurisdiccionales son alegorías visuales en la obra de Luis Martínez Pedro, llenas de lirismo en su peculiar manera de mirar ese acontecimiento visual de la naturaleza isleña. Pero si las aguas territoriales fueron tema de inquietud internacional, es posible imaginar lo que ello significó para una región de sucesivos archipiélagos, de islas compartidas y de muchos territorios bajo diferentes dominios metropolitanos en el mar Caribe. Se trata de todo un entramado al que las obras se acercan desde de su título, en el que se combina realidad e irrealidad, metáforas y evocaciones de la relación naturaleza-arte-sociedad en las islas antillanas, pues en su aspecto real,

el mar Caribe comprende las aguas territoriales de 33 estados insulares y litorales, nueve de los cuales son estados con territorio continental en Centro y Sudamérica. Las fuerzas coloniales de América del Norte y Europa –Francia y los Países Bajos– también son actores importantes en el mar Caribe en virtud de sus territorios caribeños. [...] Es así que el mar Caribe es utilizado por y recibe el impacto de muchos Estados y sus actividades e intereses de índole económica. Dichos intereses económicos y geopolíticos tienen implicaciones complejas para las políticas y el manejo del mar Caribe.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA): «La evaluación del ecosistema en el mar Caribe (CARSEA)».

Se precisa en este documento elaborado por expertos de las Naciones Unidas que: «La eco-región del mar Caribe es el segundo mar más extenso del mundo [...] dependen en gran medida de sus servicios de ecosistemas para apoyar el bienestar humano [y] la multiplicidad de temas asociados con la protección y manejo de su ecosistema está considerada en el contexto de desarrollo sostenible».¹⁶⁸ El tema de las aguas territoriales se encontraba en fase de discusión después de la Primera Conferencia de Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar (1958), cuyas convenciones se comenzaron a aplicar internacionalmente durante los años sesenta. A estas continuarían otras con convenios de mayor estabilidad, pero han estado sujetos a contingencias políticas y económicas. Así ocurrió en Cuba durante los años sesenta, período de gran complejidad en cuanto a temas migratorios, delimitación de zonas pesqueras, transporte marítimo..., debido a la aplicación del bloqueo comercial del gobierno de los Estados Unidos a la Isla¹⁶⁹ y a temas de seguridad nacional que implicaban, por su condición insular, un problema de aguas cercanas y adyacentes. La soberanía de la Isla debió atender todo lo asociado a sus mares territoriales y el asunto formó parte del imaginario colectivo, de los sistemas de representación social de aquellos años y de los temas de los *mass media*.

Estas inferencias contextuales no desconocen las estrategias que inauguraron el arte abstracto y los modos evocadores de relación con la realidad entablados por el artista y sus propuestas polémicas en los planos estético y social. Bien que se trataba en el Caribe –y en particular en Cuba– de un nuevo lenguaje visual expresado con carácter de ruptura frente a la tradición figurativa moderna, predominante en el lenguaje visual; sin embargo, como rasgo de continuidad con aquel movimiento renovador moderno, el abstraccionismo no se desmarcó de una actitud ética y ciudadana del artista en su entorno social. Ello hizo a la abstracción una alternativa estética del mayor interés, aunque para la solicitada función social del arte que potenció la Revolución Cubana, no parecía ser el lenguaje más apto. No obstante el abstraccionismo continuó su trayectoria y su vigencia en la multilateralidad del arte nacional. Al liberarse de la relación inmediata con la realidad

¹⁶⁸ Ídem.

¹⁶⁹ El bloqueo de Estados Unidos ha adquirido dimensiones cada vez mayores en la esfera financiera y política, con nuevas prohibiciones canalizadas a través de la Ley Torricelli y la Helms-Burton.

circundante, el abstraccionismo colocó a los medios artísticos en la capacidad de actuación autónoma con carácter profundamente sugestivo. *Aguas territoriales* es una excelente muestra de ese espacio de libertad y ampliación de los límites creativos del arte en la relación naturaleza-sociedad, de sus posibilidades interpretativas, perceptivas y apreciativas. Se entabló así una nueva sensibilidad que partía simbólicamente de las propias tensiones internas de la obra y desarrollaba también un nuevo vocabulario de signos visuales con múltiples resonancias. En esta serie de Martínez Pedro la riqueza imaginativa revela la energía de esos azules de calma y agitación, donde los recursos geométrico-constructivistas no escapan de un ímpetu fuertemente sensible. Y es que «del arte concreto se hizo, de todos modos, su versión insular».¹⁷⁰ Las islas evocadas por los mares cercanos de la serie *Aguas territoriales* de Martínez Pedro son, sin dudas, una de sus aportaciones cardinales.

Impaciencias compartidas

Desde el lenguaje del arte, los creadores y los imaginarios sociales elaboran juicios estéticos e ideológicos a los que no escapa la naturaleza. Para el arte contemporáneo ya no se trata de un género artístico identificado en la historia del arte como *paisaje*, sino de una inquietud que amplía su campo de reflexión y experimentación no solo porque las expresiones artísticas tienden cada vez más a la conceptualización de la realidad, sino también porque se ha incrementado sensiblemente el papel creador de la subjetividad artística, mientras que el individuo y la sociedad se muestran más intranquilos ante el lugar del sujeto en su entorno natural y las amenazas derivadas del deterioro del planeta. Tres obras de artistas dominicanos son reveladoras al respecto: *La ola negra* (1969), de Guillo Pérez; *La tierra* (1969), de Fernando Peña Defilló; y *Hombre del siglo xx* (1978), de Wilfredo García; tres grandes maestros de la plástica caribeña y tres piezas realizadas en pintura, escultura y fotografía, respectivamente. Cada una de ellas habla en un lenguaje artístico propio, pero en común tienen la no adscripción al normativismo y localismo artísticos. Se orientan a la construcción de nuevas bases en la actitud estética del arte hacia la realidad y la naturaleza. Son piezas que inauguran caminos en el Caribe insular.

¹⁷⁰ Pedro de Orúa: «Los diez pintores concretos», en *Tono a tono. Exposición de arte abstracto*, p. 8.

La naturaleza es en ellas un referente, más conceptual y sensorial, emocional e intelectual, que físico o representacional.

La actitud crítica frente al mundo natural hace al artista partícipe de una toma de posición ecológica. Las islas del mar Caribe sentían los impactos de ciertas transformaciones producidas por la intensidad de los cultivos tradicionales y de la agricultura exportadora, así como de los crecimientos urbanos, la producción industrial y el desarrollo de las economías basadas en el turismo. Sin embargo, en estas piezas nada es cotidiano u observable en relación con estos cambios que se operaban en el escenario insular antillano. El arte construye la realidad desde el lenguaje de sus signos con sus múltiples significados y las inquietudes artísticas aportan una mirada más abarcadora y universal. Son piezas cuestionadoras y de implicaciones semánticas reforzadas por la literalidad de sus títulos. El espacio de las relaciones del arte, la naturaleza y la sociedad se extendió y las impaciencias artísticas dimensionaron otros modos de interacción con la realidad desde perspectivas culturales y sociales. Las implicaciones son profundamente axiológicas, al activar el sentido de la naturaleza como un valor común y en peligro. En el uso de todos estos medios expresivos palpitan los efectos abstraccionistas en la depuración del lenguaje visual y en la síntesis que propiciaron sus modos de ver y entender el arte y la realidad.

La ola negra presagia (imagen 20, p. 149). En un mar de tantos azules como el que habitualmente bordea las islas y las delimita, la alusión al negro, como color de una rompiente elevada, adquiere un valor asociativo a los atributos que le han sido asignados de muerte y tenebrosidad. La figura de la ola es amenazante por su altura y potencia. Moviéndose en la dirección de la fuerza visual de la estructura compositiva del cuadro, la imagen se carga de gran impacto. Una ola negra –¿en el Caribe?–, en 1960, desafía la imaginación y parece anunciadora de un futuro que hoy sabemos posible. Se trata de un embate indescriptible, simbólico, realizado por Guillo Pérez con los recursos visuales del expresionismo abstracto y el informalismo, con trazos llenos de energía y una fuerte pincelada gestual. Danilo de los Santos identifica al artista como «un conquistador explosivo y vigoroso».¹⁷¹ Las costas, los pescadores, las barcas y los ríos fueron temas que interesaron a su obra, en la cual se aprecia la disolución de

¹⁷¹ Danilo de los Santos: Ob. cit., p. 149.

lo real para obtener en la superficie del cuadro calidades con la materia pictórica. Así, la fuerza impactante de las aguas en movimiento en *La ola negra* ocupa toda la personalidad del cuadro y profetiza un *mar otro*, desconocido. Se vaticina un conflicto natural y el artista actúa, desde el arte, como médium.

En ese mismo año y en el mismo país, Fernando Peña Defilló construyó en metal y madera sobre tela una imagen circular que tituló *La Tierra* (imagen 21, p. 149). Solo el título y la redondez nos remiten al planeta. La circunferencia está totalmente realizada con desechos de materia industrial, con hojalata agujereada por la fuerza de una maquinaria de troquelado. Todas las perforaciones se encuentran a la misma distancia y en todas se consigue la misma intensidad, que enuncia lo fabril y mecánico. Taladrada, filosa y en proceso de oxidación, *La Tierra* de Peña Defilló es una obra de la imaginación, primera pieza en las islas del mar Caribe que se plantea una reflexión crítica sobre el estado de ese espacio común que habitamos, razón por la que trasciende a una dimensión universalizada del problema ecológico.

La imagen impacta porque corresponde cronológicamente a los años en que se estaba desarrollando intensamente la carrera espacial y eran difundidas las primeras versiones fotográficas y fílmicas del llamado *planeta azul*, tomadas por los cosmonautas desde sus naves. Esas travesías «han permitido al hombre contemporáneo contemplar panoramas que hasta hace poco le permanecían ocultos. “Veo la Tierra. La veo toda de una vez. Entera.”, afirmaba deslumbrado el cosmonauta Vitali Sevastiánov».¹⁷² Nada del azul planetario se evidencia en la obra de Peña Defilló, aunque sí la visión de la tierra toda realizada en chatarra industrial. De aquellas imágenes divulgadas el artista más bien ha retenido los cráteres y agujeros de la superficie. Y en la villa primada de América, su obra, como en un ciclo, retorna a la tierra y a su redondez que, como se sabe, fue completada cuando los marinos de las naves colombinas llegaron al mar Caribe.

El universo visual de Peña Defilló se inspira en los presupuestos artísticos de la abstracción informalista, que comenzó a experimentar desde su etapa española, vinculado al Grupo El Paso, en Madrid. Eran los años cincuenta. El viaje del artista dominicano se situó en un *momento de cambio* en el contexto del arte internacional y de convergencias de nuevas tendencias artísticas. Peña Defilló recorrió diversos

¹⁷² Gerardo Mosquera: «Acerca del paisaje...», Ob. cit., p. 362.

países de Europa; tuvo ante él nuevos horizontes creativos. Estaba allí cuando se producían debates al interior de la propia modernidad europea bajo el influjo de las corrientes artísticas provenientes también de los Estados Unidos. En ese lugar donde se cruzaban las fronteras del arte y se hacían permeables los bordes de una nueva sensibilidad artística, se encontraba el artista Peña Defilló, con veintidós años de edad, un joven inquieto, con sus ojos abiertos a las novedades artísticas, en diálogo activo con su universo creativo. La génesis de su arte se sitúa en las coordenadas de esas múltiples confluencias, que signan los nuevos rumbos del arte en la segunda mitad del siglo xx. En el año 1963 Peña Defilló volvió a República Dominicana, en situación interesante y compleja, sobre todo para quien había vivido más de diez años alejado del terruño. Regresó cuando el país vivía circunstancias políticas de mucha tensión.

Realizada en 1969, *La Tierra* refiere un discurso artístico con inquietudes de máxima contemporaneidad, que reflexiona sobre los peligros que acechan al planeta y los impactos de la relación individuo, naturaleza y sociedad. Peña Defilló logró que toda la fuerza destructiva y caótica que transfigura el planeta se exprese desde el propio objeto construido, desde el lenguaje del arte y los significados de sus materiales, del metal recuperado. Es justamente marcado por la serialidad industrial, en ese entretejido de desechos, como de desperdicios del consumo, donde se multiplican los círculos dentro del círculo mayor para mostrar al planeta deteriorado. Con la recurrencia y superposición de ese trazo geométrico, el artista erige la figura de la imperfección sobre la forma perfecta del todo terráqueo. En esta pieza mostró todo su talento y destreza, no solo en el uso simbólico de sus recursos y en la capacidad de síntesis que ello supone, sino también en la bidimensionalidad expresiva de su visión informalista.

Peña Defilló es un maestro de las superficies. El artista ha testimoniado cómo desde sus años juveniles se interesó por la incorporación de arena y otros materiales en sus piezas. Serviría como ejemplo *Telúrico* (1958), una obra que puede considerarse antecedente de *La Tierra*, por el tema y el tratamiento textural, aunque su apariencia es más poética y menos conmovedora que la obra en metal. Desde entonces usó papeles pegados sobre la tela y materiales orgánicos añadidos, dando valor a lo casual e incidental en el trabajo sobre sus lienzos colocados de forma horizontal. El artista comprendía así el peculiar significado de las superficies sensibles y la conversión del material en

materia para su universo artístico entendía el potencial estético de los materiales pobres, aportes fundamentales del informalismo:

La década 1960-70 ha sido definitiva en orden de revelar que el desarrollo no estaba dominado, que la racionalidad técnica había olvidado la complejidad biológica y la hipercomplejidad psico-afectiva, que la expansión y el exacerbamiento de un determinado concepto de bienestar no sólo se desplegaban en insolidaridad con el medio sino que creaban nuevos ámbitos de anomalía social. Ya no es posible atajar sectorialmente los subproductos del desarrollo, como pueden ser la polución o el ruido o el incremento de los desechos. Sencillamente, porque tal vez haya que mirarlos, no como subproductos, sino como consecuencias insoslayables de ese tipo de desarrollo. Es imposible negar la degradación progresiva de las fuentes primarias de la vida y aún de la vida misma. Por tanto, no estamos ante unas consecuencias indeseables que hay que subsanar, sino ante un salto cualitativo en el devenir de nuestra civilización, frente al que las soluciones tecnológicas, y sólo tecnológicas, se revelan insuficientes.¹⁷³

Las inquietudes artísticas no fueron ajenas a estas reflexiones desde las ciencias naturales y sociales. Se trataba de una restitución de valores, que adquirieron significación cada vez mayor en correspondencia con el agravamiento, de forma sucesiva, de los problemas ambientales y de sus impactos en los ecosistemas insulares. Esto haría al arte acercarse más y más a la contextualización de su discurso, sin desconocer con ello los valores universales del problema, que por históricos, son también comunes a las islas del mar Caribe. Wifredo García, fotógrafo dominicano, nacido en Barcelona, hizo suyos los espacios de su tierra de adopción y los atravesó en todas sus partes con la lente de su cámara. En su obra la naturaleza y la sociedad se imbrican en una relación etno-antropológica y cultural. Su inventario de espacios y figuras dominicanas es de un altísimo valor y cuando uno y otro se hacen partícipes de la composición fotográfica, entonces se nos revela en toda su riqueza la relación individuo-naturaleza, que no privilegia a unos sobre otros sino que se presenta en el equilibrio de la convivencia. Es muy amplia y numerosa su producción. Su obra «evidenció un nuevo rumbo para la fotografía dominicana que dejaba de ser un importante medio técnico de reproducción para convertirse en una

¹⁷³ Nicolás M. Sosa: «Concepto de ecología».

herramienta de carácter conceptual en manos del artista [que] se propuso ser relator de la historia dominicana». ¹⁷⁴ Sánchez Cernuda ha dicho que «Wifredo era un ecologista de primera línea» y recuerda que en una entrevista que Freddy Ginebra le hiciera al artista, publicada en el periódico *Listín Diario* en junio de 1980, este manifestó: «Tengo un proyecto sobre conservacionismo, ecología y naturalismo en general [...] una de mis grandes pasiones», y terminó diciendo: «Debemos hacer el esfuerzo mayor posible para que el hombre cree conciencia de que debe proteger la naturaleza, porque la naturaleza es su casa». ¹⁷⁵



Imagen 22. Wifredo García: *Hombre del siglo xx*, 1978, sándwich positivo invertido, 152 x 228 cm.

¹⁷⁴ Sara Hermann y Kareaña Guillarón: «Wifredo García: *Peculiares obsesiones*», en *Wifredo García. Peculiares obsesiones*, p. 21.

¹⁷⁵ *Apud.* Sánchez Cernuda: «Wifredo García. Gestor y creador de colectivos fotográficos», en *Wifredo García...*, ob. cit., p. 95.

Esa visión integradora se hizo síntesis en la obra *Hombre del siglo XX*. En ella, de manera altamente contrastante por el uso del blanco y el negro en técnica de *sandwich* –positivo invertido–, dos organismos se hacen uno en el proceso de fotomontaje, la figura y una hoja con todas sus nervaduras, para construir la estructura que vertebra y riega de savia el cuerpo humano. Wifredo García experimentó con las técnicas fotográficas y fue un formador de nuevas generaciones de artistas de esta manifestación en República Dominicana.

Desde Jueves 68 y Fotogruppo Wifredo García contribuyó al nacimiento y reconocimiento de la fotografía artística en el país. En esta obra se revelan sus habilidades técnicas por la exquisita calidad de las imágenes que combina y la profunda simbología de los elementos que yuxtapone en una composición visual de gran contemporaneidad por su delicado diseño y limpieza formal. La obra se colma de significados por su ficcionalización de base conceptual, su equilibrio y sobriedad. Seduce en ella el rompimiento de la frontera entre naturaleza y sociedad en medio de la armonía visual que las reúne. Lo humano y lo vegetal se funden, hombre y naturaleza se hacen carne y vida común. En ese sentido, esta pieza se proyecta como un posible manifiesto sobre otra visión de la relación individuo-naturaleza, que no es antropocéntrica en el sentido del dominio del hombre sobre el medio natural sino integradora. En ella el artista convoca a estas capacidades humanas desde una perspectiva ética y social, como la que propone E.J. Kormondy al expresar:

Las raíces de la crisis en la que el hombre se encuentra hoy atrapado están en la visión que el hombre occidental, en particular, ha tenido acerca de la tierra: la tierra como adversario que tiene que ser conquistado y puesto a su servicio a fin de ser explotado para sus propios fines como una posesión de dominio de derecho y, más importante aún, como una tierra de capacidad ilimitada. Estas consideraciones deben servir de base a una conciencia ecológica, a amar, respetar, admirar y comprender el ecosistema global del cual formamos parte, y a una *ética* que asegure la supervivencia de la especie humana, con calidad, dignidad e integridad. De no ser así, su suerte está decidida. Será la de una colisión y un inexorable holocausto.¹⁷⁶

¹⁷⁶Nicolás M. Sosa: Ob. cit.

En la propia imagen del sujeto, de apariencia juvenil, a la manera de un efebo de la tradición clásica –de suave musculatura, símbolo de la adolescencia, que era etapa formativa de valores ciudadanos en la antigüedad occidental–, ha quedado insertada –o viceversa– una hoja, pieza de la naturaleza, uno de los elementos de mayor fragilidad y encanto del medio físico. En la simpleza de la hoja están todas las ramificaciones para que circule la vida. La hoja es, por excelencia, portadora del tejido para la fotosíntesis y la transpiración, que aspira los nutrientes llegados desde la raíz. *Hombre del siglo xx* es la idea de un deber ser, de una nueva espiritualidad que hoy, desde el siglo xxi, apreciamos como un ideal inacabado, un desafío. La visibilidad de un ciclo común hombre-naturaleza advierte sobre una nueva relación entre el individuo y su entorno, capaz de superar, desde la cultura, lo que Philippe Descola ha dado en llamar una «cosmología de dos planos», un esquema dualista, que dividió el espacio común del hombre y la naturaleza. Se trata de restituir la comunicación de esos dos niveles. Descola reconoce que «el sistema de la naturaleza [...] es completamente cultural, ya que muda y sorda, la naturaleza no se expresa más que a través de portavoces autorizados».¹⁷⁷ El arte y los artistas han sido interlocutores fundamentales en ese proceso a través del tiempo. Sin embargo, no se trata solo, como señala Descola, de que el sistema de la naturaleza y su construcción simbólica sean culturales, sino que ante los problemas que inquietan a la humanidad en estos tiempos, el reposicionamiento de la relación hombre-naturaleza tiene en sí mismo un profundo carácter cultural, ético y social. Todos son territorios propicios para un proceder axiológico desde nuevos fundamentos conceptuales en las perspectivas contemporáneas. Tal como lo estudia Dominique Erpicun, hoy somos menos dependientes de los ritmos de la naturaleza; cada vez el individuo se adapta a situaciones nuevas creadas por el propio hombre y,

a cada mejora conquistada en el campo del medio físico, se incorpora una nueva responsabilidad de tomar en consideración el mantenimiento de un orden natural con el cual tenemos solo relaciones mediatizadas [...] el equilibrio ecológico que tenemos hoy que establecer se sitúa en un contexto totalmente diferente. Ya no queda sitio en nuestra vida para la tradición vivida comunitariamente, gobernando los gestos que se

¹⁷⁷ Philippe Descola: *Antropología de la naturaleza*, p. 15.

asimilaban a las conductas instintivas en respuesta a variaciones cíclicas del medio natural.¹⁷⁸

En esas nociones de responsabilidad que el autor destaca, al enfrentar los problemas de la ecología humana desde la perspectiva psicológica del comportamiento individual, los artistas y las artes entablan también –como otros actores sociales– ese papel de mediación para, desde la autonomía del lenguaje artístico y las peculiaridades expresivas de cada cual, entablar un diálogo sobre el hombre y su lugar en el medio natural, asunto imprescindible en una toma de posición y de acción sobre los problemas que inquietan la relación naturaleza-*arte*-sociedad en las islas del mar Caribe.



¹⁷⁸ *Apud. Ibídem*, p. 70.

Catálogo I





1
Theodoro de Bry
La llegada de Colón a la isla de Guanahani, s. XVI, grabado. (p. 50)



2
Hyppolite Garnerey
Vue d'une habitation près de la Havane, s. XIX, grabado. (p. 57)



3
Frédéric Mialhe
Trapiche de un ingenio durante la molienda, Isla de Cuba pintoresca, 1840, litografía. (p. 57)



4
Eduardo Laplante
Ingenio Acana, 1857, litografía iluminada, 27,1 x 37,5 cm.
Col. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.



5
Eduardo Laplante
Trinidad vista general tomada desde la Loma de la Vigía, 1856, 47 x 71 cm.



6
Esteban Chartrand
Vista del ingenio Tinguaro n.º 2, 1874, óleo sobre lienzo, 43,5 x 74 cm.
Col. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.



7
Francisco Oller
Paisaje con palma real, 1897, óleo sobre tela, 46,9 x 34,9 cm.



8
Ramón Frade
El pan nuestro, 1904, óleo sobre tela.



9
Yoryi Morel
Paisaje, 1927, óleo sobre lienzo, 41 x 56 cm.



10
Carlos Enríquez
Paisaje criollo, 1943, óleo sobre lienzo. Col. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.



11
Marcelo Pogolotti
Paisaje cubano, 1933, óleo
sobre lienzo, 73 x 92 cm. Col. Museo
Nacional de Bellas Artes de Cuba.



12
Pétion Savain
Las lavanderas, 1934, óleo sobre
tela, 16 x 20 cm.



13
Pétion Savain
La cabaña de Damballah, 1938,
grabado. (p. 91)



14
John Dunkley
Banana Plantation, 1945, medio
mixto, 88,9 x 59,7 cm.



15
Wifredo Lam
La jungla, 1943, gouache sobre
papel montado en lienzo, 239,4
x 229,9 cm. Col. The Museum of
Modern Art de Nueva York.



16
Rigaud Benoit
Tambor Assotor, [s. f.]



17
Carlos Raquel Rivera
Huracán del Norte, 1955, linóleo.
(p. 114)



18
Lorenzo Homar
Unicornio en la isla, 1964,
xilografía. (p. 124)



19
Luis Martínez Pedro
Aguas territoriales n.º 5, 1962,
óleo sobre lienzo, 186,5 x 148 cm.
Col. Museo Nacional de Bellas Artes
de Cuba.



20
Guillo Pérez
Ola negra, 1969, óleo sobre tela.



21
Fernando Peña Defilló
La tierra, 1969, madera, tela y metal.



22
Wifredo García
Hombre del siglo xx, 1978,
sándwich positivo invertido, 152 x
228 cm. (p. 137)



23
Domingo Batista
Recuerdo del ciclón David, 1979,
gelatina de plata sobre papel, copia
de época, 20 x 26 cm.



24
Wifredo García
Cementerio de carros, 1982,
impresión cromogénica sobre papel,
39 x 49 cm.



25
Tomás Sánchez
**Basurero con libro de derecho
romano y otras cosas**, 1984,
tempera sobre papel, 31 x 51,3 cm.



26
Ana Mendieta
Silueta, 1978, performance y
fotografía.



27
Juan Francisco Elso
La mano poderosa, [s. f.], dibujo y
materiales naturales.



28
Manuel Mendive
La madre de los peces, 1994, óleo,
tela y metal, 152 x 158 cm.



29
Edouard Duval-Carrié
Vien Vien, 1999, acrílico sobre
lienzo, 58 x 69 cm.



30
Everaldo Brown
Cotton Duppy Tree, 1994, óleo
sobre lienzo, 82 x 62 cm.



31
ENNEGRO
2007, tierra, piedra y osamentas.



32
John Stollmeyer
Caribbean Bassin, 1982, obra
objeto.



4



5



6



7



8



9



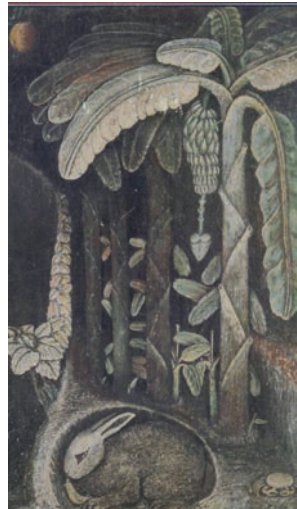
11



10



12



14



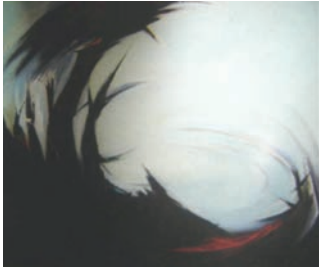
15



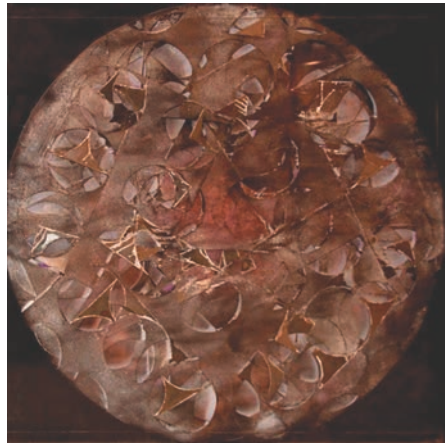
16



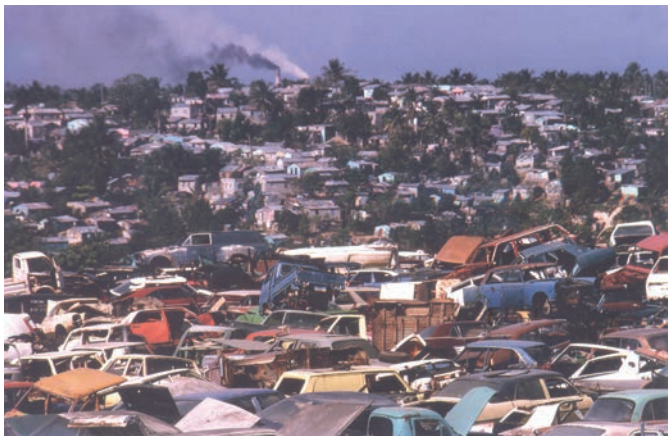
19



20



21



24



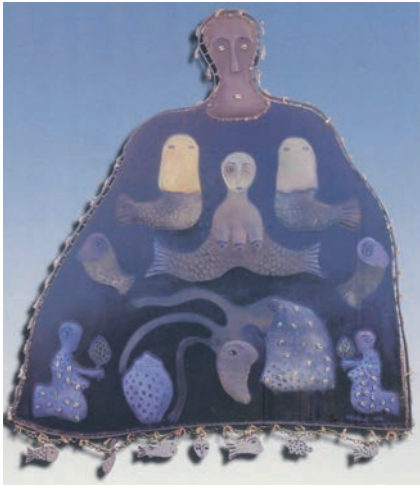
25



26



27



28



29



30



31



32

El arte en diálogo medioambiental



El arte contemporáneo, con mayores libertades en el uso de los medios y las prácticas artísticas, ha emprendido otros caminos exploratorios en la relación naturaleza-*arte*-sociedad. Una mayor disseminación de los recursos visuales sobre diversos soportes, incluidos los digitales, amplía la gama de posibilidades para indagar sobre esa relación en momentos en que los temas del arte se han extendido y penetran con mayor agudeza los más diversos planos de la vida social y cultural. Lo transdisciplinario se hace más consustancial a la creación artística. Ello coincide con una ampliación de alternativas y lenguajes, una apreciable intensidad en el campo expositivo y en los sistemas de circulación artística en las islas del mar Caribe –tanto en ellas, entre ellas, como desde ellas a una más acelerada proyección internacional–. Se han sucedido muestras temáticas, exposiciones, bienales, acciones plásticas y campañas publicitarias que han estimulado la creación artística, orientándola hacia propuestas más novedosas y comprometidas con las inquietudes de su tiempo. Los artistas indagan en sus contextos y redimensionan los proyectos comunitarios por su importancia social y comunicativa en los tiempos actuales. En esas trayectorias pueden documentarse experiencias de diverso carácter, con las que los creadores se inscriben –y participan– como actores sociales, con el propósito de contribuir a una relación otra del individuo, la sociedad y la naturaleza.

Cuando concluyó el pasado siglo, el arte antillano se encontraba en un momento de acelerada visibilidad internacional. Nunca antes la creación plástica caribeña había tenido tal dinamismo. En las islas, el proceso había adquirido mayor ímpetu durante la segunda mitad del siglo xx, de modo general; pero no toda la producción artística de las islas se desenvolvía en similares condiciones por los desfases en cuanto a la tradición artística precedente, la existencia de las insti-

tuciones necesarias para favorecer la presencia pública del arte y la formación de los creadores. Ese proceso se expresó con disimilitudes en las islas del mar Caribe. En las mayores –e hispanas– de las Grandes Antillas, se distinguía una práctica artística realizada por nativos desde finales del siglo XIX, con la que debatieron las tendencias modernas, asociadas a la renovación estética y a la búsqueda de un arte de expresión nacional. Pero en las anglófonas y francófonas de las Antillas Mayores y en las pequeñas islas del arco antillano, incluidas las neerlandesas, esos procesos tuvieron diferente carácter y se mostraron desfasados con respecto a las colonias caribeñas fundadas por España.

En unas y otras islas, durante la segunda mitad del siglo XX, hubo una puesta al día. La apertura hacia nuevas tendencias artísticas en momentos de gran internacionalización del arte, con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, los desplazamientos de estudios hacia las antiguas metrópolis y los Estados Unidos, las precedencias y simultaneidades con otras artes afines que favorecieron el diálogo transversal entre creadores de diferentes disciplinas, contribuyeron a ese despertar de una nueva etapa en las artes plásticas de las islas del mar Caribe. No obstante, los desfases indicados no se superaron totalmente como resultado de los procesos anteriores y de la propia dinamización del arte local en los circuitos regionales e internacionales. A partir de los años sesenta, y con mayor proyección durante las décadas finales del pasado siglo, una efervescencia colectiva fue creando los puntos de enlace en una región que se redescubría en su creatividad y visualidad. Y lo hacía en circunstancias de polémica sobre temas de multiculturalismo, racialidad, migraciones, asuntos de género y cuestiones ecológicas. Sobre todos esos aspectos, las islas antillanas y sus artistas tenían muchas cosas interesantes que decir por la propia historia, pasada y presente, y las inquietudes socio-culturales más contemporáneas. El Caribe insular proyectaba una imagen exploratoria y se revelaba a escala internacional como arte emergente de tendencia antihegemónica, por el mismo modo en que mostraba el rostro de una producción capaz de desvanecer las fronteras culturales que lo habían situado en los márgenes del mapa cultural diseñado desde los centros del poder. Las islas del mar Caribe ponían en evidencia sus potencialidades artísticas como *lugar* del mundo.

Por otra parte, ciertas tendencias difundidas internacionalmente hacia el arte étnico y ciertas nostalgias de lo primitivo y ancestral en el

pensamiento artístico contemporáneo, favorecían el arte regional, que se identificaba muy sensiblemente con criterios de artisticidad provenientes de lo ancestral, lo popular y las reivindicaciones del continente africano. África vibraba en esta parte de Afroamérica que son las islas del mar Caribe, por sus procesos emancipatorios inconclusos y por las mayores amenazas que afectan a ese continente genésico para esta parte del mundo. Una multiplicidad de causas y circunstancias dieron oportunidades al arte caribeño para asociar sus inquietudes a los procesos de descolonización que también tenían lugar en las islas¹ y a las crisis sucesivas en lo económico y social que se hacían sentir en los predios antillanos. Las migraciones incrementaron las diásporas de caribeños en Estados Unidos y en Europa occidental. Exposiciones importantes habían ocurrido dentro y fuera de la región, pero la dinámica de los acontecimientos desde los años ochenta y noventa del pasado siglo hizo aflorar un sello de signo regional, que resultaba del mayor interés. Empero, es imprescindible acotar que esas mismas tendencias internacionales mencionadas, que se presentaban como oportunidades para las periferias culturales, contenían múltiples contrasentidos debido a que los sistemas de valores estético-artísticos propiciaban también tendencias falsificadoras y engañosas para los países del *Sur* y, por supuesto, para las islas del mar Caribe. El espacio artístico antillano tendría que afrontar estos desafíos de nuevo y en nuevas circunstancias, gracias al universo visual de cierta publicidad que lo promueve como destino turístico y las concesiones a los clichés de una producción y un consumo plegados a las demandas de un mercado artístico *very tipycal*.

En este panorama regional e internacional, a partir de los años ochenta del siglo xx, y en consonancia con las problemáticas ecológicas que aquejan a la humanidad y a la región, en el Caribe insular se aprecia un cambio de paradigma estético-artístico en la relación naturaleza-arte-sociedad que se expresó en una actitud más sensible, problematizadora y crítica de los artistas ante las nuevas situaciones complejas del escenario social y natural contemporáneo. No es posible desconocer en ese proceso las peculiares condiciones de las islas del mar Caribe y la agudización del deterioro de las circunstancias naturales

¹ A partir de 1962, con la independencia de Jamaica, se inició el itinerario del cambio de estatus de las colonias inglesas que conforman la mayor cantidad de los territorios de las Antillas.

y humanas por la erosión marítima y los problemas de la contaminación, a los que se añaden los desastres naturales y los efectos del cambio climático, entre otros. En ese contexto, las artes plásticas han comenzado a desempeñar un papel más activo en la elaboración de alternativas, conductas públicas y una conciencia ciudadana comprometida con el mundo natural y el social, ambos altamente vulnerables en los espacios insulares del mar Caribe.

Un factor esencial en ese cambio de paradigma estético-artístico ha sido la comprensión de un daño económico y social de base histórica y un agravamiento de sus efectos, que supera la visión de la naturaleza como un género de la representación –un paisaje– para penetrar con mayor hondura en otras dimensiones del problema, entendiendo desde el arte la relación naturaleza-sociedad en una nueva interacción: su escala ambiental. Lo más novedoso durante los últimos treinta años que culminaron el siglo xx e inauguraron el nuevo milenio se corresponde con la perspectiva crítica, que interconecta la multifocalidad de esa dimensión ambiental en el complejo espacio de las islas. A las dificultades derivadas de una economía productora para el mercado internacional, que se inició con las plantaciones coloniales y continuó con las extensiones latifundistas neo-coloniales, se añaden los problemas derivados de las inversiones en el sector industrial, que adquirieron un momento de gran ímpetu durante los años cincuenta del pasado siglo, como ocurrió con la bauxita en Jamaica, el níquel en Cuba y las plantas petroquímicas en Puerto Rico, por solo mencionar algunos ejemplos sobresalientes. A estas industrias habría que añadir la del turismo, que se extendería por las islas mayores y menores del mar Caribe, transformando las estructuras económicas y generando nuevas circunstancias con sus impactos en los colectivos humanos y en la cultura.

David Reed precisa en su libro *Ajuste estructural, ambiente y desarrollo sostenible* que «las políticas de desarrollo de las décadas del sesenta y el setenta dieron muy poca atención al ambiente»,² por lo que a los beneficios económicos se fueron añadiendo daños de impacto sistemático sobre el medio natural y social. Así, «una de las alternativas hacia la falta de capacidad financiera y el déficit de las cuentas externas fue la eliminación de regulaciones de precios y de importaciones, la creación de zonas libres para la fabricación de ropa y agricultura a gran

² David Reed: *Ajuste estructural, ambiente y desarrollo sostenible*, p. 192.

escala»,³ todo lo cual produjo un incremento de las desigualdades y políticas de desarrollo poco sustentables. Es en ese entramado de circunstancias que tiene su origen la historia ambiental de América Latina, y, como ha expresado Guillermo Castro, «puede ubicarse a fines de la década del setenta, cuando comenzó a manifestarse un creciente interés en los problemas ambientales de la región por parte de organismos internacionales y algunas instituciones académicas». ⁴ Es evidente que se trata de un rango epocal, pues es igualmente el contexto de aparición de una corriente reflexiva sobre las problemáticas ambientales en las islas del mar Caribe.

Daniel Vidart, por otra parte, precisó la profunda conexión existente entre la esfera de lo social y lo ambiental. Según este estudioso, el decenio de los setenta fue pródigo en temas ambientales, los que alcanzaron cada vez mayor presencia en los debates públicos, en el campo específico cultural y

entre los hombres de ciencia, los hombres de arte y los hombres de acción de todas las latitudes y culturas, sensibilizados por las denuncias echadas a volar por los *mass media* y movilizados por la agresividad de los problemas acuciantes –contaminación, saqueo de los recursos, urbanización ascendente, abatimiento de la calidad de vida– [que] desencadenaron una tempestad de ideas y opiniones.⁵

Lo ambiental adquirió también una mayor claridad conceptual y extensión internacional en lo sucesivo con la Conferencia Mundial sobre Ambiente y Desarrollo, realizada en Río de Janeiro en 1992, precedida por el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente de 1990. El siglo xx concluyó con un término al uso que, favorecido por su promoción pública a través de discursos diversos y soportes difusivos múltiples –entre ellos, el ciberespacio–, se globalizó.

Para el tema de la relación naturaleza-*arte*-sociedad en las islas del mar Caribe, se produjo una peculiar convergencia y un cambio de signo. En lo artístico, ello estuvo dado por la apertura a nuevos lenguajes con conceptos renovadores en lo estético-comunicativo; a esto hay que añadir una comprensión de lo ambiental a escala integradora de los

³ Ídem.

⁴ Guillermo Castro Herrera: *Para una historia ambiental de América Latina*, p. 7.

⁵ Daniel Vidart: *Filosofía ambiental: el ambiente como sistema*, p. 7.

problemas naturales y sociales que aquejan a las islas y amenazan su sustentabilidad. En esa convergencia lo más novedoso y original se halla en la capacidad del arte para entablar nuevas formas de diálogo con la naturaleza y la sociedad desde perspectivas críticas y con nuevas expresiones visuales, así como para aportar mayor transversalidad a sus propuestas, no solo por desdibujar las fronteras entre las disciplinas artísticas tradicionales, sino también por servirse de otras fuentes brindadas por el pensamiento social y los medios de comunicación masivos.

Ese cambio de paradigma reveló la madurez conceptual y artística de los creadores en el uso de discursos novedosos para afrontar la relación naturaleza-sociedad, en correspondencia con los ejes temáticos debatidos en la actualidad sobre los problemas del medioambiente insular caribeño, la dimensión histórico-social de esas problemáticas y el compromiso ético de la sociedad con sus circunstancias. Las transformaciones del ecosistema de las islas del mar Caribe inquietan los imaginarios artísticos y se expresan en las artes visuales contemporáneas para repensar las causas y efectos históricos del deterioro socio-ambiental, indagar en sus impactos actuales, diseñar estrategias desde el espacio de la cultura y activar la conciencia ciudadana ante los nuevos retos climáticos, ecológicos y sociales. En ese sentido, las relaciones naturaleza-arte-sociedad en esta región del mundo se expresan a través de su profunda *geo-identidad*, término con el que he definido un particular modo de interconexión, en las islas caribeñas, entre el espacio físico, sus representaciones en los imaginarios sociales y las poéticas artísticas, que cualifican una relación socio-histórica y cultural del sujeto con el medio natural y el paisaje, un modo de sensibilidad artística –observadora y crítica– hacia las realidades del entorno.

Esa visión geo-identitaria tiene en el Caribe y sus mapas un espacio de exploración en el que, desde lo cartográfico, se interroga simbólicamente la geografía y el tiempo de la historia a través de ingeniosas propuestas. Los artistas contemporáneos descubren en la diversidad del origen geológico de las islas –ya sean coralinas, volcánicas o resultado de erupciones submarinas– un territorio de peculiares identidades, penetran al universo de las especies en peligro y revisitan la simbología de los árboles y el monte. Las herencias de una degradación natural, que se intensifica con el tiempo y acrecienta el deterioro social, dan al tema de la relación naturaleza-arte-sociedad máxima actualidad

tanto en una perspectiva de la ruralidad como de lo urbano. La mitificación de *lo tropical* como espacio del deseo, según la imagen turística de las islas del mar Caribe extendida por el mundo, y las tendencias globalizadoras con sus propensiones consumistas proponen nuevas inquietudes a los imaginarios artísticos.

Son diversos los modos en los cuales las artes plásticas diseñan sus discursos críticos para orientar sus acciones desde el espacio de la cultura y para activar la conciencia pública ante las problemáticas más acuciantes del Caribe insular en el tránsito de entre siglos. Sin pretender una sucesión cronológica de obras, exposiciones y acontecimientos artísticos, abordo aquí ciertos temas y problemas derivados de la propia praxis artística, que ha agudizado la observación ante la compleja realidad de la relación naturaleza y sociedad en las islas del mar Caribe, sin desconocer el carácter acumulativo del deterioro insular, que ha hecho al arte y a la cultura partícipes de una reflexión sobre aspectos cada vez más urgentes y comprometidos con las realidades naturales y sociales. Los límites cronológicos indicados coinciden con un momento de gran ímpetu para el arte antillano, de mayor circulación pública y de madurez en los conceptos mismos del arte y en la configuración de un pensamiento visual contemporáneo.

Pero en las islas del Caribe coexisten, con estos lenguajes renovadores e indicadores de un cambio de paradigma en las poéticas artísticas para penetrar la relación naturaleza-arte-sociedad, otras tendencias en las artes plásticas que conservan expresiones más apegadas a la tradición. En general, en los territorios insulares, el paisaje y el uso de los materiales naturales en la realización de obras de arte y artesanías mantienen importancia como modelo de representación y de relación naturaleza-arte-sociedad. Un mercado de obras de arte del paisaje tiene vigencia en la producción artística de toda la región con una alta demanda, sobre todo, del sector turístico.

Si la naturaleza ha debido recuperar a través del pensamiento social su valor cultural en un proceso largo en las islas del mar Caribe, el arte contemporáneo se orienta a reconstruir, desde la cultura, los valores simbólicos de la naturaleza y contribuir a que la sociedad actúe en consecuencia. Ese cambio de paradigma también refiere, en lo artístico, una modificación del punto de vista, de los sistemas perceptivos e interactivos del artista en su entorno natural y social. Se singularizan en el arte los riesgos de la geografía antillana y se elaboran nuevas estrategias de participación social, que implican a

sujetos con diferentes experiencias de vida y niveles de acción en las comunidades insulares. Es posible identificar un triángulo imaginario de gran interés en la relación naturaleza-arte-sociedad según los más extendidos sistemas de creencias afroantillanos, que construyen importantes eslabones de engarce entre las fuerzas telúricas y los sistemas de representación visual. La santería y el palo monte de Cuba, el vodú de Haití (con sus variantes también cubanas y dominicanas) y el rastafarismo en Jamaica entablan un universo de relaciones imposibles de ignorar al estudiar este modo de interconexión de la naturaleza, el arte y la sociedad en las islas del mar Caribe. Se descubren, del mismo modo, formas de reconstrucción psico-social en un tipo de encuentro regenerador del ser –individual y social– a través del regreso a la naturaleza como una teleología del espíritu.

El mundo actual está fuertemente regido por el impacto de la visualidad. El entorno natural fue telón de fondo de las escenas insulares y espacio sugestivo para analogías identitarias y metáforas exploratorias de múltiples evocaciones. Así la relación naturaleza-arte-sociedad se adentró en la búsqueda de una expresión moderna y nacional en los imaginarios insulares. En las décadas finales del pasado siglo esa orientación cedió lugar a una relación cada vez más polémica del individuo con su espacio y del artista con los efectos traumáticos del contacto naturaleza-sociedad al considerarlo objeto de apropiación creativa y de representación. Se trata de una toma de posición en las artes visuales contemporáneas, con su amplitud de lenguajes artísticos, transdisciplinarios, ante las visiones de esa realidad y el intenso proceso de deterioro –tanto por efectos históricos como actuales– de la naturaleza y la sociedad. La actitud del artista se hace más comprometida y dinámica como mediador y comentarista, como participante activo. Se trata de una tendencia del pensamiento cultural del mundo contemporáneo que ha implicado al campo artístico en uno de los grandes desafíos del tercer milenio: la conciencia ambiental.

En las poéticas artísticas del Caribe insular se ha producido una vuelta a la naturaleza desde la ética social y ciudadana, lo que recoloca el tema de la relación del hombre con el medio físico en nuevos planos ideológicos, con todos los recursos de la imaginación creadora. Otras miradas a estos problemas, provenientes de la antropología y la sociología, son referentes importantes para el arte contemporáneo que se nutre de esa dimensión interdisciplinaria. La inquietud acerca de los impactos *civilizatorios* sobre la naturaleza se ha hecho más sensible

en las poéticas artísticas en la misma medida que el tema se ha desplazado de lo ecológico –como disciplina del conocimiento– a una reflexión intensamente pública y social, sobrepasando una problemática ceñida a los medios académicos y científicos. La constatación de estos asuntos a escala cotidiana y mediática ha estimulado una sensibilidad globalizada hacia el problema, con la consiguiente generación de inquietudes colectivas, acrecentadas por la incredibilidad de las políticas concebidas o aplicadas, las inseguridades humanas ante el panorama actual y las incertidumbres frente al futuro.

