

Artistas del Caribe hispano

Visiones críticas de ciudadanía e identidad

HISPANIC CARIBBEAN ARTISTS CRITICAL VISIONS ON CITIZENSHIP AND IDENTITY

ABSTRACT

This work is to distinguish, through a catalog of works by artists of the contemporary Caribbean Hispanic islands and their diasporas, the way in which the signs and documents that attest to the identification of the individuals and belonging to a source, are permeable to other meanings that reveal contexts and circumstances that the artist used as pretext artistic of critical inquiry. Among these motivates the status and the condition of the traveler, the relationship with its own history or your co-story with past histories, and the problems posed by the movement of people in the global era.

Keywords

Contemporary Art, Hispanic Caribbean, Citizenship, Identity, Hispanic Antilles, Diaspora.

RESUMEN

Este trabajo se orienta a distinguir, a través de un catálogo de obras de artistas caribeños contemporáneos de las islas hispanas y sus diásporas, el modo en que los signos y documentos que dan fe de la identificación de los individuos y pertenencia a un origen, se hacen permeables a otras significaciones que revelan contextos y circunstancias que el artista emplea como pretexto artístico de indagación crítica. Entre esos aspectos motivan el status y la condición del viajero, la relación con una historia propia o su co-relato con historias pasadas, y los problemas que plantea la circulación de personas en la era global.

Palabras Clave

Arte contemporáneo, Caribe Hispano, Ciudadanía, Identidad, Antillas hispanas, Diáspora.

1 INTRODUCCIÓN

La identificación supone la identidad –documentada– de la ciudadanía de los individuos. La pertenencia a un lugar que enuncian los pasaportes, es la condición para el adecuado traslado de un sitio hacia otro, con todas las exigencias que ello conlleva. Atravesar fronteras en los tiempos que corren es un tema de significación para los imaginarios visuales. El aquí y el allá intervienen aún con mayor intensidad en las artes de los territorios hispanos insulares por el modo en que el éxodo, sobretodo en dirección “norte”, ha contribuido a definir una diáspora de importantes magnitudes, con diversas connotaciones según la procedencia de los viajeros y con altos índices de ilegalidad. Para ellos, que viajan con numerosas dificultades poniendo en riesgo hasta su propia vida, el tema de la identidad documentada no se presenta como una disyuntiva para el trayecto inseguro porque en la opción de emigrar, al margen de todos los registros, las identificaciones y pasaportes quedan fuera del equipaje. Cómo y de qué manera se produce la inserción en el nuevo espacio de recepción constituye un asunto al que el arte ha prestado también atención por las nuevas circunstancias que enfrentan los sujetos, problemáticas psicosociales a las que los artistas, en ocasiones desde su experiencia de vida, han dado atención a través de múltiples perspectivas.

Si bien este es un problema de envergadura en el que intervienen cuestiones importantes en torno a las pertenencias y las identidades de los migrantes, en esta ocasión el presente trabajo se orienta a distinguir, a través de un catálogo de obras de artistas caribeños contemporáneos de las islas hispanas y sus diásporas, el modo en que los signos y documentos que dan fe de la identificación de los individuos y pertenencia a un origen, se hacen permeables a otras significaciones que revelan contextos y circunstancias que el artista emplea como pretexto artístico de indagación crítica. Entre esos aspectos motivan el estatus y la condición del viajero, la relación con una historia propia o su co-relato con historias pasadas, y las dificultades que plantea la circulación de personas.

La selección de obras y su análisis, demuestran la diversidad de problemáticas que presentan, para la sociedad y el arte, las cuestiones relativas a la ciudadanía y su imagen pública a través de documentos de identificación, y el modo en que ellos constituyen soportes de valor metafórico para los artistas a partir de sus propias experiencias de vida o por el sentido que adquieren –o le conceden– en torno a la circulación de personas en la era global.

