

Artistas antillanos en la urdimbre temporal del caribe (representación, memoria e identidad cultural)

Ponencia

María de los Angeles Pereira
.....

Resumen

El problema del tiempo reviste una importancia dual para el estudio del arte contemporáneo latinoamericano y caribeño; la noción misma de nuestra especificidad temporal, signada por la yuxtaposición y el mestizaje de los tiempos históricos diferentes y diversos que conformaron esta región —y que aún convergen y conviven en ella— se erige en una clave metodológica fundamental para la comprensión de nuestros procesos culturales. En esta ponencia se analiza el quehacer de un grupo de creadores del Caribe hispano cuya obra expresa una franca vocación de pertenencia a sus coordenadas espacio-temporales desde las más diversas aristas temáticas, pero articuladas todas, en última instancia, en torno a un original discurso sobre el tiempo como objeto y sujeto de la representación artística.

Abstract

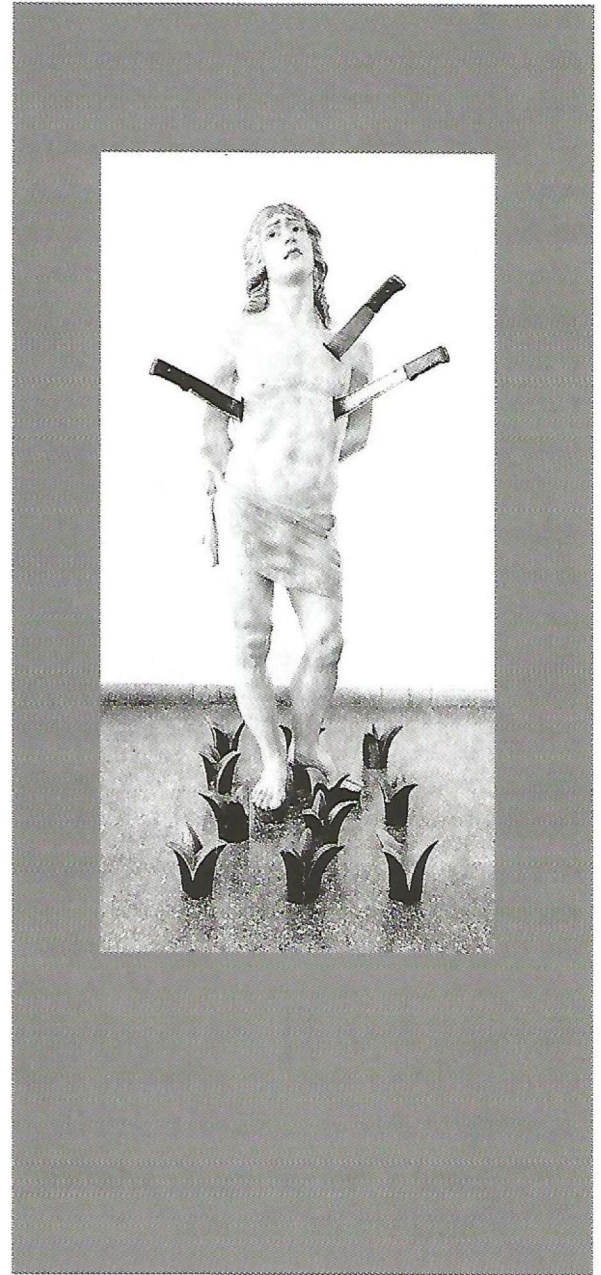
The problem of time has a dual importance in the study of contemporary Latin-American and Caribbean art; the very notion of our temporal specificity, marked by the juxtaposition and miscegenation of different and diverse historical times that conform this region —and even now come together and coexist within it— becomes a fundamental methodological key for the understanding of our cultural processes. This paper examines the activity of a group of Hispanic Caribbean creators whose work expresses an outright vocation of belonging to their spatial-temporal coordinates, from the most diverse thematic extremes, all, however articulated around an original discourse on time as the object and subject of artistic representation.

I

Artistas antillanos en la urdimbre temporal del caribe (representación, memoria e identidad cultural)

Analizar el problema del tiempo en la producción plástica contemporánea representa un reto y a la vez un acicate para ese intérprete siempre comprometido con el presente y con los derroteros futuros de cualquier obra de arte que es el crítico, el académico, el investigador, el historiador del arte o, simplemente, ese profesional de la cultura que tiene a su cargo la oportuna valoración y socialización del patrimonio artístico.

La tarea representa un reto porque el tiempo —o las relaciones temporales—, a diferencia de otras dimensiones, relaciones y elementos del mundo físico tales como el espacio, el movimiento, la luz, el volumen o el color, es uno de los tipos de relaciones más difíciles de aprehender por el ser humano y, consecuentemente, por la imagen artística; ya sabemos que el tiempo es, en última instancia, una construcción elaborada por nosotros mismos a base de secuencias y secuencias de eventos que sólo en su decursar adquieren una determinada significación. Tal vez por ello, intentar focalizar su estudio comporta el acicate de poder valorar en qué medida el arte de hoy consigue o no entablar niveles de compromiso conscientes y provechosos para con su núcleo temporal o, lo que es lo mismo, aquilatar en qué medida estamos asistiendo o no a un tipo de producción artística interesada en restaurar, enriquecer y perpetuar nuestra memo-



Santo paseo por el trópico, Esterio Segura, 1993

ria individual y colectiva otorgándole a nuestra existencia un sentido de continuidad que logre trascender los estrechos límites del siempre efímero presente.

Instada por esas motivaciones, y convencida de que el problema del tiempo en el arte ha sido —y sigue siendo aún— un asunto de importancia vital para nuestra región, me he propuesto plasmar en estas páginas algunas impresiones en torno a los diversos modos en que un grupo

de artistas antillanos ha estado respondiendo a las exigencias de una circunstancia epocal tan diversa y compleja como lo es la urdimbre temporal del Caribe.

Para tales propósitos he distinguido tres posibles zonas temáticas que constituyen, a mi juicio, maneras diferentes de abordar el fenómeno. La primera de ellas se centra en el tratamiento específico del tiempo como objeto de la representación artística, variante en la que se localizan emblemáticos exponentes visuales de lo que dado en llamar “la metáfora del decursar”. La segunda se refiere a una vertiente del arte particularmente interesada en esa suerte de (re)escritura de la historia que refleja el carácter diacrónico y complejo de nuestra peculiar noción del tiempo poniendo de relieve las “yuxtaposiciones, trasiegos y mixturas temporales” tan características de nuestro entorno regional. La tercera, por último, atiende a aquellas creaciones que potencian especialmente el empleo simbólico de los materiales en un quehacer artístico que interconecta con provechosa armonía los medulares conceptos de “tiempo y memoria cultural”.