Desde la cultura se definen nuevos sistemas de valores en torno a la comprensión de la diversidad y de las alternativas que pueden conseguir otro modo de relaciones posibles entre el individuo, la sociedad y su contexto natural. La multifocalidad del arte, su dimensión ética y estética adquieren rasgos relevantes en esas indagaciones al interrogarse sobre el conocimiento del mundo, la medida del hombre en su espacio y el orden simbólico que jerarquiza sus relaciones con él. En el Caribe insular, en esa relación han mediado históricamente la fuerza y el poder. Desde el arte se abre una reflexión hacia nuevas estrategias y hacia un cambio de mentalidad de tendencia integradora y humanista. En ese sentido, se distingue una pauta en las artes contemporáneas antillanas, que no es ni homogénea ni unificadora, una tendencia con diversos modos de expresión creadora, que especula sobre la relación naturaleza-sociedad e indaga sobre las implicaciones históricas entre ellas; valora la condición periférica de los territorios insulares, su fragilidad actual, las nuevas amenazas según los pronósticos del cambio climático, la sustentabilidad de los ecosistemas insulares, los nuevos usos del territorio y los impactos de la globalización neoliberal.

El universo de las imágenes –con sus fuerzas simbólicas– se amplía y populariza. Una sensibilidad globalizada ante las problemáticas medioambientales hace las obras locales y universales a la vez ante la evidencia de nuestros lugares comunes en estos temas. Así, se construye una mayor conciencia de protección medioambiental, pensada como compromiso no solo de las políticas estatales sino también de múltiples estrategias públicas, sociales, culturales y artísticas. El Caribe no escapó, en ese sentido, de una tendencia latinoamericana e internacional por esos mismos años. Enrique Leff precisa:

cuando irrumpe la crisis ambiental ante el desconcierto de la humanidad a fines de los años sesenta y principios de los años setenta [...] Es la

primera vez, desde la revolución industrial, que se plantea la idea de que la economía tendría límites [...] impuestos por la propia naturaleza. [...] Todo esto se articula en una crisis socio-ambiental, que no es solamente de carácter ecológico, sino que está también entramada con la degradación del sentido existencial, de la relación entre cultura y naturaleza.⁶

Las emergencias de estos asuntos en el panorama social y económico –con sus demandas impostergables de contribuir a desarrollar una nueva cultura de relaciones con la naturaleza y de facilitar la comprensión de los procesos que han conducido al deterioro ecológico en las islas del mar Caribe– implican para el arte una manera otra de comprender la relación naturaleza-sociedad desde un nuevo paradigma ambiental. Para ello ha sido fundamental la atención prestada por múltiples actores a la observación de esos problemas y a la evaluación de un cambio de mentalidad. Ninguno de los involucrados posee la solución definitiva, pero –como lo expresa Guillermo Castro– de lo que se trata es de propiciar alternativas en un diálogo de partes convergentes.⁷

Las artes plásticas no han sido ajenas a estas disyuntivas aunque el panorama del arte caribeño insular no es unitario y todas las islas no llegan a la contemporaneidad en igualdad de condiciones en cuanto a su desenvolvimiento histórico-artístico, madurez crítico-conceptual y atención a la multiplicidad de temas que interesan al arte, en los que se entrecruzan las complejas realidades de la naturaleza, el individuo y la sociedad que interceptan la mirada artística. Se ha producido una convivencia de tendencias y modos de hacer diversos en el escenario de las artes plásticas contemporáneas en el espacio diversísimo de sus islas antillanas. La dimensión ambiental como nuevo paradigma ideoestético ha entrado al discurso artístico de las islas del mar Caribe para proyectarse con una variada gama de recursos y medios artísticos aportados por los lenguajes múltiples del arte contemporáneo; entre estos el desarrollo de las técnicas fotográficas, el performance, la instalación y los medios digitales. La multifocalidad de esa dimensión conceptual de lo ambiental con sus confluencias temáticas colocó a las artes en coordenadas nuevas para la indagación de «la relación del arte contemporáneo con la naturaleza que hoy no puede seguir

⁶ Enrique Leff: *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*, p. XI.

⁷ Cfr. Guillermo Castro: Ob. cit., p. 1.

siendo entendida bajo conceptos como contemplación, expresión o asimilación».⁸

De lo natural a lo ambiental

Tres obras del Caribe insular de los años ochenta redimensionan lo ambiental desde diversas perspectivas críticas: *Recuerdo del ciclón David* (1979), de Domingo Batista; *Cementerio de carros* (1982), de Wifredo García; y *Basurero* (1984), de Tomás Sánchez. Realizadas en fotografía y pintura, estas obras no son aún indicativas de novedades técnico-artísticas, pero sí se estima en ellas una importante modificación del punto de vista, que bien indica otro modo de relación –observadora y crítica– del sujeto creador ante una *naturaleza otra*: agresiva y hostil en los desastres naturales, socio-cultural del hacinamiento y el deterioro en simultaneidad entrópica, o detritus colectivo de un vertedero real que se interpreta también en clave social. En estas piezas la nueva sensibilidad se expresa por una síntesis del lenguaje artístico. El impacto visual de la experiencia local del artista le estimula sus puntos de vista y lo proyecta en esa amplitud problematizadora de lo ambiental, más general y universalizadora, sin desconocer las peculiares formas de su expresión caribeña.

Siguiendo los fundamentos de Enrique Leff en su libro *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*, estas obras apuntan hacia esa *crisis de civilización* que el autor localiza en un momento de desestabilización externa de la racionalidad moderna, de donde emerge la problemática ambiental: «no es una catástrofe ecológica ni un simple desequilibrio de la economía. Es el desquiciamiento del mundo al que conduce la cosificación del ser y la sobreexplotación de la naturaleza; es la pérdida del sentido de la existencia [...] la pregunta sobre el sentido del sentido».⁹ Siguiendo la lógica de pensamiento de Leff, podemos comprender que, en las islas del mar Caribe, la problemática ambiental está implícita en su propia esencia socio-histórica por el modo en que sus procesos culturales han estado fundados en una modernidad incompleta y contradictoria, cuyos principios de racionalidad se desarrollaron fuera de toda coherencia sistémica dada la convivencia de tiempos históricos diferenciados; el poblamiento sucesivo con oleadas migratorias de

⁸ Héctor Julio Pérez: *La naturaleza y el arte posmoderno*, p. 5.

⁹ Enrique Leff: *Ob. cit.*, p. IX.

muy diversas procedencias, y con un gran espectro de motivaciones; las imposiciones coloniales ejercidas por intereses esencialmente de rentabilidad; y las mezclas interétnicas, que han tenido una resultante cultural profundamente mestiza. La racionalidad moderna tuvo en el Caribe grandes desafíos y la realidad se impuso con todas sus sinrazones para derivar a sociedades altamente complejas en la contemporaneidad por sus coherentes incoherencias y desajustes socio-económicos.

En la obra de Domingo Batista es muy importante observar el punto de vista del autor y su criterio de selección del fragmento de realidad fotografiado. El artista le otorga a la naturaleza una gran significación porque ella es «la principal fuente de inspiración de mi carrera artística que ya cumple cuarenta y un años. La naturaleza es la gran sustentadora de la vida del hombre y también la cantera artística de donde el artista visual extrae las imágenes de belleza y destrucción con que ella se manifiesta. El hombre y su hábitat completan mi universo temático».¹⁰



Imagen 23. Domingo Batista: **Recuerdo del ciclón David**, 1979, gelatina de plata sobre papel, copia de época, 20 x 26 cm.

El huracán David (1979) fue el más intenso que azotó a República Dominicana durante el siglo xx. Las consecuencias fueron nefastas

¹⁰ Entrevista de Y.W. a Domingo Batista, realizada el martes 3 de noviembre de 2009 en República Dominicana.

para el país por la cantidad de víctimas mortales y de personas que quedaron sin hogar. Los efectos en la agricultura y en la industria fueron dramáticos. En entrevista del año 2009, Domingo Batista me comentó: «Sensible a las calamidades sociales de mi gente, tomé algunas fotografías horas después del paso del ojo del huracán, todavía con la tierra inundada y la presencia de la gente pobre que comenzaba a intentar reponerse de la tragedia».¹¹

Sin embargo, en la pieza *Recuerdo del ciclón David* el creador no se detiene en esas visiones del desastre: «Hice algunas imágenes simbólicas, tratando de apartarme de las fotografías periodísticas abundantes en aquellos días. Así surgió, entre otras, *Recuerdo...*, representado el paso del evento meteorológico por esta imagen de la destrucción de una iglesia en San Cristóbal, ciudad muy cercana a la capital, Santo Domingo».¹² El artista fotografió una iglesia derruida por el impacto, en la que los árboles penetran la construcción destrozada y en el panorama desolador, reforzado por el uso del blanco y del negro fotográficos que enaltecen el dramatismo de la escena, un santo permanece en su nicho. Solo el altar ha quedado en pie. Se trata de una expresión artística en función de reforzar una actitud en la relación individuo-naturaleza mediada por la fe, ante la hostilidad de un acontecimiento de implicaciones tan desastrosas.

Nacido como Wifredo García en Santiago de los Caballeros, Domingo Batista formó parte del grupo Jueves 68 y desde sus inicios tuvo un intenso trabajo en el ámbito de la fotografía artística con reconocimientos nacionales e internacionales. Entre estos últimos se destacan los que obtuvo en los años ochenta con temática ecológica en el concurso «El mar y su entorno» en España (1981) y en «El agua, líquido vital», organizado por la revista *Américas* de la Organización de Estados Americanos en 1985. Al comentar sobre su obra, Sara Hermann ha destacado que, junto al papel protagónico que otorga al personaje del trabajador y al paisaje, Batista revela en su habitual repertorio «las inclemencias propias de nuestro clima».¹³ En *Recuerdo...* esas severidades meteorológicas se expresan en todo su paroxismo por lo que significa una iglesia destruida como metáfora visual, en la que la tradición colonial hispana construyó su visión del mundo desde los

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

¹³ Sara Hermann: «S. t.», en *Reinvenciones. Fotografía dominicana post dictadura. Obras de la Colección León Jiménez*, p. 15.

fundamentos del catolicismo como ideología dominante. Esos sistemas de creencias se arraigaron en la población y tienen en la actualidad el carácter de una profunda y extendida religiosidad popular, entremezclada también con otras creencias de origen afroantillano. Que la iglesia haya sido destruida y penetrada por el ciclón más grande que ha azotado a República Dominicana, forma parte de la arbitrariedad del acontecimiento meteorológico, que no distingue a unos y otros, que tocó a todos, hasta la iglesia. Que el santo cristiano haya permanecido en su nicho y el altar haya soportado el embate de la destrucción, contradice toda racionalidad. Es un milagro en la sensibilidad popular de los creyentes. Es un hecho que corresponde al sentimiento mágico de la fe. *Recuerdo del ciclón David* es una imagen que coloca el acontecimiento natural en una dimensión polémica entre fe y razón. El hecho real del que ha dejado testimonio el ojo observador del fotógrafo es la imagen religiosa que enuncia una permanencia simbólica, más allá y a pesar de la fuerza destructora de ciclones y tempestades. Ante el efecto traumático de la naturaleza que deja un país devastado, la potencia simbólica de una imagen ha quedado en pie. Ella confirma la vigencia de un sentimiento de religiosidad popular de gran valor en las islas del mar Caribe como elemento constitutivo de sus culturas. La imagen en el altar es la expresión de una esperanza en medio del caos creado por el meteoro con su secuela de penurias, una alternativa en el plano psico-social ante los límites impuestos por las fuerzas de la naturaleza. Sometida a los impactos de la vida terrena, la casa de Dios destruida es paradójicamente un consuelo y una esperanza para la mentalidad del creyente. La imagen en su nicho es portadora de los misterios de la creencia.

Para la experiencia religiosa, la esperanza es un soporte esencial y con ella la fe actúa como contrapartida ante la autonomía con la que se desatan las fuerzas destructivas de la naturaleza y ante la incapacidad humana de cara a los efectos de estos acontecimientos climatológicos. La obra de Domingo García se sitúa en el espacio polémico de la relación entre el conocimiento de la naturaleza por la razón y la fragilidad de la razón humana frente a las fuerzas destructivas naturales. Todos los poderes no pertenecen al hombre, él los ha depositado también en otros valores y no es la razón la alternativa única para dominar los secretos demoledores de la naturaleza. Desde el arte se construye ese espacio que espiritualiza el sentido de las cosas, aquí conseguido por la capacidad selectiva del cuadro, por el fragmento de

realidad que el artista ha fotografiado. La obra indaga sobre un destino inseguro y sobre la fuerza interna de los misterios del universo de la religiosidad que alimentan los imaginarios insulares.

En *Cementerio de carros* (1982), la observación del artista ya no se dirige a la naturaleza sino a la comprensión de una nueva dimensión en la que *otra naturaleza* se muestra integrada por desechos de automóviles, un conglomerado habitacional periférico y la industria con sus chimeneas contaminantes (imagen 24, p. 149). Philippe Descola, al preferir la utilización del concepto de medio ambiente al de naturaleza, precisa que entre uno y otro «hay un deslizamiento de perspectiva pues el primero presupone un espacio habitado por el hombre, mientras que en la naturaleza parece faltar la humanidad por una larga historia de dicotomías y separaciones, [...] en el lenguaje de la modernidad, la cultura extrae sus especificidades de su diferencia con la naturaleza, es todo lo que la otra no es».¹⁴ Distingue el autor cómo desde la noción de medio ambiente se amplía el campo de acción y de creatividad social –y, se podría añadir, artística, pues ya no se trata de que el arte dé sentido a la naturaleza, sino de asumir posibles estrategias en la comprensión de los nuevos problemas de la relación naturaleza-arte-sociedad, por la interacción de lo ambiental y lo cultural.

En *Cementerio de carros*, de Wifredo García, todo se muestra en simultaneidad dentro del cuadrante seleccionado por el lente. Se trata de una obra que construye un nuevo tipo de paisaje. Sorprende la presencia de elementos en el espacio escogido por el artista-observador, y la obra es a la vez indicativa de ese cambio de paradigma ideológico que muestra una acumulación del deterioro material y humano de la sociedad contemporánea y una industria contaminante que lanza su humo negro al aire, donde parece encontrarse el horizonte de la imagen fotográfica. El artista penetra así a zonas de lo sociológico, lo antropológico y lo económico, entre otras franjas de exploración y contactos interdisciplinarios. Aquí la marginalidad domina el panorama ambiental y es observadora desde la perspectiva multifocal con que la estudia Gino Germani en su libro *El concepto de marginalidad: significado, raíces históricas y cuestiones teóricas, con particular referencia a la marginalidad urbana* (1973) y desde la teoría de la dependencia y los problemas del desarrollo en los países de Latinoamérica y del mar Caribe.

¹⁴ Philippe Descola: *Antropología de la naturaleza*, p. 48.

Se trata, evidentemente, de una deformación estructural de base histórica; en países bajo dominio colonial y semicolonial, la noción de progreso ha tenido como fundamento una lógica exógena de desarrollo, diseñada en función de intereses económicos y comerciales que satisfacen un mercado internacional. En esa bifurcación del sentido se produce uno de los rasgos más contradictorios de la modernidad en las islas del mar Caribe. La tendencia entrópica es una cualidad en las islas, con propensión a un caos que se expresa en las simultaneidades de tiempos, los del desarrollo y el subdesarrollo, que en síntesis se manifiestan en el *Cementerio de carros*, de Wifredo García, una imagen que podría parecer un fotomontaje y no lo es. En la obra se distinguen con precisión tres franjas en superposición, bien imbricadas unas con otras en la realidad que muestran en toda su agudeza discordante. El progreso no ha sido ni lineal ni orgánico en las islas del mar Caribe, sino profundamente contradictorio.

Y es que la riqueza de matices escondida detrás de lo medio-ambiental es impresionante¹⁵ por las implicaciones entabladas con la sustentabilidad y la teoría del desarrollo, términos que entran al discurso crítico de la cultura de manera activa ante la evidencia, en las islas del mar Caribe, de una crisis de carácter multidimensional, que abarca la esfera del crecimiento económico, los problemas de territorialidad y sus consecuencias demográficas, los impactos de la degradación ambiental y los daños a las estructuras sociales con sus secuelas de exclusiones, desplazamientos y desequilibrios. El cuestionamiento de los problemas del desarrollo ha implicado para el arte la exploración de un panorama complejo por el modo discordante en que la modernidad tuvo lugar en las islas caribeñas a partir de una relación naturaleza-sociedad entablada como ejercicio de poder. En *Cementerio de carros* se construye un paisaje ambiental donde *lo occidental y moderno* se revela insólito y paradójico en la aglomeración de automóviles y en las chimeneas evocadoras de una industria contaminante. Por *default* –se diría hoy– las islas del mar Caribe –ubicadas en el hemisferio occidental– son occidentales, pero ¿de qué occidentalidad, modernidad y desarrollo se trata? En *Cementerio de carros* todas esas contradicciones son visualmente evidentes en la acumulación de depósitos de chatarra de vehículos, todos importados.

¹⁵ Cfr. Raúl J. Navarro García y Fernando Díaz del Olmo (coords.): *Medio ambiente y desarrollo en América Latina*, p. 14.

Lo endógeno es también acumulativo; el barrio marginal, periférico, es reservorio de la pobreza y las chimeneas de la industria local –casi seguro con inversión de capital foráneo– vierten sustancias contaminantes al medio ambiente. Las islas antillanas revelan los planos confusos de todas esas coexistencias y, en particular, sus índices de desarrollo humano cuestionan la noción de progreso que surgió del dominio colonialista y neocolonial. Las islas quedaron situadas, por su condición de dependencia, en la periferia de una centralidad distinguida desde los ejes de la dominación. Fueron utilizadas en beneficio de una economía exportadora que acumuló capital fuera de ellas, o dentro de ellas, siempre favorable a sectores dominantes enriquecidos y minoritarios.

Esta obra de Wifredo García tiene implícita una crítica social y una puesta en valor de la ética ambiental. La capacidad pregnante de la imagen y la intencionalidad del artista en la objetivación visual de sus motivos constituyen una postura evaluativa de su relación con el mundo. Al poner en evidencia y circulación imágenes como *Cementerio de carros*, el arte asume, conscientemente, una importante función social pues «el valor [...] es algo que tiene que sentirse para que esté allí. Para ser, tiene que ser percibido [...] no hay percepciones sin perceptores».¹⁶

La noción del valor social en lo medioambiental se aprecia sensiblemente en la obra de Tomás Sánchez, prestigioso artista cubano que inauguró una nueva era para la pintura de la naturaleza en los años ochenta. En el catálogo de la exposición personal que realizó en La Habana en 1979, Manuel Vidal comentaba que «puede afirmarse sin temor a equívocos, que pocos artistas en la historia de la plástica cubana han hecho aportes tan sustanciales en el llamado género del paisaje».¹⁷ Sobre su ideario paisajístico, interesado por una «relación silenciosa entre el hombre y el medio»,¹⁸ Tomás Sánchez expresó,

Me interesa mucho el tema de la naturaleza limpia, sin contaminar. El hombre todavía no ha aprendido a vivir con la naturaleza sin destruirla. Ha mantenido con ella una relación de dominio. No la ha trabajado de manera constructiva. [...] Entonces me interesa que el hombre reflexione

¹⁶ Holmes Rolston III: «Ética ambiental: Valores en el mundo natural y deberes para con él», p. 94.

¹⁷ *Apud.* José Veigas: «Siempre el paisaje», p. 34.

¹⁸ Mireya Castañeda: «Paisaje de Tomás Sánchez», p. 7.

sobre la naturaleza. Pinto los paisajes sin figuras humanas para que no se conviertan en centro de atención y que el paisaje quede de fondo.¹⁹

Su obra se orientó a indagar sobre ese universo natural pues, dice Tomás Sánchez: «Los seres humanos, a veces, tratan a la naturaleza como algo sin valor, inerte. La estudian, la analizan, la dividen, la clasifican, como a cualquier objeto inanimado, pero también, la contaminan, la destrozan [...] A mí me llaman la atención los paisajes que algunos desprecian».²⁰

Desde esa relación de valor entablada por Tomás Sánchez entre el individuo y la naturaleza, que evade todo antropocentrismo para buscar una comunión del sujeto con su entorno, el artista desplaza su mirada a una observación crítica ante la degradación medioambiental en su serie *Los basureros*, realizada durante los años ochenta. Dichos espacios remiten a esos paisajes despreciados y contaminados por la acción del hombre. Tomás Sánchez combina su etapa expresionista y figurativa de los años sesenta con el paisajismo, en el que también había incursionado —«fíjate que son siempre cuadros oscuros, abigarrados. Son todo lo contrario de mis paisajes. Es la naturaleza sucia, pero que existe»—. A esa *otra naturaleza* mira y penetra el artista: la de los residuos, donde «se puede encontrar lo que quiera [...] una muñeca, una imagen religiosa, cualquier cosa a la que el hombre le ha dado mucho valor en determinado momento y cuando se rompe va a parar al basurero que se convierte en el retrato de quienes lo hacen. Jesucristo decía: por su obra lo conoceréis, y se puede añadir: por su basurero lo conoceréis».²¹

Los basureros, esos retratos de nosotros mismos, ponen en evidencia la sociedad desde una perspectiva ética (imagen 25, p. 150). Una conciencia ambiental íntegra y unifica la poética artística de Tomás Sánchez en esos años y se proyecta en su obra con una trayectoria sólida y robusta, en la que la naturaleza ha sido siempre protagonista. Aún en piezas como las de su serie de crucifixiones, también de los años ochenta, que se considerarían más alejadas de una inquietud socioambiental, el artista expresaba que las imágenes representadas no eran Cristos sino seres humanos cotidianos, atados a sus preocupaciones:

¹⁹ *Apud.* José Veigas: Ob. cit., p. 36.

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

«Yo creo que la humanidad está crucificada en estos momentos por la contaminación ambiental y la amenaza de la guerra nuclear, entre otras cosas». ²² Son esas las cuestiones que preocuparon e inquietaron su quehacer artístico comprometido con un interés comunicativo: «no quiero que vean mis paisajes y digan *qué bonito* sino que muevan a reflexión [...] que la gente se inquiete, se pregunte, especule, piense». ²³ *Los basureros* de Tomás Sánchez construyen, desde la multiplicidad simbólica del vertedero, una observación crítica sobre el deterioro.

Regreso a los orígenes

*La naturaleza es lo que tenemos
como herencia biológica.*

ANA MENDIETA

La vuelta a la naturaleza ha formado parte esencial de toda una nueva sensibilidad artística contemporánea. Ese retorno puede significar dos modos de reencuentro: la intervención artística del espacio natural o la apropiación de la naturaleza como material artístico. Dos artistas cubanos, Ana Mendieta y Juan Francisco Elso, en obras de los años ochenta incursionaron en esos modos de relación sensible y simbólica con la naturaleza. Desde perspectivas diferentes, la obra de ambos introduce otra problemática de tipo ambiental en la escala de relación del individuo con su entorno, comprendido como el lugar de reencuentro ancestral consigo mismo y con su cultura. La muerte prematura de ambos, ocurrida en 1985 y 1987, cuando tenían treinta y siete, y treinta y dos años respectivamente, los convirtió en hitos en la historia del arte cubano e internacional. Las obras de estas dos columnas trucas del arte antillano aportan una perspectiva conceptual y creativa novedosa para la contemporaneidad por «la utilización de materiales del propio ecosistema y la búsqueda de la integración de la obra en el propio medio, [lo que] nos habla de una voluntad de equilibrio y respeto entre la cultura representada por la obra de arte y la naturaleza entendida como el ecosistema escasamente intervenido». ²⁴

En ambas actitudes artísticas resulta evidente la puesta en valor de una percepción estética y cultural de la naturaleza como fuente

²² Ídem.

²³ Ídem.

²⁴ José Albelda: «La naturaleza y su valoración estética contemporánea».

originaria y ancestral. Ello se identifica en la obra de Mendieta y Elso con un sentido mítico-religioso a tono con las tradiciones y el pensamiento indígena y afro-antillano. Desde lo virginal y primigenio se interpreta la relación arte-naturaleza. Justamente es su dimensión no contaminada la que remite a estos artistas a los orígenes como fuente de energías míticas. Regresar a la naturaleza para un reencuentro existencial y cultural enalteció la función activa del sujeto creador en relación con el medio físico y espiritual desde sus propias intenciones volitivas y afectivas. La tierra y lo vegetal son valorados por Mendieta y Elso en sus potencialidades expresivas y en sus cualidades protectoras, de acuerdo con los fundamentos de una estética atávica.

El investigador Héctor Julio Pérez, en su libro *La naturaleza y el arte posmoderno*, introduce el concepto de *acción* para el enfoque de un nuevo modelo relacional arte-naturaleza en la contemporaneidad y precisa: «excede con mucho, en número, imprevisibilidad y variedad de consecuencias, la realidad testimonial del arte».²⁵ Las obras de Mendieta y Elso se acercan más a los estados del alma y a la dimensión humanizada de lo natural, a las experiencias personales y vivencias evocadoras para una relación simbólica con la naturaleza y el entorno. Ambos, con modos de hacer diferentes, operaron con gran autonomía electiva en sus enunciados artísticos y recursos plásticos contemporáneos, y a la vez pusieron en valor tradiciones procedentes del universo de la religiosidad popular, de la artesanidad y del uso de materiales extra-artísticos.

La serie *Siluetas*, de Ana Mendieta, constituye un excelente ejemplo de esa relación personalísima que la artista entabló con la naturaleza como nicho protector de su propia identidad, enunciando un momento esencial de restitución del sujeto a la tierra como lugar común de todas las genealogías. Fueron obras de «intensa experimentación» –ha dicho Charles Merewether–, con las que produjo dos cambios decisivos en su trayectoria: «eliminarse a sí misma como objeto material de su arte y [...] trabajar directamente en el paisaje»,²⁶ sin ninguna intención de sublimar un espacio paisajístico según los cánones de su exuberancia vegetal. En la estética ambiental de la obra de Ana Mendieta la naturaleza es origen por ser naturaleza misma, y la tierra es nutricia

²⁵ Héctor Julio Pérez: Ob. cit., p. 27.

²⁶ Charles Merewether: «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta», en *Ana Mendieta*, p. 107.

y uteral por su propia condición telúrica. Lo virginal y restitutivo es femenino y maternal, por lo que su laboreo artístico no se distancia de ciertas posturas feministas activas por aquellos años en el ámbito internacional y, particularmente, en los Estados Unidos, donde residía como emigrada desde los años sesenta.

La adolescente Ana Mendieta fue parte de la Operación Peter Pan, que difundió la idea entre los padres cubanos de la pérdida de la patria potestad como consecuencia del triunfo de la Revolución Cubana. Muchos decidieron enviar solos a sus hijos a los Estados Unidos. Fue el caso de Ana. Ella tenía doce años. Transitó con su hermana por orfanatos y casas de adopción durante una larga separación familiar en un país ajeno:

El desgaje, la sensación de pérdida, la adaptación forzosa a un nuevo medio cultural y lingüístico la marcaron para siempre. Nunca superó los traumas, al extremo de llegar a decir que sólo tenía dos opciones: ser una criminal o una artista. Si examinamos la trayectoria de su trabajo, vemos que el arte fue para Ana un medio de compensar su desgarramiento interior, de sublimar una obsesión.²⁷

En las obras de Ana Mendieta, la cualidad del paisaje remite a la soledad y al silencio. El regreso a los orígenes tiene un profundo carácter de ritualidad. Ella lo describió de la siguiente manera, según refiere el crítico Gerardo Mosquera: «como una vuelta al seno materno. Consiste en un único gesto: incorporarse al medio natural, fundirse con él en un acto místico. Es una larga metáfora del regreso a lo primario, construida desde su propia sed individual de retorno, su *sed de ser*, como dijo ella misma».²⁸

Lo que recupera a través del arte no es la añoranza de un paisaje, sino el acto confidencial de integrarse a un territorio donde había dejado una huella transitoria. Sus *Siluetas* son marcas de afectividad y de repatriación (imagen 26, p. 150). Ellas resultan su otro yo. Y las dejaba en la superficie de la tierra o enterradas en ella, explosivas como un volcán ardiente o florecidas de plantas silvestres, flotando en el agua de ríos y lagunatos como musgo o en balsas de flores a la manera de ofrendas que llegarían hasta el mar, o sobre la corteza de los árboles

²⁷ Gerardo Mosquera: «Ana Mendieta».

²⁸ Ídem.

realizadas en barro y ramas secas. Todo el universo natural le sirvió para sus acciones:

El trabajo de Ana se afiliaba al *earth art*, pero un rasgo la distinguía de la ejecución habitual de esa tendencia. Por lo común, en el *earth art* se proclama la materia natural desplazándola de su contexto de origen para jerarquizarla en otro diverso introduciendo cambios sugerentes en el propio medio natural, casi siempre en gran escala. Es la tierra puesta en función de la voluntad del ser humano. En Ana hay una actitud más modesta: es el ser humano quien va hacia la tierra, quien se integra al medio natural. No para violentarlo, sino en procura de una fusión íntima. No busca transformar sino participar.²⁹

Ana Mendieta llamó a su modo de actuar *earth body*, quizás entablando un linde de relación y separación con esa tendencia artística. Lo esencial en su obra es el proceso y el testimonio documental del episodio artístico que quedaba registrado en soporte fotográfico y video. En ese sentido, la obra de Ana Mendieta se puede identificar también con los fundamentos del *land art*, que tiene en el espacio natural su modo de creación y expresión artística. En la serie *Siluetas*, la integración efímera de las obras al medio natural revela una restitución equilibrada de la relación individuo-naturaleza, realizada con un gran ascetismo de medios y sin ninguna grandilocuencia. Mendieta potenciaba las energías simbólicas de ese universo, en el que el sitio escogido no es lo esencial sino el diálogo que la artista entabla con él. Su obra se separa de ciertas tendencias del *land art*, dominantes por aquellos años, con preferencia a intervenciones en espacios significantes. Merewether, al referirse a esos fragmentos de realidad en los que interviene Ana Mendieta, no los denomina paisajes, sino *parajes*.³⁰ Los términos que Albelda utiliza para definir las formas de acción artística en el paisaje de los artistas Goldsworthy o Nils Udo bien pudieran ser aplicados a los performances de Ana Mendieta. No son:

obras altivas sino metáforas del disimulo, de la integración, del no protagonismo. Una escala que no sobrepasa los tamaños de los principales elementos del ecosistema [...] Prácticamente invisibles, estas obras mues-

²⁹ Ídem.

³⁰ Cfr. Charles Merewether: Ob. cit.

tran su renuncia a una tradición de siglos con la que se quiere acabar: la necesidad de distinguir el artificio –aquí el arte– imponiéndose sobre el medio –el natural– en el que se inscribe.³¹

Por su uso del acervo de las tradiciones religiosas populares –sobre todo de ancestralidad africana y aborígen– las obras de Ana Mendieta construyeron un marco referencial de la mayor importancia para una nueva orientación de los discursos artísticos en relación con la naturaleza y el pensamiento mítico en la contemporaneidad. La artista, además, se implicó en un discurso artístico desde la autorreferencialidad; hizo de su propia vida la aventura del arte, un recurso compensatorio a los propios conflictos de su existencia. Fue quizás el modo de exorcizar ciertas dolencias de su experiencia personal.

Juan Francisco Elso Padilla se expresó a través de los más disímiles medios artísticos: pintura, dibujo, grabado, escultura e instalación. En 1982 presentó su exposición personal *Tierra, maíz, vida* y en 1986, *Ensayo sobre América*, ambas realizadas en La Habana. Otras importantes muestras siguieron a su fallecimiento: *Por América*, en 1990, y *Latin American Spirituality. The sculpture of Juan Francisco Elso (1984-1988)*, en 1991, en México y Estados Unidos respectivamente. En la obra de Elso el reencuentro con la naturaleza lo remite a los orígenes fundadores de las culturas americanas. En ese sentido, se carga de una profunda trascendencia identitaria ajena a todo facilismo, para asumir el material como un referente cultural de carácter ancestral. El uso del maíz, de la tierra, de troncos y ramas en sus piezas artísticas, y la extrema habilidad en la manipulación de estos elementos naturales, lo acercan a los procedimientos de grupos indígenas y tradiciones primitivas. Tanto en formato bidimensional como tridimensional, su labor fue de un profundo sentido ético en su apropiación de la naturaleza. Con sus materiales (imagen 27, p. 150) reformula los modos de relación naturaleza-arte-sociedad.

Corazón de América (1987) es una pieza escultórica realizada totalmente con entretejido de fibras naturales. Se trata de un corazón que transparenta su estructura sólida y ligera a la vez, una pieza que penetra en la anatomía interior del continente. Elso construye desde Cuba y México –en este último país residió varios años– una mirada de interconexión de islas y tierra firme, de culturas originarias en un

³¹ José Albelda: Ob. cit.

espacio común, como lo enunciara José Martí en «Nuestra América». En ello, su obra fue también fundadora.

Al Apóstol de Cuba lo representó en una imagen *cargada*, a la manera de un *nkisikongo* con sangre del propio artista mezclada con la tierra, junto con otros elementos ocultos dentro de una oquedad en el cuerpo de la figura. Estos componentes poseen carácter ritual y simbólico en una dimensión real (constituyen una ceremonia personal), y a la vez, en otra, de significados artísticos. Pero con significantes que quedan ocultos a la mirada, contradiciendo la condición semiótica del arte. Es como si su fuerza simbólica se aprovechara sólo crípticamente, como poder esotérico de la imagen.³²

En esta oportunidad, la figura de José Martí, heroica, legendaria, adquirió características inusitadas ante los espectadores, por la filiación de las técnicas y materiales empleados con ciertas prácticas de la religiosidad afrocubana y por un tratamiento visual que distaba mucho del habitual modo de representación. Lo humano y lo natural se imbricaban definitivamente para otorgarle a la figura un nuevo poder, el que brota de las propias fuentes naturales. Esa relación mágica de naturaleza y poder es parte de todo un conocimiento atávico y patrimonial del que se nutre el artista para reivindicar los saberes originarios y asegurar con ello la renovación de la vida.

Las obras de Ana Mendieta y Juan Francisco Elso han resultado emblemáticas. Comprendieron el regreso a la naturaleza como transferencia de poderes y fuerzas espirituales, como necesidad individual y social de refundación.

Espiritualidad del monte

Persiste en el negro [...] con tenacidad asombrosa la creencia en la espiritualidad del monte.

LYDIA CABRERA

Vinculadas a peculiares sistemas de creencias de origen africano, practicadas por hombres y mujeres blancos, negros y mestizos de los pueblos del Caribe, se localizan en Haití, Jamaica y Cuba expresiones

³² Gerardo Mosquera: «Juan Francisco Elso».

artísticas que entablan una relación mítica del arte con la naturaleza. Bien que esa influencia de los esclavos africanos y sus descendientes es común en todo el Caribe insular –también en el costero continental, y más allá–, a través de las expresiones del vodú, la santería y el rastafarismo, en estos territorios se constituyen modos de comprender el mundo y de entablar con él un tipo peculiar de relación. Son verdaderos sistemas de interpretación cosmogónica, que entablan formas de reciprocidad entre los sujetos y la naturaleza, profundamente inspiradas en la espiritualidad de los componentes del medio natural: el agua, la tierra, las plantas, las piedras y algunos animales. En todos estos elementos habitan las potencias de las divinidades ancestrales venidas de África, que fueron poblando la manigua y la maleza de las islas paulatinamente. Llegaron, acompañando a mujeres y hombres por los caminos y senderos desconocidos a donde los conducían aherrojados, y allí se quedaron con ellos y establecieron todos sus poderes. Temidas o veneradas, protectoras o maléficas, esas divinidades y sus poderes espirituales tienen su hábitat en el mundo natural y son parte esencial del espacio caribeño. Vinieron para quedarse e integrarse a los imaginarios del universo de creencias populares más extendidas. Por su significación en el contexto antillano insular, esos modos de entender el mundo han adquirido un carácter cultural que se proyecta en numerosas expresiones cotidianas, en el ciudadano, sea o no creyente o practicante. Los saberes se conservan guardados entre los misterios de la religión, en las libretas de santería, en la experiencia de los *hounganes*, y sus múltiples significados están ampliamente extendidos en la conciencia pública, lo que permite una mayor y más amplia socialización sobre todo en la relación de los atributos de *orishas* y *loas* con las fuerzas de la naturaleza, por las analogías con lugares y poderes sobrenaturales. En Cuba –precisa Miguel Barnet– «ha sido un factor realmente pujante en la formación de una conciencia cultural».³³

En el escenario del Caribe insular, el vodú, el rastafarismo y la santería adquieren un sentido sociocultural, que es necesario tomar en consideración como cualidad esencial en la relación arte-naturaleza y en otros modos de comportamiento en el ámbito social, no solo porque muchas expresiones del arte se sirven de esos simbolismos, sino también porque el público receptor de la obra de arte opera con

³³ Miguel Barnet: *La fuente viva*, p. 154.

ellos. Se trata de un proceso de semiosis social del mayor interés en el plano comunicativo, pues «de la maraña de mitos se puede separar un sistema de ideas [para] interpretar los fenómenos naturales, los hechos políticos, y ha creado un fundamento para la anárquica fe en que descansan nuestros cultos populares, no sólo los de origen africano estrictamente, sino los católicos y espiritistas».³⁴

Si se trazara una línea entre los territorios de Haití, Jamaica y Cuba, se formaría un triángulo imaginario en el corazón del mar Caribe, en el que se distingue un espacio geocultural donde las creencias sincrético-religiosas y los aportes de la mítica africana, expresados en la religiosidad popular de las sociedades insulares, se fueron gestando en el proceso de poblamiento, en la economía plantadora y como consecuencia de la esclavitud. Si bien otras islas del Caribe muestran expresiones de ese acervo original,³⁵ como ocurre con el *Shangó* de Trinidad y Tobago, por ejemplo, en los tres territorios mencionados se concentran núcleos de capital importancia en ese sentido. No se trata de sistemas semejantes ni idénticos, pues los modos en que los procesos sincréticos tuvieron lugar fueron diferentes, aunque en común se hayan transculturado expresiones del cristianismo y la mítica africana. Pero en esas combinaciones intervinieron, según el lugar, el protestantismo inglés, el catolicismo francés o español y los orígenes míticos de los africanos que fueron también diversos. Es importante comprender que no hubo ni recetas ni normas en esos procesos. Las mutaciones, préstamos e intercambios fueron intensos y aún lo son, y se evidencian influencias y contaminaciones entre ellos. Las islas del Caribe revelan con esos modos de interconexión una profunda expresión de diversidad en su identidad cultural.³⁶ La hegemonía impuesta por las doctrinas de las metrópolis coloniales y sus ideologías religiosas fueron interpenetradas en un proceso complejo de siglos por la mítica llegada del continente negro. El modo de existir de estos sistemas de

³⁴ Ídem.

³⁵ «Lo mágico [...] no encarnó en Martinica y en Guadalupe en culto sincrético, como en otros lugares de las Américas de las plantaciones, donde el encuentro de los dioses africanos y las divinidades católicas dio al candomblé de Brasil, la santería de Cuba y el vodú de Haití.» (Simona Henry-Valmor: «Una figura de lo imaginario antillano: el kimbisero», p. 60.)

³⁶ Sobre esas variadas formas de intercambio entre el catolicismo y las creencias africanas en Cuba, y su sincretismo entre deidades de uno y otro panteón, pueden encontrarse variantes y denominaciones en Rómulo Lachatañeré: «Las creencias religiosas de los afrocanos y la falsa aplicación del término brujería».

creencias de procedencia africana fue la discriminación y la exclusión, la marginalización, la segregación.

Cuando el arte se apropia de esos valores, su gesto es liberador y emancipatorio, al legitimar en sus expresiones formas de ver y entender el mundo provenientes de ese universo mítico que pobló con sus deidades y poderes las fuerzas de la naturaleza insular antillana. La presencia común de estos sistemas de creencias en países bajo colonización francesa, inglesa o española revela el carácter histórico y cultural de esos procesos, más allá del origen de sus colonizadores, como cualidad inherente a comportamientos sociales de mayor envergadura en las islas del mar Caribe. Esa diversidad que revelan estos territorios es profundamente endógena. Nació en el interior mismo de las culturas insulares como manifestación auténtica y diferenciada. Se trató de procesos inter- y transculturales, que derivaron hacia una expresión de pluralidad en el ámbito de la religiosidad de origen africano, en las que existen nociones fuertemente arraigadas sobre la mitificación de la naturaleza, así como otros modos de comprender la posición del sujeto en esa ritualidad, que es indicativa de un intenso nudo de unión espiritual entre lo natural, lo humano y lo social. Se generan múltiples traslaciones cuando en la naturaleza se objetivan los seres divinos y, con ellos, sus fuerzas y energías. Se trata de una visión cultural del entorno a través del lenguaje mítico, pues «los grupos sociales actúan sobre el medio ambiente según las representaciones que se hacen de sus relaciones con él».³⁷ En ellas están sus percepciones socioculturales del ambiente, en las que interviene una interpretación de su relación con el mundo. Para la santería cubana, como también para el vodú haitiano, la naturaleza es un espacio de contacto humano con las fuerzas sobrenaturales, un sitio de conjuros e invocaciones, un lugar de solemne espiritualidad. Las obras artísticas de Manuel Mendive y de Edouard Duval Carrié, de Cuba y Haití respectivamente, desde diferentes perspectivas, son indicadores de estas formas de relación del arte y la mitificación de la naturaleza.

Mendive es un artista de reconocida trayectoria y prestigiosa proyección internacional dentro del arte cubano. Su obra ha entablado una relación muy orgánica con los fundamentos de la tradición yoruba a través de su expresión en la santería, que conoció desde la infancia

³⁷ Guillermo Castro Herrera: *Los trabajos de ajuste y combate. Naturaleza y sociedad en la historia de América Latina*, p. 25.

en el seno de una familia de practicantes. El artista penetró en ese universo con un lenguaje de signos que lo caracterizan y con recursos visuales de la mayor diversidad en cuanto a técnicas y materiales. Su labor en la pintura corporal ha constituido un modo muy singular de dar visibilidad y movilidad a sus figuras míticas y a los atributos ancestrales que nutren su pintura. Son muchas las obras de Mendive que pudieran ser útiles para este análisis, pero como escribo un sábado, regido por las deidades femeninas Yemayá y Oshún, una de ellas ha de ser la elegida.

En *La madre de los peces* (1994) lo primero a destacar como elemento visual significativo es el color azul, que remite al mar y a los peces (imagen 28, p. 151). En la Regla de Ocha o santería cubana se identifica a Yemayá como deidad maternal, otro de los referentes a los que alude el título de esta obra. Ella es también «madre de la vida, de todos los orishas [...] Se dice que la santería cubana no existiría sin el mar, o lo que es igual, sin la deidad reconocida como dueña de los océanos».³⁸ Precisa Abelardo Larduet que en el vientre de Yemayá (en el mar) nacen los *otanes* (cuerpo de los orishas) y los pequeños caracoles llamados *cauris* (ojos y lenguas por donde hablan los orishas), que intervienen en los procesos de adivinación y comunicación entre los humanos y las deidades. A través del mito –ha dicho Miguel Barnet– el hombre estrecha su vínculo con la naturaleza «para explicarla y aprehenderla [...] más que una explicación de los fenómenos naturales, los mitos nos dan una explicación de la vida del hombre, de la sociedad».³⁹ De ello se deriva el profundo valor de esa relación como imagen humanizada de un mundo desconocido, poblado de seres situados allí por los fundamentos simbólicos de la creencia y la imaginación creadora cuando el arte hace de ellos su universo visual: «El mundo mítico es, por derecho propio, poético [...] vale como expresión de arte en lo legítimo que contiene del sentimiento humano, de sus honduras, sus misterios y sus luces».⁴⁰

Sobre la poética de Manuel Mendive ha comentado Eusebio Leal:

Mendive no sólo ve, también escucha la palabra que habita –queda y misteriosa– a su oído y que en sus revelaciones le otorga la interpretación

³⁸ Abelardo Larduet Luaces: «El mar (Yemayá), los colores y los *otanes*», p. 94.

³⁹ Miguel Barnet: Ob. cit., pp. 154-155.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 155.

del largo poema de la vida [...] Él ha querido sumergirnos en el torrente de este río caudaloso y purificador que nos lleva a la mar. O sea, el agua que fecunda, purifica y alegra al Hombre que nació de la arcilla húmeda, y a las criaturas larvadas que, en inacabable evolución, se tornaron en peces y pájaros.⁴¹

La pieza *La madre de los peces* es un pretexto para aludir a la universalidad de todos los nacimientos, un mito genésico y cosmogónico. En la base de la pieza cuelgan siete motivos –siete es el número de la deidad– atados a una cadena, como, según la leyenda, vive Yemayá Olokún enlazada al fondo del mar, en las profundidades más oscuras. En su vientre-mar se encuentran todas las criaturas de la hibridez universal; también, la sopera de sus misterios, donde podemos suponer la existencia de sus piedras, abanicos y caracoles, es decir, los cauris, que son de sus atributos más preciados. Se destaca en la obra el uso del color blanco, que simboliza la espuma de las olas del mar. El equilibrio armónico caracteriza a sus hijos y a todos sus elementos, y esto igualmente se expresa en la estructura compositiva de la obra. Esta pieza distingue el rostro de la deidad en color oscuro porque Yemayá es una oricha negra sincretizada con la también negra Virgen de Regla en el santoral católico.

Otra obra fundamental en esta visión constructora del universo natural es *Olofi y el mundo* (1994), realizado en óleo sobre tela. Olofi equivale en la santería cubana al Dios católico, pero él no se inmiscuye en los destinos humanos porque en estos intervienen los santos. El artista representa ese universo poblado de los seres que gobiernan el cosmos con sus poderes y personalidades diversas, en quienes Olofi ha depositado el *aché*, que son los atributos de poder en las deidades. Como idea suprema y figura paternal del culto, Olofi vive en la montaña, situada por el artista en el centro de la composición y con una sencilla morada en su cima. A su alrededor todo existe, es el universo poblado por los imaginarios mitificadores de la realidad, que dan valor a las plantas y los animales, a los truenos y relámpagos, a las aguas tranquilas o arremolinadas como fuerzas cargadas de sentidos simbólicos y energías.