Preguntas esenciales para este texto han sido, cómo asume y expresa la sensibilidad artística, con sus modos propios de expresión, la relación con las políticas de identidad; qué razones explican la diversidad que el tema adquiere en el contexto del Caribe hispano insular desde las visiones críticas de una selección de autores y obras; qué recursos emplea el artista para dialogar, reflexionar y proyectarse sobre aspectos de tanta sensibilidad en lo privado y en lo público como son los documentos de identidad.

2 MIGUELINA RIVERA: IDENTIDAD COLOR CANELA

El signo de identificación del sujeto –por excelencia–, ante todas las funciones públicas, es su huella dactilar, ella es su marca, un sello natural. En la obra de Miguelina Rivera (1974), de República Dominicana, se distingue una obra ejemplar, realizada en el año 2000, *Cédula de identidad* (ver Fig.1). La artista realiza una agigantada pieza a partir de múltiples fragmentos,

que unidos, forman la imagen de esa marca de identidad con la que se propone desacralizar los atributos “socialmente establecidos” en torno a ella y formular conjeturas artísticas que la cargan de nuevas significaciones (Rivera, s.f). Este sello tan fiable de identificación se desmonta críticamente por Miguelina Rivera al realizar la pieza con pastillas de jabón, un material gastable y resbaloso, espumoso y limpiador; pero a la vez no se trata de cualquier jabón, sino del auténtico de la tradición del campo dominicano, el de cuaba, con una amplia gama de usos según las prácticas populares. El producto tiene el olor y el color de la canela, un ligero tono ámbar y es aromático. El material empleado por la artista no solo es portador de la identidad de un lugar y de una práctica popular, sino que también posee la capacidad de borrar y quitar manchas, sanar y hasta proteger, según las costumbres. Resulta paradójico su empleo a la manera de protector transparente de la huella, pues las crestas papilares se encuentran en su interior realizadas –totalmente- con alambre de púas, un recurso que la artista domina en su manipulación escultórica y artística con destreza y habilidad, como puede apreciarse en otras piezas: *Escudo* (2001) y *Nuestro pan de cada día* (2002).



entrevista

venía en un espacio, de un círculo de logs verti-
¿Con qué meta o qué propósito es que la
gusto se transformaba por él.

La razón particular por la que Migue-
lina Rivera se apropió de materiales
tan crudos como el alambre de púas
y el jabón de cuaba en la ejecución de
sus obras.

Es por los matices. Uno es sus orígenes y todo vuelve
a la raíz. En mis primeras exposiciones, recibí
comentarios negativos como el jabón de cuaba y
el alambre de púas, decía, se han reconvertido y
son más decorativos. Les decía, en el interior de cuaba,
por ejemplo, se han usado de cosas maravillosas:
"Se usa mucho para lavar la piel de jabón de
cuaba y de alambre de púas, como todos los días,
porque se me ha de lavar y tiene un olor de los días."

LEONOR
20

Esta *Cédula de Identidad*, una pieza
con la huella digital, donde revisas o
la revisamos Miguelina Rivera?

Esa es mi cédula. Es una obra muy compleja, y me
describe bastante como siento que soy. Soy mucho
presencia que me conforma en eso. Soy mucho de
presencia. No soy una sola persona, soy presencia de
ello que construye mi identidad. Soy presencia de todo
aquello que existió que se impuso y purificación.
Pero también, esa obra es un acto de homenaje.

Cédula de Identidad, una de las obras más realizadas de Miguelina Rivera, compuesta por 24
pastillas de jabón de cuaba, modeladas por la artista para plasmar su propia huella digital y que
recubre las impresiones de alambre de púas transformadas en pieles.