II

Tiempo y representación artística: la metáfora del decursar

Sería imperdonable abordar el tema del arte y el tiempo y no mencionar siquiera al *monumento conmemorativo* que, a pesar de su gradual descrédito (inmerecido o no) a lo largo del siglo xx y de haberse visto definitivamente relegado a la condición de paradigma cívico que le había conferido la Ilustración,¹ sigue siendo una obligada referencia cuando se trata de reconocer el papel de la creación artística en favor de recordar, honrar y perpetuar la memoria histórica de la humanidad desde sus épocas más remotas.

Aún hoy, las principales tipologías conmemorativas de carácter esencialmente metropolitano —el Conjunto Monumentario, el Parque, la Plaza Monumento y el Mausoleo— además de cumplir con mayor o menor acierto el cometido funcional que en cada caso le fuera designado, operan como importantes hitos urbanos que han sabido sobreponerse a la dinámica social y constructiva que comporta el crecimiento y la modernización de las ciudades. Y en aquellos casos y contextos en que los creadores de este tipo de obras han sabido adecuarse al cometido de los nuevos tiempos, superando el anquilosado lenguaje de la estatuaria decimonónica y profesando la necesaria renovación formal y conceptual del monumento conmemorativo, se han producido obras de indiscutible relevancia social e ideológica en el ámbito artístico contemporáneo.²

Justo por estas razones, por el afán de no menospreciar ninguna de las manifestaciones plásticas concurrentes en el escenario plástico actual, hemos decidido iniciar nuestro comentario crítico refiriéndonos a un monumento conmemorativo que se distingue de manera muy especial por la singularidad de convertir al tiempo en un recurso expresivo de inusitado protagonismo visual; se trata del *Mausoleo de los mártires del 13 de marzo* erigido en 1982 en la Necrópolis “Cristóbal Colón” de La Habana. La obra rinde tributo a los caídos durante las acciones que tuvieron lugar el día 13 de marzo de 1957, cuando un grupo de jóvenes universitarios cubanos tomaron por asalto el Palacio Presidencial —con la intención de ajusticiar al presidente de facto— y ocuparon simultáneamente la emisora radial Radio Reloj para desde allí convocar a la nación a la lucha armada contra el régimen.

Sus autores, los arquitectos Mario Coyula (1939) y Emilio Escobar (1934) y el escultor José Villa (1950) afrontaron una premisa de trabajo de excepcional complejidad en virtud de la presencia de un entorno físico totalmente configurado por la coexistencia de un sin número de obras funerarias —muchas de ellas



"0.53.7", Instalación, técnica mixta, Esterio Segura, 2001

verdaderas joyas de la arquitectura y la escultura cubana y universal— ilustrativas de los más diversos estilos artísticos, y por la imponente majestuosidad del paisaje natural que caracteriza a este cementerio habanero. Ante tales circunstancias, los creadores proyectaron su trabajo bajo el principio de integración armónica al medio (fundamentalmente en términos de escala), pero tratando de conferirle al monumento una expresividad propia apoyada en tres elementos o subsistemas básicos: el tratamiento paisajístico, las soluciones espaciales, y una estructura escultórica sobresaliente concebida como una majestuosa hilera de banderas de acero.

El espacio fue planteado como una plazoleta adoquinada, delimitada por lometones de tierra y césped, que culmina en un área ligeramente elevada y también revestida de césped, donde se ubican los

nichos que guardan los restos mortuorios, los cuales fueron cubiertos con lápidas de hormigón armado virtualmente en voladizos. La plazoleta constituye, a la vez que espacio funcional transitable, un elemento expresivo de profundo simbolismo: los adoquines evocan el escenario urbano habanero en el cual se desarrolló la lucha insurreccional de los universitarios contra la tiranía gobernante, mientras que la presencia de dos ejes que se cortan —realizados con piedra serpentina sobre la superficie de la plaza— conforman un diseño que, a manera de reloj solar, registra cada año el día y la hora exactas en que se produjeron las históricas acciones recordadas a través de esta suerte de plaza-mausoleo.

El tiempo es, por tanto, un protagonista plástico fundamental en esta obra: el eje mayor en forma de hipérbola funciona como traza solar que marca las

horas, mientras que el eje menor indica el punto correspondiente a las tres y veinte minutos de la tarde. El espacio, las trazas de serpentina y la aledaña estructura escultórica de acero inoxidable fueron diseñadas y calculadas con precisión astrológica tal que cada 13 de marzo, durante el transcurso de las horas diurnas, la sombra que proyectan las banderas metálicas alineadas se va desplazando sobre el segmento de hipérbola, para alcanzar el punto de intersección entre los ejes justo a la hora precisa en que se produjo la toma de la Emisora Radio Reloj y la histórica alocución al pueblo de Cuba que desde allí leyera el presidente de la Federación Estudiantil Universitaria José Antonio Echeverría, quien perdió su vida esa misma tarde. En el encuentro de ambas trazas se colocó una llama votiva que se enciende los días 13 de marzo, a la hora señalada, para dar inicio a los actos de homenaje a los caídos en aquella fecha.

Como puede apreciarse, los autores de este monumento eludieron todo soporte descriptivo directo para la comunicación del mensaje y apelaron a la excepcional potencia simbólica de los diferentes subsistemas artísticos. Las banderas de acero que proyectan la sombra —las que por su escala de cinco metros de altura contrastan visualmente con la horizontalidad del entorno— parecen flamear al viento como la insignia nacional, a la vez que reflejan en sus pulimentadas superficies los colores del cielo y de la vegetación circundante.