Edouard Duval-Carrié es un artista de origen haitiano residente en Miami con un reconocido trabajo artístico en su país de nacimiento

⁴¹ Eusebio Leal Spengler en *Mendive: las aguas, lo cotidiano y el pensamiento*, p. 12.

y en los circuitos internacionales del arte. Realizó estudios de urbanismo en la Universidad de Montreal pero decidió escoger el camino de la pintura, que ha desarrollado nutriéndose de las más auténticas fuentes de la cultura y la tradición haitianas –entre ellas, el vodú, ese universo sobrenatural de creencias sincréticas en las que se revelan con fuerza inusitada los sistemas africanos de creencias de procedencia dahomeyana–. Duval es conocedor de los misterios que la religión deposita en todo lo existente en el mundo natural y «el artista verterá su magia hacia la transfiguración de la naturaleza y la fusión de los reinos, hombre-follaje, hombre-raíces, hombre-vida al fin».⁴² Esa noción de transfiguración es intrínseca a los rituales de posesión del vodú, en los que el creyente adopta las cualidades del loa, su personalidad y modo de actuar durante el momento del trance.

El vodú, sin embargo, es una religión anicónica en su origen. La imagen que identifica sus deidades refiere analogías provenientes de su sincretismo con los santos cristianos o las asocia a sus atributos de poder. Los loas del vodú habitan –en África y en Haití– en los signos de sus *vevé*, ideogramas que el *houngan* realiza generalmente en el suelo del *hunford* y que constituyen el modo de presentación visual de las deidades utilizado durante las ceremonias. Las deidades se representan por sus atributos, poderes y signos, lo que deja un amplio campo de libertad imaginativa al arte cuando construye el universo simbólico de esos seres sobrenaturales. Gérald Alexis lo expresa de manera precisa: «el vudú no representa tradicionalmente sus divinidades con esas transferencias morfológicas, y los dibujos *vevé* son los que cumplen esa función ritual y conceptual».⁴³

Aunque en el vodú existen también nociones integradoras en cuanto a la formación del mundo y mitos cosmológicos, la obra de Duval-Carrié, más que construir esas dimensiones a la manera en que procede Mendive en las obras comentadas, sacraliza el espacio de la naturaleza y revela sus misterios. Una ritualidad se apropia de sus figuraciones. La naturaleza es poseída por vibraciones ocultas, por apariciones confusas y enigmáticas. El vodú es religión, un sistema de pensamiento ampliamente extendido en la población urbana, y sobre todo rural. En Haití la naturaleza es fuente de supervivencia real y espiritual para

⁴² Marianne de Tolentino: «Edouard Duval-Carrié y la post-modernidad», en *Edouard Duval-Carrié «bajo agua del otro lado»*, p. 14.

⁴³ *Apud.* Marianne de Tolentino: Ob. cit., p. 14.

el individuo y el grupo. En la naturaleza se reúnen todas las fuerzas que pueden dar bienestar o malestar al sujeto y a la comunidad, por eso es un espacio poblado de seres, donde todo tiene un sentido: cada planta, cada árbol, el agua que brota de un manantial o la sequía. Por los senderos de Haití se aprecian raros sortilegios. Alejo Carpentier declaró en su prólogo a *El reino de este mundo* «haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central».⁴⁴ En obras de Duval-Carrié como *Vien Vien* (1999) (imagen 29, p. 151), *L'arbre habillé* o *Trois Petits Anges* se produce el efecto de lo insólito en la realidad.

El artista actúa como médium mostrando lo que está y no se ve, o lo que no todos pueden ver, pues con palabras metafóricas de Carpentier «los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos».⁴⁵ Al referirse en ese sentido alegórico a *Celui qui voit tout* (1992), Alanna Lockward destaca la presencia de un

pulpo rodeado de la foresta fantástica, memoria de un pasado glorioso en verdes y gestas libertarias que identifica la meta-visión de Haití que Duval-Carrié comparte con sus ancestros y contemporáneos [...] El pulpo alado con tentáculos de serpiente y el tercer ojo en una frente autocoronada transcribe su mensaje acrimonioso con la ayuda de un dispositivo esencial: el placer estético. [...] De este hedonismo supremo está impregnado mucho de su obra y, sin embargo, resultan tan chocantes sus personajes [...] Por un lado tanto verdor, tanta exuberancia minuciosamente recreada, se contraponen con la visión cruel de un monstruo peligroso.⁴⁶

El universo visual de Duval-Carrié resulta delirante por lo asombroso de los seres y de las marcas que coexisten en una naturaleza pensada y representada por él desde lo mágico y lo mítico como legado simbiótico de las tradiciones de origen africano y de las expresiones del arte popular en sus diversas expresiones haitianas. En sus obras «no es posible separar el ser del quehacer, el hombre de su entorno y su memoria, y muchísimo menos, de su fantasía».⁴⁷

⁴⁴ Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*, p. 10.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁶ Alanna Lockward: «Bajo agua del otro lado», en *Edouard Duval-Carrié «bajo agua del otro lado»*, p. 15.

⁴⁷ *Ídem*.

En ese universo de lo fantástico se sitúa la obra de Everaldo Brown, uno de los más interesantes artistas intuitivos de Jamaica, ganador de numerosos galardones por su obra, con una larga y reconocida trayectoria en el arte de su país. La naturaleza ha tenido un lugar muy destacado en su obra por su modo de concebir el mundo desde el rastafarismo. El proceso sincrético en el pensamiento religioso popular jamaicano difiere en un aspecto esencial del de Cuba y Haití, por el predominio del protestantismo como ideología religiosa impuesta por Inglaterra durante la colonización. Ileana Sanz ha estudiado este proceso. En él la autora distingue momentos fundamentales y destaca la etapa posterior a la abolición de la esclavitud, que denomina «segundo período» del proceso transculturativo en Jamaica, cuando la Corona británica instauró una forma de gobierno con mayor control por parte de la metrópoli y aumentó de forma significativa la población de origen inglés, a la vez que se creó una fuerte burocracia administrativa y un estricto control sobre el sistema educacional. Se trató de «una ofensiva de deculturación llevada a cabo por el Gobierno», que se sumaba a la precedente en la etapa plantadora-esclavista. Todo ello generó

la gran cantidad de sectas protestantes en el país, que no pertenecían a la Iglesia de Inglaterra, penetró los ritos de origen africano que habían permanecido fuertemente arraigados [...] Surgen entonces los cultos revivalistas como el Pocomania y el Zion cuyo énfasis es más en el canto y la danza *espiritual* [...] la letra y música de la mayoría de las canciones revivalistas provienen de himnos protestantes, pero el énfasis en el ritmo con la utilización de tambores y matracas.⁴⁸

Habría que añadir el modo en que el rastafarismo se nutrió también de otras fuentes a inicios del siglo xx como el *garveyismo*, que revalorizaba la imagen del negro creando un modo de oposición a los sistemas de valores impuestos por la metrópoli y, de manera contundente, reivindicaba los orígenes africanos de los sujetos negros jamaicanos, exesclavos o descendientes de esclavos. En ese sentido, el rastafarismo difiere de la santería y el vodú en los orígenes, a la vez que tiene en común con ellos esos sentimientos de religiosidad sincrética, en los que la lectura bíblica protestante se intercepta por otros fundamentos míticos de procedencia africana –uno de ellos, de muy fuerte expre-

⁴⁸ Ileana Sanz: «Características del proceso de transculturación en Jamaica», p. 20.

sión, es la relación con la naturaleza, basada en el respeto y origen común de todos los seres vivientes de la madre tierra, valor que en el pensamiento *rasta* está asociado a África como territorio de origen.

En la obra de Everaldo Brown toda esa armonía espiritual con el universo es persistente. *Cotton Duppy Tree* (1994) revela esas fuertes convivencias de seres reales e imaginarios en el tronco de un potente árbol, único elemento que domina la escena seleccionada por el autor, marcada por un fuerte y a la vez sencillo espiritualismo (imagen 30, p. 151). En ella se hace referencia a una de las figuras pertenecientes al ámbito de las creencias populares jamaicanas, que es el *Duppy* de orígenes míticos. Se asocia al espíritu del alma de los muertos y en la tradición del país se asegura que las almas viven en los árboles de algodón y en los matorrales de bambú, donde se les suele encontrar.⁴⁹ En *Cotton Duppy Tree*, el artista penetra a esas tradiciones y creencias míticas populares. Y como en obras precedentes –*Mystical Hills* (1979) o *Mysteries of the Stones* (1984)–, se puede seguir una trayectoria en la cual Everaldo Brown revela una comprensión significativa del entorno natural como espacio habitable, donde se conjugan referencias bíblicas.

El modo de existencia de Everaldo Brown es consecuente con sus ideas: vive como sacerdote en las montañas y su casa también es una experiencia cultural sui generis. Está en un sitio peculiar, que es su lugar de meditación, desde el cual mantiene su relación contemplativa con la naturaleza, que le descubre mensajes místicos en un diálogo de revelaciones. Brown mantiene una comunión cósmica que David Boxer ha calificado de «imagería metamórfica que se convierte en otra diferente, estableciendo una trama de formas no fijadas, ambiguas, en una dinámica de transformación».⁵⁰ Verlee Poupeye-Rammelaere considera que hay en su obra un principio filosófico subyacente: «su fe panteística en la unidad entre el ser interior y el universo».⁵¹ Archer-Straw distingue las cualidades de la pintura de Brown al mostrar «que es un artista con una especial visión e intuición, una verdadera figura mayor del arte jamaicano [...] él es un raro puente entre pasado y presente, entre una cultura y otra, entre su realidad cotidiana y el mundo espiritual».⁵²

⁴⁹ Cfr. «Duppis».

⁵⁰ «Everaldo Brown».

⁵¹ Ídem.

⁵² Petrine Archer-Straw: «Art and Spirituality: Everaldo Brown in the Context of Jamaican Art», en *The Elders. Brother Everaldo Brown y Stanley Greaves*, p. 9. [Trad. Y.W.]

Un arcoiris sobre la tierra

En las montañas de Santiago de Cuba, cercano a las emblemáticas montañas de la Sierra Maestra y del Cobre, en la cuenca del río Cauto, se encuentra un pequeño poblado llamado Palma Soriano. Allí se creó en 1995, y allí funciona, el Taller Experimental ENNEGRO, que sus creadores han definido como «un laboratorio socio-cultural donde se emplea la investigación participante como forma de apropiación de un legado cultural y natural en peligro de ser extinguido».⁵³ Se conservan allí ricas tradiciones culturales, resultantes de un proceso interétnico y cultural característico de la zona oriental de Cuba, donde se mezclaron comunidades de origen haitiano y cubano durante la etapa colonial hispana a partir de migraciones provenientes del cercano territorio de Haití. Este es uno de los focos más valorados en el país por la evidente presencia de la cultura franco-haitiana. En comunidades como Pilón de Cauto, La Caridad, Ramón de Guaninao y Barrancas, entre otras, se enraizaron esas fuentes culturales con diversos orígenes africanos. Hasta hoy viven en la zona muchos de los descendientes de aquellos esclavos y se desarrollan prácticas como el *Radá*, *Dahomé*, *Congó Nagó*, *Petró* y *Babel*; todas se expresan como formas de una cultura franco-haitiana, que se identifica en los conceptos del Taller como «sistema ideológico natural [...] y su resultante de cultura popular como puente de comunicación para conciliar el Hombre con la Naturaleza».⁵⁴

Por ello, el Taller, conducido por jóvenes pertenecientes a la Asociación Hermanos Saíz, está asesorado por *hounganes*, *mambó* y *hounsi*, que son los nombres que en lengua haitiana reciben los sacerdotes del vodú. Por la integralidad de los intereses culturales del Taller, se abordan diversos aspectos que comprenden el modo de vida de los habitantes del lugar, ya que este *sistema ideológico-natural* atraviesa aspectos de la cotidianidad comunitaria y familiar, así como las festividades, la lengua, la religión y la relación Hombre-Naturaleza.⁵⁵

se distingue el entorno del hombre como el espacio propicio para hacer valer el sentido de pertenencia y es la comunidad el punto más cercano con su ente colectivo, su memoria y rasgos comunes, los cuales forman

⁵³ «Taller Experimental ENNEGRO», [s. p.].

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ El empleo de la mayúscula sigue los usos de los textos del Taller.

un *Patrimonio*. En primer lugar están los suelos, ríos, bosques, luego la *Herencia* de la cultura y la *Sabiduría* que son expresiones de la creación colectiva, por lo que tal espacio de labor se significa en el uso de la Naturaleza y confirmación de que la misma es la salvación del ser humano, tomando como base los saberes ancestrales.⁵⁶

Por sus dimensiones ideoestéticas, este proyecto se presenta como una integración de zonas de conocimiento y tradiciones mezcladas culturalmente; se identifica como Programa de Desarrollo Socio-Cultural-Ecológico, en el que se combinan prácticas artísticas, activismo comunitario, prevención social y mejoramiento del medio ambiente. Tiene como rasgo de especial importancia el nacimiento y desarrollo desde el interior de la comunidad y sus actores fundamentales participan de esa colectividad donde están sus raíces y sentido de pertenencia. Entre sus objetivos está mantener, en medio de nuevos modos de convivencia y evolución generacional, la memoria histórica y afectiva del lugar. Con ese sentido se realiza un conjunto de actividades en los campos de la música, la lengua, las tradiciones locales y las artes plásticas en el proyecto Mamá Tierra (2001). Este tiene como intención principal realizar acciones plásticas directamente sobre el paisaje de la cuenca del Cauto, a una escala macroterritorial, empleando las características del paisaje y métodos de reforestación. A este proyecto se integran también los cantos y ritmos agrarios inspirados por las creencias populares, conservadas por la tradición oral proveniente de la lengua *créole* llegada desde Haití con los inmigrantes y preservada en el seno de las familias descendientes. El espíritu patrimonial domina en este proyecto que, desde la preservación de fuentes originales de una cultura que ha estado invisibilizada, marginada y excluida de los espacios de legitimación cultural, se plantea un enfoque, desde las artes y la cultura, revitalizador del arsenal de valores históricos y sociales de las comunidades de Palma Soriano.

El elemento visual ha sido muy importante en el proyecto Mamá Tierra a partir de intervenciones en espacios públicos, urbanos y rurales para, desde el arte, construir otro modo de conexión con las fuerzas naturales y sobrenaturales del universo. Ambas andan juntas en los imaginarios culturales de estas comunidades cubano-haitianas. En ese sentido, desde el proyecto se ha comprendido la creación artística

⁵⁶ «Taller Experimental ENNEGRO» [s. p.].

como «un espacio alegórico» y «la exteriorización de un quehacer al servicio de los principios naturales que sobreviven al pasado en el presente».⁵⁷

La base esencial del acto creativo está en la tierra, utilizada como soporte, como material y como metáfora del arte (imagen 31, p. 152), «como lienzo, enlazada a un sistema escultórico que se conjuga con el trazado».⁵⁸ Este concepto de realización artística, en el que estos creadores obtienen impresionantes resultados visuales, tiene su inspiración principal en los *vevé*, en los pictogramas vodúistas que, con sabiduría y experiencia acumuladas, el *houngan* realiza en el piso del *houngan* en las ceremonias a los *loas*. El vodú es una religión profundamente visual. En ella adquieren significación los atributos de colores y objetos que identifican a sus deidades y tienen profundo valor simbólico los signos trazados sobre el suelo. Ello no contradice el carácter anicónico que define esta religión, pues sus imágenes han sido el resultado de formas de transculturación en las que se han sincretizado *loas* y santos cristianos. Igualmente lo visual se aprecia fuertemente en los movimientos danzarios, en los momentos de la posesión, en la gestualidad de las acciones rituales, en la ornamentación de los instrumentos. Todos estos elementos se integran en esa visualidad profundamente simbólica de la que se nutren expresiones artísticas contemporáneas en los diversos campos de las artes: «Dentro de la religión vodú los *vevé* constituyen [...] la vía de comunicación del Loa con los astros, sitios del poder y la llamada vida ultraterrenal, son la lectura y manifiesto de un orden ceremonial en proceso, la guía o pasaje místico hacia la comunicación armónica y acoplamiento colectivo de los iniciados».⁵⁹

Por todo ello, resulta del mayor interés el empleo de este proceder ritual como referente creativo que alcanza una dimensión alegórica, simbólica, por el valor de la tierra como soporte y elemento de realización visual a través del buen uso de los pigmentos naturales. En el sitio de asentamiento de la comunidad, han desarrollado el proyecto Eco-Arte y Economía Sostenible de la Cuenca del Cauto *Vevé de Afá*, que significa dibujo de la naturaleza. Se trata de la construcción de un jardín ecológico a nivel macroterritorial, que abarca 45 hectáreas en las confluencias de los ríos Cauto y Yarayabo. Se apuesta por reconstruir

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Ídem.

el marco natural, conciliar el basamento tradicional con las técnicas de cultivo adaptadas al espacio con «un desarrollo autosuficiente teniendo en cuenta una armónica relación de ecología, cultura, economía sostenible, salud, educación tradición y arquitectura».⁶⁰ Pero, a la vez, es innegable la calidad de las realizaciones artísticas, dada por la armonía de las formas y colores en esos monumentales tapices logrados sobre el suelo, y por las texturas conseguidas a partir del uso de materiales naturales –incluidos huesos de animales, ramas y hojas, tallas en troncos y otros elementos–. Estas piezas realizadas in situ, y con carácter efímero, bien que los diseños puedan ser conservados como memoria a través de los croquis, fotografías y videos, se han desplazado e instalado en numerosas exposiciones en galerías e instituciones culturales, como en el Teatro Heredia, durante el Festival del Fuego que organiza la Casa del Caribe de Santiago de Cuba, o en la Bienal de Arte de La Habana. Son obras impactantes debido a sus escalas y dimensiones, su perfecto acabado y el llamado sensible a los espectadores para esa vuelta a la tierra en toda su humildad y fertilidad. En esta experiencia se combinan de manera armónica la formación profesional de artistas originarios del lugar, egresados de las Escuelas de Arte, con la práctica de un saber comunitario que es patrimonio colectivo.

Islas en otros mapas

*Es la nuestra una geografía tormentosa, y no me refiero
a los huracanes, que pese a su ferocidad, no son el
mayor de nuestros males.*

ANTONIO MARTORELL

Con sus peculiares formas, nuestros territorios insulares crean la poética visual de una singular cartografía antillana. Y bien que cada porción de tierra está aislada en su archipiélago o en su mismidad, el mapa del Caribe contrarresta el efecto por las cercanías territoriales, a pesar de la certeza insular de la dispersión y la incomunicación entre las islas, y de ellas con la zona continental. Mapas y mapas se superponen a través del tiempo de la historia. En nuestra época se intensifican según los nuevos medios de información –publicidad incluida– y transporte. Pero sea cual sea la índole de sus trazados, la importancia mayor del

⁶⁰ Ídem.

mapa del Caribe insular es la verificación de las distancias, cercanías y proximidades, cuando es el mar quien establece las fronteras y las corrientes, las cuales crean circuitos y corredores marítimos. A partir de ello se dibujan también políticas y estrategias de asociación e integración. Se describe una geopolítica y se propician interminables conjeturas y utopías contemporáneas de relaciones y alienaciones en simultaneidad. El mapa es una supra-naturaleza para el *meta-archipiélago* Caribe con sus muchas *islas que se repiten* –según Antonio Benítez Rojo.⁶¹

El arte contemporáneo se apropia de esa imagen de islas en su geografía natural y descubre múltiples significados de valor histórico, social y cultural en el mapa de esa territorialidad. El arte pone en valor esa cartografía tan singular y desde ella elabora nuevos discursos, metáforas y alegorías. Los mapas son susceptibles de múltiples manipulaciones artísticas con sus tierras y mares, sus límites que definen la cuenca de islas flotantes, diseminadas, que el mar impacta y traspasa por la simbólica permeabilidad de sus bordes costeros.

En 1982, John Stollmeyer, de Trinidad y Tobago, realizó una obra muy singular que llamó *Caribbean Basin* (imagen 32, p. 152). El artista empleó como objeto de exposición una palangana esmaltada con la que construía la metáfora de ese lugar, de su geografía e historia contemporáneas. La palangana es una unidad aislada, un contenedor de uso doméstico, asociada a una práctica cotidiana de hogares humildes, un objeto utilitario. Al describir sus cualidades, el artista y crítico trinitario Christopher Cozier señala que en muchos aspectos es un objeto asociado a las características del Caribe.⁶² Al situar ese objeto en condición de pieza de arte en la galería, Stollmeyer producía una trasgresión de sentido, que adquiriría su significación a través del título y de las imágenes contenidas en el objeto. Su obra tenía un profundo carácter crítico a partir de los tres *huecos* que aparecían en la palangana colocada en el suelo de la galería. Eran las imágenes de los territorios de Cuba, Nicaragua y Granada, taladradas en el recipiente. Por esos tres orificios en el fondo, en los que resultaban muy evidentes las formas geográficas, se le iba el agua a la palangana. El objeto horadado perdía su carácter de contenedor. ¿A qué aludía

⁶¹ Cfr. Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite*.

⁶² Cfr. Christopher Cozier: «Ideas about Form the Enamel Basin».

esta obra, que desde la geografía construía la metáfora de un cambio de cualidad del *Caribbean Basin*?

El entonces presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan, lanzó la «Iniciativa para la Cuenca del Caribe» (ICC), que se hizo ley en 1983, y definía una política hacia la región que, según dijo, sería beneficiada económicamente. El mandatario estadounidense al anunciar este proyecto precisó que solamente obtendrían ese beneficio los países que cumplieran con los requisitos establecidos por la Ley de la ICC. Fueron excluidos del mismo Cuba, Nicaragua y Granada, países que se encontraban en plenos procesos revolucionarios. En la pieza de Stollmeyer, estos tres países invisibilizados en el programa estadounidense logran total presencia con el vacío creado en la simulada cuenca caribeña de la palangana. Al comentar la pieza, Chris Cozier destacó el gran valor de su inmediatez en relación con los acontecimientos, pues fue realizada incluso antes de que la ICC se convirtiera en ley. Su aparición coincidió con el proceso de negociaciones y ponía en evidencia la postura crítica del artista ante esas exclusiones con los tres huecos por donde parecía escaparse el agua del mar Caribe en su simbólica palangana.

Esta obra resulta un interesante ejemplo de cómo la geografía y sus dibujos cartográficos han servido a los imaginarios artísticos en la región para penetrar a otras zonas de sus situaciones problemáticas, históricas y contemporáneas. El arte en el Caribe no podía evadirse de la particular circunstancia geográfica de esta región de islas cercanas y disgregadas; de numerosas islas, grandes y pequeñas; cada una atrapada en su unidad tópica, con su apariencia física peculiar e irreplicable; diversas por sus orígenes geológicos que las hacen más o menos verdes, más o menos áridas, más o menos eruptivas y sísmicas.

En ocasión de la conmemoración de los quinientos años de la llegada de Colón, fueron muchos y diversos los debates en torno al llamado *descubrimiento de América*. A partir del mapa, el artista puertorriqueño Antonio Martorell introdujo su reflexión sobre el tema en una pieza que denominó *Casaribe-Caricasa* (1992), donde ponía a interactuar el término Caribe con el de casa, una analogía de lo propio y doméstico, familiar (imagen 33, p. 257). A la casa, y también al Caribe, el artista ha dedicado un profundo interés en toda su trayectoria. Maestro de la gráfica puertorriqueña, Martorell es un artista de reconocido prestigio en su país e internacionalmente, que aprehendió con gran habilidad y sabiduría el uso de los más diversos soportes y

materiales, especialmente en sus instalaciones. *Casaribe-Caricasa* es una de ellas. Su especial afición por los mapas –dice Martorell– «selló un romance que todavía perdura, un triángulo amoroso, a decir verdad, entre mis ojos, el mapa y la mano. Acercar lo lejano, manejar lo enorme haciéndolo chico, viajar quedándome en casa y luego, muy luego, tan luego como ahora, dibujar mis propios mapas, virarlos al revés, meterme dentro de ellos, como Jonás en la ballena».⁶³

Ante *Casaribe-Caricasa* el público sentía irreverente el tránsito sobre el bello mosaico policromo e iluminado que reproducía la cartografía de las islas antillanas sobre el suelo. El artista invitaba a los visitantes «a pisarnos como lo han hecho por siglos».⁶⁴ Rodeó el mapa de paredes enlutadas, tachonadas de espejos, que reflejaban y descomponían a la vez la imagen de los espectadores cuando penetraban a la obra, pues de múltiples fragmentos de espejos estaban hechas las letras que componían las palabras *Discover, Uncover, Recover, Cover up* sobre las paredes de fondo negro. Los espejos hacían de cada persona una multiplicidad de fragmentos y provocaban un efecto de *balcanización* y calidoscopio. La obra reproducía en términos visuales las consecuencias que siguieron a 1492.

Esta manera de comprender el arte sólo puede pensarse, o suponerse, cuando se logra hacer de la vida una aventura y de cada momento de ella, un estímulo a la imaginación. Por eso –precisa Martorell– «los artistas visuales nos especializamos en marcar territorios con la mirada, en descolonizar lo pisoteado, en liberar en la imagen lo cautivo en la geografía».⁶⁵ Con esa capacidad impactante por lo lúdico y comprometido, empleando con gran originalidad el juego de palabras e imágenes, Martorell realizó un mapa muy singular de las islas del mar Caribe, junto con dos piezas referidas a la cartografía de otras regiones del mundo. Las llamó *Mundillo desencajado* (1996). Se sirvió del tradicional arte del mundillo –como se denomina en Puerto Rico a una técnica de tejido de gran belleza y exigencia en su elaboración–. En esos mapas tejidos con encaje de mundillo por manos expertas a partir del diseño de la matriz realizada por el artista, apareció una cartografía completamente desencajada donde, en el caso del mar Caribe, ya ninguna de las islas está en su lugar. Presenta una dimensión

⁶³ Antonio Martorell: «Carta Gráfica a quien pueda interesar», p. 2.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 6.

caótica en una carta que no grafica la realidad de la geografía, sino que se sirve de esa dislocación de los territorios

para elaborar un documento geopolítico del cambio sufrido por las fronteras geográficas como políticas al dividirse y unirse territorios y etnias. Migraciones masivas por causas políticas, económicas, raciales, religiosas, lingüísticas y militares han empequeñecido el mundo desencajándolo y volviéndolo a encajar de nuevos modos no necesariamente permanentes.⁶⁶

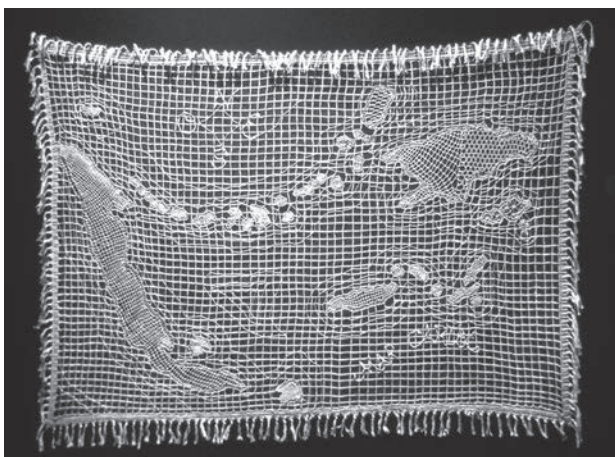


Imagen 34. Antonio Martorell: **Mundillo desencajado**, hilo tejido.

El valor comunicativo de estos mapas los convierte en todo un discurso crítico de nuestro tiempo. En *Mundillo desencajado* las islas parecen haber quedado embrolladas en una red que las sostiene –el tejido mismo– para que, aunque ya no en su lugar, permanezcan en su mapa, en la naturaleza geográfica antillana. En esta obra, el artista no escapa a la dimensión macro de los conflictos globales y los expresa con desenfado y convicción, por la inserción estratégica de esta región como encrucijada del mundo a través de los tiempos modernos y actuales. En ese sentido, el maestro puertorriqueño Antonio Martorell entretejió esa compleja realidad desde el recurso visual de la

⁶⁶ Antonio Martorell: «Mundillo desencajado», en *Navegaciones y regresos. Antonio Martorell y sus amigos*, [s. p.]

cartografía. *Mundillo desencajado* impacta por su coherencia formal y conceptual. En esa geografía imaginaria, un mundo en crisis se expresa por el caos de sus espacios trastocados y los mapas crean una especie de gigantesca tela de araña, ahuecada y transparente, indicativa también de la gran fragilidad de las circunstancias que atraviesa el planeta.

Las islas han sido protagonistas de mitos y leyendas. Estas fabulaciones las hacen funcionales a los nuevos circuitos marítimos de la evasión, como islas del trópico *paradise*, de atractivos y estables colores –verdes, amarillos y azules–, tan útiles a los mensajes publicitarios de la nueva industria del placer. La artista barbadense Annalee Davis presentó el mapa del Caribe en la X Bienal de La Habana (2009) bajo el título *Just beyond my Imagination* (2007) convertido en un gran campo de golf. Este enunciado es el eslogan publicitario del producto turístico en Barbados, un territorio que tiene uno de los más altos índices de visitantes cada año en las islas del mar Caribe, donde el turismo, aproximadamente representa el 52 % de los ingresos y emplea al 11 % de la fuerza laboral. El mapa del Caribe construye un amplio lugar para el campo de golf, deporte de élite asociado a los espacios de turismo de excelencia. Desde la noción del juego, la artista habla en serio (imagen 35, p. 257). Satiriza y trata irónicamente la extensión del turismo y sus apropiaciones del espacio, revelando toda la vulnerabilidad de sus significados. Cuando se observa el mapa, en el que cada isla se convierte en orificio para colar la pelota, hay la evidencia de un espacio incompleto. La mitad occidental de la isla que significa Haití no aparece. Haití no participa en este *juego*. Si bien el país ha lanzado recientemente una estrategia de desarrollo turístico –inscrita dentro de las tendencias de desarrollo del milenio–, como lo refiere Annalee Davis en su obra, Haití es un espacio vacío en el campo de golf del archipiélago turístico. Su mar ha sido convertido en verde césped artificial en la imaginación creadora de una de las figuras más destacadas de la plástica contemporánea en Barbados, por la madurez conceptual de sus propuestas y la hondura de sus concepciones ideoestéticas sobre temas cruciales de la vida social de la región en nuestros días.

Así, los dibujos de la geografía hicieron al Caribe, a sus islas, portadores de un imaginario insular desde los más antiguos mapas hasta la actualidad, y el artista contemporáneo asume esas configuraciones de los territorios no ya como la mera delimitación física de un lugar, sino como espacios para explorar los discursos críticos de estos tiempos. En

la producción artística contemporánea, los mapas son metáforas desde las que se construyen poéticas y polémicas sobre la identidad y los temas de interés para el mundo. Una de las modalidades de ese diálogo se da a partir de ciertas analogías. Se podría identificar una cultura visual de la insularidad aunque ello parezca contradecir la intensa proyección globalizadora que desdibuja las fronteras –complejo problema para una isla y su mar–, y el ciberespacio de lo virtual, que privilegia la conexión inmediata en lugares rodeados de agua por todas partes. El uso de la isla como referente no siempre parte de la morfología de los territorios, ya que no todas las figuras insulares, pese a que se trate de unidades territoriales irrepetibles, presentan fisonomías asociables a figuraciones simbólicas. Las excepciones confirmadoras de esta idea son la isla de Guadalupe, una mariposa de alas abiertas, y la isla de Cuba, larga y estrecha como un cocodrilo o caimán.

Esta peculiar morfología de la isla de Cuba le ha servido a los artistas contemporáneos y ha dado lugar a una especie de *insulomanía* en el arte cubano actual. La figura de la isla, tan singular y fácilmente reconocible, ha sido objeto de múltiples representaciones con un gran impacto visual, que no solo se limitan a los artistas que viven en el país, sino que también se deben a la obra de creadores emigrados –lógicamente, entre ellos la imagen de la isla ha tenido un fuerte protagonismo–. Nunca antes importó tanto al arte cubano la imagen del territorio asociado a un discurso crítico de identidad nacional, que ratifica la integridad territorial y verifica el conflicto del *a-islamamiento*. Su empleo por las figuras jóvenes del arte cubano propicia su interpretación como una estrategia enfática y reflexiva, que puede estar presente también a través de una visión más evocadora, que elabora visiones de isla sugerida, recreada, con una amplia variedad de representaciones.

En las Antillas, la insularidad y sus problemas son de interés común, aun cuando la imagen del territorio no tenga la personalidad visual adquirida en la obra de los artistas cubanos contemporáneos, quizás porque no todos los territorios tienen una morfología tan sugerente o quizás porque la dimensión simbólica de la geografía no alcanza las mismas connotaciones. No obstante, son frecuentes las referencias insulares para enfocar diversas problemáticas del contexto en los países caribeños. Hervé Beuze, de Martinica, ha desarrollado una interesante serie artística empleando la forma del territorio insular, que denominó *Matrices* (2007). Sobre la imagen de la isla se elaboran

ensamblajes a partir de materiales de recuperación, tales como circuitos eléctricos, tejidos de metal o recortes de prensa. Al comentar la presentación de este conjunto de piezas, Sophie Ravion-d'Ingiann calificaba a estos peculiares mapas de «matrices de antropometría identitaria» y destacaba su aspecto pluridisciplinario y la diversidad de medios artísticos empleados.⁶⁷

Del conjunto de las obras expuestas en la Fundación Clément, una antigua plantación azucarera que funciona hoy como destilería, con un considerable espacio para exposiciones de arte, merece hacer relevante la obra *Machinique* (imagen 36, p. 257), que por su título recuerda la voz Martinique. Situada en el paisaje, con cinco metros de largo, la obra- isla adquiere el carácter de un contenedor con sus bordes en latón proyectados en altura de quince centímetros. El mapa se presentaba lleno de hojas secas de caña y bagazo, convertido «en una matriz de sentido que interroga el lugar» –la destilería–, y se confronta con el espacio natural y construido, asociado a una memoria histórica de plantación y esclavitud.

La insularidad en el arte del Caribe contemporáneo es un tema apasionante. Los ámbitos para la invención y la creación que propician las islas encuentran los caminos exploratorios para nuevos y diversos redescubrimientos. Las islas caribeñas no son, para los artistas de la región, ni espacios paradisíacos ni evasivos. Es quizás en su carencia de virginidad donde encuentran su originalidad mayor. El tiempo las ha hecho social y culturalmente complejas. Son islas en proceso de construcción y replanteo de su memoria, que buscan reducir sus distancias a través de puentes de comunicación. Pero el mar Caribe se debate entre las altas y bajas presiones, soplan vientos que forman ciclones amenazantes. Las crisis económicas y los traumas antropológicos contradicen toda intención de identificar sus islas con los paraísos de las utopías insulares. Nada más difícil de imaginar en medio de los conflictos de la herencia plantadora y los efectos coloniales. Solo por no traicionar la permanente esperanza de los náufragos, estas islas no han naufragado. Todo pareció diseñado para la desolación.

Los artistas sueñan las islas viviéndolas intensamente y confrontándolas con sus circunstancias. Todo les ha sido útil para la hazaña: la morfología de los territorios, la cartografía de viejos y nuevos marinos, los mapas mitológicos de creencias y descreimientos, los monstruos y

⁶⁷ Cfr. Sophie Ravion-d'Ingiann en *Hervé Beuze. Matrices*.

las sirenas. Los misterios de la creación artística renuevan la dimensión insular y la colocan en los ejes polémicos de la contemporaneidad. Quizás nadie hoy, como los artistas del Caribe, conserva la herencia de una profesión desaparecida: la de descubridor de islas, reales o imaginadas, pero islas al fin. Sus expediciones son una aventura de indagación crítica y con sus mapas la cartografía del Caribe renueva sus espacios para los relatos de nuestro tiempo en los inicios de un nuevo milenio.

Los tiempos de un lugar

La imagen más extendida de las islas del mar Caribe, por tropicales y turísticas, se identifica con sol, playa y arena si de sus bordes costeros se trata y con naturaleza exuberante y verdes bosques, como piel que cubre sus territorios. Pensadas en común por los imaginarios de la publicidad y por la creencia muy difundida de una homogeneidad climática antillana, las islas clasifican como húmedas y calientes, brillantes y ardientes de sol. Sin embargo, una vez más la geografía caribeña introduce sus singulares peculiaridades, y es que por su origen las islas son diferentes. Las hay que emergieron como resultado de erupciones volcánicas ocurridas hace más de noventa millones de años, las llamadas ABC –Aruba, Bonaire y Curazao–, posesiones holandesas ubicadas en el sur del mar Caribe, parte de las Antillas Menores, situadas cerca de las costas de Venezuela. También se les identifica como islas de Sotavento por el modo en que influyen sobre ellas los vientos alisios. Tal es su intensidad que sus árboles –sobre todo en Aruba, la más occidental de las tres– empujan sus ramas y las colocan en posición casi horizontal, torcidas, paralelas a la línea de la tierra. Pero lo más inusual y sorprendente en esa isla es su naturaleza sin ríos, ni espesos bosques, ni montañas que rebasen los ciento noventa metros de altura. Su relieve poco ondulado y la acumulación de rocas sobre su corteza terrestre le han dado una apariencia muy singular en el conjunto de las islas caribeñas. El clima es seco y árido. Cuenta con una vegetación espinosa y rastrera, dominada por cactus y arbustos de aloe. Todo ese panorama está bordeado en sus costas por franjas de palmeras y playas de arena por un lado, mientras que otros litorales poseen empinados desfiladeros en los que rompe el mar fuertemente contra las rocas de los acantilados. Por una parte, hay una alta densidad de actividad turística, con arquitectura de *resorts* y ofertas de servicios hoteleros; la otra queda reservada para el ecoturismo y las exploraciones de espacios inusitados. Una corteza de

sedimentos volcánicos, resultado de los efectos de la erosión y del clima, adquiere las más diversas variedades rocosas, con matices de colores impresionantes por el carácter metamorfoseado de esas estructuras originales.

Este paisaje tan contrastante con lo que suele ser el referente de la naturaleza insular del Caribe ha sido motivo de indagación para las artes plásticas, y de modo muy especial se aprecian estas búsquedas en la obra de algunos artistas como Stan Kiuperi y Ciro Abath. Cada cual a su manera ha hecho de ese entorno natural una motivación y una específica forma de entablar relación con el territorio. Ellos han proyectado su obra desde la silenciosa poética de sus espacios y las cualidades visuales de ese entorno. A estos caracteres físico-naturales, se añaden otros aspectos de sumo interés, revelados por la arqueología y la antigüedad de la presencia humana en algunos sitios emblemáticos como Sero Muskita, Canastito, Malmok y Arikok. En este último se localiza el Parque Nacional de Aruba, en una franja de dieciocho kilómetros que abarca la zona central del territorio, caracterizada por la diversidad y la riqueza de su medio natural.

En la obra abstracta de Stan Kiuperi, la naturaleza es evocada en su propia aridez, y sobre las formas y colores el artista incorpora materiales extra-artísticos provenientes del medio insular (imagen 37, p. 257). Es la isla su fuente de inspiración a partir de las imágenes que ella propicia como paisaje simbólico. Sus revelaciones pictóricas se expresan entre lo real y lo imaginario, sin intenciones representacionales, a partir de la mancha y el signo. Se trata de superficies en las que las áreas de color y las texturas se superponen en obras de inspiración abstracta. Una gestualidad controlada por el ritmo de las formas y la estructura de la composición domina la precisión del trazo y el juego de los contrastes. El espacio pictórico sugiere una naturaleza más sentida que representada, en la que con gran libertad expresiva el artista intercepta los tiempos de la humanidad desde una perspectiva mítica de singular sensorialidad. Bandas rugosas parecen remitir a las superficies ásperas de la isla, a sus arenas y a lo constitutivo originario, a los rastros y vestigios de un pasado geológico, arqueológico, presente en el escenario natural.

Ciro Abath, al igual que Kiuperi, realizó sus estudios de arte en una academia de los Países Bajos y regresó después a Aruba, donde vive y trabaja. Su labor ha sido intensa como ceramista, en el trabajo con formas tridimensionales realizadas con materiales sintéticos y cristal. El artista –ha dicho Ruby Eckmeyer basándose en palabras

del propio autor— asume una función de arqueólogo «en busca de la verdad». Hay en sus obras «formas y estructuras que se refieren a arquetipos, a ruinas corroídas de culturas *desaparecidas* hace tiempo y lo hace tratando de combinar esos elementos con su propia visión de la vida y de la realidad». ⁶⁸ Esa verdad que busca Ciro Abath tiene como referente «la armonía de la naturaleza, lo que produce en sus piezas formas muy orgánicas, deducidas de [ella]. Cada vez más aplica combinaciones de materiales naturales (coral, piedras y conchas) con tiosos precolombinos (cerámica o bronce); la arcilla (cerámica) sigue siendo su principal punto de partida». ⁶⁹

Ciro Abath instala y expone sus obras en la extraña geografía insular, entablando una relación dialógica con ella, buscando la integración y el contraste con la sobriedad natural a través de las formas y los materiales que utiliza. Sus escalas se adaptan al medio de tal modo que la obra se aprecia por su impacto visual más que por romper el hechizo de las relaciones con el entorno. Como las rocas que se han acumulado sobre la superficie a través del tiempo, sus obras se suman al ambiente al emplear el lenguaje visual de los componentes de su formación, el de las viejas piedras erosionadas y marcadas por el paso del tiempo. «Aruba cambia muy rápidamente», ha dicho el artista. La inversión turística, los cruceros y el proceso de urbanización hacen más intenso en él esa fidelidad a los paisajes originales identificadores del territorio. Su poética, asociada a la memoria del lugar, entabla a la vez nuevas relaciones emocionales y afectivas con la singularidad natural arubana. *Mi alma* (1994) (imagen 38, p. 258) es una obra cerámica de casi un metro de altura, diseñada a la manera de una concha bivalva que se muestra abierta y en su interior se revelan —almacenados en nichos como gabinete de naturalista— toda una diversidad de piedras, conchas, fragmentos cerámicos y las enormes iguanas que pululan por los parajes de la isla. Esta es una obra que muestra y protege con una gran conciencia patrimonial esos atributos de la naturaleza. Su pieza *Transformation* (1996) se sitúa en esas coordenadas simbólicas (imagen 39, p. 258), pero a la manera de tótem —con base cuadrada— se aprecia en ella una amalgama de restos fósiles en apariencia, que se entrecruzan en la estructura y que parecen aludir a la conformación de las edades del suelo y el subsuelo arubenses.

⁶⁸ Ruby Eckmeyer en *Ciro Abath*.

⁶⁹ Ídem.

El silencio de los corales

Ellen Spijkstra, nacida en Holanda y residente desde los años ochenta en Curazao, desarrolla una intensa labor como ceramista y fotógrafa que la prestigia internacionalmente. Su isla integra el conjunto de las llamadas ABC, poseedoras de esa imponente naturaleza árida y rocosa que ha inspirado la obra de la artista. En general, estas islas poseen una gran riqueza coralina en sus fondos marinos, sin embargo, la obra de Spijkstra no va a las profundidades subacuáticas en su búsqueda. Ella utiliza los corales (imagen 40, p. 258) tal como los encuentra en los litorales insulares y los emplea bien como parte de sus obras, poniendo en valor sus superficies y texturas, bien como referentes para sus piezas cerámicas, verdaderas creaciones artísticas, a partir de las formas y la materia que le sugieren. Sus diseños impresionan por la armonía conseguida entre lo natural y lo artificial, en la síntesis advertida en todas sus piezas. Los corales provocan esa peculiar sugestión del contacto entre dos medios esenciales para el hombre: la tierra y el agua. Scout Meyer, refiriéndose a la obra de Spijkstra, enfatiza este singular aspecto, que evalúa como una *tensión productiva* en su trabajo artístico porque «las fronteras geográficas de una isla definen ciertamente el territorio que está a la vista, pero por encima de todo, describen lo que yace bajo la línea del agua. [...] el lecho rocoso que enlaza todas las islas entre sí». ⁷⁰ Hay quienes, situados en los bordes de las islas, solamente divisan el horizonte; Ellen Spijkstra repara en el largo camino submarino que conduce de una isla a otra y encuentra en las orillas los vestigios silenciosos de ese universo de criaturas que ya no están en su hábitat original. Las islas son cimas de un gran valle común, inundado, y ella lo sabe poblado de colonias de corales por los muchos fósiles coralinos litificados; o sea, que por el calor y la lluvia se han convertido en piedra caliza, tal como se les encuentra en las costas curazoleñas.

Los corales son el referente y la materia de Spijkstra, y los convierte, de manera armoniosa, en figuras de relación con sus elementos cerámicos. La restitución de su objeto artístico al propio medio natural, inspirador de sus fotografías, construye un ciclo artístico de la mayor significación: «Las estructuras escuetas y espinosas que reconocemos como corales son en realidad testimonio de vida tan permanente y

⁷⁰ Scott Meyer: «Diálogo con la naturaleza», en *Ellen Spijkstra. GLOBALLOCAL*, p. 96.

palpable como los procesos de cocción que utiliza para dejar eternamente plasmados en ellas sus comentarios». ⁷¹ Al respecto dice la artista: «me encanta la arcilla, es un material dócil, se le puede dar forma directamente con las manos. Luego viene la magia, el proceso de cocción en el que el material se solidifica y las formas que se dieron con la mano se convierten en piedra, lo que puede compararse con los corales de la isla». ⁷²

Después de fotografiadas, escultura y fotografía son complementarias en la obra de Ellen Spijkstra y así operan en su presentación expositiva. Su serie *Coralmics*, desde su enunciado, unifica los dos elementos clave de sus obras –coral y cerámica en inglés–. Con ellos logra un perfecto acabado y una comunión del arte con la naturaleza. Es que uno de los valores más sorprendentes de los fondos marinos del Caribe son sus corales, expuestos a múltiples afectaciones por los impactos naturales que se acrecientan como efecto del cambio climático y, lo que es aún peor, por los que provoca el hombre. Impresionan las noticias sobre la voladura de arrecifes coralinos para paseos en bote, pues no solo son criaturas que surgieron hace decenas de millones de años y que atravesaron complejos procesos de adaptación, sino que constituyen parte fundamental del equilibrio de los ecosistemas marinos. De su buen estado de salud dependen muchas otras especies. El especialista cubano M. Iturralde-Vinent señala: «En los últimos cincuenta años, muchos arrecifes coralinos del Caribe han perdido hasta un 80 % de su cobertura de coral vivo. [...] Daños causados a los arrecifes por las temperaturas elevadas y los frecuentes fenómenos tormentosos que afectaron en 2005 al conjunto de la región del mar Caribe, cuyas aguas albergan el 10,3 % de los arrecifes de coral existentes en el mundo». ⁷³

⁷¹ Ídem.

⁷² *Apud.* Marjan Unger: «Los materiales también tienen alma», en *Ellen Spijkstra...*, ob. cit., p. 31.