Quilómetros

Figura 1. Miguelina Rivera, *Cédula de Identidad*, 2000. Pieza compuesta por 24 pastas de jabón de cuaba, modeladas por la artista para plasmar su propia huella digital a gran escala con fragmento de alambre de púas incrustado. (Fuente: <http://issuu.com/mujer.unica/docs/lacasa4/22>)

El empleo desjerarquizado de estos atributos de identidad ciudadana revelan toda una intencionalidad crítica para cuestionar las marcas identificadoras de los sujetos y distinguir las fragilidades de esos signos que dan fe de nuestra existencia y pertenencia identitaria. La obra presenta una serenidad que convoca a la reflexión, a la vez que sitúa al espectador ante tal contraste de significados, provocativos –también- a la ironía de sus propósitos estético-artísticos. El empleo del alambre de púas -filosas, hirientes, oxidadas-, ofrece la posibilidad de sentir las implicaciones de esas marcas que nos son propias, imposibles de modificar o de cambiar, un

atributo del individuo y solo de él, para bien o para mal. Son la vida y las circunstancias las que ponen en valor la trascendentalidad de esa huella que se nos hace indeleble e imborrable, permanente en el tiempo de la travesía por la vida.

La artista, residente en Francia, ha expresado sobre *Cédula de identidad*:

El concepto de esta obra, es crear un estrecho nivel de intimidad entre el sujeto y el objeto y como meta quiere concretizar su propia personalidad. Los objetos utilizados, jabón de cuaba y alambre de púas, fueron sacados de su contexto habitual lo que le da una nueva connotación. El objeto, alambre de púas, proviene de Juan Gómez un pueblo de Monte Cristi, y contorsionando cada alambre de púas creamos el todo, una gigantesca huella digital, compuesta de un total de 24 piezas.

En fin, cada arco compone nuestra impresión dactilar como delimitando una empalizada. El objeto jabón de cuaba, fue sacado de su lugar de origen el “baño” y adquiere la misma significación de limpieza, higiene y mismo de sentimiento de alivio pero en otro ambiente y contexto. Utilizando pigmentos, esencias de canela, ahora ya no es un simple jabón, el siente y huele como nuestro color de piel “canela”.¹

La fusión de estos dos elementos diametralmente opuestos, me narran una nueva infinidad de mensajes... Cólera controlada, un castigo luego de veinticinco «Ave Marías» y cincuenta “Padres Nuestros”. Y muchos más que usted puede adjudicar. (Rivera, s.f.)

Bien elocuente el modo en que la propia autora se refiere a esta obra y el interés que destaca por el aspecto del olor y color canela como un rasgo de identidad étnica (con toda intención subrayado en el texto). Se trata de un “valor añadido” sensible a la artista por su propia condición racial y su experiencia de vida fuera de su país como emigrada. Un tema que atraviesa también la sociedad dominicana con marcadas segregaciones internas no solo en lo que al color de la piel se refiere sino también por asociarse a la haitianidad presente en la isla compartida y a los aspectos de ciudadanía implícitos en ese conflicto que llega hasta la contemporaneidad. En referencia a los migrantes indocumentados es de destacar su obra, también realizada en jabón de cuaba, con esencia de pastos, un año después, *Nostalgia de un ilegal*.

La canela, le brinda también un sesgo crítico a la pieza al proponerse visibilizar y olorizar el color de la piel a partir del signo más universal de la identidad del sujeto, su huella digital; y dar forma y expresión así a una representación social discriminatoria según los patrones de valor aún vigentes entre las propias comunidades de los territorios hispánicos del Caribe y más allá. La obra, desde el lenguaje simbólico del arte, de los materiales empleados -el jabón de cuaba-, y el recurso visual de la huella, alude a una dominicanidad y a una condición racial, que emanan alegóricamente de la pieza para enjuiciar las categorías y denominaciones que estos signos de identificación arrastran consigo a partir de su vinculación ético-estética al contexto de referencia de la autora y a otros, en las trayectorias de nuevos caminos.