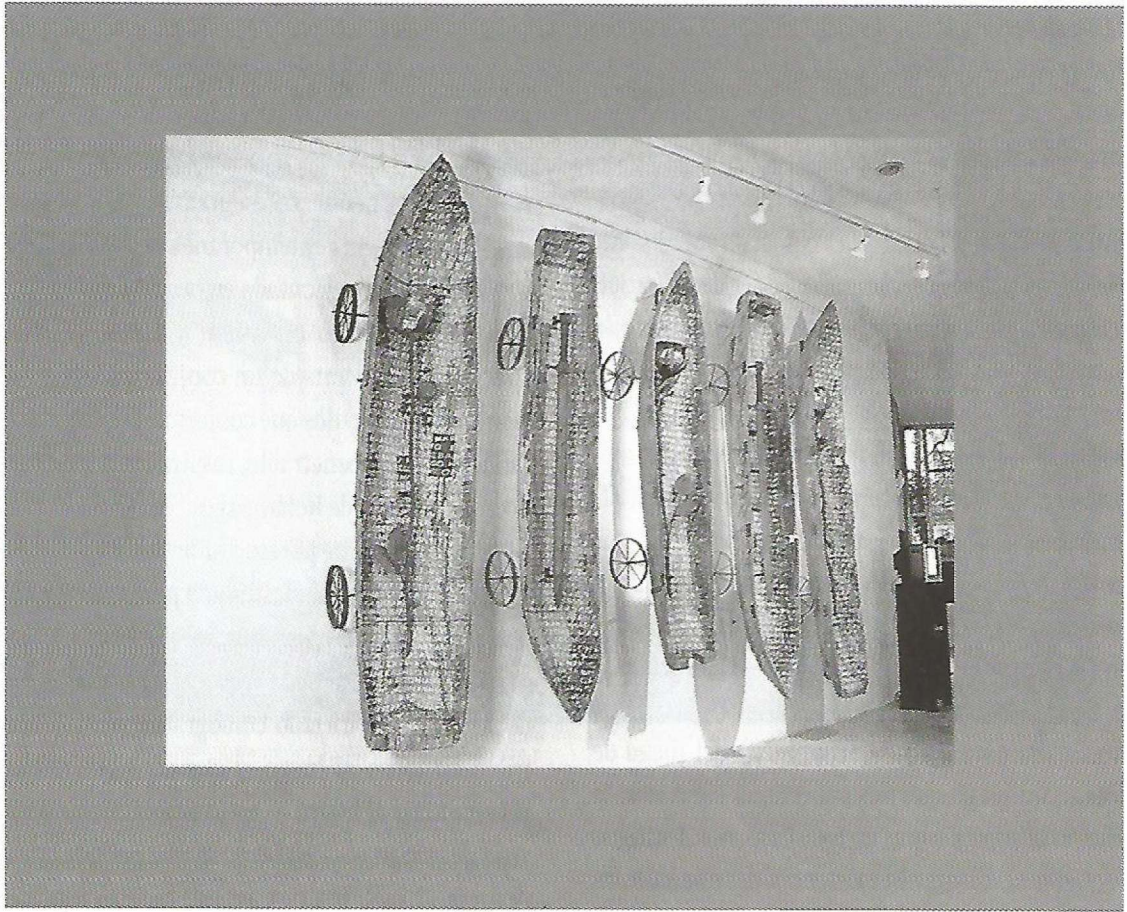
El paisaje fue concebido como elemento expresivo igualmente esencial, los lometones de tierra y césped, las palmas reales, las grevileas y yagrumas especialmente plantadas para completar la obra, cierran las visuales, proyectan su sombra sobre los nichos y sobre la plazoleta y enfatizan la gama cromática de verdes y grises que domina el conjunto. La plazoleta, por su parte, es un espacio transitable por los visitantes y propicia su acercamiento a los nichos; dotada de zonas sombreadas que invitan a detenerse en el recorrido este elemento, a la vez que plaza-panteón, se constituye en el espacio simbólico

que reedita un episodio heroico en virtud de los efectos que el sol, la sombra y el fuego proyectan sobre la superficie de adoquines y piedra serpentina.

Pero es el tiempo —el tiempo en su sentido físico natural y en su existencia intangible pero inobjetablemente real— el elemento plástico principal de esta obra, que definitivamente testimonia la vocación de contemporaneidad y el aliento estético renovador que caracteriza a una parte nada desdeñable de la producción monumental en el Caribe hispano contemporáneo.

Otros autores y obras también localizadas en ese terreno todavía insuficientemente valorado por la crítica que es el de la escultura ambiental también ponen de relieve la jerarquía artística del tiempo como objeto de la representación artística en su más abstracta y abarcadora concepción. Particularmente destacada resulta en este sentido la labor creadora del puertorriqueño Pedro Pablo Rubio (1944) quien es unánimemente considerado el “maestro del rayo láser y de la escultura en metal” en su país.

De Rubio nos llama sobre todo la atención el modo en que su poética escultórica ha conseguido subvertir la estética primermundista del llamado arte *minimal* desdiciendo en cada una de sus obras la dureza, la gravedad, el pretendido anonimato y la glacial frialdad del acero inoxidable y de las luces de neón que inundaron buena parte de la escultura norteamericana y europea de los años sesenta y setenta. En verdad, sus metales cobran vida, sentido y personalidad indiscutiblemente propias cuando se tiñen de esa gestual caligrafía policroma cuyos efectos texturales y lumínicos pueden lo mismo evocar la más rítmica y alegre espiritualidad de nuestra región —tal y como lo ilustra la pieza *Carnaval del Caribe*— que avizorar gravemente, a través de la severidad de los contrastes matéricos, los más cruentos peligros de la época contemporánea, según puede comprobarse en esa otra obra, titulada *Holocausto Nuclear*.



Cinco carrozas para la historia, Marcos Lora Read, 1991

Pero es sobre todo en el aliento monumental de sus piezas, en la potencia expresiva muchas veces concentrada en unos pocos centímetros de acero que proclaman la multiplicación posible y necesaria de sus contenidas dimensiones, en donde la obra del maestro puertorriqueño alcanza cabal magnitud e intensidad para erigirse en baluarte de la profunda renovación de la escultura actual en el Caribe.

Paradigmática en esta dirección y en el abordaje del elemento temporal como objeto esencial de la representación se nos revela la obra titulada *Honor al tiempo* (1985), un monumento de treinta y cinco pies de altura que el escultor ejecutó por encargo para conmemorar el cincuenta aniversario de la firma Bacardí en Puerto Rico. El motivo representado en virtuoso ejercicio de estilización formal es el ave

símbolo de la Empresa, el murciélago, la que, a su vez, es conocido amuleto de algunas tribus aborígenes antillanas (el pájaro vigilante de los espíritus nocturnos) y que aquí se yergue sobre un espejo de agua de fondo negro, en las proximidades de la bahía de San Juan —sobre una estructura cuidadosamente equipada para soportar vientos de hasta cuarenta y cinco millas por hora— como símbolo también de resistencia, de victoria y de buena suerte con el que el artista pone en vigor un nuevo concepto del monumento conmemorativo.

Entretanto, otra de las más importantes piezas ambientales de Rubio, la titulada *Juego de Hipérbola* —con la cual representó al Caribe en la Olimpiada de las Bellas Artes en Barcelona en el año 1988 (y que hoy atesora en su jardín escultórico el Museo

denominar “centro de vida” (nunca de enfermedad y menos de muerte), Darié desarrolló en términos de bellísima metáfora el tema de la eterna e ininterrumpida sucesión de las horas diurnas y nocturnas, como intervalos regulares indetenibles que apuntan hacia la infinitud siempre posible de la existencia humana.