⁷³ M. Iturralde-Vinent: *Origen y desarrollo de las formaciones coralinas del Caribe*, [s. p.] Fue en 2005, precisa el autor, «cuando se observaron en el Caribe las temperaturas más cálidas desde que se empezaron a efectuar registros sistemáticos de la temperatura en 1880, y cuando se produjeron pérdidas masivas de corales por un fenómeno de blanqueo agudo. El blanqueo llegó a atacar al 95 % de estos organismos marinos en muchas islas, entre las que figuraban las Antillas Francesas, Cuba, las Islas Caimán y Jamaica. Fue también 2005 un año tempestuoso, en el que se registraron 26 fenómenos tormentosos, la mitad de los cuales fueron catalogados como huracanes. Amenazas directas que pesan sobre los arrecifes

Uno de los males más terribles de hoy está en la pérdida del cubrimiento de los corales vivos en el fondo del mar y en su blanqueamiento por la elevación de las temperaturas que, de continuar en aumento –según los pronósticos derivados de los estudios sobre el cambio climático–, producirá efectos degradantes cada vez mayores. El acrecentamiento de la sedimentación y los elementos contaminantes provenientes de las actividades terrestres, así como las aguas residuales no tratadas o mal tratadas, multiplican los peligros para el hábitat de los corales en zonas cercanas a las costas y en las terrazas de los litorales insulares. La sobrepesca es otra gran amenaza, al igual que las fugas y derrames de la infraestructura petrolera y de los tanqueros que se mueven por las aguas del mar Caribe. Estos tipos de descuidos humanos son muy perjudiciales al equilibrio ecológico necesario para la supervivencia de estas criaturas, cuyas superficies dañadas y cubiertas de algas afectan su habitual forma de vida. Se trata de un universo silencioso compuesto por organismos que, ya vivos en las profundidades o ya muertos y petrificados en los litorales, son excepcionales de los ecosistemas caribeños. Corresponde a la sociedad, entonces, intervenir en su cuidado porque a los acontecimientos climáticos que se revelan irreversibles en las actuales condiciones del planeta, se suman otros de responsabilidad compartida por los sectores de la economía y otras instituciones. La acción ciudadana es fundamental a través de la educación ambiental, que debe comenzar desde las edades más tempranas, especialmente en lo que significa la modificación de conductas que contaminen las costas o produzcan impactos directos sobre los corales.

En esa proyección se inscribe el trabajo de algunos artistas en relación con los corales, los cuales, por pertenecer al mundo subacuático, no suelen estar insertos en la memoria visual ni afectiva del individuo y la sociedad en su relación con la naturaleza. Se dice *coral* y el pensamiento se dirige de inmediato a una piedra hermosa y de gran valor, que en general se muestra en prendas y objetos de adorno corporal, o a un paseo subacuático para turistas de alto nivel económico. Los corales no integran la dieta alimentaria humana, no participan del entorno cotidiano del sujeto común. Algo ajeno y distante se interpone entre la sociedad y las colonias de los arrecifes coralinos: el mar. Traer

son, por ejemplo, la contaminación, la pesca y los proyectos de desarrollo costero nocivos».

a la superficie las imágenes de esas profundidades y estremecer con su encanto a los espectadores forma parte de una tarea de creación de sensibilidad y conocimiento social de la mayor envergadura. La obra del fotógrafo cubano Julio Larramendi ha sido de gran importancia en ese sentido.

Julio Larramendi posee una obra reconocida por sus cualidades artísticas y su labor en el universo natural le ha valido pertenecer a la Sociedad de Zoología de Cuba y ser investigador asociado del Museo de Historia Natural. Su libro *Anfibios y reptiles* obtuvo Premio de la Academia de Ciencias de Cuba. Es un fotógrafo con una labor intensa en el ámbito ecológico y medioambiental, «ante el cual conserva invariablemente el asombro propio de la más inocente criatura, [...] un descubridor persistente, cuyo acento cubano se asienta en el conocimiento de la diversidad, el dominio de los colores autóctonos y de sus singulares luces y sombras».⁷⁴

Larramendi es un naturalista del lente con gran dominio técnico y sensibilidad creadora (imagen 41, p. 258). Aunque su obra se expande también a los paisajes construidos, a la arquitectura y los ambientes cubanos, el artista ha afirmado que la naturaleza es su tema preferido. La serie sobre los corales testimonia ese afán fotográfico. Los impactos de luz sobre las colonias coralinas hacen destellar todo su colorido y el paisaje se muestra inusitado, sorprendente, con toda la flora y fauna que acompañan a esas criaturas en los parajes silenciosos del universo submarino.

Muy consciente de la función comunicativa de la labor que realiza, su obra se ha diseminado intensamente por los medios especializados, publicitarios y de difusión masiva –especialmente la televisión–. Sus imágenes acompañaron uno de los programas televisivos cubanos sobre ecología y educación ambiental más importantes y recordados por su calidad y nivel de realización: *Entorno*, conducido por José Ramón Cuevas. En cuanto a la dimensión publicitaria, precisa el artista: «ella tiene sus códigos y requiere gran pericia. Hay fotógrafos que hacen pésima fotografía publicitaria. Cuando eso sucede la califico como fotografía mercenaria porque considero que es una gran responsabilidad y un reto ofrecer la mejor imagen de un producto nuestro».⁷⁵ En su

⁷⁴ Eusebio Leal: «Prólogo», en Alejandro Hartmann, Julio Larramendi y Fernando López, *Baracoa, la ciudad primada de Cuba*, p. 11.

⁷⁵ *Apud.* Magda Resik: «Julio Larramendi. Con el temor de una fotografía», p. 6.

ya larga trayectoria –precisa Rafael Acosta de Arriba–, el artista ha recorrido «la fotografía artística, el trabajo científico y el periodismo, lo cual le concede una óptica del oficio integral y compleja».⁷⁶

Para que todos estemos... y las tortugas también

Fue en el año 2006 que dos jóvenes estudiantes del Instituto de Diseño Industrial de Cuba, Marwin Sánchez y Néstor Navarro, bajo tutoría multidisciplinaria integrada por biólogos, oceanólogos y diseñadores, en coordinación con el Centro de Investigaciones Marinas de la Universidad de La Habana,⁷⁷ emprendieron un trabajo de investigación que sustentaría una Campaña para la Conservación de las Tortugas Marinas de Cuba. Las ciencias biológicas y las artes se trazaban metas comunes en este proyecto, para estimular el conocimiento sobre la vida de estos animales y crear sensibilización ciudadana desde las edades más tempranas. La campaña se potenció hacia

pescadores estatales, pescadores y cazadores furtivos, consumidores de carne y artículos derivados de la concha del Carey y artesanos, los modificadores del hábitat (empresas turísticas nacionales y extranjeras, empresas estatales no turísticas, pobladores de asentamientos costeros, y tripulación y pasajeros de embarcaciones), y los menores de edad (niños y adolescentes).⁷⁸

Para emprender su trabajo, los jóvenes diseñadores tuvieron en cuenta ciertos antecedentes en Cuba como:

la actividad científica e intervenciones puntuales con niños en escuelas primarias de asentamientos costeros de la Península de Guanahacabibes y pescadores legales de tortugas marinas de los asentamientos de Nuevititas (Camagüey) y Cocodrilo (Isla de la Juventud). Esporádicas transmisiones de documentales audiovisuales también han abordado la

⁷⁶ Rafael Acosta de Arriba: «Una mirada nueva a la Cuba de hoy y de siempre».

⁷⁷ El Centro de Investigaciones Marinas de la Universidad de La Habana (CIM-UH) fue creado en 1970. Su misión es contribuir, desde un enfoque multidisciplinario, a la conservación del ambiente marino y al desarrollo sostenible a través de la integración de la investigación científica y la formación continua de los profesionales en biología marina, acuicultura y manejo costero.

⁷⁸ Néstor Navarro Viamonte y Marwin Sánchez Morales: «Campaña para la conservación de las tortugas marinas en Cuba», [s. p.]

temática de la preservación de las tortugas marinas, con proyecciones en los espacios televisivos *Entorno* y *La naturaleza secreta de Cuba*.⁷⁹

Referen los autores otras acciones internacionales importantes como referencia, que abordan la problemática y presentan soluciones frente al declive de las poblaciones de estas especies, acorde con las características propias de los asentamientos humanos involucrados y el tipo de hábitat de estos animales. Especial interés mereció, para el trabajo, el estudio fenotípico de las tortugas que frecuentan los mares cubanos –carey, tortuga verde y caguama–, la caracterización de sus modos de vida y conducta, y las peculiaridades de su forma de reproducción. Con todo ello emprendieron la búsqueda de elementos visuales identificadores que pudieran resultar útiles para una acción pública sobre la protección de estos animales que completan su ciclo de vida entre el mar y la tierra. Por eso en los objetivos del proyecto estuvo esclarecer la manera en que los diferentes públicos podrían actuar ante el problema de la merma de la población de tortugas. Se perseguía promover un cambio de actitud encaminado a su supervivencia desde la preservación del medio ambiente como factor esencial de sustentabilidad. «Para que todos estemos» fue el lema con el que se identificó esta campaña. Un proyecto hermosísimo por la manera en que arte y naturaleza dialogaron en la búsqueda de estrategias sociales para la defensa de la especie y su espacio vital. Se trató de un proyecto pionero en el contexto cubano.

Aspectos sorprendentes de los resultados de las encuestas realizadas a un sector poblacional con diferentes características etarias y de nivel educacional, como parte del proceso investigativo, pusieron en evidencia un desconocimiento de las situaciones amenazantes para la vida de las tortugas marinas, así como un distanciamiento en cuanto al sentido de responsabilidad social e individual en relación con las acciones de la comunidad para su salvaguarda –en el estudio realizado se define como *eje psicológico*; es decir, los sujetos no se creen responsables del declive de esa población animal–. Se definieron dos etapas esenciales para el proceso de diseño de la campaña de conservación: una informativa y otra persuasiva; a la vez se concibieron los modos de retroalimentar estas fases con mediciones de efectividad pública de los mensajes y los medios empleados en la

⁷⁹ Ídem.

campana. Entonces fue esencial la determinación de los elementos gráficos más importantes asociados a la imagen de las tortugas, animales de mar que vienen a desovar a la arena, para adentrarse después, nuevamente, en las aguas del mar Caribe.

Los estudiantes optaron por un predominio del azul en toda la campana, dada la dominante marítima en la vida de esos animales, así como por el uso de una gama color arena que transita por los verdes y los tonos naranjas, asociada al momento de su vida en las costas arenosas donde entierran sus huevos. Finalmente, la imagen de la campana incluyó cuatro elementos esenciales en una figura sintética del animal en movimiento, libre y vital. La campana se identificó con el nombre de *Carapacho*, en alusión a esa figura protectora, que en el diseño realizado se revela en una síntesis visual asociada a la imagen del mundo con sus meridianos y paralelos, todo ello en un lenguaje artístico muy sencillo y gestual. De esa manera, *Carapacho* dimensiona una problemática global: la necesaria protección a las tortugas en todos los lugares donde existen. El título que acompaña a la imagen identificadora de la campana es *Conservación de las tortugas marinas en Cuba*.



Imagen 42. Marwin Sánchez y Néstor Navarro. *Carapacho. Conservación de las tortugas marinas en Cuba*, 2006.

La campana se concibió para su presentación y difusión pública en diversas escalas y medios –radial, audiovisual televisivo, digital, cine-

matográfico—, utilizando recursos tales como programas sobre temas medioambientales, *spots*, cortos animados, documentales, fondos de pantalla, sitios web. Para los impresos, los soportes a utilizar fueron: periódicos, plegables, folletos, almanaques, tarjetas telefónicas, tarjetas coleccionables, carteles, vallas, libros para colorear, revistas para niños, camisetas, gorras, *mouse pad*, bolígrafos, entre otros. Se trataba de un amplio sistema visual con muy diversos modos de impacto en la población y en sus niveles etarios y sociales (imagen 43, p. 259).

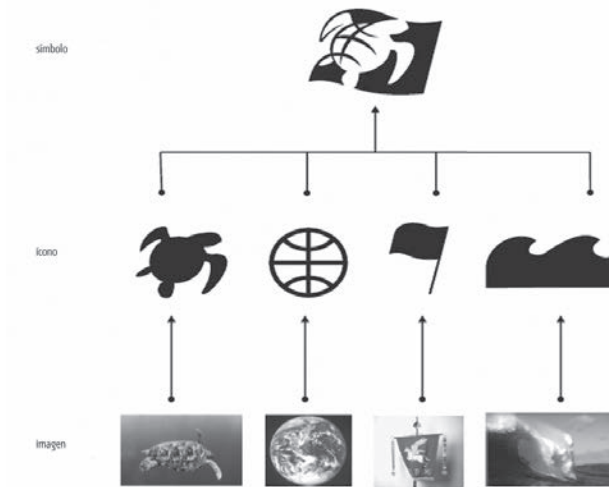


Imagen 44. Marwin Sánchez y Néstor Navarro. **Carapacho. Conservación de las tortugas marinas en Cuba, 2006.**

La tortuga, como símbolo, domina, tanto en lo visual como en lo textual, las acciones comunicativas de la campaña de educación ambiental. Por su carácter científico, este proyecto se estructuró sobre fundamentos metodológicos que pudieran validar, en sus resultados y aplicación práctica, los objetivos planteados. En ese sentido se combinaron las tareas de compilación de fuentes documentales, caracterización biológica de las tortugas marinas y sus formas de reproducción, ya que el archipiélago cubano es, en general, sitio escogido por las tortugas para su anidación en zonas costeras y arenosas. La mascota fue concebida por los diseñadores Marwin Sánchez y Néstor Navarro a partir de la imagen del carey neonato, en un dibujo simplificado que

hace resaltar los colores y el encanto del lenguaje artístico propio para la población infantil, «lo cual facilita la comunicación visual con el espectador sin sacrificar la información sobre la identidad biológica de la especie y del estadio de crecimiento y desarrollo».⁸⁰

Los resultados artísticos de este proyecto son del mayor interés. Un proyecto lleno de poesía y de respeto no solo a las criaturas en peligro de extinción sino también a sus espacios medioambientales.⁸¹ Con mucha profesionalidad y sensibilidad se estudiaron todos los detalles necesarios para lograr poder de persuasión en relación con un tema de tanta envergadura.

En los almanaques diseñados, se destaca el empleo de fotografías manipuladas con recursos de gran sencillez e impacto en el plano visual y afectivo, así como aproximaciones a la figura del animal que entablan un vínculo de mayor cercanía entre el observador y la imagen. Los plegables atienden diversas áreas temáticas y especialmente proponen a los lectores *cómo ayudar*:

Si evitamos el consumo de artículos derivados de la concha de carey, como pueden ser prendas u otros productos, estaremos aportando otro grano de arena en esa noble tarea de salvar a esta hermosa subespecie de tortuga marina en peligro de extinción. La tortuga carey es la más codiciada de las tortugas marinas, a pesar de ser la más pequeña que anida en nuestro país. Es la única tortuga que su carne pasa a un segundo plano de interés, por parte de los que la pescan, siendo su caparazón el principal motivo de su pesca.⁸²

Entre los carteles diseñados se dialoga con el carapacho del carey en imágenes que refieren su uso como producto generalmente de adorno corporal como aretes, manillas, espejuelos y collares. Resultan muy sugestivos el trabajo fotográfico en estos carteles y los textos acompañantes. Referido a los espejuelos de carey que lleva una joven, se enuncia: «el motivo de su muerte está delante de tus ojos». En otro cartel, en

⁸⁰ Néstor Navarro Viamonte y Marwin Sánchez Morales: Ob. cit.

⁸¹ «se han dado extinciones de especies durante toda la historia de la vida sobre la tierra, la crisis de extinción actual es la primera en ser dramáticamente causada por el impacto, directo o indirecto, del humano en el ambiente: la destrucción masiva de los ecosistemas y los hábitats de las plantas y de los animales está produciéndose en forma alarmante y vertiginosa.» (Aristides Escobar: *Tesapé. Territorio, lengua y frontera*, p. 43.)

⁸² Néstor Navarro Viamonte y Marwin Sánchez Morales: Ob. cit.

el que aparece la pulsera en su brazo, «el motivo de su muerte está en tus manos». Una tortuga exhibe su carapacho totalmente convertido en peinetas utilizadas para el pelo y el texto indica: «conservar con su encanto natural».

También se instruye acerca de cómo contribuir de manera sencilla al saneamiento ambiental de las tortugas, tan sensibles a los daños producidos por los residuos vertidos al mar, pues en ellos van muchos desperdicios no biodegradables, derivados de polímeros resinosos y sintéticos, como plásticos, PVC, nylon y muchos otros. Estos desperdicios pueden vagar por muchos años en el mar o recalar en alguna playa. Muchas de las tortugas que se alimentan en la plataforma cubana mueren por asfixia o por obstrucción intestinal a causa de estos desechos, los cuales influyen también de forma negativa en los procesos de anidación y en el arribo a la playa después del alumbramiento. Como revelación de este último conflicto se representan en dos afiches las tortugas recién nacidas atrapadas en latas interpuestas en su camino al mar, adonde no pudieron llegar.

Lo que traen las aguas

Las islas son frágiles en sus márgenes costeros, rodeadas de mareas, manglares, playas y, más allá, arrecifes, terrazas y ecosistemas marinos. A su vez, desde el interior del territorio insular hacia el borde transitan y se depositan en las costas los desechos terrestres a través de ríos y arroyos. No se trata solo de lo que naturalmente llevan las aguas, sino de muchos otros desperdicios resultantes de la actividad del hombre. Mientras, desde el mar y hacia las costas llegan otros residuos provenientes de la navegación marítima, de los muchos cruceros y de los desperdicios irresponsables de transportadores y otras embarcaciones marítimas. Se trata de un ir y venir, pues el Caribe es un mar lleno de corrientes en múltiples direcciones. Las islas están allí, entre esas corrientes de mayor o menor intensidad, que se llevan y traen todo lo que encuentran a su paso. Sus fronteras están abiertas y sometidas a las fuerzas de los vientos y las mareas por los cuatro puntos cardinales y por las transversales sudeste-noroeste, noreste-suroeste, que se entrecruzan. Las islas son intensamente dependientes de lo que traen las aguas, desde el interior del territorio hacia sus costas, y desde los mares que las circundan hacia el interior.

Los artistas han sido observadores sensibles de ese trasiego y lo han hecho motivo de sus realizaciones, al utilizar elementos diversos que

traen las aguas como evidencias para elaborar sus mensajes críticos y simbólicos. Tony Capellán, de República Dominicana, y Alexis Leyva, *Kcho*, de Cuba, con caracteres diversos, han desarrollado poéticas artísticas a partir del uso de esos medios y materiales recuperados.

Capellán es uno de los artistas más fecundos de su país, «un artista muy especial», según el criterio de Marianne de Tolentino.⁸³ Un innovador de larga trayectoria, cuya obra atraviesa diversos momentos en su intenso proceso de creación. Su imaginario personalísimo le ha permitido desplazarse con gran destreza y sensibilidad por diversas expresiones del arte. Dibujante, grabador, pintor, escultor e instalador, Capellán ha sido –y es– de los más genuinos representantes de una generación de artistas emergentes en la contemporaneidad dominicana y caribeña. Si bien en esa dinámica artística se pueden descubrir numerosos intereses temáticos en común, el artista mira a los problemas más acuciantes de su tiempo y no lo hace de manera descriptiva, como cronista, sino desde una postura conceptual y comprometida. Las obras interrogan zonas socio-culturales sensibles y se proyectan con un lenguaje que, sin desconocer lo local de donde se nutren, adquieren un carácter intelectual, humanista y universal.

Los mitos habitaron su obra tempranamente y también los fragmentos. Se trataba de una fase indagatoria de los lenguajes y los medios. Su serie *Mitologías y ritos*, al inaugurarse los años noventa, puso en evidencia una inquietud existencial y un uso de materiales naturales que conectaban su visión mágica con esos misterios ocultos que laten y actúan desde la tierra. La vegetación y otros componentes eran manipulados por el artista con habilidad técnica y transformadora. Así, fue acortándose el camino hacia los temas socio-ambientales y una estética del deterioro a partir de un uso, más y más profundo, de la acumulación de objetos derivados del consumo, procedentes de las precarias economías de comunidades periféricas, pobres y marginalizadas. Esos objetos estaban ya cargados de sentido cuando Capellán los trasladaba a la galería y los convertía en materia de sus obras y de sus discursos críticos, lo que les aportaba otras significaciones:

De fragmentos y desechos hace su obra... Ella es el marco de una reflexión política y social que es inquisitiva, aguda y cortante, como la realidad que

⁸³ Marianne de Tolentino: «Las instalaciones polivalentes de Tony Capellán: otra forma de exportar el alma», en *Tony Capellán. Exportadores de almas*, [s. p.]

revela, y cuyo eje de alguna manera gira siempre alrededor del Caribe en tanto espacio de flujo y reflujo, vórtice de residuos. Sus piezas tratan sobre la angustia y el dolor de lo real, el hambre, la pobreza, la explotación del hombre en una región dotada de un entorno natural (el mar, la luz, el color) que paradójicamente evoca la imagen del paraíso.⁸⁴

Las acumulaciones de Capellán son reveladoras y las instalaciones, polivalentes. Las cosas recuperadas son los mismos objetos y otros a la vez. Las energías de las que son portadoras en su desgaste por el uso le aportan valores en el plano simbólico, especialmente cuando se trata de las chanquetas de goma, de las más baratas, las *metedeo*, usadas popularmente. Estas chanclas vienen de cualquier lugar y las traen las aguas con las crecidas de los ríos y las inundaciones provocadas por lluvias intensas y ciclones. Llegan por los caminos de esa hidrografía que desemboca al mar. Con ellas el artista elabora sobre el suelo sus obras singulares que refieren una deriva, un desplazamiento. Al valor original y funcional de la chanqueta, artículo de uso doméstico con el que el sujeto común deja su huella de andar cotidiano, se añade otro simbólico, como icono silencioso, (d)enunciador de las pérdidas de los que menos tienen para dar. La obra *George* (1999) alude al paso del ciclón del mismo nombre y fue presentada en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo (imagen 45, p. 259). Las chanquetas reunidas describen una espiral en el piso del sótano con amplias perspectivas visuales desde todos los pisos superiores del edificio. La forma elíptica escogida por Capellán produce un efecto cinético que sugiere el propio movimiento del ojo del ciclón, ese punto de relativa calma alrededor del cual giran con intensidad los fuertes vientos y las muchas aguas. Se puede sentir el torbellino en su interior.

En otra pieza, con cientos de chanquetas, todas azules, el artista elaboró un tapiz largo en el que se distingue la gama de colores que muestra el mar Caribe. Intervenidas por el artista, las tiras que las sujetan al pie, ya inexistentes, fueron sustituidas por alambres de púas que contrastan, en la aspereza de las puntas filosas de metal, con las gomas ligeras, marcadas por el uso. *Mar Caribe* (1996) es el nombre de esta pieza, una imagen sugestiva, realizada con esos objetos flotantes que navegaron a través de las corrientes. Como se sabe, con las chanquetas se pueden atragantar delfines y tortugas; el artista las

⁸⁴ «Capellán. Sobre Tony y su obra».

ha interceptado. La alegoría del azul resemantiza la ilusión perceptiva de la plenitud y el ideal de bienestar que propician las cálidas aguas que rodean las islas antillanas y, simultáneamente, el estereotipo publicitario y turístico se subvierte a través del contraste de materiales y texturas para provocar en el espectador algunas interrogantes: ¿de qué mar Caribe hablamos?, ¿del receptor de la sedimentación y de la contaminación proveniente de las actividades terrestres por la descarga de aguas residuales, el crecimiento de la población que habita cercana a las costas y los desperdicios abandonados en las playas entre los muchos factores que profanan sus aguas?, ¿del mar Caribe también profanado por los agentes contaminantes que llegan a los bordes de las costas insulares por el intenso tránsito de cruceros multiplicados en los últimos veinte años y los circuitos de buques de carga en una zona de tránsito comercial con sus residuos de hidrocarburos, aguas aceitosas y otros desperdicios?

En el mar Caribe flota, viaja y se estanca en los litorales de sus islas una innumerable cantidad y variedad de objetos. Kcho, artista doblemente insular por haber nacido en la Isla de la Juventud, la segunda isla en extensión del archipiélago cubano, ha sido muy sensible a lo que traen las aguas. Recorriendo las costas de su isla natal encontraba un arsenal de materiales cuyo uso artístico definió una de las etapas más interesantes de su labor creativa. Pero lo que llega con el mar presupone el otro lado, la otra orilla, y Kcho construyó con esos residuos la metáfora del viaje y la migración: «Ha estado acumulando distintos tiempos, distintas historias en las imágenes de las cámaras raídas, la materia desgastada, y la madera y el hierro sometidos a las inclemencias del mar».⁸⁵ Esos artefactos del más diverso carácter entran al universo del autor con gran autonomía y de ellos se vale para crear y concebir sus conjuntos instalativos, que le han valido un reconocido prestigio internacional por la ingeniosidad de sus propuestas.

Sus obras se insertan temáticamente en uno de los perfiles más interesantes y complejos de la sociedad cubana contemporánea que, sin ser exclusivo de ella en las islas del mar Caribe, ha adquirido la connotación de un síndrome psicosocial: la migración ilegal. Desde que la Ley de Ajuste Cubano en 1964 otorgó derecho de ingreso a los Estados Unidos de América a los que, llegados por cualquier vía, tocaran suelo del país, después de canceladas las relaciones diplomáticas y

⁸⁵ Mabel Llevat Soy: «No me agradezcan el silencio», p. 4.

consulares entre los dos territorios, el cruce del estrecho de la Florida se convirtió en un trayecto hacia el *paraíso*, hacia la pretendida conquista del *american way of life*. La trayectoria de este problema ha estado signada por el contexto de un diferendo Cuba-Estados Unidos que llega hasta nuestros días, en el cual el tema migratorio ha ocupado una franja de principal importancia. En ese sentido, la obra de Kcho se sitúa en las coordenadas de un tema crucial para la sociedad cubana.

La regata (1993) es una obra emblemática en la historia contemporánea del arte cubano (imagen 46, p. 260), en la que ante el siempre irresoluto problema del viaje y del desplazamiento «Kcho apuntó hacia el drama cotidiano y las contingencias de esos desplazamientos».⁸⁶ Sobre el suelo y orientadas por una brújula en dirección norte, bajo el irónico nombre de *regata*, dispuso el artista un centenar de pequeñas embarcaciones de la mayor precariedad, realizadas con materiales llegados del mar, que vuelven a él para una travesía absolutamente insegura. La regata presupone una zanja o abertura de salida y un tipo de actividad marítima competitiva, según indican los diccionarios. Ambos elementos de su definición hacen parte esencial del sentido simbólico de la obra, que se completa, según observa Daniel Abadie, en la ambigüedad de la pieza, «en reciclar objetos cotidianos, arrancándolos a una posible nueva función utilitaria [...] Hombre del Tercer Mundo, Kcho sabe que nada se pierde, que todo se transforma».⁸⁷

La continua alusión al viaje sustantiva la obra de Kcho y documenta su itinerario estético. Sus precarios artefactos parecen remitir a una historia contada al revés, pues en momentos en que equipos automatizados y muy sofisticados se mueven por el mar y el aire, Kcho retorna a la idea rudimentaria del viaje dependiente del viento y de las corrientes; en fin, remite a lo que está ocurriendo hoy. Hélices sin propulsión, naves sin motor, todo lo mecánico le es ajeno. Hay en ello algo de primitiva referencia a un desarrollo hipertrofiado y a un desconocimiento de las distancias. Ver la construcción de objetos similares frente a mi casa, a la orilla del mar, durante la Crisis de los Balsaeros en el año 1994, me hace comprender sus obsesiones, las que marcaron un momento de inquietud en la sociedad cubana ante aquel acontecimiento (in)creíble y ante los relatos de los que se fueron y llegaron, los

⁸⁶ José Manuel Noceda: «El Caribe en las Bienales de La Habana», p. 153.

⁸⁷ Daniel Abadie: «Kcho, viajero inmóvil» en *Kcho. Voyageur immobile. (Dans la mer les dessins sont faits avec du sang)*, p. 11.

que salieron y regresaron y, lo que es peor, los relatos imaginados de los que nunca llegaron ni pudieron volver:

La obra de Kcho no nos deja olvidar aquel pasado aún presente en cada nueva vía (in)segura que se asume desde cualquier lugar de esta isla larga, de costas infinitas, sin tornar la vista atrás. En las islas, el mar y el horizonte hacen creer que siempre hay otras tierras cercanas. Ese engaño de las cercanías propicia el desafío de todos los peligros, y la precariedad de medios no parece contradecir la búsqueda de lo deseado por más críticos que puedan resultar los trayectos hacia lo desconocido. Kcho no examina las circunstancias, ni representa la experiencia, el artista explora el acontecimiento y construye con él su universo iconográfico. Desmonta y codifica visualmente lo que trasciende en el imaginario psicosocial. Ya no hace falta volver sobre los hechos que han quedado en la memoria o en la desmemoria de unos y de otros. Para él, basta la alusión fragmentada a un mundo de símbolos identificables en el contexto cubano y fuera de él.⁸⁸

Con lo mismo que traen las aguas y sus corrientes permanentes por las rutas trazadas a través del tiempo, Kcho construyó la paradoja de una vuelta atrás enlazando imágenes, circunstancias y la metáfora del viaje a contracorriente. Los artefactos, por la imaginación del artista, van de vuelta al mar. Es un ir y venir que no cesa.

Del color de la montaña

Cuando la ciudad existe el campo es su contraparte. Lo urbano y lo rural son los dos rostros de un territorio. Pero cuando la ciudad ya está ahí y el campo también, en contigüidad, comienzan a producirse procesos de expansión de sus perímetros y los extremos se tocan y las migraciones del campo a la ciudad incrementan las cercanías simbólicas entre lo rural y lo urbano. Entonces todos se expanden. Están los sectores que buscan su espacio de reconocimiento segregándose, aislándose. La ciudad genera periferias en simultaneidad, habitadas por los grupos humanos de más bajo nivel económico. Los tugurios, las ciudadelas, los *quita y pon*, las fabelas se acrecientan y con ellos, los hacinamientos. La ciudad expresa en su crecimiento las propias contradicciones de la sociedad toda. Los barrios marginales anidan en

⁸⁸ Yolanda Wood: «La (in)seguridad de los trayectos (im)posibles», en *Kcho. En el mar no hay nada escrito*, p. 15.

el interior de la retícula urbana y se diseminan por áreas de la periferia. Se trata de un paisaje construido, generado por la propia comunidad de manera relativamente espontánea y con limitada existencia de las infraestructuras necesarias para garantizar adecuadas condiciones de habitabilidad colectiva.

El artista puertorriqueño Chemi Rosado, en su obra *El Cerro* (2002), desarrolló un proyecto de acción social en la comunidad del mismo nombre en Naranjito, pequeño pueblo ubicado en las afueras de San Juan, la capital de Puerto Rico. Allí, sobre una elevación, los vecinos instalaron una barriada que escalaba poco a poco la pequeña montaña, lo que produjo un impacto en el entorno, al sustituirse su ladera arbolada por edificaciones de distinto carácter, recursos y materiales. Las casas conformaban un ámbito propio y cubrían, como una segunda naturaleza, el paisaje original. Fue en ese lugar, con la gente y al ritmo de su cotidianidad, que el artista instaló su taller (imagen 47, p. 260). El proceso fue interactivo para involucrar al grupo en las prácticas de intervención a realizar, tomando en consideración los criterios de los habitantes del lugar, sus propias experiencias, gustos y aspiraciones. Todo el proyecto giró simbólicamente en torno al color, convertido en metáfora de una relación ética y estética con la naturaleza. Pintar el barrio del color de la montaña era una forma de travestirlo y reducir su imagen transgresora en relación con el medio natural; era un cambio de superficie que no transformaba la esencia de la situación habitacional ni comunitaria, pero producía un efecto de mudanza de visualidad y de toma de conciencia colectiva del espacio donde estaban instalados. De alguna manera, invisibilizando el barrio tras el camuflaje del verde el conjunto se vería más, pero a su vez de modo desemejante respecto del entorno. En ello se verifica un elemento de la poética artística de Chemi Rosado, utilizado en otra serie de obras con las que ha penetrado el aspecto socio-comunicativo: *tapar para ver*.

La comunidad El Cerro está recostada sobre una de las montañas que envuelven a Naranjito de verde intenso, color que es más evidente desde que el artista plástico «Chemi» Rosado, en el contexto de las iniciativas de apoyo a la comunidad, se dio a la tarea de convencer a los vecinos de [...] pintar sus casas de verde [...] y que él y otros artistas jóvenes obtendrían los materiales necesarios y pintarían las residencias.⁸⁹

⁸⁹ Mario Edgardo Roche: «Universitarios al rescate de la vocación de servicio».

Sobre el carácter multidimensional de este proyecto, comentaba Paula Topila:

El Cerro es fantástico ejemplo de arte tanto en el medio ambiente y en la comunidad como proyecto estético, conceptual y social [pues] el paisaje de El Cerro, nombre popular con el que se conoce a la barriada San Miguel, contrasta con la situación conflictiva que sufren la mayoría de sus residentes, muchos de los cuales luchan por superar el estigma de vivir allí.⁹⁰

El conjunto habitacional entablaba un profundo contraste de cemento y ladrillo en relación con la naturaleza verde del lugar. El hacinamiento de casas, carentes en su construcción de criterios de planificación y regulaciones constructivas, hacía al conjunto más sólidamente artificial sobre el paisaje natural. La intervención artística no desconoció ni ignoró la colectividad humana allí residente. Se trataba de pintar de verde todas aquellas viviendas para entablar diálogo simbólico con su paisaje y producir el proceso mágico de una mayor integración de las partes al todo, y especialmente a la naturaleza que tenía como telón de fondo. Pintar de verde adquiría muchos significados en la acción comunitaria, pues emblemáticamente es un color esperanzador en los imaginarios populares. El artista insistió con los habitantes en que no había tampoco asociación alguna con el color de ningún partido político, de modo que no se especulara sobre otros posibles significados ajenos al proyecto. Los residentes seleccionaban la tonalidad de verde a utilizar en cada vivienda, lo que dentro de la apariencia grupal del barrio verde permitía las expresiones del tono peculiar de cada casa como dato de personalidad propia.

El Cerro fue una estrategia de adaptabilidad ambiental en un espacio habitado. Es a la vez una acción artística orientada a una sensibilidad ante el hábitat que puede enriquecer, por los caminos del arte, un modo de convivir más armoniosamente con el medio físico y natural. Al pretender integrar por la vía de la pintura las construcciones al paisaje, el artista estaba también reformulando esa imagen y dotándola de nuevos valores paisajísticos.⁹¹ Cerca de doscientas casas

⁹⁰ *Apud.* Ídem.

⁹¹ «El proyecto de arte sirvió para integrar a la comunidad temporalmente, en un pueblo frente a los problemas sociales derivados de la trata de pequeñas escala de drogas. Durante el tiempo que estuve allí visitaron todas las casas de El Cerro,

fueron pintadas por el artista y sus moradores. Ello no solo implicó al creador en una obra de escala social y de animación participativa, sino que además propició una perspectiva estético-artística que subvertía toda interpretación del arte como algo distante de la vida social y del artista como único protagonista del acto creativo. La propia noción de arte entraba en cuestionamiento según las jerarquías históricas que lo han definido.

En el marco caótico que generaba esa visualidad de construcciones extendiéndose como los tentáculos de un pulpo por la laderas de la montaña, Chemi construyó una colmena para producir el importante proceso de identificación de los habitantes con su entorno, empleando como motivación inicial el color, el verde del que se derivaron otras formulaciones propias del campo de la educación ambiental, las formas de la convivencia comunitaria y de la relación de la comunidad con el espacio natural:

podría haber elegido cualquier número de barrios con los que trabajar, la densidad específica de estas casas y la forma orgánica en la que siguen el contorno de la ladera de la montaña sugirió una zona ideal para el proyecto. Responsables de su propia sombra del verde y determinar los detalles de su cobertura, cada propietario contribuye a la producción de una contribución única al proyecto que refleje su gusto individual. Visto desde la distancia, el barrio se transforma posteriormente en una vida de realización a escala de un paisaje de Cézanne –como las estructuras que le da una nueva identidad colectiva–. Asimismo, participan un número de voluntarios, incluyendo a otros artistas, educadores públicos, trabajadores sociales y abogados. Esta diversidad de actores, en relación con las escalas de cambio de la operación, añade el anonimato generativo al proyecto que democratiza la autoría. El proceso, documentado en decenas de instantáneas de subtítulos, expresa la ambivalencia intencional de Seijo hacia los atributos estrictamente formales inherentes a

pidiendo a los habitantes del lugar para los objetos, a fin de crear un museo en el interior del centro comunitario de edad que fue abandonado. Objetos de la exposición documentada de la vida cotidiana, así como los triunfos y los dramas de los habitantes de El Cerro, que van de las fotografías personales a los históricos, e incluyó, pinturas, documentos, premios, plantas, muebles, y la música. El Museo abrió la posibilidad a los habitantes de El Cerro de negociar su propia historia y la visibilidad entre ellos y los visitantes del Museo.» («El etnógrafo como artista: Pablo hace un museo en El Cerro en Puerto Rico».)

la aplicación de la pintura verde y el activismo social que requiere el proyecto.⁹²

En ese laboreo de todos se encontraron las decisiones de cada cual, las gamas diversas que rompían toda uniformidad y monotonía del conjunto. Se fueron produciendo las mezclas y combinaciones, siempre a partir del verde como color. La obra del artista se ha presentado en galerías, bienales y museos en forma de conjunto fotográfico que documenta el proceso en el que aquella barriada, por la magia del arte, había formulado otra identidad, la de una comunidad en relación con su paisaje.

La tierra y sus grietas

Recrear plásticamente el universo visual de los efectos de la sequía y la erosión ha sido una manera de aproximar la experimentación artística a esa realidad cada vez más agudizada en el planeta. La tierra agrietada por la sequía es un icono de la visualidad contemporánea sobre temas ecológicos y medioambientales. Las islas del mar Caribe han sido territorios de esas evidencias, que estimulan los imaginarios artísticos con un amplio espectro de actitudes y posibilidades estéticas. Se trata de un tema que ha inquietado a múltiples actores sociales a partir de la puesta en evidencia de un proceso acumulativo que se agrava con las tendencias del cambio climático, las afectaciones a producciones agrícolas fundamentales para la región como la caña de azúcar y el banano, entre otras consecuencias. Resulta un problema humano de la mayor envergadura por las situaciones alimentarias y la escasez de agua potable para la población.⁹³ Por la situación geográfica de las islas, en ellas se combina un tipo peculiar de organización de las estaciones, muy sencillas de definir: lluvia y seca. Así ha sido a través de los tiempos, lo que ejerce una influencia considerable en todos los órdenes de la vida, y especialmente en el régimen agrícola, por lo que pudiera pensarse en la sequía como parte de un proceso casi

⁹² «Una vista de las circunstancias. (Gestos in situ)».

⁹³ La *Convención de lucha contra la desertificación* fue adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas reunida en París el 17 de junio de 1994 y entró en vigor dos años después. En relación con programas que se desarrollan para el área del Caribe, cfr. Orlando Matos: «Ambiente-Caribe: Lucha contra la sequía empieza por los jóvenes».

natural. Sin embargo, el régimen de seca no guarda correspondencia con la sequía.

La comunicación visual en torno a estos temas se ha hecho muy palpable en campañas de educación ambiental a diferentes escalas y ha apelado a manifestaciones como la fotografía y el cine –especialmente el documental– con sus respectivas capacidades observadoras de la realidad. En obras de Jaime Suárez, de Puerto Rico, y Marcos Lora Read, de República Dominicana, se han concebido alegorías visuales de gran valor artístico desde la cerámica y la escultura, respectivamente. Son dos figuras representativas de la contemporaneidad artística de sus países, con labores reconocidas en el ámbito internacional; artistas consagrados y con marcas de novedad en sus propuestas conceptuales y en el empleo de técnicas y materiales. En el conjunto mayor de la producción artística de ambos, se aprecia una conciencia y gran sensibilidad hacia temas ambientales.

En la obra de Jaime Suárez, la erosión, la sequía, la degradación, más que objetos de representación constituyen temas de inspiración, revelados en la expresión de superficies devastadas, agrietadas. La arcilla es su material por excelencia; la sabe transformar para hacer de ella imagen artística. Suárez fue premiado en el Concurso Internacional de la Cerámica Artística de Faenza, Italia, de gran prestigio en el mundo. El creador se destaca como hacedor de vasijas, esas formas del lenguaje universal de la cerámica que se desplazan de lo utilitario a lo artístico. Dota a sus piezas de imágenes inusitadas, que se proyectan en el espacio o en la técnica creada por él de la barrografía, con la que hace de la arcilla finas láminas que reducen su materialidad y con las que logra efectos desconcertantes. Ha utilizado con frecuencia en sus piezas los títulos de naufragios y vestigios de arquitectura que remiten a desastres y ruinas. Las superficies cerámicas hablan ese lenguaje del tiempo y la catástrofe. Por los efectos de la cocción y de la mano del artista, las texturas y cualidades matéricas de la cerámica aluden a esos acontecimientos y circunstancias en la naturalidad de su color tierra –«el barro solo, desnudo, es el objeto de exploración del artista»–.⁹⁴ De manera similar procede con las obras que titula *paisajes* y otras como *Erosión* (imagen 48, p. 260), *Semillas* o *Canto al deterioro*, todas anteriores a *Tondo telúrico* (1991), que es síntesis de una práctica

⁹⁴ Marimar Benítez: «El arte radical de Jaime Suárez», en *Jaime Suárez. Cerámica 1975-1985*, p. 23.

en la que el artista pone en valor el aspecto táctil de la pieza. Esta ha sido sometida «al maltrato del artista, que la golpea, la rasga, la empuja desde atrás, la hunde, la perfora, y luego la somete al horno»,⁹⁵ donde el fuego y la cocción harán su parte. María Luisa Moreno entabla entonces el diálogo entre este proceder gestual e impetuoso del artista sobre la arcilla con la corteza terrestre que, «también se ha sometido a acciones semejantes a través de milenios y los resultados quedan plasmados en sus valles y montañas que le dan a una región su configuración particular que llamamos paisaje. Con frecuencia las placas y círculos de Suárez, al igual que sus murales, aluden en forma y contenido al paisaje» (imagen 49, p. 260).⁹⁶ Se trata de un proceder metafórico en el que por su propia operación de agrietar el barro, el artista recrea una imagen comprometida con una observación crítica ante la corteza terrestre, que muestra las cicatrices de una degradación que no es solo natural, también efecto del maltrato humano. Esos accidentes, los óxidos aplicados, las quemaduras sobre la superficie, son todos recursos que ponen la materia en función de una declaratoria sobre un estado de lo telúrico, que no es la tierra misma, sino lo relativo a ella. Son sus estados del alma, es «el paso del tiempo, la devastación, las fuerzas de la destrucción».⁹⁷ Marimar Benítez ha citado oportunamente al artista cuando expuso: «La idea construcción-destrucción es método y concepto en mis obras. Método porque estas resultan de un maltrato literal del barro-tirado, golpeado, rajado, tajeado [...] y concepto el paralelo yo y mi barro/hombre y su medio».⁹⁸ Esa fuerza corrosiva construye visualmente la imagen de la resequedad que todo lo cuartea. La solemnidad simbólica de la noción clásica del tondo remite en su redondez a la esfera, al estado del planeta y a

la eterna oposición de Eros y Thanatos. Su obra nos habla del potencial aniquilador del hombre, su capacidad para destruir el ambiente, el mar, la tierra, y finalmente su propia civilización. Su expresión es la alegoría de un Puerto Rico empeñado en destruir sus raíces, en renegar de su identidad para acabar por desaparecer. Suárez nos confronta con esta imagen terrible a través de las ruinas de una civilización que termina

⁹⁵ María Luisa Moreno: «Jaime Suárez: el barro y sus formas», en *Jaime Suárez...*, ob. cit., p. 7.

⁹⁶ Ídem.

⁹⁷ Marimar Benítez: Ob. cit., p. 23.

⁹⁸ *Apud.* Marimar Benítez: Ob. cit., p. 23.

siendo la nuestra. La capacidad para conmovernos encierra la esperanza de transformar esa realidad.⁹⁹

En esa polisemia radican justamente sus más profundos valores estéticos, en esa capacidad del arte para en su propio objeto contener las múltiples facetas simbólicas de la comunicación artística que invoca a la imaginación, al pensamiento y a la acción.

La escultura *Sueños secos* (2008), de Marcos Lora Read, apela al intelecto y propone una reflexión profundamente humanista sobre estas cuestiones. El icono de la tierra seca, agrietada, constituye una referencia utilizada por el artista en esta obra realizada en resina de poliéster y barro. Es que Lora Read viaja en sus obras «a través de una iconografía tan varia como la imagen de un tigre bengalí; una tabla de *surf* o el suave y parsimonioso y frágil arrastre de un caracol».¹⁰⁰ Ha sido un gran innovador con los medios para hacer arte; todo le ha servido para su sólida obra sostenida por sus fundamentos conceptuales desde los tempranos momentos de su carrera artística. Ha transitado por muchos y diversos temas. Siempre ha sido polémico y no hace concesiones. Es incansablemente creador y está permanentemente abierto a todas las alternativas que el arte le ofrece: un creador siempre joven porque siempre se renueva. *Sueños secos* es una propuesta ética que traslada sus inquietudes ecológicas y medioambientales de la naturaleza al individuo, o más bien los integra, enlazándolos en destinos comunes y en memorias también comunes. Un modo de llamar la atención sobre una sequedad que no es solo natural, sino también humana, ética y cultural. Una cabeza de hombre es toda la escultura, una cabeza separada del cuerpo sin mayores cuidados, un desprendimiento (imagen 50, p. 261). No se trata de un perfil clásico ni de una pieza antigua. No es una máscara lo que cubre el rostro y lo deja en el anonimato. No hay gesto ni sentimiento. Ese rostro, que no es masculino ni femenino, es un símbolo de una aridez que se extiende y lo cubre todo, hasta a nosotros mismos. Son todas esas ambigüedades las que enriquecen la pieza y le aportan todas las alternativas del tropo. Es una obra duramente poética, dramáticamente lírica en la profundidad de lo que declara.

⁹⁹ Marimar Benítez: Ob. cit., p. 28.

¹⁰⁰ Manuel García en *El pañamán y su casa*, [s. p.]