3 MARCOS LORA READ: LAS CALIMBAS DE ESTOS TIEMPOS

En este universo interconectado, de sucesivos desplazamientos, encuentros y desencuentros; el pasaporte ha servido a los artistas como referente para entablar discursos cuestionadores que conducen a otras posibles interrogantes sobre la identificación, la identidad y la pertenencia. Marcos Lora Read (1965), artista de talento en el ámbito dominicano, caribeño e internacional, explora acerca de estos temas, asociando su indagación a ciertas zonas muy sensibles de lo

histórico, antropológico y cultural del Caribe, lo que distingue un modo habitual de su quehacer artístico como creador reflexivo, comprometido e inquieto. Sus medios en la pieza *La Calimba. Juegos isomorfos* (1994) (Fig. 2), ponen en evidencia una pluralidad de recursos a la que también el artista nos ha acostumbrado desde sus primeras exposiciones individuales en los años 90, especialmente *Visión para un pueblo*, hasta sus impresionantes instalaciones y *performances* en Bienales nacionales dominicanas e internacionales de reconocido prestigio. Marcos se ha mostrado en ellas siempre activo, como un permanente buscador de senderos no trillados. Es de los que trabaja intensamente y se muestra en grandes escalas con un arte abarcador y cargado de energías creativas.



Figura 2. Marcos Lora Read, *La Calimba. Juegos Isomorfos*, 1994. Caucho, luces de neón, hierro e impresiones. Dimensiones variables.

(Fuente: http://www.loraread.com/Actual_Exhibition_.html)

La Calimba fue presentada en *La Bienal de La Habana*. Era la segunda participación de Marcos Lora Read en ese enorme espacio expositivo, en esta ocasión como artista invitado. Antes había instalado, en un muro muy privilegiado del Museo Nacional de Bellas Artes, sede de la Bienal en la edición de 1993, su pieza magistral *Cinco carrozas para la historia*, obra de marcada sensibilidad hacia la dinámica del tiempo de la historia y sus complejos modos de expresarse en el área del Caribe.

En ella daba cuentas de la puesta en valor, como escultor, de realizar “objetos de civilización” y de practicar la experiencia de hacer las canoas que aparecen en la pieza, con los conservadores de esos saberes artesanales en comunidades costeras de pescadores al norte de su país. Sobre ellas, de manera estéticamente sintetizada, toda la historia de cinco siglos expresada en los nombres de todos los que llegaron de algún lugar (nombres en inglés, en francés, en español, en lengua indígena, africana y otras); gigantescas flores y espadas. La obra, realizada en 1993, fue también su aporte crítico a la fecha en que Cristóbal Colón penetró a través de las tantas islas antillanas y se apropió de esta parte del mundo. Y es que el artista se interesa por los orígenes, por la historia, pero siempre desde una perspectiva cultural y contemporánea.

Ya en esta obra se anunciaba su interés por la noción del viaje, los pasajes a través de las fronteras, lo que hace su trabajo artístico –en general– muy sensible a la imagen del barco, los pasaportes, los mapas. Él mismo ha sido un creador con importantes experiencias de estudio y trabajo en distintas partes del mundo, que han sido para él trayectos siempre de consolidación y aprendizaje.

Para distinguir una pluralidad visual de múltiples connotaciones simbólicas en las que las nociones de pertenencia, que implica la ciudadanía, entran en diálogo con las circunstancias y los contextos de vida y experiencias del sujeto creador, Lora Read centró su atención en “los argumentos que definen la exclusión y el control sobre el inmigrante en la escena poscolonial”, según ha expresado José Manuel Noceda (2006, p. 12), curador para el Caribe en *La Bienal de La Habana*. En general en su obra se revela un sentido de denuncia y toma de posición ante los temas que trata, siempre con una inteligencia fecunda y gran capacidad innovadora.