Las obras hasta aquí comentadas, como puede apreciarse, constituyen saludables lecciones de pertinaz renovación y probada capacidad de expansión ideoestética en el ámbito de la escultura ambiental caribeña, cuyo denominador radica en el desarrollo de un lenguaje básicamente abstraccionista que ape- la a la dimensión metafórica de las formas, los volú- menes, la luz y el espacio, en aras de representar el concepto mismo del tiempo como dimensión huma- na de máxima universalidad.

III

El arte como (re)escritura de la historia: yuxtaposiciones, trasiegos y mixtura temporal

Otra zona de la producción plástica contempo- ránea situada en el extremo opuesto de las poéticas anteriormente tratadas, pero igualmente adscrita a la vocación identitaria y al sentido humanista que alienta al mejor arte de nuestra región, se interesa igualmente en la problemática del tiempo, asumién- dolo desde una perspectiva histórica que presupone otros niveles de cuestionamientos, diferentes modos de elaboración teórica, así como nuevas e interesan- tes formulaciones en el plano estético visual.

Para su análisis es necesario partir del hecho de que, con el advenimiento de la llamada posmodernidad, vivimos una etapa que echa por tie- rra la concepción hegemónica de la historia y del tiempo bajo los criterios de linealidad, progreso e

irreversibilidad al que nos tenía acostumbrados el pensamiento moderno. Entramos a una época que desplaza la tiránica dureza de la historia colocando en su lugar la consecuente (re)escritura de la misma para otorgar espacio a lo simultáneo y a lo alterna- tivo, confiriéndole credibilidad a los intersticios de un tiempo “otro” que transcurre en permanente jue- go de yuxtaposiciones, trasiegos y mixturas. Tal tiempo “otro” es el tiempo Caribe, conformado so- bre las bases de una diacronía histórica que es fru- to de la superposición de esos tiempos diferentes que dieron lugar a una hibridez extraordina- riamente peculiar.

A estas tierras del Caribe —según explica la profesora y crítica cubana Yolanda Wood— todos llegaron, y llegaron de algún lugar, en circunstancias histórico sociales bien diferenciadas, pero todas las culturas participantes, con sus precedencias diversas, eran portadoras de tiempos históricos distintos. De modo que el tiempo histórico del español no era el del africano, aherrojado y convertido en herramienta; ni el tiempo histórico del holandés, comerciante empresarial y capitalista, era semejante al del hindú, cerrado en sus costumbres milenarias. Esto hace pensar que el estudio de la producción artística regional haría quebrar —para decirlo con palabras de Alejo Carpentier— “una temporalidad tradicional”.³

No es casual entonces que una parte importante de la producción plástica del territorio se nutra de esa mixtura cronológica que constituye, sin lugar a dudas, una clave metodológica fundamental para la cabal interpretación de nuestra visualidad. Y es precisamente en estas coordenadas en las que su ubi- ca la labor de un grupo de jóvenes creadores cubanos cuyas poéticas —insertas en el efervescente panora- ma artístico de la Isla durante los decenios ochenta y noventa— apuntan hacia una lectura crítica de su pasado histórico, remoto y reciente, propugnando por una suerte de revisión y de (re)escritura de la historia, curiosamente alentada por el más irreve- rente espíritu de defundamentación y satirización de cualquier atisbo de discurso autoritario.

Un buen ejemplo de ello es Alejandro Aguilera (1964) quien fue uno de los primeros artistas cuba- nos que decidió centrar la atención en el abordaje

del tema histórico nacional desde una perspectiva antropológica particularmente novedosa. Su práctica estuvo encaminada hacia la oportuna reflexión acerca de los complejos procesos de mitologización de las personalidades históricas y de historización de las figuras no terrenas (básicamente dimanadas del universo religioso), procesos que ocurren con singular frecuencia en el imaginario cotidiano nacional.

Para conseguir la necesaria implicación del público en la asimilación de sus propuestas artísticas, Aguilera apeló al recurso de las asociaciones y los extrañamientos que provocan en el receptor las sutiles interconexiones posibles entre los códigos de la iconografía heroica, tan extendidos en la Cuba actual, y los códigos de la imaginería religiosa impregnados con milenaria fijeza en la conciencia social. En la obra titulada *De Playitas al Granma*, el artista representó a la Virgen de la Caridad del Cobre como salvaguarda de los protagonistas de dos acontecimientos históricos muy distantes en el tiempo —ambos relacionados con las luchas insurgentes en favor de la independencia nacional— quienes ocupan el lugar de “los juanes” en la barca agitada por las olas, pero finalmente “salvada” bajo el manto protector de la Santa Patrona.

En otra de sus piezas más conocidas, *En el mar de América*, Aguilera agrupó las representaciones de tres figuras continentales de carne y hueso: José Martí, Simón Bolívar y el Che Guevara, junto a las de Jesús Cristo, El Quijote y un sacerdote católico; todas fueron talladas rústicamente en madera —aplicando rudos ensamblajes a base de clavos, bisagras y carpintería bruta— reservando para los rostros un cuidadoso trabajo retratístico que acentúa con el expresionismo del trazo la humilde grandeza de los personajes que, reunidos y mezclados —tal y como ocurre en el imaginario popular— tienden a subrayar la dinámica de los procesos interpretativos del pensamiento en los que no cesan de yuxtaponerse pasajes religiosos y sucesos históricos en perennes relaciones de superposición y reversibilidad.

Los sugerentes trasiegos entre el pasado y el presente, entre la propaganda política y el pensamiento religioso —trasiegos que ocasionalmente pueden llegar a ser instrumentados con determinada intencionalidad ideológica— han sido también blanco de una buena parte de la producción artística de otro creador, José Esterio Segura (1970) cuya obra le otorgó continuidad a esa postura crítica, reflexiva e indagatoria tan característica del joven arte cubano. Su Santo de paseo por el trópico representa a San Sebastián atravesado por machetes, con lo cual el creador “parodia” el pasaje bíblico tropicalizándolo y aludiendo con eficaz mordacidad al episodio sanginario disfrazado de evangelización que fue el largo proceso de colonización y conquista de nuestra América.

En la pieza titulada *Natividad*, Esterio coloca a la isla de Cuba en el lugar que debía ocupar el niño Jesús y presenta al primer ángel como evocación del casi legendario primer y único vuelo de un latinoamericano al cosmos. Asimismo, el artista ha concretado originalísimas versiones de la Virgen Patrona de Cuba, Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, “protegiendo” el principio ideológico comunista de la alianza obrero campesina, sintetizado en el símbolo de la conocida obra de Vera Mújina, El obrero y la Koljosiana.