Cuando los sueños se secan, ¿entonces qué?, ¿qué nace?, ¿qué surge?, ¿dónde queda la utopía? Sobre la cabeza solo una rama, no seca, no espontánea, artificial. Una rama plástica es un postizo, una falsificación de lo real, de lo natural. Cuando la sequía abarca al individuo, su capacidad de pensar y actuar también se secan, aparecen los artificios, la copia, la falsedad. Lo seco es el pretexto de Lora Read para una reflexión profunda de esas a las que ha habituado a sus espectadores críticos y a sus críticos especializados. Nada es silente en la obra del artista, quien puso en valor hace mucho tiempo que de cada motivo el arte hace un signo, múltiple y polivalente, muy especialmente por el modo en que construye los espacios de incertidumbre. En ocasiones se trata de «signos convencionales que puestos en conexión pueden llegar a adoptar significados divergentes o revitalizarse entre sí con nuevos significados».¹⁰¹ Una cabeza a escala humana, con superficie de barro agrietada, sin rasgos, sin identidad, dispuesta sobre un pedestal, es a la vez muchas otras cosas. Es una obra cuya elaboración conceptual se expresa con el lenguaje del arte, de manera sensorial y retinaria:

Soy hasta ahora fiel a la idea de que el arte entra por los ojos, enriquece el alma, instruye la mente, mis investigaciones teóricas son simplemente herramientas personales que muchas veces a nadie le interesa, por lo que la composición a nivel retinal juega siempre un papel importante dentro de mi obra, en una estética libre de argumentos, los materiales al igual que las ideas para mí son como los líquidos, toman la forma del recipiente que los contenga, con ellos me siento en libertad de entrar y salir a mi antojo, atravesar laberintos no lineales y anacrónicos, saltando dentro y fuera de los charcos de la historia.¹⁰²

Marcos interroga su tema y *Sueños secos*, más allá del suceso natural y el episodio climático con todas sus secuelas traumáticas en la dimensión ecológico-ambiental, es una obra de confrontación psicosocial, antropológica y cultural.

Memoria del bosque

El proceso colonial de apropiación y explotación del territorio de las islas del mar Caribe estuvo acompañado de la tala indiscriminada y, con

¹⁰¹ Antonio María Cerdá en *Renuncio. Lora Read*, [s. p.]

¹⁰² Marcos Lora Read en *La Calimba*, [s. p.]

ella, del vaciamiento de zonas verdes, con todas sus implicaciones para el medioambiente, agravadas con el tiempo y el abuso irresponsable de los suelos. La caña de azúcar produjo un proceso de deforestación masiva de los bosques tropicales por las características de este cultivo, mientras que el café, planta de sombra y humedad, generaba otros problemas en su desarrollo en laderas, como mayormente ocurre en las islas, pues «a menudo conduce a una pérdida de la capa protectora del suelo, resultando un deslizamiento de barro y tierra durante la temporada de lluvias».¹⁰³ La pérdida de los bosques ha sido el resultado de las intervenciones humanas, de las ideas de propiedad y valor de uso que predominaron sobre la naturaleza y determinaron en gran medida las formas de explotación de sus recursos y de organización del trabajo humano. Guillermo Castro ha insistido en la perspectiva histórica de la relación naturaleza-sociedad en América Latina, situación de especial importancia en las islas del mar Caribe: «los problemas que afectan el medio ambiente latinoamericano forman parte de una crisis del sistema o una crisis de civilización».¹⁰⁴

En islas que desde el siglo XVI iniciaron un intenso proceso constructivo para crear condiciones de habitabilidad a todos los que llegaron del otro lado del mundo, el uso de la madera en la arquitectura significó una tala progresiva de árboles, que con el paso del tiempo cobró mayor envergadura y buscó la mejor calidad en sus maderos, pues no solo se trató de hacer viviendas y edificaciones, de emplear la madera en estructuras y soportes, sino que se desplegó el lujo y la ostentación. La madera de los bosques insulares tuvo un papel fundamental en techos de artesonado, barandajes y cancelas, en mobiliario y, además, en la exportación hacia la metrópoli. Recuérdese que las maderas de El Escorial llegaron desde el Caribe.

Qué decir de otros usos menos suntuosos, pero imprescindibles para los procesos de producción de mieles, azúcares y licores. Otras maderas se empleaban como leña, lo que no se superó prontamente con la introducción de las máquinas de vapor en los centrales más modernos y los más tempranos ferrocarriles, pues era la madera el elemento esencial de combustión. Podemos imaginar el cambio ambiental que todo ello significó, el cual, por sus causas históricas y sus consecuencias presentes, no ha escapado como tema central para el

¹⁰³ David Reed: Ob. cit., p. 201.

¹⁰⁴ Guillermo Castro Herrera: *Los trabajos de ajuste y combate...*, ob. cit., p. 11.

arte de las islas. La deforestación redujo la capacidad reproductiva de los suelos al perder su capa fértil con las lluvias y los vientos, mientras que el crecimiento de las infraestructuras viales, urbanas y hoteleras se extiende ampliamente como nueva situación de desmonte de árboles en la contemporaneidad.

Dos obras de artistas antillanos hacen memoria del bosque desde perspectivas a la vez similares y diferentes. Jorge Pineda es dominicano, un artista joven que abarca una variedad de temas siempre desde una postura crítica –entre ellos, los que se refieren a la problemática ambiental–. En su exposición personal *Postales desde el Paraíso*, título muy sugerente en el que revela también su perspectiva irónica ante sus asuntos polémicos, Pineda presentaba un conjunto diverso de técnicas y procedimientos artísticos, variadas formas de apropiación del espacio y una gran libertad en el manejo de las relaciones obra-espectador. Dibujada directamente sobre muro de color blanco, el artista realizó su obra *El Bosque* (1999), cuyo título, significativamente, el artista escribe con mayúscula.

El enunciado mismo de la obra sugiere el carácter de *único*, no tanto por su distinción como por la cualidad de ser impar, sin dudas raro y excepcional. *El Bosque* construye memoria del bosque. A propósito de esta pieza Pineda ha comentado:

Los bosques de República Dominicana están desapareciendo paulatinamente, al igual que la mayoría de los bosques del mundo, debido a la tala indiscriminada de los árboles o a la quema de los mismos. Ambas acciones están reducidas a la ambición. ¿Pecado de la humanidad? En República Dominicana el bosque es usado como materia prima para prender el fuego en las casas de los campesinos. Aún hoy el vendedor de carbón es una figura popular en los pueblos. Lleno de ceniza, nos trae el bosque hecho pedazos para así ganar unos pocos pesos para la comida de día. El círculo vicioso de la miseria y el poder.¹⁰⁵

Se trata de otra mirada a la depredación de la naturaleza, que sustantiva el uso lucrativo del bosque por sectores de especulación económica, y por las desigualdades y los desequilibrios sociales en sus francas contradicciones en las islas del mar Caribe. Realidades tercermundistas de pobreza y desfases históricos latentes en la sociedad

¹⁰⁵ *Apud.* «Jorge Pineda. Instalaciones contemporáneas. Postales desde el Paraíso».

contemporánea. Los medios artísticos se disponen a construir la metáfora de la conversión en carbón de El Bosque, personalizado en sus mayúsculas, corpóreo en su imagen metamorfoseada, destruido en la sombra que proyecta. Una pieza tridimensional, de un procedimiento instalativo ingenioso, con una sorprendente limpieza en su realización y una excelente factura. En el suelo, y en dirección al espectador, el bosque expresa el conflicto de su desaparición. La pieza despliega su originalidad por la correspondencia de sentidos entre el qué y el cómo. El porqué es conocido y es el motivo de reflexión que la obra propone. El cuándo y dónde pudo ser: antes, ahora, después (imagen 51, p. 261).

La carencia de temporalidad le ofrece su mayor valor simbólico a la obra, pues el problema de la tala y la deforestación tiene un pasado, un presente y es un tema de futuro. El hecho está ante los ojos del público. La obra impacta por su profunda sencillez y de su silencio interior se escucha un grito. Completa esa dimensión simbólica el uso del carbón vegetal en el dibujo sobre los muros. Los árboles transfigurados por la mano del artista con sus caprichosas formas, con sus mutaciones, revelan en su ejecución la destreza de un maestro del dibujo que ha logrado esas calidades de las formas y las superficies con la materia resultante de la combustión de sus troncos y maderas.¹⁰⁶ Por la magia del arte vuelve el carbón a construir los árboles y en esa poética de las proyecciones perceptivas, tan propia de la creación artística, ya no sabemos con certeza si esos árboles metamorfoseados proyectan sobre el suelo la sombra de su transformación, o si del carbón emanan estas visiones de los árboles imaginarios que un día fueron reales. Bajo las sombras, puntiagudos y afilados, machetes y cuchillos, metales que aluden al ejecutor. *El Bosque* es además una obra efímera. Cuando termine la exposición los árboles no estarán más sobre la pared blanca, solo quedarán los carbones y los machetes. Para una nueva muestra, el artista volverá a pintarlos, siempre volverá a pintarlos.

Otra dominicana, Belkis Ramírez, artista del grabado y de la instalación, que integra de manera muy personal estos dos procedimientos, muestra en sus instalaciones las planchas xilográficas en escalas diversas, pero siempre con un acabado técnico que le ha valido el reconocimiento en el arte contemporáneo de su país e internacionalmente.

¹⁰⁶ En obras como *Castas casas* (1994) y *Ejemplares registrados* (1996) se pueden encontrar antecedentes de ese modo iconográfico de representación de una arboleda en ritmo lineal y con rasgos visuales semejantes.

La última reserva (1995) es una obra inscrita en la temática de la deforestación y es un interesante ejemplar de su labor creativa en esa zona de lo ecológico y lo ambiental. Tiene mucha relación, a partir de sus características iconográficas, con la obra *Condenados* (1996) –esta última se encuentra expuesta de forma permanente en los jardines del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo–. En ambas la artista recurre a una imagen que ha utilizado en otras piezas como *Tentación* (1998) y *De la misma madera* (1994). Se trata de la horqueta o estaca, con la que se suelen realizar los tira-piedras –tira-chinas en República Dominicana–, muy utilizados por los niños y adolescentes en sus andanzas de caza. La horqueta es también un sostenedor de las ramas y los frutos pesados de un árbol. Por su forma, se suponen siempre el tronco y una rama que sale de él; la parte más sólida y resistente constituye la base de la horqueta, que parece describir una V, símbolo también de victoria.

Pero no son estos los atributos de las estacas de Belkis Ramírez en *La última reserva*, verdadera parodia de ese espacio forestal que se supone para preservar valores naturales (imagen 52, p. 261). Nada más distante de la definición de reserva natural en una obra donde no hay bosque, ni se produce nada y mucho menos se ejecutan acciones con criterio de sostenibilidad, pues lo que allí queda ya ni se sostiene –unas horquetas sostienen a las otras y a todas las soporta el muro–. Estamos ante una anti-reserva que, por demás –precisa la artista–, es la última. En el simulacro, la obra se carga de referencia «a la situación del medio ambiente en la República Dominicana, donde los bosques tropicales están siendo devastados. Ramírez recuerda que dependemos de la naturaleza para nuestra supervivencia, y que al destruirla, nos destruimos a nosotros mismos en el proceso».¹⁰⁷ Y precisa la artista:

El problema de la deforestación es una (si no la más) de las causas principales del deterioro progresivo del medio ambiente y sus consecuencias, que cada vez más las estamos padeciendo. En nuestra isla compartida, por diversas razones la deforestación nos toca sensiblemente y en pocos años hemos sufrido las consecuencias generadas por esa acción brutal del humano hacia el medio ambiente».¹⁰⁸

¹⁰⁷ Elizabeth Ferrer: «Las instalaciones contemporáneas. Belkis Ramírez».

¹⁰⁸ Entrevista de Y.W. a la artista realizada el domingo 22 de marzo de 2009.

Un aspecto de sumo interés referido por Belkis Ramírez, y que le aporta una mayor autenticidad a la obra, es que todas estas estacas fueron recuperadas; es decir, la artista no emplea piezas elaboradas para la obra, sino que «las estacas (troncos) que utilicé en varias instalaciones –entre ellas: *La última estaca* y *La última reserva*– provinieron de una devastación que se hiciera en el campus de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (frente al cual yo resido) sin ninguna contemplación».¹⁰⁹ La obra testimonia un hecho que puede repetirse en muchas partes, a la misma vez, y la artista sensibiliza a otros a partir de su propia experiencia, por eso la proyecta con un sentido de nostalgia e inquietud: «ante la impotencia solo se me ocurrió recoger algunas *muestras* para con ellas formular de alguna manera mi protesta, y de ahí surgieron las obras mencionadas».¹¹⁰ Belkis Ramírez es consciente de su actitud estético-social y elabora su discurso desde su lenguaje artístico con gran efectividad: «en *La última reserva* pretendí mostrar una visión futura (de museo) de lo que pasaría si no detenemos estas prácticas, presentándolos [los restos maderables] como los únicos que *sobrevivieron* a las devastaciones».¹¹¹ Es entonces en el *museo* donde se conservará esa reserva última, talada y apilada, como patrimonio y memoria del bosque. A ese sentido contribuye, decididamente, en esta pieza de Belkis Ramírez, el uso de la luz, teatral y escenográfica. Con ella la obra delimita su espacio de visualidad en el ambiente, a la manera de puesta en escena y, quiéralo o no el espectador, la luz lo conducirá perceptivamente a un llamado de atención. La obra es sobre todo una alerta.

La palma, resistente y frágil

*La palma real es un tesoro
de mucho más valor que el oro.*

VIRGILIO DÁVILA

En las islas crece, erguida, la palma real. Su majestuosidad le otorga un aspecto muy peculiar al paisaje insular. Resistente y frágil a la vez, es un árbol inspirador. Su utilidad es enorme en la campiña. La madera,

¹⁰⁹ Ídem.

¹¹⁰ Ídem.

¹¹¹ Ídem.

los frutos, las hojas tienen una variedad de empleos domésticos y de laboreo agrícola, pues no se utiliza con fines industriales generalmente.¹¹² La palma real sigue siendo un árbol del mundo artesanal, de las manualidades. Todo lo que de ella se deriva está en el espíritu de la tradición. Es un árbol cargado de energías identitarias. Su esbeltez y hermoso penacho la hacen única en el contexto visual de la naturaleza antillana. También es atributo de la religiosidad popular, especialmente de antecedente africano, lo que le otorga un carácter sagrado entre los creyentes.¹¹³ En el caso de Cuba, es además árbol nacional, símbolo de cubanía y así aparece estampada en el escudo de la nación. A través del tiempo, ha demostrado su enorme capacidad adaptativa a las condiciones climáticas tan temperamentales del trópico, a su carácter cambiante según las relaciones entre las altas y las bajas presiones influyentes en los estados del clima de las islas del mar Caribe en grado sumo. Su tallo delgado es un ejemplo excelente de la flexibilidad necesaria para soportar los vientos huracanados, mientras que su penacho, despeinado por la furia del viento y la lluvia, le sirve de ayuda para buscar equilibrio. La palma es indispensable en el panorama isleño y los artistas la han pintado y le han hablado en sus mejores versos.

Es un árbol curioso la palma real, especialmente cuando su palmiche madura y los enormes racimos se colorean de rojo intenso, consiguiendo un bello contraste de color con su tallo recio y sobrio y con sus hojas de intenso verdor. Logró escapar de las extensiones deforestadas de los campos cañeros porque su hojas largas y ligeras no ofrecen grandes áreas sombreadas a su alrededor y no se expanden sus raíces rompiendo la tierra, sino penetrándola. Sin embargo, la magnitud de los acontecimientos climáticos la ha hecho más vulnerable según indican algunos reportes. En Las Tunas, una provincia de la zona suroriental de Cuba, se conocía de cuantiosas pérdidas durante la temporada ciclónica del 2008, que fue muy intensa para la Isla. Entonces la palma real estuvo «fuertemente golpeada hasta la cifra de 4 mil 843 que fueron derribadas, dejando en algunas zonas una triste imagen de

¹¹² Entre sus valores de uso práctico se encuentran el empleo del palmiche para alimentación de animales, de las pencas de sus hojas para hacer techos, de las yaguas para empacar el tabaco. De sus flores las abejas producen miel. La palma real tiene múltiples valores para la artesanía popular.

¹¹³ Cfr. Julio I. Betancourt Martínez y Marco Antonio Vázquez Dávila: «La palma real en las religiones populares cubanas».

desolación».¹¹⁴ Estos daños se valoraron de forma sensible e implicaron una convocatoria pública a la acción de reforestar en bien de la naturaleza y a favor del rescate de nuestra identidad y valores culturales.¹¹⁵ Resembrar en los lugares más convenientes es el modo de contribuir a la mejor preservación de esta especie de tanto valor simbólico en los imaginarios culturales de las islas, en las visiones más auténticas de la ruralidad, y es el modo de ofrecer garantía a los servicios que presta la planta a la subsistencia de la vida campesina y de todos los que tienen fe en sus poderes míticos. Pero lograr una palma en toda su magnitud y esplendor demora entre dieciocho y veinte años, por eso los que la quieren —y son muchos— se inquietan y se ocupan de lo que pueda ocurrirle a la planta.

El artista dominicano Silvano Lora transitó por muchos modos de hacer, y su obra enfocó con entusiasmo responsable muchos de los problemas de su tiempo. No escapó a su quehacer la experimentación con nuevos y diversos materiales, especialmente los de la recuperación, que lo compenetraban fuertemente con los temas sociales del hambre y la pobreza, debido al origen también pobre de todo lo recuperado. El hombre fue centro de su pensamiento artístico, y no porque apareciera representado como figura humana, sino porque todo lo contenía o se refería a él. Esa dimensión humanista de su obra hizo a Silvano Lora un artista abierto a los más disímiles modos de expresión: la pintura, el dibujo, el arte objetual, la escultura y el performance. En esa búsqueda de relaciones entre el arte y la vida, interceptó lo ecológico y ambiental. La palma fue una imagen recurrente, quizás por el modo en que ella reunía historia y memoria, por la manera en que ilustraba un discurso identitario y un sentimiento de dignidad ciudadana. La palma fue plenitud de sentimiento y expresión de su propio deterioro. *In vitro* [s. f.] es un cuadro en el cual la simplicidad de su composición potencia la gran fuerza comunicativa. Esta emana, justamente, de los dos planos estructuradores de la obra: un paisaje de fondo visualizado a través de una ventana, cuyas dimensiones salen del espacio pictórico, y dos pomos de laboratorio con sendas palmas reales creciendo artificialmente (imagen 53, p. 262). Al carecer de fecha, y sabiendo que

¹¹⁴ «Al rescate de la palma real».

¹¹⁵ «Este año se prevé la siembra de unas 80 mil palmas reales en diversas zonas de la provincia de Las Tunas, para lo cual se crean las condiciones con la siembra en viveros, a fin de tener listas las posturas a partir de junio y realizar las plantaciones con la llegada de la lluvia.» (Ídem.)

Silvano Lora fue un artista que vivió en diferentes momentos fuera de su país –varias de esas estancias fueron en Europa–, podríamos imaginar que ese paisaje apreciado tras una ventana de cristal, en apariencia cerrada, de un azul –¿cielo o mar?– contradictoriamente claro y brillante en contraste con el color *frío* de la tierra quizás labrada, da indicios de un contexto extraño al natural de las palmas. Si el contexto fuera ajeno, tal vez europeo, las palmas en sus depósitos con agua, que no son objetos de adorno ni decoración, pudieran referir la conservación de una identidad –siguiendo la idea de la palma real como icono identitario– en ese ámbito de artificialidad, ajeno y distante a su espacio original. Las palmas reales serían un atributo de valor ético y cultural. La ambigüedad del espacio creado por el artista es uno de los más importantes aspectos perceptivos del cuadro. La carencia total de referencias, árboles u otros elementos en el paisaje de campo cultivado, y las palmas en proceso de reproducción artificial, podrían revelar una intencionalidad artística en relación con una problemática ecológica y ambiental, que enuncia la deforestación y el vaciamiento de su presencia en el paisaje. Dos palmas en sus recipientes de crecimiento, que el artista ha querido identificar con las dos partes de toda creación. Reproducidas *in vitro*, son el punto de partida germinativo para la continuidad de la especie, de un árbol que es más que eso: es un signo del imaginario cultural antillano.

En ciertas zonas, como valles intramontanos y grandes extensiones de tierras llanas, la palma real señorea en el paisaje y convive con otros árboles y arbustos en medio de esas distintas capas del verde sobre el cual ella sobresale por su altura con sus penachos abiertos. En la zona occidental de Cuba, en la provincia de Pinar del Río, en la Sierra del Rosario, ha sido declarada por la UNESCO en 1985 una reserva de la biosfera, caracterizada por su belleza natural y su biodiversidad en un espacio de cinco mil hectáreas. En ese lugar ha surgido un proyecto de carácter ecológico, sociocultural y turístico que ha integrado en sus diferentes dimensiones un concepto de vida sustentable, humana y natural. Las Terrazas es su nombre, un conjunto impresionante por su belleza natural y por la forma de interacción comunidad-medioambiente.¹¹⁶ Todo el complejo arquitectónico, tanto el habitacional como el hotelero y de servicios, logra una excelente armonía con el entorno, y a su vez permite una integración del turismo a la vida económica de

¹¹⁶ Cfr. Reynaldo González: *Conversación en Las Terrazas*.

los pobladores en estrecho contacto con los visitantes. A partir de la actividad colectiva se recuperan tradiciones y se reanima la historia local, a la vez que se cohabita con un esplendoroso paisaje integrado por cientos de especies de plantas y una gran variedad de animales endémicos, especialmente aves. Esta fue una zona cafetalera durante el siglo XIX, por lo que unido a la naturaleza –protagonista, sin duda– se encuentran áreas de hacienda fundadas originalmente por inmigrantes franceses radicados en esta zona para desarrollar las plantaciones. La labor de restauración permite descubrir el proceso productivo del café, así como los espacios destinados a los barracones de esclavos. De este modo historia y naturaleza se funden en Las Terrazas, así como también se promueve la preservación de tradiciones y costumbres vinculadas a las formas de cultivo y manifestaciones artísticas de gran arraigo, como las controversias de poetas populares, serenatas y fiestas campesinas.

En ese lugar vive y trabaja el artista cubano Lester Campa, quien en su taller a orillas del lago ha logrado una de las trayectorias artísticas más sólidas y originales en la compleja tarea de entablar, desde el arte, una nueva relación con la naturaleza. Cuando se llega hasta allí se comprende mejor la autenticidad de todo su trabajo, la impronta de su propia experiencia de vida. Su obra conceptualiza críticamente un exquisito quehacer pictórico, y la depuración de su lenguaje artístico, soporte esencial de sus obras, desde la fuerza expresiva de la síntesis como elemento visual, le permite al artista expresar lo necesario. No hay en él ni excesos ni abusos en el uso de los recursos del lenguaje plástico. Caracteriza a sus obras una sobriedad nada tropicalista, no son cuadros ni bonitos ni exóticos, simplemente impactantes y reflexivos para que el espectador se interrogue por ese modo preciso con que el artista se adscribe a una tendencia nada sencilla ni comercial de *hacer paisajes*. Contrariamente a lo que pudiéramos imaginar en alguien inmerso en esa naturaleza viva, Lester Campa hace una inversión y sus dibujos y pinturas se inquietan por el reverso de esa realidad, el de la tierra agrietada por la sequía: «la naturaleza asesinada por lucro y por necesidades. Símbolo de ese atentado, es el monte verde convertido en montón de leña, o la copa frondosa de un árbol proyectando una sombra de ramas descarnadas. La pintura seduce, la metáfora estremece».¹¹⁷ La obra *Sin título* (2006) constituye una propuesta en la que el artista dota a la

¹¹⁷ Marianne de Tolentino: «3 artistas del Caribe por el medio ambiente», en *3 artistas del Caribe por el medio ambiente*, [s. p.]

naturaleza de lo que ha perdido.¹¹⁸ La imagen representada, en solitario, ocupando el centro de la composición, es una palma sin su penacho, una palma mocha –según se dice en el lenguaje popular–, que un rayo desmochó, intensamente señalada en el cuadro por una luz cenital. Cuando la palma pierde su copete se convierte en un extenso tronco, alto y esbelto sin más. Desconsuela su imagen mutilada y el artista visualiza la sombra del penacho que ya no está, y completa su imagen a la inversa. La metáfora vuelve a estremecer. La escala sobresaliente de la palma real la convierte «en una atracción para los rayos [que] fulminan todos los años un número considerable de estos árboles [y por eso aparece asociada en la santería cubana a la morada de Changó] *orisha* al que se le considera el artillero del cielo y al que se le simboliza como el mismísimo trueno. En tal sentido, Lydia Cabrera asegura que Changó *cae siempre en la palma real*».¹¹⁹

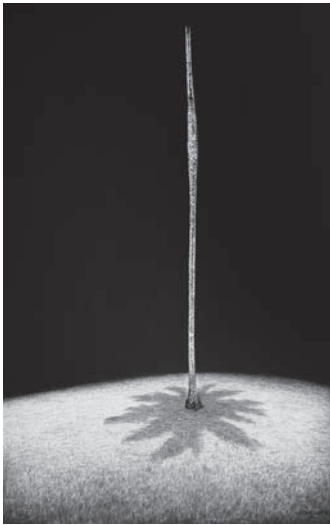


Imagen 54. Lester Campa: **Sin título**, 2002, acrílico sobre tela, 150 x 96 cm.

¹¹⁸ Esta obra ha tenido diversas versiones desde la primera en 2002, que le valió uno de los cuatro premios principales en la primera edición del Salón Nacional de Paisaje Víctor Manuel y que apareció publicada en la cubierta de la revista *Cauce* (n.o 3, Pinar del Río, 2005). Forma parte de la colección personal del pintor. (Cfr. Axel Li: «Lester Campa, pintor de la calma».)

¹¹⁹ Osvaldo Navarro: «El monte, los palos, las yerbas. La vida vegetal en el culto de las religiones cubanas de origen africano».

La obra *Sin título* transitó del soporte pictórico a la realidad natural del paisaje en Las Terrazas como escultura. En la base de una palma que un rayo deshojó, el arquitecto Osmany Cienfuegos, artífice del universo construido de Las Terrazas, en cuya obra se destaca la excelente armonización con el entorno, instaló sobre el suelo una palma mocha y, alrededor del tronco deshojado, una circunferencia de cemento, sencilla y rústica, convertida en espejo ilusorio (imagen 55, p. 262). Sobre esa superficie, en color verde, Osmany Cienfuegos le devolvió a la palma su penacho, o más bien su sombra, porque lo significativo es la poesía visual que lo evoca: pintarlo para que reaparezca porque ya no estará más ahí, coronando la palma real; está su sombra.

Residuos y transfiguraciones

El aumento de la población urbana en busca de empleo y oportunidades de trabajo ha sido una tendencia en las islas del Caribe insular.¹²⁰ A ese crecimiento incontrolado aparecen asociados problemas de sanidad ambiental e ilegalidad de los asentamientos humanos. El asunto se torna complejo por la multifactorialidad que implica en el orden económico, social y ambiental. Las formas de apropiación de los espacios urbanos, la rusticidad de las instalaciones y su falta de condiciones de habitabilidad por el estatus de pobreza constituyen la clave para comprender el estado del ambiente. En Haití, esta situación alcanza niveles alarmantes como resultado de la realidad económica del país, lo que provoca a su vez un estado de inseguridad y violencia. Haití ha vivido un fenómeno intenso de éxodo del campo a la ciudad en las últimas décadas,¹²¹ con los consiguientes procesos de caotización del espacio urbano por el hábitat no controlado, el hacinamiento, la falta de infraestructura de servicios, los problemas del agua potable y de los

¹²⁰ «A partir de la terminación de la Segunda Guerra Mundial, las ciudades capitales latinoamericanas alcanzan un crecimiento desproporcionado respecto a la *armadura* urbana nacional. Resulta un fenómeno genérico del llamado Tercer Mundo, al producirse el éxodo masivo de la población rural hacia las urbes y surgir los asentamientos espontáneos y marginales. La antítesis entre ciudad *formal* e *informal* será una de las principales particularidades de las metrópolis de los países subdesarrollados. El Caribe no escapa a este proceso.» (Roberto Segre: «Regionalismo y Modernidad», *La arquitectura antillana del siglo XX*, p. 86.)

¹²¹ «En estas se consolidó la crisis permanente de la economía, signada por el proceso de descomposición del sistema agrícola, sobre todo las producciones tradicionales, que conllevaron al agotamiento de los suelos, al retraso técnico y a la improductividad.» (Julia Mercedes Carrasco Herrera: «La economía haitiana en los inicios de siglo XXI».)

vertederos de desechos. Sumado a ello, la extensión de la economía informal y la falta de regulaciones constructivas hacen de la ciudad capital y de los principales centros urbanos zonas anárquicas por la aglomeración y la carencia de los servicios adecuados.¹²² Los mercados invaden todo el espacio y la actividad de pequeños comerciantes constituye una forma esencial de subsistencia para la familia y la sociedad haitianas:

En ciertas áreas de la zona costera de la capital son tan abundantes que cuando el auto donde realizaba un recorrido por los alrededores necesitó transitar, se debieron levantar con sus cestas, banquetas, mercancías y desplazarse. Así, se abrió la muchedumbre dejando solo el mínimo espacio para el automóvil. Apenas este había pasado todos volvieron a su lugar y nuevamente se compactaron tal si nunca se hubieran alterado. Los artículos que ofrecían para la venta comprenden una gama muy variada. Absolutamente todo se puede encontrar: desde jabón, cosméticos, frutos agrícolas, alimentos elaborados, medicinas, efectos electrodomésticos hasta productos artesanales como búcaros, macetas, sillas decoradas, tapices y también pintura *naive* y esculturas de hierro cortado.¹²³

En la misma medida en que esta contaminación social y la ruralización de los espacios urbanos se han incrementado, se aprecian dos procesos simultáneos de éxodo de diferente carácter al interior mismo de la ciudad. Por una parte el incremento de los *bidonvilles*, que ya comienzan a ser también *betonvilles*, en las laderas de las montañas que rodean la ciudad de Port-au-Prince, en aglomeraciones marginales sin condiciones ambientales para la vida de la población, y, por otra, el éxodo de los sectores económicamente favorecidos hacia los altos cerros y los espacios cerrados por grandes barreras hacia el exterior. Esto pro-

¹²² Concluido ya este libro, ocurrió en Haití un terremoto de gran envergadura que azotó, en 2010, la parte suroeste del territorio, justamente donde se localizan la ciudad capital Puerto Príncipe y otras importantes localidades como Jacmel y Croix de Bouquet. A la dimensión social de los problemas expuestos en el texto, se añadieron las características devastadoras de ese sismo, que impactó a un país ya castigado por la altísima erosión de los suelos y la deforestación, la aglomeración urbana y una economía informal de subsistencia entre los sectores más desfavorecidos. La precariedad de medios de subsistencia aumentó las dramáticas condiciones de vida y la vulnerabilidad de la salud de los haitianos tanto en las zonas urbanas como en las rurales.

¹²³ Lena Inúrrieta Rodríguez: «La Grand Rue de los artistas haitianos», p. 178.

duce un fenómeno sui géneris de compartimentación clasista de los espacios urbanos y naturales, una segregación marcada por los límites contruidos entre los diferentes niveles de la sociedad haitiana. Otro éxodo, no menos importante, se produce hacia el exterior. Haití posee una diáspora, sobre todo en los Estados Unidos, que constituye una fuente de ingreso importante en remesas y provee un comercio ilegal de mercancías para esa economía informal esencialmente urbana.

El fotógrafo de origen italo-haitiano Roberto Stephenson ha desarrollado una obra impresionante en relación con este panorama que muestra la ciudad, especialmente la capital, Port-au-Prince, inmersa en este entretejido socio-ambiental. Su cámara, los efectos que introduce con el uso de su lente y los métodos de superposición que utiliza durante el proceso de la impresión revelan todo el estado en que se presentan las circunstancias locales. Es muy extensa y diversa su labor como fotógrafo sobre una gran variedad de temas que conciernen a la realidad haitiana, pero la revelación de esa sensación visual de caos urbano, provocada por la coincidencia y simultaneidad de tantas y tantas cosas, personas e imágenes, hacen de sus piezas sobre el tema de la ciudad obras de una elocuencia impactante. *Happening in Carrefour* (2002) es una fotografía digital a color con técnica de collage, en la que Stephenson construye esa perspectiva múltiple, a la manera de un verdadero enjambre de situaciones (imagen 56, p. 262). Utiliza una palabra clave de la lengua francesa, *Carrefour*, con todo su sentido de cruzamiento y punto de convergencia. El montaje de imágenes construye esa sensación de barullo, que técnicamente se indica por las veladuras de unas imágenes sobre otras, y el collage produce en sí mismo un efecto de desasosiego perceptivo. En otra de sus obras, *La Belle Créole. Restaurant* (2004), el efecto sensible produce un resultado contrario. El ángulo de la calle seleccionado por el artista y el edificio están vacíos y un silencio interior domina la obra (imagen 57, p. 263). Bajo los portales de la edificación, a manera de gigante almacén a cielo abierto, se guarda todo ese andamiaje que sirve a los mercados que inundan toda la ciudad, un comercio que informalmente cubre paredes de piso a techo, haciendo de las áreas peatonales techadas y de las aceras, tiendas gigantes con todo tipo de productos en venta. El artista muestra cómo quedan esos lugares después de terminar el día o cómo están antes de que la jornada empiece: la aglomeración de baúles cerrados con cadenas donde se amontonan las mercancías con gruesos candados y las tarimas improvisadas de

madera y confeccionadas también *informalmente*, que se instalan en todos esos espacios de la ciudad.

Podría completarse una excelente trilogía fotográfica sobre este tema con la obra de Stephenson *La Saline the Day before the Elections* (2006), donde la acumulación de desechos sólidos y su traslado de forma tan improvisada muestran el escenario dramático de la cotidianidad. Sus fotografías son la constatación y la denuncia de ese conflicto que vive la ciudad de Puerto Príncipe, por el modo en que por acumulación de tantas cosas la ciudad se deteriora y el ambiente se degrada para detrimento del bienestar colectivo (imagen 58, p. 263). En ese estado de cosas, el arte en Haití, desde esas zonas de marginalidad y pobreza en que habita gran parte de los pobladores urbanos en los *bidonvilles*, ha transfigurado mucho de esos elementos residuales, para producir con ellos obras de arte a partir de la reutilización de desperdicios. En La Grand Rue, que fue en otro tiempo una de las avenidas comerciales más importantes de la ciudad de Port-au-Prince, se encuentran los espacios de vida y trabajo de estos artistas del reciclaje:

El gueto de la Grand Rue es un lugar situado en la zona costera, en las cercanías de la bahía de Puerto Príncipe. Área considerada durante la primera mitad del siglo xx bajo la ocupación norteamericana el centro económico y, por lo tanto, lo más elegante de la ciudad. La Grand Rue es la gran arteria que conecta todo el distrito y desde la cual parte el kilómetro cero de algunas de las carreteras más importantes de Haití. [...] La mayoría de las casas están en franco estado de deterioro. Pequeñísimas viviendas, cuyas paredes y techos son de zinc, han sido construidas sin cimientos, sin baños, sin cocinas, sin electricidad (pocas horas al día en los lugares donde existe la instalación), sin alcantarillado, con graves problemas para la distribución del agua potable.¹²⁴

Tras las fachadas de las construcciones en cuyas aceras y portales se sitúa todo ese conglomerado de las más disímiles prácticas de venta y actividad de servicios, se enmascaran formas de vida de más aguda pobreza. Allí se encuentran en sus minúsculas viviendas, construidas con tabla y zinc, talleres de artistas que han hecho de la recuperación un arte de la imaginación. Allí crean y exponen. Allí transfiguran lo inservible para que opere con otra función, y de todo se valen, y todo

¹²⁴ *Ibidem*, p. 180.

lo aprovechan. Son los artistas de La Grand Rue (imagen 59, p. 263). Es que la cultura de Haití, más allá de las grandes dificultades de su economía y su sociedad, o quizás por ellas, posee una fuerte identidad en la región y más allá del Caribe. Su capacidad de revertimiento es parte de la cultura de resistencia de ese pueblo al interior del deterioro socio-económico-ambiental. Hacer arte con material recuperado y poner la imaginación en función de crear nuevos valores artísticos constituyen toda una estética dentro de las zonas de marginalidad y exclusión de los centros urbanos impactados fuertemente por esas circunstancias. Un arte de revalorización de lo inservible, puesto en una nueva función en el país que tiene una de las economías más pobres del hemisferio occidental, a partir de las condiciones de dependencia y subdesarrollo a la que ha estado sometido a través del tiempo. Se trata de un proceso largo y continuo, que no cesa, y que se ha agravado con las tendencias promovidas activamente por el Banco Mundial y la Agencia de Desarrollo de los Estados Unidos, las que «iniciaron una estrategia de desarrollo conjunta, basada en las cadenas de montaje, las maquilas y la exportación agrícola, mediante la cual pronosticaron la conversión de la economía haitiana, en el “Taiwán del Caribe”. Sin embargo, los resultados fueron diametralmente diferentes».¹²⁵

Bien podría decirse que la consecuencia ha sido la agudización de esa desarticulación estructural en sociedades dependientes, fuertemente marcadas, además, por la segregación social y la exclusión, y que no son poblaciones que están al margen de la sociedad moderna, sino que han sido el resultado de ella, agravadas por las tendencias contemporáneas que incrementan la inequidad y la segmentación social. Esos espacios de marginalidad creciente son prolíferos a las transgresiones. Los artistas de La Grand Rue, al situar sus obras en los espacios de otras legitimaciones, como son las galerías y museos, son continuadores de una larga tradición haitiana de refuncionalización desde el arte, con la que han ejercitado históricamente una forma de entereza de carácter artístico-cultural. El uso de los bidones de petróleo en el arte de la escultura bi- y tridimensional tiene aún en la Croix de Bouquet uno de sus ejemplos más sobresalientes. Muchos son los artistas que desde la recuperación han elaborado una obra de altos valores estético-artísticos. En La Grand Rue, André Eugène, Céleur Jean Hérard y Guyodo, entre otros, proyectan su labor hacia la

¹²⁵ Julia Mercedes Carrasco Herrera: Ob. cit.

comunidad, realizan talleres con niños y jóvenes y propician formas de participación que reestablecen de otra manera sus vínculos con la sociedad.

La gente de a pie

En la cultura urbana resalta un conjunto de referencias a los procesos que ocurren simultáneamente en el espacio de la ciudad, territorio de múltiples convergencias del que se ocupan en una pluralidad de enfoques los urbanistas y arquitectos, los sociólogos urbanos, los antropólogos socio-culturales, los etnólogos, los paisajistas, en fin la antropo-geografía, que ha dado continuidad a los estudios de la geografía humana, y también los artistas. En la ciudad se revelan en toda su dimensión los problemas y estrategias de interacción entre el individuo y su hábitat, tanto el de los espacios construidos como el de los espacios naturales. Este es, en general, un problema del crecimiento de las ciudades contemporáneas que con fuerza se ha expresado en las de Latinoamérica y de las islas del mar Caribe. Entre esos individuos protagonistas del espacio urbano, un sujeto resalta de modo muy especial, un personaje que crece también en la medida en que aumentan exponencialmente los vehículos, contrariamente a lo que podría imaginarse. Son los hombres y mujeres *de a pie*, personajes esenciales en la vida de la ciudad: todos nosotros, los peatones. Somos parte intrínseca de la imagen de la ciudad. En el mundo contemporáneo, la vida activa del peatón se hace más compleja. Su submundo ha requerido de un sistema de ordenamiento y formas de protección, de una vialidad otra a la escala del transeúnte, que incluye toda una codificación de cruces peatonales, semáforos para peatones —ya se ha instituido internacionalmente *el día del peatón*—.¹²⁶ Existen también las áreas viales dispuestas para ciclistas. Se intenta favorecer los desplazamientos humanos por la ciudad, protegerlos y ampliarlos, pero el diseño de las estructuras urbanas existe más en función del tráfico vehicular que de los peatones y, según datos de la Organización Mundial de la Salud, ochocientos mil

¹²⁶ En Europa, se aprobó la Carta de los Derechos del Peatón por resolución del Parlamento Europeo en 1988. El lema bajo el cual se inscribe esta Carta es «Motivos para Andar» y se orienta a estimular el movimiento ciudadano *a pie* y a dignificarlo ante la avalancha vehicular. En algunos países se ha establecido también el Día sin vehículos, y entonces por ciertas zonas urbanas solo se permite caminantes y ciclistas, dos figuras asociadas en el conflicto del caótico crecimiento de transporte individual en las ciudades desarrolladas.

personas mueren cada año por accidentes automovilísticos. Refiriéndose a la situación en Santo Domingo, Luis Emilio Félix Roa, Director General de Salud Ambiental, expresó que

las inhalaciones de emisiones de los vehículos desencadena en los choferes un proceso de adormecimiento. [...] En un vehículo en mal estado, como hay muchos carros y guaguas del servicio público, el chofer va inhalando monóxido de carbono, y si a esto usted le suma la exposición al ruido y el cansancio, en esas condiciones ya es un peligro público lo que anda en la calle.¹²⁷

Los artistas han mirado la ciudad desde diversas escalas y se han reencontrado con ese sujeto en desplazamiento, regido en sus movimientos por su propia individualidad. No se trata del turista que vive la ciudad al tiempo de sus deseos y los *clicks* de su cámara. Hablamos de los peatones de tiempo real, los que se desplazan al ritmo de la vida y a quienes estos artistas recolocan en sus discursos artísticos. Limber Vilorio, de República Dominicana, es uno de esos creadores que ha hecho del conflicto del peatón su propia poética artística, para lo cual asume los vehículos como símbolo cultural, los neumáticos, la polución que los transportes generan y los atributos de poder aportados a sus conductores en el circuito vial. Todos esos elementos son objeto de sus obras con perspectiva crítica y cargada de sugerentes reflexiones de carácter socio-ambiental, en las que aparecen, implícitos, temas sobre el caos urbano que él ha explorado desde diferentes expresiones artísticas como la pintura, la escultura, el dibujo y la instalación. Limber Vilorio lo ha dicho del siguiente modo:

El desorden urbano se traduce en desorden vehicular y los intentos de su mejoría empeoran las necesidades espaciales del peatón [...] es antihumano e irracional partir desde el carro para diseñar espacios urbanos. Esta situación sumada a la falta de transporte público efectivo ha provocado que el vehículo, tome una importancia exagerada en nuestro país, algo que podemos palpar en la bien conocida frase de el *que anda a pie no es gente*, o en la proliferación de los negocios de auto-adornos. A todo esto debemos agregar el estatus económico que el carro representa, sobre todo en un país de economía pobre [...] pretendo comunicar

¹²⁷ *Apud.* Sergio Cueto: «Cadena de noticias Dominicana».

mi preocupación de que a pesar de los esfuerzos de las autoridades en mejorar el sistema vial y adecuar a la ciudad para el fluido vehicular, cosa que no es válida por no considerar al peatón, esto no funciona debido al deterioro de las calles, la falta de iluminación y señalización, la violación de las señales de tránsito, el mal drenaje pluvial, etcétera.¹²⁸

En 1999, Limber Vilorio obtuvo el Premio del público en la XXI Bienal Nacional de Artes Visuales de República Dominicana. La obra ganadora fue una instalación acompañada de un video, *Traje para caminar por Santo Domingo* (1999) (imagen 60, p. 263), pieza interesante, que proponía un vestuario peatonal con un equipamiento para «todo peatón que esté dispuesto a enfrentar la batalla que representa el transitar por la ciudad de Santo Domingo».¹²⁹ Los comentarios que mereció fueron muy sobresalientes acerca del impacto de este traje en la crítica dominicana. Se insistió en el sentido lúdico de la obra y a la vez en su dimensión crítica dentro de un lenguaje de amplia comunicación por el carácter popular de sus atributos y elementos simbólicos. Iván Miura destacó los cambios que se han producido en la ciudad, «que de sector residencial de clase media ha sido convertida en lo más parecido a un *Disney World Tropical*, con el agravante de miles de obstáculos en sus remozadas avenidas que hacen que el pobre y desamparado peatón salga cada día hacia la olimpiada del desastre». El autor llama entonces a esta vestimenta elaborada por Limber Vilorio *traje nacional* y expone:

Es una mezcla de Terminator y compadre Pedro Juan, que a pesar de sus sofisticados aditamentos tiene... por aquello de que más vale prevenir, imágenes protectoras de: San Miguel Arcángel, La Virgen de La Altagracia, Santa Eduvigis y el Doctor Gregorio Hernández entre otros. [Asegura Miura que el traje ha sido probado contra] varilla con trozos de cruza calles enredados, postes de luz con agresivas pancartas políticas desprendidas [...] charcos de agua contaminados con dengue hemorrágico, desechos y posible habitáculo del Lago-Ness, alto nivel de ruidos ensordecedores a ritmo de bachata y merengue [en fin] un traje para transitar por las nuevas junglas urbanas.¹³⁰

¹²⁸ Limber Vilorio: «El concepto del artista», [s. p.]

¹²⁹ Iván Miura: «Traje para caminar en Santo Domingo», [s. p.]

¹³⁰ Ídem.

Se trata de una imagen cargada de un humor criollo, en la que se combinan objetos de muy diversa procedencia de manera original y, sobre todo, elementos recuperados engarzados con una gran chispa popular. Entre esos elementos se encuentran: una mascarilla, un ventilador, guayos empleados como pectorales y rodilleras, herraduras. A la vez, el traje remite a la idea del vestuario de *cosmonautas* y contiene también imágenes de los *Powers Rangers*. Es justamente en esa mezcla de lo tradicional y lo contemporáneo, en esos anacronismos de objetos reciclados donde sobrevive el atraso no solo material sino cultural en permanente interacción con la modernidad. Se trata de una propuesta que engarza con las inquietudes de la relación del individuo con el entorno urbano, donde según el estudioso Justo de la Cueva «respirar es ya una peligrosa aventura [por el] insidioso, pero notorio asesinato que del clima y del medio ambiente (y de nosotros a través de ellos) cometen los automóviles».¹³¹

Los problemas de vialidad y transporte acrecientan las contradicciones de la ciudad contemporánea, así como los índices de contaminación ambiental que conspiran contra la habitabilidad y hacen más compleja aún la situación del transeúnte, de la gente *de a pie*. A ellos dedicó su traje Limber Vilorio e Iván Miura informaba en su comentario que se encontraban en todas las tallas: «Small, Medium y Large».¹³²

Urgencias colectivas

El artista puertorriqueño Rafael Trelles realizó el proyecto *Monumento al fracaso* (2008) en las petroquímicas abandonadas Commonwealth Oil Refining Company (CORCO) en el Municipio de Peñuelas, Puerto Rico. El título de la obra se proyectaba sobre las ruinas industriales del antiguo complejo como parte de un espectáculo audiovisual y evento artístico multimedia. La iluminación a color sobre las estructuras abandonadas fue diseñada por el luminotécnico Quique Benet y la música electrónica compuesta y ejecutada por el pianista y compositor puertorriqueño Tato Santiago. Antes de dar inicio al evento, Trelles leyó una carta pública dirigida al pueblo y al gobierno de Puerto Rico, en la que hizo un resumen de la historia económica de la isla durante el siglo xx y de cómo la chatarra industrial de la antigua CORCO

¹³¹ Justo de la Cueva: «Esos asesinos que impunemente matan cada día a miles de personas: los automóviles».