Por su parte Ivón Múñiz (s.f) ha expresado,

En la instalación *La Calimba*, expone el propio objeto de hierro (recreado por él mismo) con el cual quedaban marcados los cuerpos de los esclavos como propiedad de sus amos. El artista parte del significado dramático e ignominioso de la marca y la huella de “la calimba” para atravesar el tiempo y en una muy sagaz y lograda comparación de significantes exponer formas contemporáneas que manipulan y controlan al individuo desde el registro y la exclusión, como los pasaportes y los documentos de identificación, que nos sitúan en perturbadores espacios de conversión existencial. (p. 6)

El artista había realizado una estancia de varios meses en Sevilla donde se nutrió de los fondos del Archivo de Indias. Refiere María Luisa Borrás, en las palabras al catálogo de la exposición *Mi Casa es Tu Casa Amigo* (1997), que entonces y allí, se interesó por indagar sobre las primeras y más tempranas entradas de negros a América que fueron traídos como esclavos. El propio autor indica cuánto le importaron esos motivos con los que se elaboraban “las calimbas” para identificar y marcar a los esclavos, y en particular las elaboradas para Domingo Grillo y Ambrosio Lomelín, que como otros muchos hacendados y dueños de esclavos en la región, solían utilizar sus propias iniciales grabadas en el diseño de las calimbas de hierro como atributo de posesión sobre las pieles negras de las mujeres y hombres que les pertenecían.

Visto el tema desde esta perspectiva, supone la implicación social del artista según los fundamentos, que en términos históricos y actuales, adquieren la noción de ciudadanía y sus documentos de identidad con todas sus oscilaciones y vaivenes en la mal creída libre circulación de la era global. Las marcas van ya en esos propios documentos y se trata de cuestiones altamente sensibles a la sociedad por las zonas de significación excluyente y sus posibles implicaciones para las identidades de los sujetos. El arte de Lora Read toma postura crítica, en nuestro tiempo, ante tales asuntos. El artista se implica, y no evade adentrarse en la reflexión con todas las implicaciones estético-artísticas que el asunto supone. Estas problemáticas abarcan múltiples aspectos en los que intervienen los imaginarios artísticos para especular sobre el sujeto y su imagen como figuras de interés, signados por la diversidad de matrices culturales que identifican al Caribe hispano en toda su extensión con énfasis en cuestiones etno- raciales, incluidos los espacios de recepción en países de Europa y los Estados Unidos, donde se concentran diásporas caribeñas de gran importancia e interés para la contemporaneidad.

Marcos Lora comentaba que al llegar a España pensó, como hispanohablante, que su condición de extranjero solo habitaría en su cédula de identidad, pero pronto se percató que su origen, su condición mestiza, su tono y fonética diferenciada al hablar, constituían una suerte de “calimbas contemporáneas”, sellos que lleva el individuo consigo que se amplifican circunstancialmente por las procedencias de los pasaportes emitidos desde República Dominicana y otros territorios “tercermundistas” o también se diría del “sur”, que implican atención migratoria, en ocasiones diferenciada, por algunas categorías puestas en juego:...emigrante potencial?...otros?..., en fin, en esas casillas de registros durante los desplazamientos, los pasaportes son las calimbas de estos tiempos, los cuños sobre los orígenes, pertenencia e identidad de un “otro” venido de lejos.

Un aspecto que interesa destacar en las obras presentadas son las experiencias personales de los creadores que los motivan a proyectarse a escala de un interés social y representativo para indagar acerca de cuestiones que superan la dimensión de lo privado, pues en *La Calimba* de Marcos Lora Read, él está implícito en el concepto (allí aparecen sus fotos de identidad y su propio brazo calimbado por la pieza que construyó en hierro para la obra). Desde ese universo autobiográfico y personal el autor propone intereses colectivos y públicos –que implican a la comunidad– y con fundamentos psicosociales penetran críticamente a la propia definición de ciudadanía, que presupone en primera instancia la pertenencia -por nacimiento o adopción- a un país o nación.

4 ROSA IRIGOYEN: EL TERRITORIO DE LOS RECUERDOS

El concepto de ciudadanía enlaza el sujeto a un lugar. El sentido de ese lugar ha adquirido valor simbólico en el arte contemporáneo y fuerte carga expresiva por las fuerzas transterritoriales tan intensas en las que se sitúan las tensiones del Caribe hispano, y las complejidades adquiridas con los desplazamientos sucesivos a partir de la permanente inquietud que inspira la línea del horizonte con sus proximidades costeras. Sin embargo, la situación en torno a estas problemáticas no se presenta idéntica en los territorios hispanos insulares, lo que marca también ciertas diferencias significativas en lo artístico.