Pero cuando más hondo penetra su obra en la sagaz relectura del pasado histórico y el consecuente cuestionamiento del presente, es cuando opera directamente con elementos de la iconografía heroica, activando las ilimitadas potencialidades semánticas de las imágenes, en virtud de una habilidosa subversión de las proporciones y aprovechando al máximo las estridencias del color: En *Martí y el dragón* Segura muestra al apóstol cubano en pose de San Jorge, batiendo al dragón crujiente parapetado en la Florida, mientras que en *América hermosa* pone a comandar las tres carabelas, junto al Gran Almirante Cristóbal Colón, a Carlos Marx y a Federico Engels, propiciando así, con carnavalesca ironía, infinitas

interpretaciones posibles en torno a las incontables intervenciones foráneas en nuestro transculturado y siempre ecléctico proceso de conformación social como nación. El propio Esterio Segura ha confesado que se sirve en su obra del eclecticismo, el mestizaje y el sincretismo que nos distingue como pueblo para poner al descubierto ese particular sentido de la historia que habita en la memoria colectiva del cubano de hoy.⁴

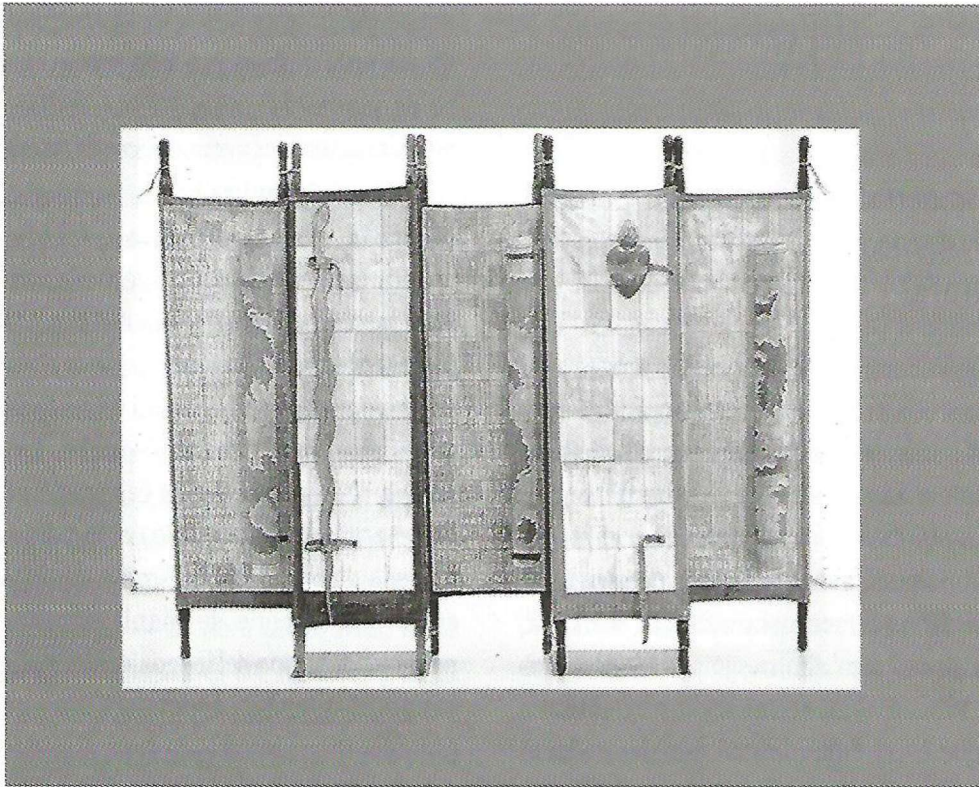
Guillermo Ramírez Malberti (1965), por su parte, aporta una mirada personal, casi intimista, que también se identifica con la enfática intención desacralizadora que alienta al joven arte cubano interesado en el comentario crítico de su segmento de historia más reciente. *Cómo te cuento mi cuento* es una instalación escultórica, una suerte de autobiografía modelada en barro, que el artista exhibió íntegramente en una muestra personal en el año 1994 y con la cual participó también en el Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo al año siguiente. Aquí Malberti establece un recorrido polémico y desmitificador a través de los principales hitos de su historia personal, en un lapso temporal que —al iniciarse con el matrimonio de sus padres en el año 1959—, es casi coincidente con las cuatro décadas del proceso revolucionario.

Guillermo es un virtuoso en el empleo de “lo objetual”; el goce con las ilimitadas ambivalencias semánticas y morfológicas de las esculturas-objetos realizadas en barro, al tiempo que lo conectan con la tradición imaginera local, le permite ampliar los resortes comunicativos con el público. Asimismo, su peculiar “trato” con los objetos, como ha señalado la crítica Lupe Álvarez, se asocia con las estrategias de utilización del acervo kitsch —tan comunes en la cultura plástica reciente— vindicando una expresión estética de gran representatividad sociocultural en nuestro entorno. “Recursos plásticos y criterios de montaje” —apunta Álvarez— “están puestos en función de resaltar la veta kitsch de la retórica ideológica, su tono apologético, su decir idealizante...”. Así,

los símbolos de la gesta patriótica revolucionaria — la boda verde olivo, la pañoleta de pionero, el casi devoto rostro del joven militante comunista— “constituyen imágenes intervenidas por un conjunto de connotaciones que las mismas han adquirido en franca confrontación con la realidad actual de lo que encarnan”.⁵

Milagro en La Habana (1998) es otra obra del propio Malberti que ilustra de modo elocuente ese juego de yuxtaposiciones espacio-temporales que identifica al ambiente caribeño. Esta pieza pone de relieve el dominio por parte del artista de lo pudiéramos considerar una suerte de teatralidad instalativa, de su magistral control del espacio “escénico” de la obra como ámbito de encuentros que tributan —desde el contrapunteo de las múltiples superposiciones— un concepto integral de la visualidad, así como su singular sentido del humor, siempre empleado como estrategia de subversión y como detonante de la más hondas reflexiones.