¹³² Iván Miura: Ob. cit.

podía servir de símbolo de los sucesivos ciclos económicos que habían conducido a la crisis del presente. Parte del texto que Trelles leyó vale la pena reproducirlo:

Pobre Puerto Rico [...] Tan pobre que por unos cuantos empleos sacrificaron la salud y el ambiente, nuestro presente y el porvenir. Tan rico que todos los años se generan decenas de miles de millones en ganancias que se escapan al extranjero, lucrando de paso a la élite intermediaria colonial, mientras fuerzan a la mayoría del pueblo a la mendicidad federal. [Continuó afirmando que las petroquímicas son un monumento al fracaso y a la improvisación como] emblema de un progreso retrógrado. Símbolo de un desarrollismo descontrolado que siembra los campos con cemento y nos somete al culto del automóvil, la locura del tapón, la prisa, el consumo desenfrenado y la violencia generalizada. Monumento al fracaso de una política colonial que entretiene, y desmoraliza al pueblo con la corrupción, la trivialidad y la prepotencia federal. Monumento a la paradoja de un país que teniendo todo lo necesario para florecer sigue condenado a ser una colonia pobre y dependiente. [Manifestó] la urgencia que deben sentir los puertorriqueños de exigir y ejercer la soberanía política para que Puerto Rico pueda desarrollar un nuevo modelo económico que responda a las necesidades de los puertorriqueños.¹³³

Finalmente, Rafael Trelles clamó por la limpieza de los terrenos contaminados por la chatarra industrial para impulsar el desarrollo de los mismos en beneficio del municipio de Peñuelas y su gente. Se trató de un hecho artístico de gran trascendencia por todas las implicaciones socio-ambientales e ideológicas con que el artista abordó este asunto en la realización de su proyecto, con una gran resonancia en la comunidad, que fue partícipe del acontecimiento:

Durante el performance de *Monumento al fracaso* asistieron personas de Tallaboa, el barrio donde están ubicadas las ruinas de las petroquímicas. Se desarrolló una dinámica muy interesante en donde la gente se me acercaba a contarme anécdotas sobre el tiempo en que estaban operando las petroquímicas. Un antiguo líder obrero me habló de los trágicos accidentes que allí ocurrieron que costaron la vida de varios trabajadores, leyó poemas y un cuento sobre esos sucesos. Un anciano narró cómo era

¹³³ Rafael Trelles: «Monumento al fracaso».

ese valle cuando era agrícola, los manantiales y pozos que abundaban en el lugar. Otra persona contó sobre la migración de varios soldados con sus familias a Texas a raíz del cierre de la petroquímica. Se habló también de la contaminación y las enfermedades que padecieron los obreros y sus familias, algunas allí presentes. También se unieron al acto miembros de la comunidad que durante esos días luchaban en contra de la construcción de un gasoducto cerca de sus hogares (hace una semana atrás el gobierno cedió a sus protestas y desistió de construir el mismo). La presencia de esta gente allí demuestra que estos lugares, abandonados durante tantos años, no están muertos. Son lugares que encierran mucha memoria y significados para la gente que todavía los recuerda como parte de sus vidas. Una acción de arte provoca que emerjan espontáneamente estos recuerdos cargados de dolor, frustración e incomprensión sirviendo de vehículo de expresión a la comunidad.¹³⁴

La obra (imagen 61, p. 264) se presenta en forma de video y fotografías que documentan el evento de forma tal que pueda ser ampliamente difundido y expuesto en sitios de legitimación del arte como galerías y museos.¹³⁵ Como suceso multidisciplinario, la pieza tiene un carácter colectivo y procesual. Rafael Trelles, excelente pintor y dibujante, se ha implicado con gran sensibilidad en proyectos grupales y en un arte público con gran incidencia comunitaria y social. Son relevantes sus trabajos artísticos con una clara conciencia de la dimensión cultural, social y política de lo ambiental. Importantes en ese sentido han sido sus labores en acciones artísticas en el proyecto «Creo en Vieques» (2000) en esta isla, que ha sido centro de tanta atención boricua e internacional por las afectaciones producidas a la población local, y al ecosistema, por los ejercicios militares de las tropas estadounidenses que han ocupado el territorio para esos fines. También en Vieques realizó el documental *En concreto*, a manera de gráfica urbana en asociación con la comunidad del lugar y el Comité Pro Rescate y Desarrollo de Vieques. Este procedimiento gráfico es del mayor interés por el modo en que se asocia también a factores de degradación ambiental y deterioro de los espacios públicos. Sobre los muros de las

¹³⁴ Entrevista de Y.W. a Rafael Trelles (30 de abril de 2009).

¹³⁵ En la realización de la obra en soporte visual intervinieron Roberto Tito Otero, video documentalista; Johnny Betancourt, fotógrafo; la asesoría del economista Argeo Quiñones y el auspicio de la Oficina de Arte y Cultura del Municipio de Peñuelas.

edificaciones, las cercas de mampostería y las aceras se concentran capas de hollín que llegan a adquirir una coloración ennegrecida. Sobre ellas el artista trabaja, blanqueando lo sucio a fuerza de agua y la pistola de presión es como un gran pincel que el artista manipula sobre plantillas. Los resultados son asombrosos. Rafael Trelles hace de las superficies marcadas por el acumulado de años de suciedad y falta de color verdaderas expresiones de arte público. Un modo explorar por el arte y sus formas, un lenguaje visual urbano y mural.

Ya en su obra pictórica el artista había indagado sobre el universo de la naturaleza; dice que en ellas, piezas de gran valor expresivo y amplios formatos, se presenta «como una fuerza indomable e instintiva en donde el ser humano es apenas una pequeña pieza de un entorno generalmente hostil».¹³⁶ Se trata de paisajes con una fuerte energía subjetiva y un imaginario desbordante, en los que aparecen *sorpresas y peligros*. Sin embargo, el autor es consciente del cambio de perspectiva que se aprecia en sus obras cuando ellas se desplazan del lienzo y el espacio bidimensional pictórico a lo instalativo y a las intervenciones públicas, en las que de manera consciente asume modos de interacción en el plano comunicativo con mayores implicaciones en la denuncia ambiental y ecológica, las que por su carácter comprometido se inscriben en las preocupaciones ideológico-estéticas de la cultura y la sociedad puertorriqueñas contemporáneas. Trelles es rotundo en sus apreciaciones acerca de las consecuencias de los programas *desarrollistas* que han tenido lugar en Puerto Rico como parte de las nuevas estrategias económicas, dependientes de los Estados Unidos:

a partir de los años cincuenta los gobiernos coloniales han ensayado programas de fomento industrial que han traído como consecuencia la contaminación del medio ambiente. Existen verdaderos desastres ecológicos que permanecen ocultos o que, peor aun, la opinión pública no le presta atención aunque los mismos sean conocidos. Por otra parte, la alianza entre los sectores industriales y desarrollistas con los dos partidos políticos principales que se turnan en el gobierno, hacen muy difícil la aplicación de las leyes de protección ambiental.¹³⁷

¹³⁶ Entrevista de Y.W. a Rafael Trelles, ob. cit.

¹³⁷ Ídem.

El artista sabe del sentido ético de la acción colectiva, del papel tan importante que entonces pueden entablar la comunidad y los diferentes actores sociales, de los cuales son partícipes los creadores, las asociaciones y diversos sectores de la sociedad. Trelles concibe, participa y desarrolla sus proyectos artísticos con temas sensibles en su aspecto ambiental sobre los que se manifiesta una inquietud colectiva. Y se implica desde un sentido de responsabilidad no solo artística sino también ciudadana: «en los últimos años se han creado muchos grupos comunitarios que luchan por la implementación de las leyes ambientales; que existen pero que no se aplican a menos que las comunidades lo denuncien públicamente. En ese contexto de un movimiento ecologista que crece en el país es que pretendo insertar mis acciones artísticas».¹³⁸

Porque justamente desde el arte se puede desarrollar un activismo ambientalista, Rafael Trelles documenta y presenta sobre diversos soportes su trabajo en los espacios del arte, con todas sus implicaciones culturales, y en los espacios comunitarios, con todos sus alcances sociales. Con esos materiales actúa también como facilitador y comunicador ofreciendo talleres, charlas audiovisuales y encuentros en centros de formación y universitarios. En ese sentido, considera Rafael Trelles «que a través de las acciones artísticas se pueden crear alternativas críticas y éticas ante los problemas socio ambientales. Me interesa mucho realizar proyectos que estén vinculados a un trabajo político previo efectuado por una comunidad. Me parece que en mi trabajo esto es muy evidente».¹³⁹

¿Más islas en el Mar Caribe?

Los medios de comunicación han heredado muchos de los estereotipos utilizados a través del tiempo sobre la imagen del Caribe y han creado otros nuevos con el desarrollo de la publicidad y el turismo. Pero si uno de los antiguos clichés prevalece como leyenda hasta nuestros días, es el de las islas paradisíacas y sus tesoros, que ya no se conciben necesariamente escondidos pues el propio interés de atracción turística convoca a mostrarlos. Por eso no sorprendió a muchos el título de la obra que el gran artista dominicano Polibio Díaz presentó en la Novena Bienal de Arte de La Habana, *La Isla del Tesoro* (2006), que

¹³⁸ Ídem.

¹³⁹ Ídem.

se suponía asociada a esos fetiches de la publicidad, conociendo que el reconocido fotógrafo ha sido un agudo observador de diversos aspectos de la sociedad dominicana (imagen 62, p. 264). El título no daba cuenta de la peculiar cuestión que interesaba a la obra. La sorpresa fue parte esencial de esta pieza trascendente por su importancia cultural y socio-ambiental. Lo que tenían los espectadores ante sí era la punta del iceberg. La obra que se exponía en La Habana era la resultante madura y crítica de un proceso que lo había conducido al logro de la síntesis estético-artística de su pieza. Es imprescindible describirla para desde ella trenzar los hilos que condujeron a Polibio Díaz hasta la instalación-performance que vieron los asistentes en la inauguración en la sede de la Bienal habanera.

Cuatro elementos esenciales conformaban la muestra: las fotos situadas sobre los muros, un video proyección, una larga mesa donde se reproducía la costa del malecón dominicano y, situada allí, una isla, hecha a escala y realizada totalmente de bizcochos, dulce de leche y caramelos. Las fotografías y el litoral del malecón dominicano dialogaban acerca del estado de deterioro ambiental de los espacios costeros, donde se acumulan, por efecto de las aguas y la negligencia ciudadana, los desechos sólidos y la basura. El video proyección y aquella isla sui géneris aportaban un elemento esencial a la obra. En la pantalla se apreciaban unos fotogramas de la película *El Padrino*: era su cumpleaños y en una de las terrazas del Hotel Nacional de La Habana compartía con sus amigos un bizcocho con la imagen de la isla de Cuba; los camareros reparten las piezas del dulce a los presentes y entre todos se han comido la isla distribuida en pedazos. No es necesaria mayor elocuencia. Sobre la mesa instalada por Polibio Díaz, a cierta distancia de la imagen de las costas del malecón dominicano, una isla de merengue y caramelo reproduce la que de manera artificial y con fines turísticos se pretendía construir exactamente en ese lugar. De manera análoga a lo que ocurrió en la película, la isla fue troceada por el artista y servida a todos los asistentes que disfrutaron el bizcocho realizado por las manos expertas de la repostera Miriam de Gautreaux. La isla desapareció totalmente del lugar donde se proyectaba instalarla y parsimoniosa y cuidadosamente el artista limpió todos los pequeños residuos de merengue y azúcar, y el mar azul quedó a la vista de todos los presentes.

La obra de Polibio ni empezó ni concluyó allí. Lo que vio la Bienal de La Habana fue la capacidad de síntesis del lenguaje artístico de

un creador experimentado para enunciar un proceso largo e intenso de un proyecto colectivo, en el que tomaron parte muchas voces e inteligencias para impedir la construcción de una isla artificial en las costas de la ciudad capital de República Dominicana: «La Isla [expresó Bernardo Rodríguez Vidal] es un megaproyecto de ciudad que proponen levantar dentro del mar. Según sus diseñadores, el complejo se edificará utilizando las más avanzadas tecnológicas y se llamará *Ciudamar, una isla del Nuevo Mundo*».¹⁴⁰

También identificada como Isla Novo Mundo XXI,

creará un suelo urbano con un millón de metros cuadrados, 3.6 kilómetros de costas [...] Marina con 300 atracaderos de botes. 10,000 viviendas individuales y centros comerciales. Inversiones Sans Souci con capacidad para 300 botes adicionales y una Marina deportiva aumentaría la capacidad en otros 500 botes. Es decir, en un momento determinado podemos tener unos 1000 botes en el área del Proyecto, unos 50,000 habitantes y capacidad para concentrar, estimamos por la cantidad de centros comerciales y vías de acceso, cerca de 250,000 personas.¹⁴¹

El artista considera que, si bien esta fue su primera obra significativa en el tratamiento de lo ambiental:

Yo siempre he tenido una sensibilidad ecológica. Hace treinta años diseñé la «Casa de Tarzán» en una falda de la Sierra del Batoruco. Una casa encima de un río en el medio de la selva. Fue en el año 1978, cuando yo era niño. En vez de yo irme al parque de diversiones, mi padre a donde nos llevaba era al río y allí hacía un sancocho y allí se juntaban en la misma mesa desde el Presidente de la República hasta el que ordeñaba las vacas. Y el baño no era en la piscina sino en el río. O sea yo vengo de una cultura de provincia donde la naturaleza está más cerca de ti. Lo raro era una piscina o un Country Club. Y de hecho la primera vez que fuimos a una piscina, mi hijo que estaba aprendiendo a hablar, lo que dije fue río. Y la muchacha que estaba cuidándolo se metió con todo y ropa,

¹⁴⁰ Bernardo Rodríguez Vidal: «La isla artificial. Una ciudad del Nuevo Mundo. Riesgos ante posibles desastres naturales». En este texto se examinan un conjunto de circunstancias y riesgos que la construcción de esta isla podría significar en cuanto a desastres naturales así como su impacto ambiental.

¹⁴¹ Antonio Cocco Quesada: «La isla artificial y la remodelación del puerto de Santo Domingo».

porque yo seguía esa tradición. Él no conocía una piscina pero sí el río. Yo lo metí a los cuatro meses en el río.¹⁴²

La propia casa del artista, donde realizamos la entrevista que se acaba de citar, se me muestra abierta a esa relación con el entorno. Plantas verdes y sanas crean una floresta en el espacio donde conversamos, las palomas del lugar entran a su patio cerrado por celosías donde se alimentan cada día y el canto de una rana se escucha combinado con los sonajeros que deben hacer muy plácido un descanso en la hamaca que cuelga en la sala de la casa. Una gran ventana, completamente abierta, permite ver la costa, el malecón dominicano y el mar azul que se extiende hasta el horizonte. Comenta el creador que desde esa ventana se hubiera visto la isla que se pretendía construir frente al malecón dominicano.

La obra *La Isla del Tesoro* es indicativa de una sensibilidad ecológica y cultural, de una observación de la realidad y la actualidad y de un modo crítico de entablar desde el arte sus relaciones con la naturaleza y la sociedad. ¿Cómo supo Polibio Díaz del proyecto de la isla?:

Yo me levanto un día y leo en la prensa que van a hacer una isla artificial, ahí mismo, se pudiera ver desde mi ventana que da hacia el mar, porque iba a cubrir todo el frente del malecón desde la zona colonial hasta la Abraham Lincoln que es donde está el Hotel Santo Domingo. Yo no lo podía ni creer. Era como la panacea. Con ella se iban a resolver todos los problemas, del desempleo, todo. La isla que se iba a hacer era el maná. Y yo sinceramente no lo podía ni creer. Entonces para mí eso fue un escándalo que ya se había mandado al Congreso para su aprobación, y eso suscitó –no sólo a nivel personal– un rechazo a nivel de opinión pública.¹⁴³

Lo importante a destacar es que, tras el primer impacto inmovilizador, se desencadenó toda una acción en torno al tema, una participación en mítines y reuniones dentro de un activismo social que dio lugar a la presentación de mociones ante el Congreso. De las veintiséis presentadas, una fue la de Polibio Díaz, en la que –dice– «me autodenominé representante de los artistas contemporáneos». Destaca que solo dos

¹⁴² Entrevista de la autora al creador el 18 de febrero de 2009.

¹⁴³ Ídem.

ponencias fueron a favor del proyecto, pero «eso no fue motivo para que el proyecto se paralizara, el proyecto seguía como una bola de nieve, y de hecho, todavía. Está parado entre comillas».¹⁴⁴ Entonces comenzó el proceso que puso en interacción las discrepancias con el proyecto con su modo de concreción en obra de arte. En ello fue decisiva la decantación que exigía el desplazamiento simbólico al lenguaje visual, por la necesidad simplificadora e integradora a la vez que el arte plantea. En un inicio, la obra se llamó «La Isla Portátil». Comenzó el trabajo intenso para transitar por las diversas aristas que aquella isla planteaba en los diversos aspectos de lo social y ambiental:

Tuve reuniones con oceanógrafos, arquitectos, reposteras, fotógrafos, video-artistas, intelectuales, poetas como Chiqui Vicioso. Empezamos a discutir la pieza y a hacer modelos del bizcocho. Recuerda que en las obras de arte hay un 10 por ciento de inspiración y un 90 por ciento de transpiración. Fueron muchas discusiones. La maqueta que hice de la ciudad de Santo Domingo tenía que mantener una escala, necesitaba un arquitecto para bajar de la página web de la compañía los planos arquitectónicos de la isla, pues yo quería hacer una reproducción exacta del proyecto.¹⁴⁵

Lograr la morfología de la isla, su imagen, e integrarla a la obra era todo un reto, para lo cual fue necesario,

hacer los modelos de los edificios. Yo quería que todo fuera dominicano [...] Los edificios los ideé con dulces dominicanos, todo era comestible y eso era muy importante para mí. Algunos se caían y no duraban un día. Los árboles los hice en caramelos todos verdes comestibles. En el proceso está mi hija aquí. Y en la televisión están poniendo el *Padrino II* y le digo: «ven por qué en esta película yo salgo como extra». Pero tengo que esperar a que llegue ese fragmento del filme. Y es cuando me topo con el tema del bizcocho y me digo: «eso tiene que ir obligado con mi pieza». El que no sabe esto que estoy diciendo, no sabe qué vino primero, si el huevo o la gallina, porque esa secuencia me vino como anillo al dedo para mi pieza. Entonces cambié las cosas a última hora y los problemas

¹⁴⁴ Ídem.

¹⁴⁵ Ídem.

logísticos, pero eso tenía que ir. Me puse a trabajar, a editar el fragmento e incluirlo.¹⁴⁶

La obra de Polibio se ha presentado en formato de video en muchos lugares. Al referirse a esta pieza y a otras en las que el artista ha mostrado esa sensibilidad hacia los problemas ambientales de nuestro tiempo, él es consciente de la función ética y educativa que el arte debe cumplir para crear zonas de cuestionamientos y hacer que el público se haga preguntas y se socialicen las inquietudes:

De una manera u otra estamos contribuyendo, ha habido una campaña y algo se está logrando. No con la velocidad que quisiéramos pero lo estamos logrando. Ya se ha creado en República Dominicana una Secretaría de Medio Ambiente. Antes un terrateniente venía y acababa con los árboles y no pasaba nada. Ya ahora es cada vez más difícil que esas situaciones ocurran. Estamos dando pasos que repercuten. No vamos a cambiar el mundo. Yo siempre evito esas ideas quijotescas, pero de alguna manera sensibiliza qué es lo que podemos hacer [...] Para la gente, botar la basura por la ventana no está mal. Es lo que se ha hecho por siglos. Y de buenas a primeras nos hemos dado cuenta que ese acto no es tan simplón, que ese acto de botar la basura por la ventana tiene un sentido no sólo en tu entorno inmediato sino en todo tu medioambiente. [...] Con [*La Isla del Tesoro*] ya no se trataba de botar una cáscara de guineo por la ventana, sino que se trataba de botar una isla en el mar Caribe. Eso encajaba perfectamente en esa lógica y en nuestra cultura.¹⁴⁷

Una isla más en el mar Caribe, como si pocas hubiera. Nombrada, además, Isla Novo Mundo XXI, un retorno a la época de los descubrimientos. Una isla entre tantas para atracción de los viajeros de cruceros y vuelos *charters*, una isla que, contrariamente a la lógica de todas las islas, no emergió sino que fue depositada allí para que brillara con luz de neón y torres de grandes hoteles. Otra vez el paraíso, ¡y esta vez cuál!



¹⁴⁶ Ídem.

¹⁴⁷ Ídem.

Catálogo II





33
Antonio Martorell
Casacaribe-Caricasa, 1992,
instalación, técnica mixta.



34
Antonio Martorell
Mundillo desenchajado, hilo tejido.
(p.195)



35
Annalee Davis
Just beyond my Imagination,
2007, instalación, técnica mixta.



36
Hervé Beuze
Machinique, 2001, bagazo y metal,
5 m x 3 m x 15 cm.



37
Stan Kiuperi
Abstracción, [s. f.], técnica mixta
sobre tela.



38
Ciro Abath
Mi alma, 1994, cerámica y
materiales naturales, 82 x 40,20 cm.



39
Ciro Abath
Transformation, 1996, instalación
cerámica, 300 x 400 x 185 cm.



40
Ellen Spijkstra
Presentando una piedra, 2003,
piedra fósil, porcelana y acero.



41
Julio Larramendi
Corales, 2007, fotografía.



42, 43 y 44
Marwin Sánchez y Néstor Navarro
**Carapacho. Conservación de las
tortugas marinas de Cuba**, 2006.
(pp. 208-209)



45
Tony Capellán
George, 1999, objetos recuperados.



46
Alexis Leyva (Kcho)
La regata, 1993-1994, materiales
recuperados.



47
Chemi Rosado
El Cerro, acción plástica y fotografía.



48
Jaime Suárez
Erosión, 1976, cerámica.



49
Jaime Suárez
Tondo telúrico, 1991, cerámica.



50
Marcos Lora Read
Sueños secos, 2008, resina de poliéster y barro.



51
Jorge Pineda
El Bosque, 1999, dibujo, carboncillo y carbón, objetos.



52
Belkis Ramírez
La última reserva, 1995, estacas de madera.



53
Silvano Lora
In vitro, [s. f.], óleo sobre tela.



54
Lester Campa
Sin título, 2002, acrílico sobre tela, 150 x 96 cm. (p. 234)



55
Osmany Cienfuegos
Sin título, 2004, instalación.



56
Roberto Stephenson
Happening in Carrefour, 2003, fotografía digital y collage sobre bannerflex, 94 x 194 cm.



57
Roberto Stephenson
La Belle Créole. Restaurant, 2004, fotografía digital y collage sobre bannerflex, 94 x 208 cm.



58
Roberto Stephenson
**La Saline the Day before
the Elections**, 2006, fotografía
digital y collage sobre bannerflex,
94 x 283 cm.



59
**Talleres de artistas de la Grand
Rue**, 2006.



60
Limber Vilorio
**Traje para caminar por Santo
Domingo**, 1999, materiales diversos.



61
Rafael Trelles
Monumento al fracaso, 2008,
performance y documentación
fotográfica.



62
Polibio Díaz
La Isla del Tesoro, 2006, fotografía,
video y performance.



63, 64
Propuestas de María E. Manrique
y María E. Perales para la exposición
Diálogo ecológico, 1994. (pp. 269-270)



65
Agua
Exposición colectiva, 2009,
Museo de Arte Moderno,
República Dominicana. (p. 273)



66
Climarte, 2009, página web,
Casa de las Américas. (p. 274)



67
Polibio Díaz
Entre el cielo y la tierra, 2008,
fotografía.



68, 69
Obras de estudiantes de la Escuela Edna
Manley, Kingston, Jamaica. (p. 277)



70, 71
Milton Raggi
**Cómo hacer crecer árboles en la
arena**, 2009, instalación con sonido.
(pp. 279-281)



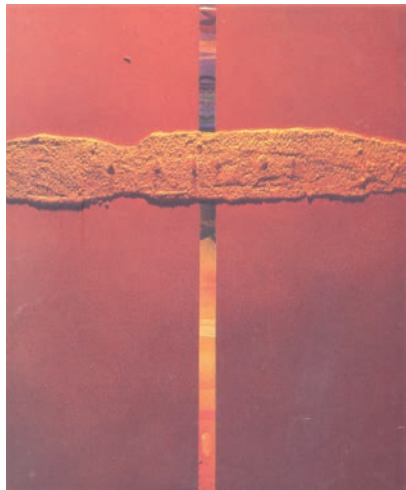
33



35



36



37



38



39



40



41



43



45



46



47



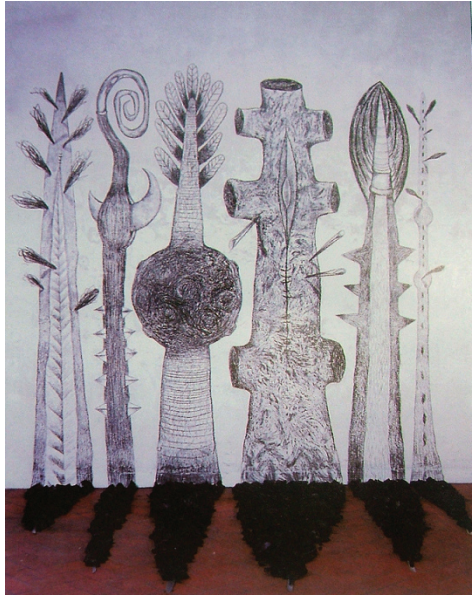
48



49



50



51



52



53



55



56



57



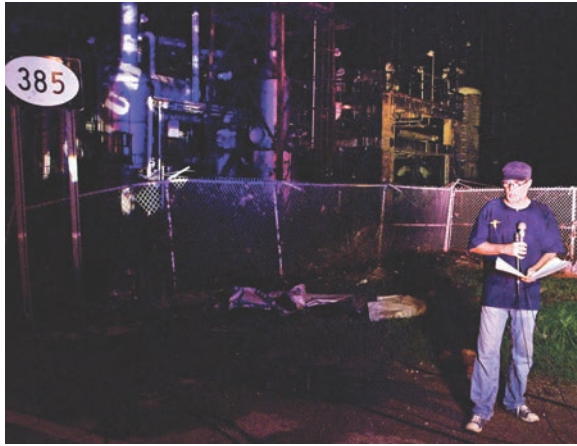
58



59



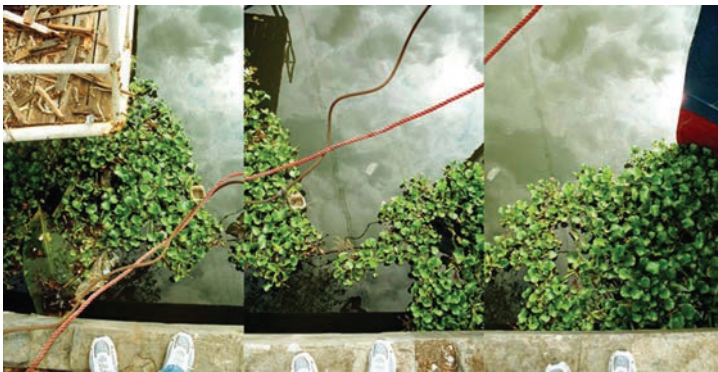
60



61



62



67

Epílogo



Nuevos retos del arte frente al diálogo naturaleza-sociedad

Al iniciarse el tercer milenio, el arte del Caribe muestra una trayectoria intensa orientada hacia una madurez conceptual cada vez mayor en la penetración al escenario complejo de las islas. Los problemas del sujeto individual o social han pasado a ocupar un lugar de primer orden en las preocupaciones estéticas, y en particular «la acción sobre la naturaleza como una actitud humana primordial o indiscutible hacia ella».¹ La plástica recupera para sí una profunda reflexión humanista que indaga sobre todas las alternativas del hombre en sus circunstancias, las que no se reducen a un estrecho marco de referencias identitarias en lo nacional y cultural, sino que insinúan otros caminos cuestionadores de zonas más amplias de la existencia humana y de su relación con el entorno. El artista mira retrospectivamente al siglo xx y a las épocas precedentes, donde encuentra un arsenal de posibilidades expresivas para el discurso artístico contemporáneo. El arte se sirve de todos los medios y recursos para sus indagaciones. El tropo se impone como modo de operar y el artista se convierte en hacedor y profeta. Desde la historia postula nuevas fabulaciones. Su síndrome ha dejado de ser el de la originalidad moderna al relativizarse su condición de categoría axiológica para el arte. El artista es ante todo alguien con *algo que decir* más allá de sí mismo y, sobre todo, *desde sí mismo*.

Esta situación revaloriza al sujeto de creación como sujeto de indagación. Nunca como hoy el arte del Caribe ha participado de tal entramado de influencias artísticas y extrartísticas, multi- e interdisciplinarias. Esta situación, que parece ser una tendencia posmoderna venida del pastiche y la intertextualidad, adquiere a la vez una dinámica propia en el contexto antillano por la mágica revelación de superposiciones históricas e interpenetraciones, que han hecho de la

¹ Héctor Julio Pérez: *La naturaleza y el arte posmoderno*, p. 6.

hibridez una constante cultural. Esas posturas revisitan las imágenes reconocidas y las versiones icónicas de la identidad para recrearlas desde el fragmento anunciador del todo en un contexto fuertemente comprometido con el pasado. De manera muy especial ello se produce cuando se intercepta la relación naturaleza-arte-sociedad, por el modo desde el cual en el presente se reciclan los fundamentos de una identidad inconclusa, en permanente proceso de reconstitución. Se indaga sobre esa relación más allá de la propia inmanencia del lenguaje artístico y desde él.

Los problemas de la memoria y la historia continúan en el centro de atención de las trayectorias recientes del arte caribeño. Una voluntad recuperadora se inscribe como un proceder crítico ante la demoledora intensidad de los cambios que se operan en el entorno por la globalización, la polución o la incapacidad institucional para asumir el deterioro creciente de los espacios urbanos y rurales. Las nociones de *proyecto* y *proceso* han tenido unas versiones de gran interés, donde lo más importante a resaltar es el proceder artístico entendido como procesual y el sentido colectivo de la creación.

El arte del Caribe reciente no ignora muchas y diversas trayectorias creativas sin perder de vista el indicativo de una brújula orientada hacia las fuentes diversísimas de una perspectiva antropológica e intercultural en sus propuestas. En ello el arte entabla una nueva vinculación humana con el ambiente a través de sus discursos artísticos desde una gama de estrategias discursivas que se extienden por la geografía insular y que se confronta con las alternativas críticas de la acción del hombre y la sociedad en relación con la naturaleza y «la posibilidad de convertir la conciencia de la acción sobre el medio en centro de la dinámica creadora».²

Sin embargo cuando se repasan esas dinámicas creadoras, resulta del mayor interés constatar que han sido más intensas y comprometidas las *acciones* individuales o colectivas de los artistas o grupos de artistas e intelectuales, que las que han sido concebidas o proyectadas desde la esfera institucional del arte. Esta resultante revela una vez más la capacidad sensible de los creadores ante las situaciones complejas que aquejan a la sociedad y a la naturaleza. Pero el resultado es desigual cuando se intentan equiparar unos y otros modos de actuar en el escenario crítico de la situación contemporánea. En

² *Ibidem*, p. 10.

ello la institución arte, con sus campos de promoción y circulación de obras de arte, la crítica especializada y la formación profesional, por mencionar solo los que parecen articularse más coherentemente con las proyecciones éticas, estéticas y comunicativas de la relación naturaleza-arte-sociedad, pueden ser elecciones movilizadoras de las artes para propender a una mayor participación pública del arte en los procesos de concientización ciudadana en torno a los temas ambientales y los efectos indeseados del cambio climático. Potenciar la visibilidad de estos problemas y construir nuevos espacios de reflexión y confrontación vienen a ser una misión esencial en ese sentido. Las instituciones culturales pueden ser propiciadoras y catalizadoras de proyectos para lograr una incidencia cada vez mayor de la creación artística en esta aproximación ética y estética hacia los temas de la relación naturaleza-arte-sociedad en los tiempos actuales, con todos los conflictos que giran en torno a estos temas.

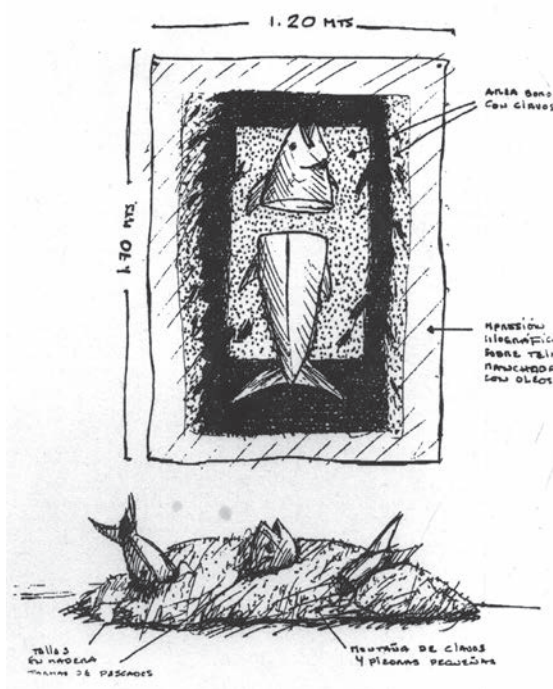


Imagen 63. Propuesta de María Eugenia Manrique para exposición **Diálogo Ecológico**, 1994, instalación.

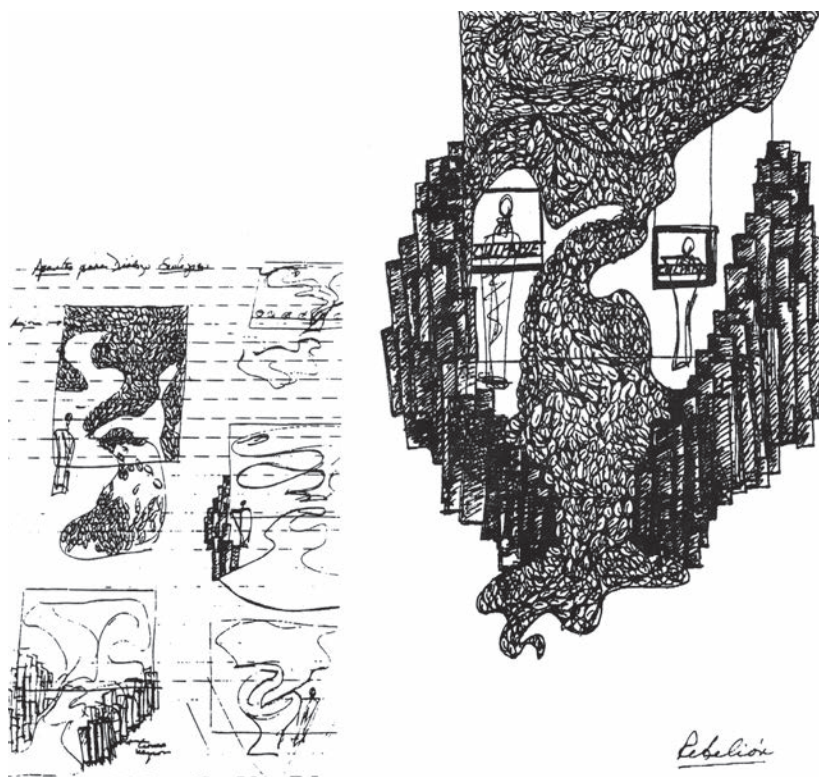


Imagen 64. Propuesta de María Elena Perales para exposición **Diálogo Ecológico**, 1994, instalación.

En las islas del mar Caribe han tenido lugar algunas exposiciones colectivas, como *Propuestas para un diálogo ecológico* (1994) en el Museo de Arte e Historia de San Juan, Puerto Rico, y también en esa ciudad, *Naturaleza* [s. f.]; y en República Dominicana, *Paisajes dominicanos* [s. f.] y *3 artistas del Caribe por el medio ambiente* (2007), asociada al V Foro de Lucha contra la Desertificación y Sequía que sesionó en esa ciudad. La primera y la última de las exposiciones mencionadas fueron colectivas internacionales, *Propuestas para un diálogo ecológico* integró a creadores de Puerto Rico, República Dominicana, Cuba y Venezuela, mientras que, como su nombre lo indica, en la de 2007 en Santo Domingo participaron tres artistas, un dominicano, un haitiano y un cubano. Las otras exposiciones tuvieron solo participación de artistas nacionales.

En el texto del catálogo de la exposición *Propuestas para un diálogo ecológico*, Nilda M. Peraza destacaba los objetivos:

el punto de partida para el comienzo de la conceptualización de esta exposición surge de una necesidad de comunicación con el resto de la sociedad, explorando [...] nuestro destino colectivo. Común a todos los que residimos en esta región caribeña, es la recurrente preocupación por la preservación de nuestro ámbito [...] el estado ambiental natural, su ecosistema, el abandono, la falta de preocupación por su conservación y más importante aún, la necesidad de mecanismos efectivos de concientización sobre esta preocupación comunitaria, son los planteamientos temáticos de esta muestra.³

Tomando en consideración estas palabras, y el modo en que la curadora concluye su texto, diciendo que se trata de que «los artistas con sus obras han ofrecido una visión colectiva de la sensibilidad de una época», es fácil comprender la importancia de la misión institucional para desarrollar proyectos en ese sentido. En la voz de los críticos y curadores de estas exposiciones, a través de los textos de los catálogos, se aprecia esa *sensibilidad de época*, de la que ellos son parte. Marianne de Tolentino, en el texto de la exposición *Paisaje dominicano*, precisaba que

la visión de los artistas dominicanos se ha ido interiorizando, y al lado del testimonio orgulloso de escenarios tropicales inmemoriales, se ha ido fortaleciendo una mirada crítica, que se dirige a la agresión a la naturaleza por el hombre. Pintor y fotógrafo han puesto en evidencia la destrucción de los bosques, la desertificación de los suelos, la extinción de las especies, la urbanización salvaje, la invasión de los desechos, en fin la metamorfosis dañina del entorno local.⁴

Más o menos recientemente el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo realizó una excelente exposición llamada *Agua*, en la que el motivo esencial de la reflexión curatorial fue sobre la significación de este preciado líquido en la vida humana, animal y vegetal, en la naturaleza y en la sociedad. Después de considerar el significado universal

³ Nilda M. Peraza en *Propuestas para un diálogo ecológico. Instalaciones*, [s. p.]

⁴ Marianne de Tolentino en *Paisajes dominicanos. Pintura y fotografía*, [s. p.]

del agua y el valor que le atribuían los aborígenes como fuente de toda creación, en el proyecto curatorial de la exposición se precisaba que

son muchos los artistas dominicanos que con una clara preocupación social tratan diversos problemas, globales y locales, de la sociedad contemporánea; abordando, en relación al tema planteado, la relación del agua con las migraciones, el desarraigo, la identidad, la urbanidad y las problemáticas medioambientales, además del interés lúdico y estético del agua.⁵

Para República Dominicana, geográficamente enclavada en la ruta de los huracanes, el agua es más que un fluido vital, que un condicionante para nuestras vidas y nuestra cotidianidad. Para nosotros, el agua y el mar son a veces sinónimo de muerte. A finales del 2007, embestidos por dos tormentas, con ríos y represas desbordadas, el agua y el manejo de los recursos naturales fue tema de profunda reflexión para los dominicanos. La erosión en las fuentes fluviales, la escasez de agua potable y la contaminación de las aguas por desechos industriales son focos de preocupación para la sociedad y motivadores de las obras que componían esta muestra.

Así el mar, la lluvia, el río, el agua en el entorno urbano, pura o contaminada, y el agua como elemento cultural, son una constante en la obra de muchos artistas. Desde su poética, lo espiritual, lo material y lo cósmico se hacen presentes en esta propuesta, en la que diecisiete creadores dominicanos de diversas expresiones artísticas nos ofrecen propuestas diversas en torno al agua. Pinturas, esculturas, instalaciones, performances –en este caso se presentaban los videos documentales de las acciones realizadas– y fotografías son clara muestra del compromiso social del arte dominicano y de la conciencia ética que lleva a los artistas a plasmar sus preocupaciones e inquietudes más íntimas a través de sus obras. Una exposición como esta se instala en las inquietudes profundas de la existencia humana en tiempos en que se anuncia que la falta de agua será la próxima –y probablemente la más profunda– crisis que tendrá que atravesar la humanidad.

Agua es palabra sencilla, breve y rotunda. Empieza como termina, y por interesante coincidencia termina y empieza con la letra inicial, la de todos los comienzos. El agua es principio y fin, palabra líquida

⁵ «Agua», [s. p.]

que remite a lo formativo y originario, a las fuentes y a los surtidores. Todos los mitos han pasado por la acuosidad. En ella misma está la invención de todos los estados, las metamorfosis y las estaciones, de seca y de lluvia, en estas tierras de por acá. En esa movilidad se halla el profundo misterio de sus signos visuales, todos distintos: la niebla y la nieve, los ríos y el mar, la lluvia, el rocío, el charco y el manantial. ¡Cuánta agua vemos y cuánta no se ve! Todos los adjetivos podrían acompañarla. En esa infinitud están las caras de su multiplicidad, de sus brillos y opacidades, de su gracia y su fuerza, de su capacidad para no detenerse si no la detienen, para siempre avanzar. Es voluntariosa el agua que se escapa entre los dedos, que colma la copa e igual viene y se va. El agua invariablemente sorprende por sus valores sensoriales; es táctil, sonora, dicen que insípida pero sabemos que no es verdad, y finalmente incolora; sin embargo sus más altas expresiones visuales están en la capacidad de su *sin color* para reflejarlos todos y destellar la luz que impacta sobre sus superficies en inusitada descomposición del espectro y en diálogo con su entorno, según la noche y el día, la luna y el sol.



Imagen 65. **Agua**, exposición colectiva, Museo de Arte Moderno, República Dominicana.

AGUA, en altas, sin pronombre ni adjetivos, fue una convocatoria abierta a la imaginación, en la que estas cuatro letras, como los elementos esenciales y también las cuatro letras de la palabra *vida*, han

encontrado el depósito que las contiene y define, los contornos de sus diversos significados en la exposición que presentó el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo. *Agua* fue una muestra temática, que superó el tema por su propia universalidad y la alegoría de sus propuestas. El agua interesó siempre al arte, desde los más remotos tiempos, por su valor simbólico y cualidades visuales, pero sobre todo por ser mítica, limpiadora y purificante. El agua interesa a todos porque es vital. Una intensa ansiedad produce la falta del agua por ser la única que calma la sed, uno de los estados más sofocantes del mundo orgánico. Pero cuando el arte hace al agua parte de su universo, entonces entra a una nueva dimensión en su relación con la vida humana, ya como motivo de la representación, ya porque interesa y preocupa al sujeto que la representa.

Es imprescindible una labor institucional más dinámica en relación con estos asuntos, pues si bien la obra de los artistas revela una profunda inquietud y una voluntad de reacción individual o colectiva ante esos temas, no se revela con igual intensidad y proyección pública la labor de las instituciones artísticas en ese sentido. Resulta imprescindible un trabajo más orientado en el quehacer expositivo y en las publicaciones especializadas. Una labor amplia, que no produzca encasillamientos artísticos ni tendencias unificadoras. En general, los artistas son reacios a que sus obras sean encuadradas, encasilladas, dentro de límites fijos que puedan estereotipar los contenidos y temas de sus creaciones.



Imagen 66. *Climarte*, página web, Casa de las Américas, 2009.

Por su parte, el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, en La Habana, ha diseñado un proyecto que se encuentra en camino de realizaciones concretas y que lleva por nombre *Climarte*, inaugurado en octubre de 2008, que acaba de concluir una primera etapa de lo que será una larga trayectoria de sucesivos programas y acciones orientadas a propiciar una más sistemática proyección del arte y la cultura caribeños en aspectos de la compleja situación ambiental del Caribe. Desde su inicio, el proyecto reveló su carácter multidisciplinario por la comprensión del perfil polifocal de estos asuntos en la dinámica contemporánea. A través de la publicación del Centro, *Anales del Caribe*, se trabajó en la preparación de un dossier especializado bajo el lema «Los desafíos del cambio climático», que incluye documentos reveladores de diversas situaciones problemáticas, tales como la salud, la alimentación, las políticas públicas en torno a los efectos medioambientales del cambio climático. Especialistas cubanos y mexicanos se interrogaron en estos trabajos, realizados desde las miradas de la antropología médica, la biología, los estudios medioambientales y nutricionales, sobre diferentes aristas de la crisis que incluye aspectos epidemiológicos, alimentarios y las afectaciones climáticas a la agricultura con un enfoque esencialmente sociocultural de estos problemas, ya que se trata de una acción colectiva desde el espacio de la sociedad y la cultura —*Anales del Caribe* es una publicación dirigida básicamente a un público interesado en temas sociales y culturales.

Por primera vez en su historia, la revista aborda estas temáticas, lo que inaugura un itinerario en relación con la inclusión, en el movimiento de ideas, de estos temas ambientales. Este dossier incluye también el texto «Crónicas de un naufragio», en el que se distingue la labor de artistas e investigadores por impedir la construcción de la isla artificial dedicada al turismo que se proyectaba hacer en las costas de Santo Domingo.

La revista *Anales del Caribe* es además una publicación ilustrada con obras de artistas de la región. Es usual invitar a uno o más artistas a incluir en sus páginas un grupo de imágenes de su trabajo artístico. En esta ocasión, asociado a este número de *Anales del Caribe* sobre las problemáticas socio-ambientales, fue convocado un concurso internacional para artistas caribeños, residentes o no en sus territorios de nacimiento, y con un concepto amplio de cuenca caribeña. El llamado solicitaba participar con obras que abordaran la temática de los desafíos del cambio climático en cualquier técnica o material,

pero lo novedoso radicó en que el envío de las piezas concursantes –hasta cinco obras por cada autor– se haría vía electrónica. De tal modo, todo el proceso de recepción de obras, así como la selección de las premiaciones, ocurrió a través del ciberespacio. En tres idiomas –inglés, francés y español– la convocatoria fue lanzada a través del portal de la Casa de las Américas, y de manera personalizada se envió a muchos artistas, críticos de arte y galeristas a partir de octubre de 2008. La convocatoria cerró en julio de 2009.

En la concepción de este concurso se combinaron las labores de programación informática, diseño gráfico e historia del arte, con participación en trabajo de equipo de todas estas especialidades, ya que las solicitudes de obras debían responder a los fundamentos de diseño de la publicación. Desde el punto de vista informático se concibió un portal en el ciberespacio al que accedían los artistas para situar sus obras en concurso. En una carpeta personalizada depositaban sus imágenes y los datos de identificación que se solicitaban en la convocatoria. Cada uno de ellos era poseedor de una clave de acceso que le permitía volver durante todo el proceso para revisar o completar datos o informaciones hasta el cierre de la convocatoria. El total de artistas participantes fue de diecisiete, procedentes de doce países del área del Caribe, incluidas islas mayores y menores (Cuba, República Dominicana, Haití, Aruba, Curazao, Martinica) y tierras continentales como México, o artistas residentes en Europa.

La acogida para esta primera edición de un concurso con esta modalidad poco común fue muy interesante. Se recibieron cincuenta y siete obras realizadas en técnicas fotográficas, pictóricas, escultóricas e instalativas. Un aspecto del proceso a destacar fue, justamente, el de trabajar con imágenes digitales de obras realizadas en cualquier formato y técnica artística, lo que presupone el desplazamiento simbólico de los medios tradicionales del arte a una visualidad otra. A la vez, significaba trabajar con un sistema visual que se inscribe más coherentemente con los modos en que se diseminan las imágenes en el mundo contemporáneo, a través de soportes digitales y fotográficos. Conceptualmente el proceso revelaba un gran interés.

Una segunda fase del proyecto fue la labor de selección de los premios y menciones, para lo cual se constituyó un jurado internacional de artistas de gran prestigio, presididos por el diseñador de la revista, Pepe Menéndez, de Cuba. Los otros miembros del jurado fueron las artistas Cecilia Paredes, de Costa Rica, y Annalee Davis, de Barbados.

El área de informática diseñó el lugar de encuentro de trabajo de los jurados en el ciberespacio. En ese portal se incluyeron todas las imágenes en concurso solo con sus datos técnicos y título de referencia, de modo que los jurados hicieron su selección desde el anonimato de las obras, centrando su interés selectivo en los objetivos del concurso: criterios técnicos de inserción en las páginas de la revista (cubierta y páginas interiores) aportados por el diseñador, ajuste al tema de la convocatoria y calidad visual de las imágenes. Cada obra poseía sus espacios para depositar comentarios, lo que permitía a los jurados intercambiar sobre cada una de las piezas. El idioma de trabajo fue el inglés. En el acta de conclusiones emitida se precisa que, reunido en el ciberespacio, el jurado decidió otorgar un premio de impresión de cubierta, una mención especial y tres menciones, que integrarían las ilustraciones interiores. Los resultados se hicieron públicos utilizando también los medios electrónicos del portal de la Casa de las Américas y anuncios a través de correo electrónico. La obra premiada y la primera mención recayeron en Polibio Díaz, artista dominicano (imagen 67, p. 264). Fueron ganadores de las menciones dos artistas de México y una de Cuba, con obras en pintura y grabado, respectivamente. El proyecto *Climarte* diseña ya nuevas acciones.



Imagen 68. Obra de estudiante de la Escuela Edna Manley, Kingston, Jamaica.



Imagen 69. Obra de estudiante de la Escuela Edna Manley, Kingston, Jamaica.

Son muchos y diversos los medios posibles para que las instituciones artísticas y culturales generen proyectos de mayor alcance social en el perfil de los problemas que interceptan en la actualidad la relación naturaleza-arte-sociedad. Es alentador observar esa índole de intereses en los jóvenes que se encuentran realizando sus estudios de arte, lo que revela, como también los centros de formación artística, que es posible incentivar la observación crítica hacia el entorno con todos los desafíos del cambio climático. Guiada por su directora, la gran artista jamaicana Petrona Morrison, con gran satisfacción constaté en visita a la Escuela de Artes Plásticas Edna Manley, de Kingston, Jamaica —en la que los estudiantes de los años terminales se encontraban en la preparación expositiva de los ejercicios de fin de curso—, cómo en las obras de muchos se apreciaba el acercamiento crítico a esos temas empleando además los más diversos recursos formales. La transdisciplinariedad en sus propuestas era un mérito principal.

En Cuba, por otra parte, durante la X Bienal de La Habana tuvo lugar en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro una exposición de jóvenes estudiantes. Una de las piezas que se mostraba era parte de un proyecto mayor llamado «Cascarilla», dirigido por los profesores Rolando Vázquez y Adrián Ross e integrado por estudiantes de escultura de los últimos años de estudio. La obra se titula *¿Cómo sembrar*

árboles en la arena?, del estudiante Milton Raggi. La pieza enfrentaba visualmente al espectador a esta pregunta escrita sobre un panel al que conducía un largo sendero. Se trataba de una pieza audiovisual. Al llegar ante aquel callejón sin salida, alusivo simbólicamente a la situación que enfrenta la humanidad en cuanto al problema ambiental y a la necesidad de hacernos preguntas, se escuchaban las voces de muchos niños entrevistados que respondían a la interrogación que aparecía escrita ante el espectador. Las respuestas son verdaderamente ingeniosas, pero a la vez reveladoras, desde su ingenuidad, de toda la complejidad del problema. En las voces infantiles se expresaban la sorpresa y el desconcierto ante la imagen desértica que ofrece la arena y el sentido del verbo *sembrar*. Justamente en la incompatibilidad está la disyuntiva y la utopía para hacer fructificar una semilla en la aridez desértica de la resequedad infinita. Y ellos decían: «no puede sembrarse un árbol normal», «no se puede [decía el más pesimista], no es la tierra adecuada»; y hubo alguno que dijo no tener ni idea de qué se podía hacer. Esta obra apelaba a una sensibilidad muy especial ante el tema de las incertidumbres futuras, en las voces de los que lo tendrán que enfrentar aún con más severidad y agudeza según todos los pronósticos. Uno de los niños dijo que era mejor «hacer el árbol de hierro o de plástico para que no se muera. No se puede sembrar, si se siembra, se muere»; y una niña, sin embargo, aseguraba que se podría lograr si todos los días se le iba a echar agua a la semilla sembrada.

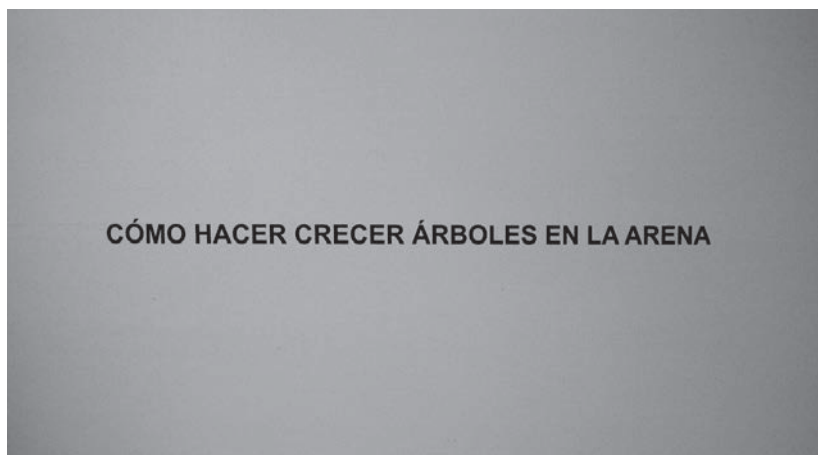


Imagen 70. Milton Raggi: *Cómo hacer crecer árboles en la arena*, 2009, instalación con sonido.

En la relación naturaleza-*arte*-sociedad en los tiempos actuales se trata de sembrar y regar para recoger, como en la cosecha, los frutos de una nueva ética colectiva que contribuya desde la imaginación creadora a sentirnos cada vez más parte de esa acción difícil, que puede parecer imposible, para que la semilla crezca y se haga árbol y fruto, aun si fuera sembrada en la arena.





Bibliografía

Artículos, ensayos y libros

ACOSTA, DALIA: «Ambiente-Caribe: Playas y ecosistemas marinos en riesgo», 2006, <http://www.cubaalamano.net/visiones/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=2>, acceso 9 de julio de 2009.

ACOSTA DE ARRIBA, RAFAEL: «Una mirada nueva a la Cuba de hoy y de siempre», <www.fotoslarramendi.com>, acceso 9 de julio de 2009.

«Actitud ante los cambios climáticos. Barbados: Un caso de estudio», en *Evolución y Tendencias de la Industria Turística*, año 10, n.º 1, CIDTUR, La Habana, enero, 2006, <<http://varaix.mit.tur.cu/tcsc/LibroWeb/Web-turismo/Capitulo%20Uno/Capit%2001%20anexos/Actitud%20ante%20los%20cambios%20clim%20aticos.pdf>>, acceso 22 de mayo de 2009.

AGUILAR, MARGOT y LEONARDO MEZA (coords.): *Océanos, mares y zonas costeras*, Cuadernos para una sociedad sustentable, Fundación Friedrich Ebert, México D.F., 1996.

ALBELDA, JOSÉ: «La naturaleza y su valoración estética contemporánea», [s. f.], <<http://www.ctfc.es/sipf/docs/albelda7.pdf>>, acceso 3 de septiembre de 2009.

ALCEDO, ANTONIO DE: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales*, Madrid, 1967.

ALEGRÍA, RICARDO: *Las primeras representaciones gráficas del indio americano (1493-1523)*, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1986.

ALFONSO, VITALINA: «Una literatura de inevitables referentes históricos. Apuntes sobre la generación del '50 en la narrativa puertorriqueña», en *Santiago*, n.º 65, Santiago de Cuba, junio, 1987, pp. 157-164.

ÁLVAREZ ACOSTA, MARÍA ELENA: «El Caribe insular: apuntes sobre las migraciones económicas y el tráfico de personas», Instituto Superior de Relaciones Internacionales Raúl Roa García, La Habana, [s. f.], <<http://>

- bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/isri/acosta.rtf>, acceso 22 abril de 2009.
- «Amenazas al arrecife en el Caribe», s/f, <http://www.grid.unep.ch/product/publication/download/ew_tourism.en.pdf>, acceso 26 de mayo de 2009.
- «Annale Davis», [s. f.], <www.annalldav.com>, acceso 25 de abril de 2009.
- ARAÚJO, NARA (selec., pról. y notas): *Viajeras al Caribe*, Casa de las Américas, La Habana, 1983.
- «Los arrecifes de coral del Caribe en peligro», 2008, <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=41718&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, acceso el 5 de septiembre de 2009.
- ARROM, JOSÉ JUAN: *Estudios de lexicología antillana*, Casa de las Américas, La Habana, 1980.
- _____ : *La otra hazaña de Colón*, Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo, 1979.
- BANSART, ANDRÉS: «Caribe: desintegración e integración», en *Política exterior y soberanía*, año 3, n.º 2, Instituto de Altos Estudios Diplomáticos, Caracas, abril-junio, 2008, pp. 35-40.
- BARNET, MIGUEL: *Biografía de un cimarrón*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- _____ : *La fuente viva*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- BATE, JONATHAN: «El canto de la tierra: W.H. Hudson y el estado natural», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 15-31.
- BECKER, JERÓNIMO: *Los estudios geográficos en España*, Madrid, 1917.
- BENDER, WOLFGANG (ed.): *Rastafarian Art*, Ian Randle Publishers, Kingston-Miami, 1992.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO: *La isla que se repite*, Ediciones del Norte, Hanover, 1989.
- BENTMANN, REINHARD y MICHAEL MÜLLER: *La villa como arquitectura de poder*, Barral Editores, Barcelona, 1975.
- BEQUETTE, FRANCE: «Área verde. El suelo, ese gran olvidado», en *El Correo de la UNESCO*, UNESCO, París, junio, 1997, pp. 38-41.
- BERTHELOT, JACK y MARTINE GAUMÉ: *L'habitat populaire aux Antilles*, Editions Perspectives Créoles, Paris, 1982.
- BEST LLOYD, A. y KARI POLANYI LEVITT: *Teoría de la economía de plantación*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2008.
- BETANCOURT MARTÍNEZ, JULIO I. y MARCO ANTONIO VÁZQUEZ DÁVILA: «La palma real en las religiones populares cubanas», s/f, <<http://www>

- lacult.org/docc/oralidad_04_45-49-la-palma-real-en-las-religiones.pdf>, acceso 1 de julio de 2009.
- BLANCO, DELIA: «Jorge Pineda: una metáfora», en *Arte contemporáneo dominicano*, Casa de América, Madrid, 2002, pp. 126-131.
- BOBES, MARILYN: «Tomás Sánchez: fotografía de la respiración», en *La Gaceta de Cuba*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, n.º 6, La Habana, noviembre-diciembre, 1992, pp. 2-5.
- BOSCH, JUAN: *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2003.
- BOXER, DAVID y VEERLE POUPEYE: *Modern Jamaican Art*, Ian Randle Publishers, Kingston, 1998.
- BUENO, SALVADOR: «Literatura costumbrista cubana del siglo XIX», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n.º 2, La Habana, mayo-agosto, 1982, pp. 127-154.
- BUTEAU, PIERRE: «Une problématique d'identité», en *Conjonction*, n.º 198, Port-au-Prince, avril-mai-juin, 1993, pp. 11-35.
- CABRERA TRIMIÑO, GILBERTO JAVIER: *Población, educación ambiental y desarrollo. ¿Nuevas interrogantes y viejos problemas?*, FACUA y EMASESA, Sevilla, 2002.
- «Cambio Climático: Los arrecifes de coral del Caribe podrían desaparecer en el 2060», <<http://web.worldbank.org/WBSITE/EXTERNAL/BANCOMUNDIAL/EXTSPPAISES/LACINSPANISHEXT/DOMINICAREPUBLICINSPANISHEXT/0,,contentMDK:22208319~pagePK:1497618~piPK:217854~theSitePK:500740,00.html>>.
- «Capellán. Sobre Tony y su obra», <cat.php.htm>, acceso 8 de julio de 2009.
- CARPENTIER, ALEJO: *El camino de Santiago*, edición crítica a cargo de Ana Cairo, Editorial Arte y Literatura/Cátedra de Cultura Gallega y Cátedra Alejo Carpentier de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, La Habana, 2002.
- _____ : *Crónicas*, t. I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.
- _____ : *Letra y solfa. 3. Artes visuales*, Alejandro Cánovas Pérez (comp.), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- _____ : *El reino de este mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1976.
- _____ : *Visión de América*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- CARRASCO HERRERA, JULIA MERCEDES: «La economía haitiana en los inicios de siglo XXI», s/f, <http://www.isri.cu/publicaciones/articulos/2009/boletin_0409.pdf>, acceso 4 de mayo de 2009.

- CASTAÑEDA, MIREYA: «Paisaje de Tomás Sánchez», en *Granma*, La Habana, 17 de marzo de 1985, p. 7.
- CASTRO HERRERA, GUILLERMO: *Para una historia ambiental de América Latina*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.
- _____: *Los trabajos de ajuste y combate. Naturaleza y sociedad en la historia de América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1994.
- CÉSAIRE, AIMÉ: *Anthologie poétique*, présentation e notes Roger Toumson, Imprimerie Nationale Éditions, Paris, 1996.
- CHAUNU, PIERRE: *Veracruz en la segunda mitad del siglo XVI y primera del siglo XVII*, México D.F., 1960.
- CHÁVEZ ESPINOLA, GERARDO y MANUEL RIVERO GLEAN: *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2005.
- COCCO QUESADA, ANTONIO: «La isla artificial y la remodelación del puerto de Santo Domingo», 2005, <<http://www.acqweather.com/ISLA%20ARTIFICIAL.pdf>>, acceso 5 de septiembre de 2009.
- COLÓN, CRISTÓBAL: *Diario de navegación*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1961.
- CORALations: «El Animal del Coral», [s. f.], <http://www.coralations.org/sobre_arrecifes/>, acceso 4 de octubre de 2009.
- CORTESÃO, ARMANDO y AVELINO TEIXEIRA DA MOTA: *Portugaliae Monumenta Cartographica*, 6 t., Lisboa, 1960.
- CUESTA DOMINGO, MARIANO: «Alonso de Santa Cruz, cartógrafo y fabricante de instrumentos náuticos de la Casa de Contratación», en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 30, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 32-44.
- CUETO, SERGIO: «Cadena de noticias Dominicana», 20 de enero de 2009, <<http://www.elcaribecdn.com.do/index.php/actualidad/pais/nacionales/196765-salud>>, acceso 2 de julio de 2009.
- CUEVA, JUSTO DE LA: «Esos asesinos que impunemente matan cada día a miles de personas: los automóviles», [s. f.], <http://www.internatura.org/estudios/lib_auto.html>, acceso 4 de mayo de 2009.
- DARDÓN SOSA, JUAN JACOBO y MANUEL ROBERTO PARRA VÁZQUEZ: «El debate por la sustentabilidad. Enfoque multiniveles desde la institución comunitaria», en *RMC. Revista Mexicana del Caribe*, año IX, n.º 17, Chetumal, 2004, pp. 129-172.
- «La deforestación en América Latina y el Caribe», 17 de marzo de 2009, <<http://www.ecologiaverde.com/la-deforestacion-en-latinoamerica-y-el-caribe/>>, acceso 8 de noviembre de 2009.

- DEIVE, CARLOS ESTEBAN: *Vodú y magia en Santo Domingo*, Fundación Cultural Dominicana, Santo Domingo, 1988.
- DELGADO MERCADO, OSIRIS: *Ramón Frade León: pintor puertorriqueño (1875-1954). Un virtuoso del intelecto*, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe/Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1989.
- DELOUGHREY, ELIZABETH; RENÉE GOSSON y GEORGE HANDLEY: «La literatura caribeña y el medio ambiente: Una introducción», traducción de Analize Chávez, en *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2005, pp. 1-30.
- DESCOLA, PHILIPPE: *Antropología de la naturaleza*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2003.
- DÍAZ-POLANCO, HÉCTOR: *Elogio de la diversidad*, Instituto de Investigación Cultural Juan Marinello, La Habana, 2007.
- Domingo Batista. Celebración del color 1970-1995*, Edición E. León Jiménez, Santiago de los Caballeros, 1995.
- «Duppis», [s. f.], <http://www.nlj.org.jm/docs/folklore_duppy.htm>, acceso 3 de mayo de 2009.
- «Duppy», [s. f.], <<http://0hijasdelaluna0.blogspot.com/2008/01/duppy.html>>, acceso 9 de mayo de 2009.
- ENRÍQUEZ, CARLOS: «De Enríquez a Pérez de Cisneros», en *El Nuevo Mundo*, La Habana, 7 de septiembre de 1941, p. 2.
- ESCOBAR, ARÍSTIDES: *Tesapé. Territorio, lengua y frontera*, FONDEC y Centro de Artes Visuales Museo del Barro, Asunción (Paraguay), 2008.
- ESTÉVEZ, ABILIO: «Chartrand y el paisaje romántico», en *Revolución y Cultura*, La Habana, octubre, 1981, pp. 79-83.
- «El etnógrafo como artista: Pablo hace un museo en El Cerro en Puerto Rico», 15 de octubre de 2002, <<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2002>>.
- «Everald Brown», [s. f.], <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam05c.htm>>, acceso 22 de abril de 2009.
- FERNÁNDEZ, ANTONIO ELIGIO (*TONEL*): «Al remontar el río y entre los árboles: notas a la memoria de un taller», *Artecubano*, n.º 2, La Habana, 1999, pp. 14-25.
- FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ: *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Editorial del Hombre, Anthrophos, Barcelona, 1984.
- FERRER, ELISABETH: «Las instalaciones contemporáneas. Belkis Ramírez», s/f, <http://www.latinartmuseum.com/BELKIS_RAMIREZ.htm>, acceso 8 de noviembre de 2009.

- FORTUNÉ, FÉLIX HILAIRE: *Cyclones et autres cataclysmes aux Antilles*, Editions La Masure, 1986.
- FRANCO, JOSÉ LUCIANO: «La batalla por el dominio del Caribe», en *Anales del Caribe*, n.º 1, Casa de las Américas, La Habana, 1981, pp. 19-38.
- FUENTE ESCALONA, JORGE DE LA: «El paisaje en las artes visuales: concepto y fenomenología», en *Temas*, n.º 10, La Habana, 1986, pp. 55-60.
- FUNES MONZOTE, REINALDO: «El azúcar y la transformación medioambiental de Cuba. Una breve visión general», en *Catauro*, año 6, n.º II, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, enero-junio, 2005, pp. 41-56.
- FUSCO, COCO: «Las huellas de Ana Mendieta. Traces of Ana Mendieta», en *Poliester*, n.º 4, Winter, 1993, pp. 52-62.
- GAILLARD, ROGER: «L'indigénisme haïtien et ses avatars. L'école indigéniste: place dans l'histoire et la littérature haïtienne», en *Conjonction*, n.º 197, Institut Français d'Haïti, Paris, Janvier-Février-Mars, 1993, pp. 9-26.
- GALEANO, EDUARDO: *Las venas abiertas de América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1971.
- GARCÍA MARTÍNEZ, NEFTALÍ: «Las luchas populares en Puerto Rico: hacia una nueva estrategia de desarrollo», en *Pensamiento Crítico*, año XIV, n.º 69, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre, 1991, pp. 93-120.
- GARCÍA DEL PINO, CÉSAR: «Juan de la Cosa: agente secreto», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 96, n.ºs 3-4, La Habana, julio-diciembre, 2005, pp. 60-72.
- GERMANI, GINO: *El concepto de marginalidad: significado, raíces históricas y cuestiones teóricas, con particular referencia a la marginalidad urbana*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- GIGLIO V., NICOLO: *Estilos de desarrollo y medio ambiente en América Latina, un cuarto de siglo después*, CEPAL/SIDA, Santiago de Chile, 2006.
- GIRVAN, NORMAN: «El Mar Caribe es especial», 17 de julio de 2002, <<http://www.acs-aec.org/columna/index43.htm>>, acceso 22 de abril de 2009.
- GLISSANT, ÉDOUARD: «Iguanas, azores, deidades delirantes. El arte primordial de Wifredo Lam», en *Artecubano*, n.º 2, La Habana, 2008, pp. 6-17.
- GOLDMAN, SHIFRA M.: «Bajo el emblema de la pava. Arte y populismo puertorriqueño dentro del contexto internacional», en *Revista Plástica*, año 10, vol. 2, n.º 19, Liga de Arte, San Juan, Puerto Rico, septiembre, 1988, pp. 9-26.
- GONZÁLEZ, DANIA: «¿Puede una ciudad ser sustentable?», en *Energía y tú*, n.º 10, La Habana, abril-junio, 2000, pp. 17-19.
- GONZÁLEZ, REYNALDO: *Conversación en Las Terrazas*, Ediciones Boloña, La Habana, 2010.

- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO: «Paradigmas y ciencias sociales. Una aproximación», 1992, <<http://www.scribd.com>> School Work > Essays & Theses>, acceso 9 de mayo de 2009.
- GUERRA, RAMIRO: *Azúcar y población en las Antillas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1970.
- HARTMANN, ALEJANDRO; JULIO LARRAMENDI y FERNANDO LÓPEZ: *Baracoa, la ciudad primada de Cuba*, pról. de Eusebio Leal, Greta Editores, Leida, 2006.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO: «Caribe», *Observaciones sobre el español de América y otros estudios filológicos*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1977, pp. 207-216.
- HENRY-VALMOR, SIMONA: «Una figura de lo imaginario antillano: el kim-bisero», en *Del Caribe*, año V, n.º 12, Casa del Caribe, Santiago de Cuba, 1988, pp. 59-67.
- HERMANN, SARA: «La vuelta de Marcos Lora Read», en *El Caribe*, Santo Domingo, República Dominicana, 18 de enero de 1992, pp. 20-31.
- «Ibercaja edita en facsímil el “Islario de Santa Cruz”», 10 de enero de 2003, <<http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=35803>>, acceso 9 de abril de 2009.
- IÑURRIETA RODRÍGUEZ, LENA: «La Grand Rue de los artistas haitianos», en *Anales del Caribe*, Casa de las Américas, La Habana, 2007, pp. 177-186.
- ITURRALDE-VINENT, M.: *Origen y desarrollo de las formaciones coralinas del Caribe*, 2005, <<http://www.redciencia.cu/cdorigen/arca/oricor.htm>>.
- JAMES FIGUEROLA, JOEL: *El Caribe entre el Ser y el Devenir*, Editorial Tropical, República Dominicana, 2000.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, MARCOS: *Relaciones geográficas de Indias. Perú*, Madrid, 1965.
- THE JOHN D. AND CATHERINE T. MAC ARTHUR FOUNDATION: «Área de enfoque en el Caribe Insular», Programa de Seguridad y Sostenibilidad Global, 2006, <[http://www.macfound.org/atf/cf/%7BB0386CE3-8-B29-4162-8098-E466FB856794%7D/GSS%20-%20CSD%20Insular%20Caribbean%20\(Spanish\)%208.5x11%2001-06.pdf](http://www.macfound.org/atf/cf/%7BB0386CE3-8-B29-4162-8098-E466FB856794%7D/GSS%20-%20CSD%20Insular%20Caribbean%20(Spanish)%208.5x11%2001-06.pdf)>, acceso 22 de abril de 2009.
- «Jorge Pineda. Instalaciones contemporáneas. Postales desde el Paraíso», 2009, <<http://www.latinartmuseum.com/pineda.htm>>, acceso 5 de abril de 2009.
- JOUFFROY, ALAIN: *Lam*, Editions George Fall, Paris, 1972.
- JUAN, ADELAIDA DE: «¿Cuál es el paisaje cubano?», en *Universidad de La Habana*, n.º 220, La Habana, 1983, pp. 148-154.

- _____ : «Hace cien años...», en *Anales del Caribe*, n.º 6, Casa de las Américas, La Habana, 1986, pp. 131-148.
- _____ : «Goya, Rosario y Mialhe», en *Revolución y Cultura*, La Habana, noviembre, 1981, pp. 79-82.
- JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN: «Genios de la pintura», s/f, <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1814.htm>>.
- LABAT, R.P.: *Viajes a las islas de la América*, Casa de las Américas, La Habana, 1979.
- LACHATAÑERÉ, RÓMULO: «Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término brujería», en *Actas del folklore*, año 1, n.º 5, La Habana, mayo, 1961, pp. 22-29.
- LARDUET LUACES, ABELARDO: «El mar (Yemayá), los colores y los *otanes*», en *Del Caribe*, n.º 50, Casa del Caribe, Santiago de Cuba, 2007, pp. 93-96.
- LATORRE, GERMÁN: *Relaciones geográficas de Indias*, Sevilla, 1919.
- LAVILLE, B.yJ.LEENHARDT: *Villette-Amazone. Manifeste pour l'environnement aux XXIe siècles*, Actes Sud, Paris, 1996.
- LE RIVEREND, JULIO: «Problemas de la formación agraria de Cuba (siglos XVI-XVII)», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 2, La Habana, mayo-agosto, 1982, pp. 156-180.
- LEFF, ENRIQUE: «Pensar la complejidad ambiental», en Enrique Leff (coord.), *La complejidad ambiental*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2000, pp. 7-53.
- _____ : *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2004.
- L'ÉTANG, GERRY (dir.): *La peinture en Martinique*, HC Éditions, Paris, 2007.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ: «Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas», *La visibilidad infinita*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 300-305.
- LI, AXEL: «Lester Campa, pintor de la calma», en *Opus Habana*, vol. XI, n.º 1, La Habana, julio-octubre, 2007, pp. 36-41.
- LLEVAT SOY, MABEL: «No me agradezcan el silencio», en *Noticias de Arte Cubano*, año 1, n.º 1, La Habana, marzo, 2000, p. 4.
- LÓPEZ, AMABLE: «Arte Dominicano. Marcos Lora Read y su exposición *A medio camino*», en *Hoy Digital*, 17 de enero de 2009, <<http://www.hoy.com.do/areito/2009/1/17/263207/>>, acceso 8 de mayo de 2009.
- LÓPEZ NÚÑEZ, OLGA: «Cuba y el mar», en *La Jiribilla*, año VI, n.º 382, La Habana, 30 de agosto al 5 de septiembre, 2008, <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2008/n382_08/382_03.html>.
- LÓPEZ PANIAGUA, ROSALÍA y GERARDO TORRES SALCIDO: «Relaciones entre cultura política y pobreza urbana: las alternativas de la política social», en

- Secuencia*, Nueva época, n.º 37, Instituto Mora, México D.F., enero-abril, 1997, pp. 121-136.
- MANDOKI, KATYA: *Prácticas estéticas e identidades sociales*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2006.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, PEDRO: *Décadas del Nuevo Mundo*, Buenos Aires, 1944.
- MARTORELL, ANTONIO: «Despedida de duelo de Lorenzo Homar», <<http://www.icp.gobierno.pr/bienal/PDF/duelohomar.pdf>>.
- MATOS, ORLANDO: «Ambiente-Caribe: Lucha contra la sequía empieza por los jóvenes», *Visiones del Caribe*, 2009, <http://www.cubaalamano.net/visiones/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=2>.
- MENIL, RENE: «De l'exotisme colonial», *Tracées. Identité, negritude, esthétique aux Antilles*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1981, pp. 18-25.
- MERINO, LUZ: «Otra lectura de nuestra crítica de arte en el siglo XIX», en *La Siempreviva*, n.º 4, La Habana, 2008.
- MÉTRAUX, ALFRED: *Le vaudou haïtien*, Préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1979.
- MICHAUD, ERIC: *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Edition Hazan, Tours, 2004.
- MICHEL, KALIL: «Santo Domingo y el Metro», 8 de noviembre de 2009, <<http://www.listindiario.com.do/app/article.aspx?id=94788>>, acceso 7 de julio de 2009.
- MILLAR, JEANNETTE: *Historia de la pintura dominicana*, Amigos del Hogar, Santo Domingo, República Dominicana, 1979.
- MIURA, IVÁN: «Traje para caminar en Santo Domingo», en *Listín Diario*, Santo Domingo, República Dominicana, 21 de julio de 1999, [s. p.]
- MOLINA, SERGIO E.: *Turismo y ecología*, Trillas, México D.F., 1990.
- MOREJÓN, NANCY: «Afroamérica ¿la invisible?», *Poética de los altares*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, pp. 5-13.
- MORENO FRAGINALS, MANUEL: *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, 3 t., Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.
- _____ (relator): *África en América Latina*, Siglo XXI Editores/UNESCO, México D.F., 1977.
- MORÍNIGO, MARCOS: *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires, 1966.
- MORRIÑA, OSCAR: *Fundamentos de la forma. Selección de lecturas*, Universidad de La Habana, 1983.
- MOSQUERA, GERARDO: «Arte, religión y diferencia cultural», s/f, <http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html>, acceso 4 de mayo de 2009.

- _____ : *Exploraciones en la plástica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- _____ : «Juan Francisco Elso», s/f, <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam15a.htm>>, acceso 15 de julio de 2009.
- _____ : «Ana Mendieta», <<http://www.bamrepultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam23a.htm>>.
- MOULIN, RAOUL-JEAN: *Polibio Díaz. Una isla, un paisaje*, Museo de Arte Moderno/Centro Cultural Español/Patronato Plaza de la Cultura/Alliance Française y Banco de Reservas, Santo Domingo, 1998.
- MUÑOZ, IVÓN: «Identidad vs. Renovación en la pintura puertorriqueña de inicios del siglo XX», en *Anales del Caribe*, n.º 10, Casa de las Américas, La Habana, 1990, pp. 235-246.
- MUÑOZ, MARÍA DOLORES *et al.*: «Los paisajes del agua en la cuenca del río Baker: bases conceptuales para su valoración integral», en *Revista de Geografía Norte Grande*, n.º 36, Santiago, 2006, <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-34022006000200002&script=sci_arttext>, acceso 12 de abril de 2009.
- «Museo Arqueológico Arubano», s/f, <<http://www.arqueotur.org/yacimientos/museo-arqueologico-arubano.html>>, acceso 12 de julio de 2009.
- NAVARRO, OSVALDO: «El monte, los palos, las yerbas. La vida vegetal en el culto de las religiones cubanas de origen africano», s/f, <<http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v1n2-pdf/46-52.pdf>>, acceso 8 de mayo de 2009.
- NAVARRO GARCÍA, RAÚL J. y FERNANDO DÍAZ DEL OLMO (coords.): *Medio ambiente y desarrollo en América Latina*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1999.
- NOCEDA, JOSÉ MANUEL: «El Caribe en las Bienales de La Habana», en *Anales del Caribe*, Casa de las Américas, La Habana, 2005-2006, pp. 149-155.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, ANTONIO: *Wifredo Lam*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982.
- ORÁA, PEDRO DE: «Presencia del campesino en la pintura en Cuba», en *Revolución y Cultura*, La Habana, octubre, 1981, pp. 2-7.
- ORTIZ, FERNANDO: *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2005.
- «El paisaje y su historia», 9 de abril de 2008, <<http://arciprestedehita.wordpress.com/2008/04/09/el-paisaje-y-su-historia/>>, acceso 18 de septiembre de 2009.
- «Panorama del impacto ambiental de los recientes desastres naturales en América Latina y el Caribe», 2000, <<http://www.pnuma.org/>>

- forumofministers/12-barbados/bbdt02e-PanoramaImpactoAmbiental.pdf>, acceso 19 de abril de 2009.
- PASTOR, BEATRIZ: *Discurso narrativo de la conquista de América*, Casa de las Américas, La Habana, 1983.
- PÉREZ, HÉCTOR JULIO: *La naturaleza y el arte posmoderno*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- «Perspectiva regional sobre los problemas y prioridades ambientales que afectan los recursos costeros y marinos de la región del Gran Caribe. La contaminación marina: una amenaza al desarrollo», Informe técnico del PEC, n.º 2, 1989, <<http://cep.unep.org/cepold/pubs/Techreports/tr02es/chapter3.htm>>, acceso 22 de abril de 2009.
- PICHARDO, HORTENSIA (comp.): *Capitulaciones de Santa Fe. Relación del primer viaje de Cristóbal Colón*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.
- PIERRE-CHARLES, GÉRARD: «La economía de Haití del impulso creador a la degradación», en *Casa de las Américas*, n.º 233, La Habana, 2003, pp. 8-15.
- PINO SANTOS, CARINA: «Juan Francisco Elso en la memoria», s/f, <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2007/n327_08/327_12.html>, acceso 15 de mayo de 2009.
- PITA RODRÍGUEZ, FÉLIX: «El paisaje de su patria», en *Revolución y Cultura*, La Habana, octubre, 1978, pp. 2-5.
- POGOLOTTI, MARCELO: *Del barro y las voces*, edición anotada, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- PROGRAMA DE NACIONES UNIDAS PARA EL MEDIO AMBIENTE (PNUMA): «Las cifras del GEO América Latina y el Caribe: perspectivas del medio ambiente, 2003», Oficina Regional para América Latina y el Caribe, Montevideo, 10 de marzo de 2004, <<http://www.choike.org/documentos/geo2003.pdf>>, acceso 19 de abril de 2009.
- _____ : «La evaluación del ecosistema en el mar Caribe (CARSEA)», XV Reunión del Foro de Ministros de Medio Ambiente de América Latina y el Caribe, 31 de octubre-4 de noviembre, 2005, <<http://www.pnuma.org/forumofministers/15-venezuela/ven13tre-EcosistemasdelMilenioEsp.doc>>, acceso 18 de septiembre de 2009.
- _____ : «Informe advierte sobre la vulnerabilidad del Caribe Insular frente al cambio climático», 2009, <<http://www.ecoactualidad.com/cambio-climatico/informe-advierte-sobre-la-vulnerabilidad-del-caribe-insular-frente-al-cambio-climatico/>>, acceso 22 de abril de 2009.
- RAMOS, MARÍA ELENA (comp.): *Arte y naturaleza*, Lagoven, Caracas, 1987.

- REED, DAVID: *Ajuste estructural, ambiente y desarrollo sostenible*, Fondo Mundial para la Naturaleza/Centro de Estudios del Desarrollo/Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1996.
- «Al rescate de la palma real», 20 de marzo de 2009, <<http://gens.blogia.com/2009/032001-al-rescate-de-la-palma-real.php>>, acceso 9 de septiembre de 2009.
- RESIK, MAGDA: «Julio Larramendi. Con el temor de una fotografía», en *Juventud Rebelde*, La Habana, 11 de octubre de 2001, p. 6.
- RIBEIRO, DARCY: *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, 2.^{da} ed. revisada y ampliada, trad. de Renzo Pi Hugarte, Buenos Aires, 1972.
- RIGOL, JORGE: *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, s/e, La Habana, 1971. (Folleto).
- _____ : *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (de los orígenes a 1927)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- ROCHE, MARIO EDGARDO: «Universitarios al rescate de la vocación de servicio», s/f, <<http://perso.gratisweb.com/eticanovel/eticomunidad/eticom02.htm>>, acceso 9 de julio de 2009.
- RODRÍGUEZ VIDAL, BERNARDO: «La isla artificial. Una ciudad del Nuevo Mundo. Riesgos ante posibles desastres naturales», 2005, <<http://www.desastre.org/home/data/pdf/opina/esp/opina.pdf>>, acceso 15 de septiembre de 2009.
- ROJAS MIX, MIGUEL: «América Latina en la pintura europea», en *El Correo de la UNESCO*, París, noviembre, 1986, pp. 11-15.
- _____ : «Humboldt, la ecología y América», s/f, <<http://www.miguel-rojasmix.com>>, acceso 23 de abril de 2009.
- _____ : «El imaginario como paradigma de las nuevas corrientes de investigación», s/f, <<http://www.miguelrojasmix.com>>, acceso 23 de abril de 2009.
- _____ : «Problemática ambiental e historia en América Latina», s/f, <<http://www.miguelrojasmix.com>>, acceso 23 de abril de 2009.
- ROLSTON III, HOLMES: «Ética ambiental: Valores en el mundo natural y deberes para con él», en Margarita M. Valdés (comp.), *Naturaleza y valor: una aproximación a la ética ambiental*, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, México D.F., 2004, pp. 90-102.
- ROSENZVAIG, EDUARDO: *Etnias y árboles. Historia del universo ecológico Gran Chaco*, Casa de las Américas, La Habana, 1996.
- ROUMAIN, JACQUES: *Gobernadores del rocío*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2006.

- RUIZ, RAÚL R.: «Esteban Chartrand: nuestro romántico», en *Revista Matanzas*, año IV, n.º 8, Matanzas, 1983, pp. 34-41.
- SAINT-ELOI, RODNEY: «Peinture et indigénisme», en *Conjonction*, n.º 197, Port-au-Prince, jan-fév-mars, 1993, pp. 125-150.
- SALMERÓN CASTRO, FERNANDO I. (coord.): *Nueve estudios sobre el espacio. Representación y formas de apropiación*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, México D.F., 1997.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO: *Diccionario de americanismos*, México D.F., 1942.
- SANTOS, CARLOS: «Arte público y proyecto de regeneración urbana», en *Boletín Gestión Cultural*, n.º 16, Universidad Autónoma de Santo Domingo, República Dominicana, abril, 2008, <www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-CSantos.pdf>.
- SANTOS, DANILO DE LOS: *La pintura en la sociedad dominicana*, Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago de los Caballeros (República Dominicana), 1978.
- SANZ, ILEANA: «Características del proceso de transculturación en Jamaica», en *Universidad de La Habana*, n.º 212, La Habana, enero-diciembre, 1980, pp. 15-24.
- SEGRE, ROBERTO: *Arquitectura antillana del siglo XX*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2003.
- «Seminario de científicos del Gran Caribe miembros del panel intergubernamental de las Naciones Unidas sobre el medio ambiente», 2008, <<http://www.acs-aec.org/Documents/Haiti%20Docs/Final%20Rapport%20SP1.doc>>, acceso 22 de abril de 2009.
- SEMENT DE FRUTOS, JUAN ANTONIO: «Medio ambiente, vida humana y respeto a la biodiversidad: Una reflexión desde los límites», en *Pasos*, n.º 123, Departamento Ecueménico de Investigaciones, Costa Rica, enero-febrero, 2006, [s. p.]
- SKINNER, BRIAN J. y KARL K. TUREKIAN: «Contaminación de los océanos», en *El hombre y el océano*, Ediciones Omega, Barcelona, 1976, pp. 124-142.
- SOSA, NICOLÁS M.: «Concepto de ecología», 1990, <<http://www.ensayistas.org/critica/ecologia/sosa/cap1.htm>>, acceso 3 de noviembre de 2009.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, NORMANDO JOSÉ y GERMÁN MÁRQUEZ CALLE: «Estado de la investigación sobre medio ambiente en el Caribe colombiano», 2004, <<http://www.ocaribe.org/downloads/red/ambiente.doc>>, acceso 19 de abril de 2009.
- TODOROV, TZVETAN: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Éditions de Seuil, Paris, 1982.

- TOMÁS, ÁNGEL: «Intimidades de un paisaje», en *El Caimán Barbudo*, La Habana, noviembre, 1982, pp. 8-10.
- _____ : «La revolución del paisaje», en *El Caimán Barbudo*, La Habana, febrero, 1981, pp. 12-14.
- TOPILA, PAULA: «Riesgo y confianza», s/f, <http://thirdgenerationcity.pbworks.com/f/Paula%20Toppila_>, acceso 16 de marzo de 2009.
- TORRES MARTINÓ, JOSÉ A.: «La sala de gráfica puertorriqueña. Su significado», en *Revista Plástica*, n.º 11, Liga de Arte, San Juan, Puerto Rico, noviembre, 1983, p. 21.
- TOUMSON, ROGER: «L'Éxotisme: problématique de la représentation de l'autre et d'ailleurs», en *Anales del Caribe*, n.º 10, Casa de las Américas, La Habana, 1990, pp. 109-128.
- TRELLES, RAFAEL: «Monumento al fracaso», Evento artístico multi-media, Comunicado de prensa n.º 2, <www.afaeltrelles.com>, acceso 26 de marzo de 2009.
- Tropiques*, tome I (n.ºs 1-5, abril, 1941-abril, 1942), Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1978.
- UNIVERSITÉ QUISQUEYA: «Statement of Capacity and Needs», June, 2007, <<http://www.hedprogram.org/Portals/0/RFA%20docs/Haiti/uniq.doc>>, acceso 9 de septiembre de 2009.
- UNIÓN INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA: «Iniciativa para el Caribe: Programa para 2009-2012», diciembre, 2008, <<http://www.iucn.org/es/sobre/union/secretaria/oficinas/mesoamerica/>>, acceso 22 de abril de 2009.
- VALDÉS BERNAL, SERGIO: *Las lenguas indígenas de América y el español de Cuba*, t. I, Editorial Academia, La Habana, 1971.
- VARGAS ULATE, GILBERT: «La tropicalidad y el análisis geográfico», s/f, <http://www.reflexiones.fcs.ucr.ac.cr/documentos/81_1/la_tropicalidad.pdf>, acceso 19 de abril de 2009.
- VÁZQUEZ ARCE, CARMEN: «El caso del idioma: opinión pública y proceso legal», en *Pensamiento crítico*, n.º 69, julio-septiembre, 1991, pp. 12-17.
- VÁZQUEZ DE ESPINOSA: *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, Washington, 1948.
- VEIGAS, JOSÉ: «Siempre el paisaje», en *Revolución y Cultura*, La Habana, abril, 1981, pp. 32-36.
- VELOZ MAGGIOLO, MARCIO: *La mosca soldado*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2006.
- VERGER, PIERRE: «El Dios supremo de los yorubas, reseña de las fuentes», en *Del Caribe*, n.º 24, Santiago de Cuba, 1994.

- VIDART, DANIEL: *Filosofía ambiental: el ambiente como sistema*, Editorial Nueva América, Bogotá, 1997.
- VIQUEIRA, CARMEN: *Percepción y cultura. Un enfoque ecológico*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México D.F., 2008.
- «Una vista de las circunstancias. (Gestos in situ)», s/f, <<http://gargoyle.arcadia.edu/gallery/archives/givencirc.html>>, acceso 15 de septiembre de 2009.
- VITALE, LUIS: *Hacia una historia del ambiente en América Latina*, Editorial Nueva Imagen, México D.F., 1983.
- VITIER, CINTIO: *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana, 1970.
- WEISS, JOAQUÍN E.: «Pensando en la vivienda campesina», en *Vida universitaria*, año x, n.º 104-105, Universidad de La Habana, abril-mayo, 1959, p. 12.
- WOOD, YOLANDA: *Las artes plásticas del Caribe: praxis y contexto*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2000.
- _____ : *De la plástica cubana y caribeña*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990.
- WORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1953.
- WORSTER, DONALD: «¿Por qué necesitamos de la historia ambiental?», en *Revista Tareas*, n.º 117, CELA, Centro de Estudios Latinoamericanos, Panamá, mayo-agosto, 2004, pp. 84-93.
- _____ : *Transformaciones de la tierra*, selección, traducción y presentación de Guillermo Castro, Centro Latinoamericano de Ecología Social, Montevideo, 2008.

Catálogos

- 3 artistas del Caribe por el medio ambiente*, texto de Marianne de Tolentino, V Foro de Lucha Contra la Desertificación y Sequía. África, América Latina y el Caribe, junio, 2007.
- 45 años de expresión gráfica puertorriqueña. Colección McConnell Valdés*, texto de Marimar Benítez, Asociación Puertorriqueña de Críticos de Arte, San Juan, Puerto Rico, [s. f.]
- 50 années de peinture en Haïti (1930-1950)*, textos de Mireille Perodin Jérôme, M.M. Gérald Alexis, Gary Agustin y Rodney St. Eloi, Musée d'Art Haïtien, t. 1, Port-au Prince, 1995.
- I Bienal de Canarias. Arquitectura, arte y paisaje*, Gobierno de Canarias, 2006.