Precedido por una imagen exenta y alada — simulación tal vez la Estatua de la Libertad— que, brocha y balde en ambas manos, se nos ofrece presta a “restaurar” La Habana, o quizás a “materializar” en ella todos los sueños imaginados, Guillermo nos regala en el lienzo una espectacular panorámica de la capital cubana (vista desde al lado de allá del Malecón) donde coexisten, junto a los edificios altos de el Vedado, la Torre Eiffel, las ruinas del Coliseo Romano, la Sagrada Familia, de Gaudí, las cúpulas del Kremlin, la Torre de Televisión de Berlín, el Cristo de Sao Paulo... y hasta el mismísimo Empire State, para conformar, a base de un eclecticismo real e imaginado, esa bellísima metáfora del mestizaje, de la hibridez, del cosmopolitismo cultural y de esos empecinados trasiegos temporales que hacen de cualquier ciudad del Caribe (y de La Habana más que ninguna otra) un espacio de encuentros y desencuentros alimentados por la memoria y por la nostalgia de sus pobladores de todos los tiempos.



Epítome, Marcos Lora Read, 1993

Finalmente, el también cubano Carlos Estévez (1969) arremete con peculiar sutileza contra el sentido unilineal y oficialista del tiempo entendido como discurso histórico. *La verdadera historia universal* fue galardonada con el Gran Premio en el Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo celebrado en 1995, y forma parte de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Se trata de un pequeño escenario teatral, una especie de guiñol de factura deliberadamente primitiva, a cuyos pies el artista coloca rústicos personajes de madera y tela que el público puede seleccionar a su antojo para construir su versión individual, libre, mutable y tan legítima como cualquiera, de “la Historia Universal”. Figuras como Cristo, Hitler, Napoleón, Juan Pablo II, Mussolini, Fidel Castro o Charles Chaplin se truecan en representaciones manipulables de la lúdica personal de cada espectador. En la práctica, al fragmentar el

totalitarismo del discurso histórico en favor de la fragilidad y pertinencia de cualquier interpretación personal, Estévez postula la validez del pensamiento propio y la importancia de la memoria individual como uno de los baluartes esenciales de toda noción del tiempo. Es el arte como (re)escritura de la historia, otorgándole al hombre común el derecho y la plena responsabilidad de protagonizarla.

Adviértase que estas poéticas discurren sobre un basamento estético figurativo sustentado en el empleo de la instalación. El hacer instalacionista representa para el artista caribeño y latinoamericano la posibilidad de expandir el universo de recursos visuales, desplegando técnicas y morfologías híbridas sustentadas en una sólida elaboración conceptual; pero el rasgo más sobresaliente, lo realmente meritorio en este tipo de propuestas es el modo en que las mismas atienden a las especificidades, las demandas y las urgencias de nuestro contexto histórico, geográfico y cultural.

IV

El material artístico como portador sígnico: tiempo y memoria cultural

Detengámonos, por último, en una tercera arista de la producción plástica contemporánea implicada, precisamente, en una de las problemáticas culturoológicas fundamentales de nuestra región americana y caribeña. Nos referimos a aquellas poéticas que conceptualmente apelan a la necesaria salvaguarda de una memoria cultural acosada, lastimada y puesta en alto riesgo por los sucesivos procesos de ocupación, dominación y exterminio; poéticas que en el orden formal también reflejan una postura creativa heterodoxa y renovada, con la particularidad, en este caso, de que sus artífices suelen instrumentar de manera consciente las potencialidades semánticas del material artístico al asumirlo como portador sígnico y como activo agente de afirmación identitaria.

Tal es el caso del artista puertorriqueño Melquíades Rosario Sartre (1953) cuya obra, a la vez que marca una línea de continuidad respecto al sostenido desarrollo de la escultura en madera en el Caribe hispano, constituye uno de los más loables exponentes de la renovación ideológica que ha tenido lugar en esta manifestación en el área. Ciertamente, es a la altura de los años ochenta cuando su quehacer comienza a cobrar merecido protagonismo en el ámbito plástico de Puerto Rico; por esta fecha, sus esculturas revelan una enfática inclinación hacia el empleo del material en estado bruto, directo, operándolo con un expresionismo febril cuya agresividad transparente, de algún modo, la alta dosis de violencia entronizada en el mundo contemporáneo. Los títulos de sus piezas —véanse, por ejemplo, *Altas y bajas de un artista machista*, *Homenaje a un*

artista del hambre y *Hábitat atormentado*— constituyen en sí mismos (y a tono con su ideario político de izquierda), una franca denuncia de los problemas sociales y económicos de su entorno.

Melquíades utiliza herramientas rústicas de leñador para eliminar la corteza de los troncos, afilar las puntas de las estacas, desnudar las ramas y encresparlas o retorcerlas con metales y tablones recuperados entre deshechos, otorgando a sus obras una carga emotiva que no es sino el vehículo de expresión de sus obsesiones y desvelos sociales. En 1992, con motivo de la controvertida celebración del quinto centenario del “descubrimiento” produjo una obra titulada *Perspectiva arbitraria de un encuentro* en la que se pone de manifiesto la oportuna refuncionalización del lenguaje informalista desplazando el regodeo esteticista tan propio del expresionismo abstracto de corte matérico, en favor de una poética que enfatiza su sentido de pertenencia y comprometimiento para con una problemática temporal de trascendental importancia y significación para el hombre caribeño y latinoamericano de todas las épocas.

Preocupaciones equivalentes nos revela la obra de otro destacado escultor boricua, Jaime Suárez (1946), quien con su prolífica producción en barro ha ido construyendo durante los últimos años una de las poéticas más dramáticas y comprometidas socialmente con el pasado, el presente y los posibles destinos de su región. Como su coterráneo Melquíades Rosario, lo hace con la madera, Suárez reedita en el proceso de manipulación del barro los maltratos, los golpes, los jalones y hasta las heridas que todo el paisaje terrestre testimonia a lo largo del planeta. *Canto al deterioro*, *Vestigios de una arquitectura futura* y *Vestigios de un paisaje verde*, son títulos que traducen la pertinencia de una preocupación justa y urgente ante la devastación casi irreversible que sufre la naturaleza.

Cuando instrumenta su metodología de trabajo —excepcionalmente innovadora en la técnica de

la “barrografía” (con la que produce láminas tan delgadas y flexibles que prácticamente desdican su naturaleza cerámica)— para elaborar *Mantones y Vestimentas rituales*, Suárez asume una suerte de “rol shamánico dentro de la tribu” haciendo de la creación un acto de exorcismo de los malos espíritus del presente y protagonizando, sobre todo, un acto de resistencia cívica en favor de la defensa de la identidad puertorriqueña amenazada, como se sabe, hasta en la posibilidad misma de su reconocimiento y supervivencia como nación.