- Actividades culturales presenta «Cabal Encomienda». Exposición retrospectiva de Carlos Raquel Rivera. Museo de la Universidad, 9 de marzo-6 de abril, 1984*, textos de Luis Hernández Cruz, Carlos Raquel, Emilio Díaz Valcárcel y José Antonio Pérez Ruiz, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1984.
- Alejandro de Humboldt en Cuba*, edición de Frank Hall, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana/Auswärtiges Amt der Bundesrepublik Deutschland, La Habana, 1998.
- Ana Mendieta*, textos de Donald Kuspit, Charles Merewether, Mary Sabbatino y Raquelín Mendieta y escritos personales de Ana Mendieta, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996.
- Ana Mendieta. The «Silueta» Series 1973-1980*, texto de Mary Jane Jacob, Galería Lelong, New York, 1991.
- Aserrín-aserrán. 14 pinturas de Carlos Raquel Rivera*, textos de Carlos Raquel Rivera y Marimar Benítez, Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, octubre, 1999.
- La Calimba*, texto de Marcos Lora Read, V Bienal de La Habana, Ludwig Forum, 15 de septiembre-14 de diciembre, 1994.
- Capellán. Mitos y ritos*, texto de Amable López Meléndez, Galería de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana, 1990.
- El Caribe, ámbito de todos*, XVIII Concurso de Arte Eduardo León Jiménez, Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 2000.
- Carib Art. Contemporary Art of the Caribbean*, National Commission for UNESCO of the Netherlands Antilles, Curazao, 1993.
- The Caribbean in the Age of Modernity*, textos de Rex Dixon y Patricia Mohammed, Marianne de Tolentino, Steve Ouditt y de todos los artistas sobre sus obras, Port of Spain, Trinidad W.I., 2006.
- Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture*, Art Center International, Brooklyn, 1995.
- Carlos Garaicoa. El espacio decapitado*, textos de Andrea Meiers, Edgard J. Sullivan y Gerardo Mosquera, Centre PosquART, 1995.
- Carlos Raquel Rivera: Retratos de la Nación*, texto de Nelson Rivera Rosario, Museo Casa Roig, Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Centenario. Carlos Enríquez*, Museo Nacional de Bellas Artes/Memorial José Martí, La Habana, 3 de agosto-18 de septiembre, 2000.
- Ciro Abath*, texto de Ruby Eckmeyer, Instituto de Cultura, Aruba, 1994.
- Ciro Abath. The 23rd. Biennial o São Paulo-Brasil*, texto de Evelino Fingal, Aruba, 1996.
- Colección de Arte. Ateneo Puertorriqueño*, textos de José Antonio Pérez Ruiz y Haydée Venegas, Ateneo Puertorriqueño, 1996.

- De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*, textos de Osiris Delgado y José A. Torr s Martín, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, diciembre de 1988-febrero de 1989.
- Edouard Duval-Carri *, texto de Delia Blanco, [s. f.]
- Edouard Duval-Carri *, textos de Charles Merewether y Jacques Stephen Alexis, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México D.F., octubre de 1991-enero de 1992.
- Edouard Duval-Carri  «bajo agua del otro lado»*, textos de María Luisa Borr s, Marianne de Tolentino, Alanna Lockward, La Galerie Bourbon-Lally (P tionville, Haití) y Lyle O. Reitzel (Santo Domingo, República Dominicana), 1999.
- Edouard Duval-Carri . Des migrations sous l'eau*, texto de Edward Sullivan, Generous Miracles Gallery, New York, September 30th, 1999.
- The Elders. Brother Everald Brown and Stanley Greaves*, textos de Gofried Donkor, Anne Walmsley, Petrine Archer-Straw, Eleanor Wint y Rupert Roopnaraine, South London Gallery, 10 march-11 april, 1999.
- Ellen Spijkstra. GLOBALLOCAL*, textos de Jan Brooken, Gérard van Buurt, Jimmy Clak, Boeli van Leeuwen, Scott Meyer, Reinount Mulder, Jennifer Smith, Marianne de Tolentino y Marjan Unger, Harderwijk, the Netherlands, 2008.
- Francisco Oller, un realista del impresionismo*, textos de René Taylor, Haydée Venegas, Albert Boime, Petra D. Chu Christopher Lloyd, Edward Sullivan, José Emilio González, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1982.
- Hervé Beuze. Matrices*, texto de Sophie Ravion-d'Ingiann, Fodation Clément, Fort de France, marzo, 2007.
- Homage to John Dunkley*, National Gallery of Jamaica, December 10th, 1991.
- The Intuitive Eye*, texto de David Boxer, National Gallery of Jamaica, Kingston, August 20th-October 5th, 1979.
- La Isla del Tesoro de Polibio Díaz*, texto de Chiqui Vicioso, 9.^{na} Bial de La Habana, 2006.
- Jaime Suárez. Cerámica 1975-1985*, textos de María Luisa Moreno y Marimar Benítez, Museo de Arte de Ponce, San Juan, Puerto Rico, [s. f.]
- Jamaican Art (1922-1982)*, textos de David Boxer, Smithsonian Institution/ Nacional Gallery of Jamaica, 1983.
- John Stollmeyer. Place of Beginnings: Lugar de Orígenes*, Caribbean Contemporary Arts, Trinidad y Tobago, 2003.
- Kcho. En el mar no hay nada escrito*, texto de Yolanda Wood, Colección Havana Club, La Habana, abril-junio, 2001.

- Kcho. Todo cambia*, introducción de Paul Schimmel y texto de Alma Ruiz, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, 1997.
- Kcho. Voyageur immobile. (Dans la mer les dessins sont faits avec du sang)*, texto de Daniel Abadie, Louis Carrié & Cie, Paris, 22 septembre-29 octobre, 2005.
- Magma mía;iii Pinturas de Reinerio Tamayo Fonseca*, Galería Villa Manuela, La Habana, abril-mayo, 2008.
- Marcos Lora Read. Medio Camino*, texto de Marianne de Tolentino, Embajada de Francia, República Dominicana, 2009.
- Mendive*, textos de Pierre Restany, Robert Farris Thomson y Giorgio Segato, Gran Caribe. Grupo Hotelero, La Habana, [s. f.]
- Mendive: las aguas, lo cotidiano y el pensamiento*, textos de Edgard J. Sullivan, Eusebio Leal Spengler, Nancy Morejón y Hortensia Montero, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 10 de diciembre de 2002-11 de febrero de 2003.
- Naturaleza*, texto de José Antonio Pérez Ruiz, San Juan, Puerto Rico, [s. f.]
- Navegaciones y regresos. Antonio Martorell y sus amigos*, texto de Antonio Martorell, Museo de Arte de Puerto Rico, 2001.
- Novena Bienal de La Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2006.
- Otras visiones. Cuatro artistas dominicanos contemporáneos*, texto de Delia Blanco, Casa de Francia, Santo Domingo, noviembre, 2002.
- Paisajes dominicanos. Pintura y fotografía*, texto de Marianne de Tolentino, Centro Cultural Cariforo, República Dominicana, [s. f.]
- El pañamán y su casa. Marcos Lora Read*, textos de Amy Rosenblum y Manuel García, Centro Cultural de España, Santo Domingo, Republica Dominicana, 1999.
- Petrona Morrison. New Works*, texto de Veerle Poupeye, Makonde Gallery, Kingston, 1991.
- Pintura y gráfica de los años 50*, textos de Antonio Martorell, José A. Torrés Martínó y José Luis González, Arsenal de la Puntilla, San Juan, Puerto Rico, 15 de noviembre, 1985.
- Polibio Díaz, una isla, un paisaje*, texto de Marianne de Tolentino, República Dominicana, 1998.
- Por los caminos de nuestra expresión*, exposición retrospectiva del Maestro Yoryi Morell, textos de Paula Gómez Jorge y Danilo de los Santos, Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana, agosto, 2006.
- Propuestas para un diálogo ecológico. Instalaciones*, texto de Nilda M. Peraza, Museo de Arte e Historia de San Juan, Puerto Rico, 1994.

- La cuarta parte del mundo. La conquista en imágenes. Theodoro de Bry (1528-1598)*, texto de Lieselotte Venter, Centro Cultural Consolidado, Caracas, octubre, 1992.
- ¿Quién tiró la yipeta al Mar Caribe?*, textos de María Elena Ditrén, Iván Miura, Mercedes Escolar y Limber Vilorio, Santo Domingo, República Dominicana, 2007.
- Ramón Frade. Conservación, restauración y proyección del legado*, textos de Antonio Martorell, Teresa Tió, Doreen Colón Camacho, Osiris Delgado, César Piñero, Luis Felipe Larrazabal Mejía, Museo Universitario Dr. Pío López Martínez, Universidad de Puerto Rico, Cayey, 27 de marzo, 2003.
- Reinvenciones. Fotografía dominicana post dictadura. Obras de la Colección León Jiménez*, texto de Sara Hermann, incluye diálogos con los artistas, Centro Cultural León Jiménez, Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 2005.
- Renuncio. Lora Read*, texto de Antonio María Cerdá, Galería Berini, Barcelona, septiembre-octubre, 1995.
- Roberto Stephenson. Piccolo Tacuino Haitiano. 2000-2003*, Puerto Príncipe, 2003.
- Shared Visions*, textos de Kart «Jerry» Craig y Rex Nettleford, University of West Indies, 1997.
- Silvano Lora. Concierto ecológico*, texto de José Antonio Pérez Ruiz, Museo de las Américas, San Juan, Puerto Rico, 1997.
- Silvano Lora. La historia de la historia*, texto de Efraim Castillo, Casa de Bastidas, Santo Domingo, República Dominicana, 1991.
- Tomás Sánchez*, texto de Gerardo Mosquera, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, enero, 1985.
- Tomás Sánchez. Obras recientes*, FIAC/Galería Marlborough, S.A., París/Madrid, 2001.
- Tono a tono. Exposición de arte abstracto*, textos de Yolanda Wood, Beatriz Gago, Vicky Romay, Pedro de Oráa, Rufo Caballero, Odesa Pomares, Galería La Acacia, La Habana, [s. f.]
- Tony Capellán. Exportadores de almas. Instalaciones*, texto de Marianne de Tolentino, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana, 1994.
- Travesía de la desesperanza*, texto de Cecilia Casamajor, Palacio de Bellas Artes, Santo Domingo, República Dominicana, 2001.
- La vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba*, texto de José Antonio Navarrete y Ramón Vázquez Díaz, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, diciembre, 1988-febrero, 1989.

La vida urbana en la región del Caribe, textos de Derek Walcott, Gérald Alexis, Betty Cansen, Veerle Poupeye y Marianne de Tolentino, Centro Cultural Cariforo, República Dominicana, 1999/2000.

Vicente Hernández. *De un extraño pueblo*, texto de Alfredo Guevara, Galería Servando, La Habana, diciembre, 2007.

Vicente Hernández. *Pequeña retrospectiva*, Palacio del Conde Lombillo, La Habana, octubre-noviembre, 2004.

Whittle in Context, textos de Janice Wihittle, Therese Hadchity, Otso Kantokorpy, Allison Thompson, National Cultural Foundation, Barbados, 2008.

Wifredo García. *Peculiares obsesiones*, textos de Rafael Emilio Yunén, Antoni Travería, Josep Bargalló, Sara Hermann, Karenia Guillarón, Claudi Carreras, Rafael Sánchez Cernuda, José M. Fernández Pequeño, Santiago de los Caballeros, febrero de 2009/ Barcelona, enero de 2010.

Wifredo Lam. *Cartografía íntima*, textos de José Manuel Noceda y Gerardo Mosquera, La Habana, 2006.

Documentos de archivo

«Agua», Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana, 2008, versión digital.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, MARIANELA: «Arriba, lleve su mierda nueveciita-aaa!!!», Trabajo de Curso de la asignatura Problemáticas Artísticas del Caribe Contemporáneo, Tutora: Yolanda Wood, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2007, inédito.

BENÍTEZ, MARIMAR: «El caso especial de Puerto Rico», material fotocopiado, [s. l.], [s. f.], pp. 72-105 y 332.

COUCEIRO RODRÍGUEZ, AVELINO VÍCTOR: «Estudio de las artes plásticas en Jamaica», Trabajo de Curso del posgrado Artes Plásticas del Caribe, Tutora: Yolanda Wood, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1986, inédito.

COZIER, CHRISTOPHER: «Ideas about Form the Enamel Basin», material fotocopiado, [s. l.], [s. f.], [s. p.]

DI PIETRO, GIOVANNI: «Silvano Lora en San Juan: del izquierdismo a la espiritualidad», San Juan, Puerto Rico, 8 de noviembre de 1997, manuscrito.

GÓMEZ JORGE, PAULA: «El análisis sígnico-visual del sistema de altares vuduistas y su apropiación en el discurso artístico de Jorge Severino», Tesis de Licenciatura, Tutora: Yolanda Wood, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1993, inédito.

- LANDING GORDON, HAYDÉE: «El nacionalismo como forma de afirmación en las artes plásticas puertorriqueñas: 1900-1985», Tesis para obtener el grado de Máster en Artes Visuales. Orientación grabado, Director de Tesis: Silvia Rodríguez Rubio, México D.F., [s. f.]
- MARTORELL, ANTONIO: «Carta Gráfica a quien pueda interesar», 2 de octubre de 2008, cortesía del autor.
- MORRIÑA RODRÍGUEZ, OSCAR: «El paisaje de las formas; las formas en el paisaje», La Habana, 12 de septiembre de 1982, material mecanografiado.
- NAVARRO VIAMONTE, NÉSTOR y MARWIN SÁNCHEZ MORALES: «Campana para la conservación de las tortugas marinas en Cuba», Tesis de Licenciatura del Instituto Superior de Diseño, La Habana, 2006, inédito.
- QUIÑONES, ARCEO y RAFAEL TRELLES: «Carta "Monumento al fracaso". Evento artístico multimendia», [s. l.], [s. f.], versión digital.
- RESTANY, PIERRE: «Manifeste du Rio Negro. Du naturalisme integral», Août, 1978, material impreso.
- RUIZ, RAFAEL OMAR: «Perfil de Carlos Raquel Rivera», [s. l.], [s. f.], pp. 18-19, texto fotocopiado.
- SCHER, PHILLIP: «Che Lovelace's solo exhibition», [s. l.], [s. f.], texto mecanografiado.
- SEGRE, ROBERTO: «Paisaje, cultura y sociedad», [s. l.], [s. f.], material mimeografiado.
- «Taller Experimental ENNEGRO», Expediente, Palma Soriano, Cuba, 1995, versión digital.
- TIO, TERESA: «Lorenzo Homar y el taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1957-1972», material fotocopiado, [s. p.]
- VENEGAS, CARLOS: «Arquitectura y urbanización del ingenio azucarero», ponencia, 1986, material mecanografiado.
- VENEGAS, HAYDÉE: «El descubrimiento del paisaje puertorriqueño», [s. l.], [s. f.], material mecanografiado, cortesía de la autora.
- VICIOSO, CHIQUI: «Crónica de un naufragio», 2009, inédito.
- VILORIO, LIMBER: «El concepto del artista», nota de prensa, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, versión digital.

Entrevistas realizadas por Y.W.

- ABATH, CIRO, Aruba, miércoles 21 de octubre de 2009.
- BATISTA, DOMINGO, República Dominicana, martes 3 de noviembre de 2009.
- DAVIS, ANNALEE, Barbados, miércoles 20 de mayo de 2009.

DÍAZ, POLIBIO, República Dominicana, miércoles 18 de febrero de 2009.

HENRÍQUEZ, QUISQUEYA, República Dominicana, viernes 20 de febrero de 2009.

RAMÍREZ, BELKIS, República Dominicana, domingo 22 de marzo de 2009.

TRELLES, RAFAEL, Puerto Rico, jueves 30 de abril de 2009.



Sobre los artistas

Abath, Ciro

ARUBA, 1954

Realizó estudios de arte en los Países Bajos y ha sido docente de arte en Aruba, donde desarrolla talleres de gran interés. Realizó estudios especializados de cerámica. Desde los años ochenta ha participado en exposiciones colectivas en Aruba y en los Países Bajos; entre ellas, destacan *Arte contemporáneo arubano* y *Gala de Arte*. Se ha presentado también en exposiciones en otros países como Alemania. Ha integrado la nómina de artistas de la Bienal de Sao Paulo y de la Bienal de La Habana. Su obra integra colecciones como la de la Biblioteca Nacional de Aruba y la del Centro de Cerámica Heusden de los Países Bajos.

André Eugène

HAÍTÍ, 1959

Fue uno de los primeros en desarrollar la manifestación artística en su vecindad, La Grand Rue. De formación autodidacta, aprendió el oficio de albañil y músico en la Escuela Central Profesional de Haití. Ha expuesto en Barbados, en Florida y en su propio país. Sus primeras esculturas estuvieron destinadas al mercado turístico. En la actualidad agrupa sus piezas en el interior y el entorno de su casa, bajo el nombre *E pluribus unum*, frase que alude a la unidad necesaria entre las personas del gueto debido a sus condiciones de vida.

Batista, Domingo

REPÚBLICA DOMINICANA, 1946

Maestro de la fotografía dominicana. Cofundador del Grupo Jueves 68. Ha presentado numerosas exposiciones en República Dominicana y también en Francia, Alemania, Estados Unidos y Brasil, entre muchos otros países, incluyendo retrospectivas. Ha participado en varias

muestras colectivas y bienales. Posee importantes premios nacionales e internacionales. Entre estos últimos, vale destacar el de la revista *Geomundo* en 1980, el de *El mar y su entorno* en Cartagena de Indias y «El agua líquido vital» de la revista *Américas* de la Organización de Estados Americanos. En el Salón Internacional de Fotografía de Japón fue ganador en seis ediciones consecutivas. En fotografía digital, recibió Primer Premio en el año 2000 en el concurso de la *American Photo*. Ha editado varias monografías de su obra y es autor de varios libros.

Benoit, Rigaud

HAÍTÍ, 1911-1986

Artista popular. Su obra se encuentra muy ligada a las expresiones del vodú y de las creencias tradicionales haitianas. Ha participado en exposiciones dentro y fuera de su país.

Beuze, Hervé

MARTINICA, 1970

Obtuvo el Diploma Nacional Superior de Expresión Plástica en el Instituto de Artes Visuales de Martinica en 1997. Desarrolla su labor también como ilustrador, diseñador y escenógrafo. El Consejo Regional y el Consejo General de Martinica le han otorgado importantes reconocimientos. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales en Martinica y en Francia. Su primera muestra personal fue en 1998 y ha mantenido una significativa permanencia en el circuito expositivo de su país.

Brown, Everaldo

JAMAICA, 1917-2002

Pintor y escultor autodidacta. Artista de profunda inspiración mítica. Numerosas exposiciones se distinguen en su trayectoria artística tanto en Jamaica como en Estados Unidos, Cuba, El Salvador, Canadá y Haití, entre muchos otros países. Ha obtenido la Medalla Silver Musgrave en 1974, otorgada por el Instituto de Cultura de Jamaica, y Beca de la Nacional Gallery of Jamaica en 1978. Su obra integra colecciones públicas y privadas de Jamaica, Barbados y los Estados Unidos.

Bry, Theodoro de

BÉLGICA, 1528-1598

Hijo de una distinguida familia protestante. Se formó como orfebre y grabador. En 1588 se instaló en Frankfort donde trabajó como

grabador. En 1590 publicó el primer tomo de su obra *Grands Voyage-Americae*. Aparecieron nuevos tomos sucesivamente de esta colección. A su muerte, los hijos continuaron la labor editorial de su padre hasta el año 1644 en que cerró el ciclo de estas recopilaciones.

Campa, Lester

CUBA, 1968

Graduado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1987. Ha participado en numerosas exposiciones individuales desde 1995 y en muestras colectivas en Cuba y en el exterior, en países como Panamá, Estados Unidos y Martinica. Ganó Premio Nacional de Paisaje. Su obra tiene una profunda inspiración en la naturaleza y en temas ecológicos.

Capellán, Tony

REPÚBLICA DOMINICANA, 1955

Estudió en la Escuela de Artes de la UASD y en la Art Student League of New York. Su primera exposición individual de importancia fue en 1986. Sus trabajos han sido ampliamente exhibidos, local e internacionalmente, y ha obtenido importantes reconocimientos, entre los cuales cabe mencionar el Premio UNESCO Promoción de las Artes, la Medalla de Oro de la 1.ª Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica y el Primer Premio en la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano.

Céleur, Jean Hérard

HAÍTÍ, 1966

Comenzó trabajando en actividades manuales como pulidor y ebanista. Aprendió las técnicas de la escultura con su hermano mayor y frecuentando el taller de André Eugène. Ha expuesto en Haití y Estados Unidos.

Cienfuegos, Osmany

CUBA, 1931

Arquitecto. Ha desarrollado una intensa labor de interconexión entre arquitectura y ambiente natural en la comunidad Las Terrazas, en Pinar del Río, Cuba.

Davis, Annalee

BARBADOS, 1963

Realizó estudios en Maryland Institute, College of Art y en M.F.A. en Rutgers, The State University of New Jersey. Es también escritora y

cofundadora de la Unión de Artistas de Barbados. Ha tomado parte en numerosas exposiciones y talleres internacionales en Estados Unidos, India, Argentina y Francia, entre muchos otros países. Su obra se ha presentado en la Bienal de La Habana y en la de Sao Paulo. Incursiona en el audiovisual y en video-arte.

Díaz, Polibio

REPUBLICA DOMINICANA, 1952

Estudió fotografía en la Universidad de Texas, donde se graduó de Ingeniero Civil. Ha tomado parte en exposiciones personales en su país, donde participó en las Bienales Nacionales y en las Bienales del Caribe. Ha expuesto en Cuba, España e Italia de manera individual y en exposiciones colectivas es de destacar su presencia en la Bienal de Venecia, en el Foro Iberoamericano en Europa (Bruselas) y en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid. Ha sido galardonado en su país y ha recibido reconocimientos en el Salón Internacional de Fotografía de Japón y de la revista *Américas* de la Organización de Estados Americanos. Premio y Mención Especial del concurso *Climarte* convocado por el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.

Douval-Carrié, Edouard

HAÍTÍ, 1954

Realizó estudios universitarios en Montreal, Canadá y en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Comenzó sus muestras personales en los años ochenta del pasado siglo, exponiendo en ciudades de Estados Unidos y en el Centro de Arte de Puerto Príncipe. Su presencia en exposiciones colectivas es muy intensa en diversos países como México, Francia, Estados Unidos, países en los que está representado en importantes colecciones públicas y privadas.

Dunkley, John

JAMAICA 1891-1947

Pintor y escultor autodidacta. Vivió en Panamá en los años veinte del pasado siglo. Comenzó su carrera como artista en 1935. Recibió Premio y Medalla de Bronce en la Feria Mundial de New York en 1939. Reconocido como una gloria del arte intuitivo jamaicano, sus obras inauguran las salas de la Galería Nacional de Arte del país. Después de su muerte han tenido lugar varias exposiciones retrospectivas de su obra.

Enríquez, Carlos

CUBA, 1900-1957

Como un artista intensamente creativo e inquieto lo ha reconocido la crítica especializada. Formó parte de la generación de artistas modernos que abrieron paso a la vanguardia artística cubana a partir de 1925, entre los que fue uno de los más radicales. Viajó a España y Francia en 1930. Regresó a Cuba en 1934 y a partir de esos años de reencuentro con el país desarrolló el criollismo como tendencia en su obra artística, etapa que él denominó *el romacero guajiro*. Durante los años cuarenta realizó una importante visita a Haití que marcó otra etapa de su vida y obra. Su labor se encuentra en las más importantes colecciones de arte cubano en el país e internacionalmente.

Elsó, Juan Francisco

CUBA, 1956-1988

Artista de larga experiencia que murió en pleno proceso de creación. Realizó importantes exposiciones en Cuba y en el extranjero. Su trabajo quedó identificado con un reencuentro mítico con la naturaleza y las culturas ancestrales de América.

Frade, Ramón

PUERTO RICO, 1875-1954

Comenzó sus acercamientos al arte en la Escuela Municipal de Dibujo de Santo Domingo donde residió durante algunos de sus años jóvenes. Su primera pintura firmada es de 1890. Frecuentó en esa ciudad el taller de Luis Desangles. En 1894 se trasladó a Haití donde fue miembro del Club Revolucionario Betances. Realizó viajes a Cuba y a Jamaica. En 1900 participó en el Salón de París. Después de varios recorridos por países latinoamericanos y de haber realizado su obra *El pan nuestro* (1904), viajó a Europa y expuso en Venecia.

García, Wifredo

BARCELONA, 1935-REPÚBLICA DOMINICANA, 1988

Realizó estudios universitarios de Química y Farmacia en la Universidad de Santo Domingo. En 1968 fundó el grupo fotográfico Jueves 68 y presentó su primera exposición personal en Santiago de los Caballeros, donde residía. Fue iniciador de los Concursos Nacionales de Fotografía. En 1970 tomó parte en la primera exposición colectiva de Jueves 68. Su carrera como fotógrafo fue intensa. Numerosas muestras en República

Dominicana y en una gran cantidad de países integran su amplio currículo profesional. Obtuvo premios en concursos nacionales e internacionales. Publicó diversos libros de su obra y otros con escritores dominicanos. Su actividad fundadora en el campo de la fotografía no cesó y creó Fotogruppo en 1985. Fue elegido Maestro Internacional de Fotografía por la Federación Internacional de Arte Fotográfico.

Garnerey, Hyppolite

FRANCIA, 1787-1858

Grabador de origen francés que dejó estampas de la naturaleza y los ambientes cubanos.

Guyodo

HAÍTI, 1973

Discípulo de Céleur Jean Hérard. Ha participado en varias exposiciones en su tierra natal. La religión vodú, sus símbolos y loas también constituyen algunos de sus temas fundamentales. Realizó grandes esculturas de hasta cinco metros de alto en las cuales predominaba la técnica del ensamblaje. Emplea hierro, plástico, gomas y cámaras para autos, carteas, zapatos, muelles de colchones, muñecos, pianos eléctricos y muchos otros materiales desechables.

Homar, Lorenzo

PUERTO RICO, 1913-2008

Diseñador gráfico, grabador, cartelista, pintor, ilustrador, calígrafo y maestro de generaciones en el arte puertorriqueño. Estudió en el Pratt Institute y en la Escuela del Museo de Brooklyn. De regreso a Puerto Rico fue nombrado, en 1952, director del Taller de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad en el Instituto de Cultura, responsabilidad que ostentó hasta 1973. Su maestría y creatividad le garantizó un prestigio nacional en las artes plásticas. Su obra se encuentra en la colección de la Biblioteca del Congreso de Washington, en el Museo Metropolitano de Arte de New York, en la Casa de las Américas de La Habana y en la Universidad de Puerto Rico, entre muchas otras.

Kiuperi, Stan

ARUBA, 1954

Profesor de arte. Realizó sus estudios en los Países Bajos. Trabaja activamente en proyectos culturales y educativos. Los paisajes de Aruba

han sido su mayor inspiración. Ha presentado su obra en muestras nacionales e internacionales en el Caribe y en otras partes del mundo.

Lam, Wifredo

CUBA, 1902-PARÍS, 1982

Nacido de padre chino y madre descendiente de africanos, Lam combinó esa mixtura de la sociedad cubana y de su cultura mestiza. A la edad de veintiún años marchó a España para realizar estudios. Los acontecimientos de la Guerra Civil Española y la entrada del fascismo fueron episodios de gran trascendencia en su vida personal y artística. Regresó a Cuba en 1941 y durante una estancia en la isla de Martinica conoció a Aimé Césaire, de donde nació una hermosa amistad. Pintó en La Habana *La jungla*, obra que fue muy rápidamente adquirida por el MoMA de New York. Visitó Haití en 1945, lo que marcó un momento esencial en la trayectoria de su obra. Regresó a Francia en 1952, y a partir de esa fecha fueron frecuentes sus viajes de ida y vuelta a la Isla. Figura de gran prestigio y reconocimiento internacional, su obra ha sido expuesta en una gran parte del mundo. Murió en París y sus restos fueron trasladados a Cuba, como fue su deseo.

Laplante, Eduardo

1818-?

Grabador francés que realizó una importante labor como ilustrador y dibujante en Cuba, especialmente en la realización del libro *Los ingenios de la Isla de Cuba*.

Larramendi, Julio

CUBA, 1954

Realizó estudios superiores de Química y obtuvo el Doctorado en esta especialidad. Se inició en la fotografía en 1969. Ha dirigido laboratorios de investigación científica en fotografía. Ha expuesto en Cuba, Alemania, Costa Rica, España y Estados Unidos, entre otros países. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas. Sus imágenes han ilustrado libros y revistas. Ha obtenido los Premios Nacionales Tocororo y Academia.

Leyva, Alexis, KCHO

CUBA, 1970

Graduado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de La Habana. Su primera exposición personal fue en 1986. Desde entonces ha mantenido

una intensa labor expositiva tanto en muestras personales como en colectivas. Sus piezas han tenido una presencia muy significativa en Cuba y en numerosos países. Su obra forma parte de importantes colecciones privadas y públicas, entre las que se destacan las de la Fundación Ludwig, el Estudio Calder y el Fondo ARCO. Ha sido reconocido con los premios de la Bienal de Kwan-Ju, el de la UNESCO para la promoción de las artes y el de la Residencia Atelier Calder.

Lora, Silvano

REPÚBLICA DOMINICANA, 1931-PARÍS, 2003

Su primera exposición individual fue realizada en 1951 y la última, en 2001. Creador de la Bienal Marginal en República Dominicana. Se nutrió del movimiento del *arte povera* y del Nuevo Realismo. Participó en 1952 en la Bienal de Sao Paulo, con posterioridad realizó exposiciones en Puerto Rico, España, El Cairo y participó en la Trienal de Roma. En 1957 expuso en París y en 1960, en Copenhague y en Roma, así como en el evento Arte Latinoamericano de París. Con el tema «La Zona del Canal de Panamá», en 1978 mostró su trabajo en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Considerado como uno de los grandes maestros de la plástica dominicana.

Lora Read, Marcos

REPÚBLICA DOMINICANA, 1965

Graduado de Bellas Artes e Ilustración en Altos de Chavón, realizó estudios avanzados en el Sculpture Center de New York y en la Escuela Superior de Arnhem, Holanda. Ha participado en la Bienal de La Habana y en las de Sao Paulo, Johannesburgo y Venecia. Obtuvo Medalla de Oro en la IV Bienal del Caribe de República Dominicana, Premio de Pintura en el Festival Internacional de Cagnes-Sur Mer, Francia, y Medalla de Oro de la IV Bienal del Caribe en Santo Domingo. Ha tenido becas de estudio en Estados Unidos, Suiza y París. Sus obras forman parte de importantes colecciones como las del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, Ludwig Forum (Aachen) y el Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria).

Martínez Pedro, Luis

CUBA, 1919-1989

Pintor y diseñador gráfico. Integró el movimiento de los abstractos de los años cincuenta y sesenta en Cuba. Su obra fue ampliamente expuesta en Cuba y en el extranjero.

Martorell, Antonio

PUERTO RICO, 1939

Se formó con los maestros Lorenzo Homar y Rafael Tufiño en el Taller Gráfico del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fue profesor de serigrafía de la Escuela de Artes Plásticas del mismo Instituto. Vivió en México desde 1978 hasta 1984, donde trabajó como ilustrador, grabador y productor de programas de televisión. Es un artista de amplia labor con numerosas exposiciones en su país y en muchos otros, tanto colectivas como individuales. Ha tomado parte en festivales y bienales internacionales. Ha obtenido importantes premios y reconocimientos, entre los que se destacan la Medalla Bienal Internacional de Grabado, de la Asociación Puertorriqueña de Críticos de Arte. Ha sido Invitado Especial en la Bienal de La Habana y recibió el Doctorado Honoris Causa del Instituto Superior de Arte de Cuba. Le fue otorgada la condición de Académico de la Lengua en su país. Ha publicado libros de arte y textos literarios como *La piel de la memoria* y *Dibujo librado*. Es Artista Residente del Colegio Universitario de Cayey.

Mendieta, Ana

CUBA, 1948-ESTADOS UNIDOS, 1985

Artista del performance y la fotografía, expuso en numerosos países y sus obras se encuentran en importantes colecciones privadas y museos. Su vida artística fue de una gran intensidad. Ha sido reseñada en diversos libros y textos sobre arte contemporáneo. Participó en muestras colectivas en Estados Unidos y en países de América Latina. Después de su muerte han sido muchas las exposiciones sobre su obra, con la que aportó un legado de gran sensibilidad artística.

Mendive, Manuel

CUBA, 1944

Estudió pintura y escultura en la Escuela de San Alejandro en La Habana. Ha realizado numerosas exposiciones individuales en Cuba, Colombia, México, Brasil y París, entre muchos otros países. Sus obras se han expuesto en Ferias y Bienales Internacionales como las de ARCO y de Sao Paulo. Posee la Orden Caballero de las Artes y las Letras de la República francesa. Fue Premio de la II Bienal de La Habana y es Premio Nacional de Artes Plásticas. Sus obras integran importantes colecciones y museos del mundo. Ha tomado parte en eventos artísticos en África. Su trabajo en el campo del performance ha sido ampliamente reconocido.

Morel, Yoryi

REPÚBLICA DOMINICANA, 1906-1978

Desde muy joven comenzó su carrera artística como pintor de retratos y paisajes en su ciudad natal, Santiago de los Caballeros, y fue allí donde tomó parte en su primera exposición colectiva en 1927. Trabajó como ilustrador de revistas. Participó en exposiciones internacionales en Estados Unidos y México. Obtuvo la Medalla al Mérito Pro Arte Nacional que le otorgó el Ateneo Amantes de la Luz. En 1940 fundó la Academia Yoryi y en 1948 fue nombrado subdirector de la Escuela de Bellas Artes. El gobierno dominicano le otorgó la Orden de Duarte, Sánchez y Mella en grado de Caballero.

Navarro, Néstor

CAMAGÜEY, 1982

Graduado del Instituto Superior de Diseño Industrial de La Habana, Cuba.

Oller, Francisco

PUERTO RICO, 1833-1917

Desde muy joven se manifestó su inclinación y talento para las artes. A la edad de once años tomó clases con el profesor Juan Cleto Noa, quien se percató de sus cualidades para el dibujo y las artes. Fue alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Obtuvo Medalla de Plata en la Primera Feria Exposición de Arte de Puerto Rico en 1854. Viajó a París donde estudió en el taller de Thomas Couture. Fue en el Atelier de Gleyre donde conoció a Claude Monet y Alfred Sisley. Trabajó en la Academie Suisse junto a Paul Cézanne. A su regreso a Puerto Rico en 1865 fundó una Academia gratuita de dibujo y pintura. Su labor expositiva y su proyección como maestro fue muy intensa. Tuvo gran amistad con Pissarro. En 1869 escribió *Conocimientos necesarios para dibujar de la Naturaleza. Elementos de perspectiva al alcance de todos*. Por su vida y obra, está considerado un fundador de las artes puertorriqueñas y un maestro en la construcción de una identidad visual boricua.

Peña Defilló, Fernando

REPÚBLICA DOMINICANA, 1928

Realizó sus estudios de arte en 1949 en su país y después continuó en España. Comenzó a exponer de forma individual en 1953. Durante la

década del cincuenta del pasado siglo mantuvo una intensa actividad en países europeos y especialmente en España, donde entró en contacto con las tendencias de cambio hacia la abstracción informalista que influyó en su obra. En 1962 expuso en París y al año siguiente regresó a Santo Domingo. Se sucedieron en esos años numerosas exposiciones. En 1968 fue fundador del Grupo Proyecta. Su vida artística y la trascendencia de su obra lo sitúan como maestro de la plástica dominicana contemporánea. Su obra se encuentra en importantes colecciones del mundo.

Pérez, Guillo

REPÚBLICA DOMINICANA, 1926

Se graduó de la Escuela de Bellas Artes en República Dominicana. Fue profesor y director de dicha escuela. Ha tomado parte en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Ha recibido importantes condecoraciones a lo largo de su carrera. Sus obras se encuentran en colecciones privadas y públicas de su país y del extranjero.

Pineda, Jorge

REPÚBLICA DOMINICANA, 1961

Estudió Arquitectura en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. También estudió en el taller de litografía Bordas en París. En 1985 realizó su primera exposición personal en la Galería de Art Nouveau. Ha presentado varias muestras individuales y ha participado en numerosas exposiciones colectivas en República Dominicana, Perú, Francia, España, Puerto Rico, Alemania y Estados Unidos, entre otros países. Ha sido merecedor de premios y reconocimientos por su labor creativa. Ha tomado parte en Art Miami, Arco 2007, Bienal de Venecia o Bale-Latina, en Basilea. Ha mostrado su obra en diversos museos entre los que destacan IVAM, MUSAC y Da2 (España), Museo de Arte Moderno (República Dominicana) y el Brooklyn Museum (Nueva York).

Pogolotti, Marcelo

1902-1988

Miembro de la primera generación de pintores cubanos modernos. Su infancia transcurrió en Cuba y Europa, principalmente Italia. En 1919 inició en Estados Unidos estudios de Ingeniería y Filosofía, pero los abandonó para dedicarse por completo al arte. Matriculó en 1923 en The Art Students League de Nueva York. En 1927 participó en la Ex-

posición de Arte Nuevo que tuvo lugar en La Habana. En París, se vio atraído por el surrealismo y a fines de 1929 se incorporó en Italia al movimiento futurista; posteriormente comenzó a alejarse del maquinismo y a experimentar con formas abstractas. Durante 1934 y 1935 expuso en la asociación de escritores y artista revolucionarios de París y fue considerado miembro fundador del primer grupo de pintores sociales de Europa. En 1938 presentó una exposición personal en la galería Carrefour de París. En ese año perdió por completo la visión. De regreso a Cuba participó en numerosas exposiciones personales y colectivas. A partir de entonces desarrolló una intensa labor como ensayista, novelista y crítico de arte, residiendo en México y Cuba.

Raggi, Milton

CUBA, 1991

Estudiante de la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro, La Habana. Obtuvo el Premio del concurso de La Joven Estampa de la Casa de las Américas en 2009.

Ramírez, Belkis

REPÚBLICA DOMINICANA

Se graduó de Diseño Gráfico y Arquitectura en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Estudió grabado en Altos de Chavón (República Dominicana) y fotolitografía en la Universidad de San José, Costa Rica. En su trabajo artístico combina la xilografía, la escultura y la pintura. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas. Ha ganado importantes premios en categoría instalativa y de gráfica. Ha publicado carpetas de grabado y ha ilustrado libros. Ha obtenido importantes reconocimientos, entre los que destacan el Primer Premio en la categoría de Instalación en las ediciones XIX (1994) y XVIII (1992) de la Bienal Nacional de Artes Visuales y el 2.^{do} Premio en la categoría de Grabado en la XVII (1990) Bienal Nacional de Artes Visuales (República Dominicana).

Rivera, Carlos Raquel

PUERTO RICO, 1923

Comenzó sus estudios de arte en la Academia de Edna Coll en San Juan y con Juan Rosado. Estudió también en la Liga de Estudiantes de Arte en Nueva York. Con Rafael Tufiño y Antonio Maldonado, fundó el Centro de Arte Puertorriqueño en 1950. Fue uno de los fundadores del movimiento gráfico boricua. Su obra es sustancial en los aspectos de diseño de carteles

e ilustraciones. También se ha desarrollado en el campo de la pintura. Ha tomado parte en numerosas exposiciones colectivas en el país e internacionalmente. Posee importantes condecoraciones como las del Museo de la Universidad de Puerto Rico y del Museo del Barrio de Nueva York.

Rosado, Chemi

PUERTO RICO, 1973

Graduado de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico. Ha realizado exposiciones individuales en Nueva York, España, Puerto Rico y Ámsterdam. En numerosas exposiciones colectivas en diferentes países, como México y Costa Rica, se han expuesto sus obras. Participó en la Bienal de La Habana.

Sánchez, Marwin

HABANA, 1982

Graduado del Instituto Superior de Diseño de La Habana.

Sánchez, Tomás

CUBA, 1948

Graduado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Alejandro en La Habana. Ha realizado numerosas exposiciones individuales en Cuba, España, Austria, Colombia y Panamá, entre otros muchos países, y ha tomado parte en exposiciones colectivas en Polonia, Japón, India, Suecia, Finlandia y Estados Unidos. Ha participado en las Bienales de Sao Paulo, en la de Cuenca y en la Bienal de Arte Contemporáneo de París, entre otras. Obtuvo el Premio Internacional de Dibujo, XIX Joan Miró, Premio de Pintura en la I Bienal de La Habana, Mención de Honor en la I Bienal de Cuenca y Medalla de la V Bienal de Arte Gráfico de Colombia.

Savain, Pétion

HAITI

Artista vinculado al movimiento indigenista que tuvo lugar en Haití en los años finales de la década del veinte y el treinta del pasado siglo.

Spijksstra, Ellen

PAISES BAJOS, 1957

Estudió en los Estados Unidos y en la Academy of Fine Arts de Holanda. Ha recibido numerosos reconocimientos por su trabajo, incluyendo el

Premio del Instituto de Fotografía de New York. Su obra se expone en colecciones de Holanda, República Dominicana, Cuba y Curazao.

Stephenson, Roberto

ROMA, 1964

Su formación fue en Diseño Gráfico. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Haití e Italia. Participó en la Bienal de La Habana y obtuvo Medalla de Oro en la Bienal del Caribe de República Dominicana.

Stollmeyer, John

TRINIDAD Y TOBAGO

Artista de la instalación y el arte conceptual. Desarrolla sus proyectos sobre una base investigativa. Ha trabajado en temas relacionados con los pueblos que habitaban las islas antes de la llegada de los conquistadores.

Suárez, Jaime

PUERTO RICO, 1946

Ceramista, profesor y arquitecto. Graduado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de América en Washington, D.C. Obtuvo posteriormente una maestría en diseño por la Universidad de Columbia en Nueva York. Fue miembro fundador del Grupo Manos (1976) y Casa Candina (1980), en San Juan, Puerto Rico, donde también fue director de Asuntos Académicos de la Nueva Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica. Ha realizado importantes obras en espacios públicos como *Estructura totémica* en el Edificio Federal Federico Degetau, San Juan (1993); y *Tótem telúrico*, Plaza Quinto Centenario, San Juan (1992). Ha representado y obtenido premios en concursos internacionales de cerámica en Faenza (Italia) y Zagreb (Croacia). Su obra forma parte de prestigiosas colecciones de Museos como el Metropolitan Museum of Art (Nueva York), la Colección Mimara (Zagreb) y el Museo de la Cerámica de Arte en Faenza.

Trelles, Rafael

PUERTO RICO, 1957

Comenzó estudios de pintura con el pintor catalán Julio Yort. Continuó su educación bajo la dirección de artistas puertorriqueños y españoles. En 1980 obtuvo el título de Bachiller en Artes Plásticas, Magna Cum Laude, de la Universidad de Puerto Rico. Un año más tarde, recibió el

primer premio en la categoría de pintura del certamen de la revista *Sin Nombre*. En 1983 viajó a México, donde realizó estudios posgraduados en la Universidad Autónoma de México. En 1986, trasladó su residencia a las islas Canarias, España. En 1986 regresó a Puerto Rico. En 1991, presentó la instalación *Visitas* (homenaje a Francisco Oller) en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. Recibió el Premio de la Asociación de Críticos de Puerto Rico a la Mejor Instalación de 1991. En 1996 recibió el Premio al Mérito, por la excelencia en su trayectoria artístico-cultural y en 1998, la Medalla de las Artes otorgada por la Asociación Puertorriqueña de Artistas Plásticos afiliada a la UNESCO. Individualmente ha expuesto en Puerto Rico, Estados Unidos, México y España; colectivamente, lo ha hecho en Puerto Rico, Santo Domingo, Estados Unidos, México, Francia y Alemania. Además, ha realizado instalaciones, performances, construcciones, escenografías, diseño de vestuario, arte en la calle y trabajos experimentales.

Vilorio, Limber

REPÚBLICA DOMINICANA, 1972

Graduado de Artes Visuales en la Universidad Pedro Henríquez Ureña. Fundó en 1993 el Taller de Arte y Arquitectura. En 1997 realizó su primera exposición individual, en Casa de Teatro Santo Domingo, República Dominicana. Trabaja sobre el tema urbano desde 1999. En 2002 fue seleccionado para participar en la Bienal de Artes Plásticas de E. León Jiménez. Ha trabajado como realizador escénico y en la escenografía de espectáculos. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Estados Unidos, Puerto Rico, Estocolmo y Cartagena de Indias. Su obra se encuentra en colecciones públicas del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo y también en Nueva York y España. Ha sido galardonado en su país y en el Concurso Internacional de Dibujo de Jerusalén.



Sobre la autora

Yolanda Wood

SANTIAGO DE CUBA, 1950

Doctora en Ciencias sobre Arte (1993) y Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana. En 1985 introdujo los estudios de Historia del Arte del Caribe en el programa de estudios de la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de La Habana y con posterioridad, en los programas posgraduados afines. Sus libros *De la plástica cubana y caribeña* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990), *Artistas del Caribe hispano en Nueva York* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998), *Artes Plásticas del Caribe: Praxis y contexto* (Editorial Félix Varela, La Habana, 2000), *L'Art de La Caraïbe* (Fondation Culture-Création, Port-au Prince, 2000) y *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007) resultan contribuciones notables a los estudios del arte cubano y del Caribe. Posee importantes condecoraciones y reconocimientos que avalan su prestigio académico e intelectual tanto en Cuba como en el extranjero. Ha ocupado responsabilidades académicas (Decana de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, 1995-2000, y Vicerrectora Docente del Instituto Superior de Arte de Cuba, 1985-1993) y diplomáticas (Consejera Cultural de Cuba en Francia, 2001-2005). En la actualidad dirige el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas y su revista *Anales del Caribe*.



Esta edición de *Islas del Caribe:*
naturaleza-arte-sociedad,
de Yolanda Wood, consta
de 2 000 ejemplares y se terminó
de imprimir en 2012.





ISLAS DEL CARIBE: NATURALEZA-ARTE-SOCIEDAD

Historia y crítica de arte, pensamiento social y reflexión medioambiental se funden en un discurso de la mayor pertinencia para el conocimiento de hoy. Resultado de una rigurosa investigación, que le mereció a su autora el Premio CLACSO 2008, *Islas del Caribe...* construye un itinerario de la visualidad artística propia de la región desde sus orígenes a la actualidad y toma, como tema para *mapear* el arte, un problema de capital importancia: sus plurales diálogos con la naturaleza y la sociedad. La historia de América comenzó con la distorsión de una imagen de la geografía y la naturaleza de sus espacios caribeños; su herencia llega a nosotros en múltiples estereotipos culturales que se globalizan diariamente. Con mirada sagaz y renovadora, Yolanda Wood, una de las voces más prestigiosas de la crítica artística del Caribe, enfrenta rutas transitadas en los estudios, abre otras. Del discurso paisajístico hasta la inserción del hombre en el paisaje, entendido en su dimensión histórico-cultural, y a la reflexión medioambiental crítica y aleccionadora, este interesante volumen demuestra cómo el arte insular ha sido espacio de construcción de imaginarios, de expresión de pensamiento social y de resistencia en pro de la reconquista humana.

ISBN: 978-959-7211-14-3



9 789597 121114 31