El artista es plenamente consciente del papel y la importancia de la memoria como dimensión actualizada del tiempo, de ahí que en muchas de sus piezas más recientes —*La hora de los ritos, De lo ritual*— se retrotrae a través del material y de la técnica cerámica al estadio preautonómico del arte y nos lo presenta cual una ceremonia ritual, en franca advertencia de la responsabilidad del hombre-artista de conocer y recuperar las esencias de su civilización y de enaltecerlas, como lo expresa esa monumental estructura de cincuenta pies de alto a la que Jaime Suárez tituló *Tótem Telúrico*, la cual fue emplazada en el preciso centro de la llamada Plaza del Quinto Centenario del Descubrimiento en San Juan, Puerto Rico donde se erige, no cabe duda, como símbolo de resistencia y afirmación cultural.

El artista —afirma el profesor español Manuel García Guatas— está obligado a establecer o restaurar el diálogo con la naturaleza y con la tradición histórica que lo rodea. Debe comportarse, por tanto, como un investigador del pasado, un selectivo viajero de la naturaleza, un intérprete sensible y un guardián de esta memoria.⁶

Son muchos y muy valiosos los creadores caribeños que adoptan esta misión como baluarte fundamental de sus poéticas y traducen en sus obras una permanente preocupación por la preservación de la memoria histórica regional. Un ejemplo elocuente lo constituye el dominicano Bismarck Victoria (1952), cuya postura, contenida y austera en el orden formal, muestra una marcada preferencia por las composiciones geométricas puras, de aparente rigor minimalista.

La obra de Victoria no renuncia, sin embargo, al ejercicio de un activismo cultural íntimamente conectado con la problemática espacio-temporal de su contexto geográfico. *Atlante* es una pieza de más de dos metros de altura, elaborada en 1993 con restos de madera extraídos de las ruinas de un trapiche azucarero del período colonial, con los que el artista recupera, reconstruye e interpreta un fragmento de la historia dominicana —que es también la historia de toda la región— al evocar y rendir homenaje, a través de esta suerte de objeto totémico de escala monumental, a las miles de víctimas anónimas que cobró la esclavitud como base de la economía plantacionista azucarera en nuestras “dolorosas Islas del Caribe”. El *Atlante* representa, en efecto, el sostén de una memoria etnocultural que es baluarte indispensable para el hombre contemporáneo afanado en la defensa de su identidad.

En obras como éstas es obvio que el empleo directo del objeto, o del fragmento de objeto recuperado, está totalmente distante del sentido estratégico del denominado *ready made*. No se trata, en esencia, de apropiárselo y reubicarlo en un ámbito artístico que subvierta su destino “ingenuo” inyectándole nuevas potencialidades semánticas, sino de activar la espeluznante pureza del objeto en su condición de referente y de significante cultural, cuya conexión sanguínea con la historia vivida y evocada no admite las distancias de una interpretación netamente racional y mucho menos esteticista.

Análoga interpretación nos merece otro ejemplo estrechamente vinculado, en el orden temático, a la citada pieza del dominicano Victoria. Nos referimos al conjunto monumental *Loma del Cimarrón*, inaugurado en la región minera de El Cobre, Santiago de Cuba, en el año 1997, el cual constituye un sentido tributo a “la rebeldía del esclavo que se inició en las factorías de las costas africanas, se continuó en los barcos negreros sobre el Atlántico y alcanzó su expresión más alta en los palenques de las montañas de América”.⁷

Situado en la cima de una de las lomas que conforman el paraje de Santiago del Prado, el monumento fue concebido por el escultor cubano Alberto Lescay Merencio (1950) para ser emplazado en un entorno histórico natural de singular alcance simbólico, en la medida en que la mina de Santiago del Prado en las montañas de El Cobre fue escenario del más activo foco de rebeldía esclava en la Isla de Cuba, en un sostenido empeño de resistencia y lucha redentora que abarcó ciento veintitrés años.⁸

En la cúspide de la llamada Loma de los Chivos, alcanzando una altura de 9,20 metros (sobre el cimiento, a nivel cero) se erige la escultura de Lescay como una obra símbolo que “intenta dar la visión del cimarrón, no sólo en el sentido de rebeldía, como acto supremo de enfrentamiento con el objetivo de conseguir la libertad, sino que va más allá y trata de abundar en la significación del cimarrón como actitud ante la vida, como actitud soberana de ascensión espiritual”.⁹ Para la concepción del conjunto, el artista apeló entonces al empleo de una enorme caldera, auténtico recipiente que fuera originalmente utilizado en un ingenio azucarero del siglo XVIII y que aquí es refuncionalizada en virtud de la calidad expansiva del símbolo; el objeto mismo es soporte y portador de una memoria secular.

Al tiempo que sirve de base a la forma escultórica fundida en bronce, la caldera funciona como una enorme *nganga* (alusión directa a la denominada regla de palo, una de las religiones populares de origen africano más extendidas en esta zona) que en unos pocos años se ha ido llenado de ofrendas que han desbordado, al cabo, el acto creador individual del artista para hacerse depositaria de un espontáneo gesto colectivo de (co)creación popular.

Allí, desde el centro de la *nganga*, donde se funden fibras vegetales, tierra y metal, se alza la forma escultórica que interpreta en bronce la metamorfosis vital del cimarrón: la llama representa al fuego, remite al universo mágico del esclavo a la vez que evoca el acto de huida al monte; en su ascenso, la llama

asume forma de animal —el esclavo burla al amo y a las partidas de rancheadores en la medida que se interna en la maleza de la montaña— y a lo largo de la masa broncea que se yergue se adivinan rostros humanos, rostros de negros, blancos, chinos y mulatos que expresan todo el proceso de mestizaje étnico y racial que está en la génesis misma de nuestra existencia como nación. Por último, resurge la figura humana en una mano abierta al horizonte que corta de súbito la verticalidad de la figura: “es la idea del retorno a sí mismo del cimarrón —dice Lescay—, en su ascensión espiritual el hombre cobra conciencia de sí mismo, y es esta carrera hacia la libertad lo que le permite reencontrarse”.¹⁰

El joven artista dominicano Marcos Lora Read (1965) entronca, a su vez, con esta recurrente arista temática de profunda raíz histórica y etnocultural poniendo énfasis no solamente en la dimensión signífica del objeto “encontrado” sino en los paralelos temporales que pueden establecerse entre las formas más aparentemente distanciadas de dominación social.

En una pieza instalativa titulada *La Calimba (juegos isomórficos)*, Lora se apropia literalmente de ese utensilio de hierro con el que los esclavos recibían en sus cuerpos, como marca de propiedad, el acrónimo de traficantes y amos; de esta suerte, la calimba desborda su significado original cuando Marcos traza una parábola que se extiende a esas formas más actuales y sofisticadas de dominación que son las marcas de raza y origen que clasifican y separan a los hombres a través de sus pasaportes y documentos de identificación.

En otra de sus más conocidas piezas, *Cinco carrozas para la Historia*, que fuera expuesta en la Bienal de La Habana en el año 1992, Lora aborda con virtuoso dominio del hacer instalacionista el ya referido tema de la yuxtaposición de tiempos históricos que tuvo y tiene lugar en el espacio geográfico cultural del Caribe, y lo hace en íntima conexión con el problema migratorio, que es quizás una de las claves

sociohistóricas fundamentales e inapelables para comprender las esencias de nuestra región.

La obra en cuestión está conformada por cinco canoas elaboradas por el artista siguiendo con estricta fidelidad la técnica original empleada para su construcción. En cada una de las cinco canoas inscribió cientos de nombres aborígenes —esos primeros pobladores de las Islas que debieron venir de alguna parte—, de colonos europeos llegados del “viejo mundo” en son de conquista y plan de asentamiento, de negros africanos traídos por aquellos para servir de esclavos, de corsarios y piratas de todas partes que azotaron estas tierras durante los primeros siglos coloniales, y de muchos nativos contemporáneos que, en perenne trasiego de ida y vuelta, han ido articulando una cultura fraguada a golpe de convergencias y también de encontronazos. De ahí que Marcos Lora haya decidido sustituir los remos de las “carrozas” por recias ruedas de hierro y que, en lugar de colocarlas sobre el piso, haya optado por colgarlas de la pared de la galería como para evocar los efectos de esa alteración del orden natural de las cosas y de la subversión de los códigos originarios que ha dado lugar a un resultado híbrido, inter y transculturado que define una singular noción del tiempo y de la memoria en nuestros territorios.

Estamos en presencia de ese fenómeno tan *sui generis* que fuera definido por la profesora Yolanda Wood a través del concepto de cronomestizaje.

El cronomestizaje del Caribe —explica Wood— se explica al desmontar sobre el eje del tiempo natural otros tiempos en simultaneidad: el tiempo etnohistórico, con su interacción de lapsos históricos diferenciados debido a procesos migratorios sucesivos; el tiempo histórico-artístico, que se orienta a distinguir aspectos genéticos y funcionales de la praxis en la región, y el tiempo psicológico o tiempo de la memoria, que constituye una noción esencial para la historia

del arte de un área que se piensa a sí misma y desarrolla una voluntaria búsqueda de expresión de identidad.¹¹

Así las cosas, toda suerte de artefactos artísticos —esculturas “de salón”, instalaciones, obras ambientales y monumentos conmemorativos; sin descontar, por su puesto, otros medios de sostenida y relevante presencia en el escenario plástico contemporáneo tales como el grabado, la fotografía, la pintura, así como las nuevas técnicas del video-arte, el arte digital, el video-instalación— toda suerte de obra dimanada

del talento y el profesionalismo e inspirada en el más sincero sentido de pertenencia del artista a su núcleo temporal, puede ser portadora de un mensaje de honda significación cultural para sus contemporáneos.

Nuestra sociedad, en efecto, está urgida de “pensarse a sí misma” y de legar a las generaciones venideras siquiera un fragmento restaurado de este tiempo álgido y convulso que nos ha tocado vivir; ésta y no otra es la principal responsabilidad de los artistas y de los profesionales de la cultura, todos juntos e indefectiblemente implicados en el deber de construir,

enriquecer, preservar y transmitir a nuestros semejantes el más preciado tesoro del género humano que es su memoria social.

V

A propósito de este llamado que en verdad considero inapelable, y para concluir estas líneas con la palabra erudita de un maestro, me permito citar íntegramente un poema de ese gran escritor cubano y latinoamericano que fue Eliseo Diego quien, como si hubiera estado de cuerpo presente entre nosotros, compartiendo nuestros desvelos y esperanzas, escribió su Testamento.

El cronomestizaje del Caribe se explica al desmontar sobre el eje del tiempo natural otros tiempos en simultaneidad

Testamento

Habiendo llegado al tiempo en que la penumbra
 ya no me consuela más,
 y me apocan los presagios pequeños;
 habiendo llegado a este tiempo,
 y como las heces del café abren de pronto ahora
 para mí
 sus redondas bocas amargas;
 habiendo llegado a este tiempo
 y pérdida ya toda esperanza de algún merecido
 ascenso,
 de ver el manar sereno de la sombra,
 y no poseyendo más que este tiempo;
 no poseyendo más, en fin, que mi memoria de las
 noches
 y su vibrante delicadeza enorme;
 no poseyendo más entre cielo y tierra que mi
 memoria,
 y que este tiempo.
 Decido hacer mi testamento.
 Éste es:
 Les dejo el tiempo, todo el tiempo.

Notas

- 1 Cfr. María Luisa Sobrino, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1999.
- 2 Cfr. María de los Angeles Pereira. *La producción monumental conmemorativa en Cuba (1959-1993)*. (Tesis Doctoral) La Habana, Universidad de la Habana, 1994
- 3 Yolanda Wood. "La aventura del tiempo", en *Las artes plásticas en el Caribe*, La Habana, Ed. Félix Varela, 2000, p. 22-23.
- 4 Cfr. Catálogo del II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, noviembre 1998, p. 113.
- 5 Lupe Álvarez. "Crear la Historia". Palabras al catálogo de la exposición "Como te cuento mi cuento", muestra personal del artista Guillermo Ramírez Malberti, La Habana, 1994.
- 6 Manuel García Guatas. "Paisaje, tradición y memoria", en *El Paisaje; arte y naturaleza* (Actas del II Curso). Diputación de Huesca, 1996, p. 95.
- 7 Duharte Jiménez, Rafael. "Nota de presentación", en *El Cimarrón*, Conjunto Monumentario. Fotocopia del dossier elaborado por la Fundación Caguayo, 1997 (sin paginar).
- 8 En el año 1800 la Corona española se vio precisada a dictar un Decreto Real concediendo la libertad a los esclavos de El Cobre y a sus descendientes. Esto ocurrió con ochenta años de antelación a la Ley de Abolición de la Esclavitud firmada por España y aún con sesenta y ocho años de anticipación a la abolición decretada y practicada por las fuerzas mambisas cubanas al iniciarse en la Isla la primera de las guerras por la independencia.
- 9 Alberto Lescay, "Rostros del tiempo", entrevista realizada a Alberto Lescay por Kenia Dorta Armagnac en *El Cimarrón*, Conjunto Monumentario, *op. cit.* (s/p)
- 10 *Ibid.*
- 11 Yolanda Wood, "La aventura del tiempo", en *Las artes plásticas en el Caribe*, *op. cit.*, p. 24-25.