Una de las piezas paradigmáticas en relación a este documento de identidad y ciudadanía la realizó, Rosa Irigoyen (1951), nacida en Cuba que vive hoy en Puerto Rico donde es una reconocida artista de una amplia gama expresiva, en especial en los campos de la fotografía y los medios digitales. Ella fue parte del grupo de niños enviados por sus padres, solos, hacia Estados Unidos como parte de la Operación Peter Pan, entre diciembre de 1960 y octubre de 1962. Fue una acción montada desde Estados Unidos, dentro del Programa para Niños Refugiados Cubanos sin acompañantes (*The Cuban Children's Program*). La Operación Peter Pan fue una campaña para hacer creer a la familia cubana que con el triunfo de la Revolución perderían la Patria Potestad sobre sus hijos. Muchos padres no solo temieron de que así ocurriera, sino que también desconfiaron de que su descendencia fuera sometida a un adoctrinamiento comunista –como se decía entonces-, y enviaron a sus hijos hacia Estados Unidos con el apoyo de la Iglesia y la institución educativa *Coral Gables High School*, para que los niños pudieran viajar con visas de estudiantes en un primer momento.

Rosa Irigoyen realizó a través del arte un *Pasaporte a la memoria* (Fig. 3), con las características fotoserigráficas de un documento original. Varios aspectos se destacan en su realización, el repetitivo avión en sus páginas y la falta de referencia a un país en su portada, solo dice “Rosa

Irigoyen Romerillo, et al”, solamente ellos definen la territorialidad. Se refiere a los más de 14 mil niños que igual que ella, durante el período de dos años y algo más, salieron por esa vía del país, solos. Pensaban, probablemente –los que los enviaron y recibieron– que únicamente sería una salida temporal pues en el espacio de confrontaciones de los primeros años de la Revolución cubana, la existencia de Fidel y su gobierno era imaginada, como cuestión de algunos meses. La realidad fue y ha sido otra, pero esos niños ya estaban allá y la suerte del reencuentro con sus familiares demoró algunos años, en ocasiones muchos para la edad de los que partieron y para los sentimientos familiares de los que se quedaron en la otra orilla.

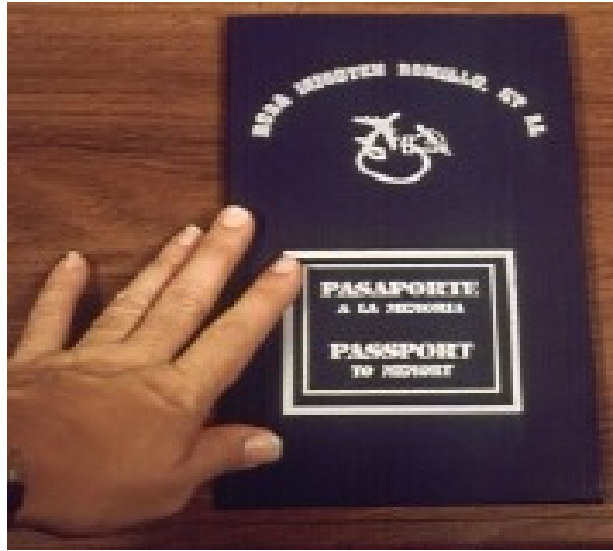


Figura 3. Rosa Irigoyen, *Pasaporte a la memoria*. Libro de artista, bilingüe. Impreso digital con encuadración a mano y serigrafía 7" x 5". Cortesía de la artista

Pocas veces en la historia de nuestras islas ha tenido lugar un hecho tan conmovedor, con un nombre que lo hace aún más patético. Los que idearon el programa de salida de esos niños refugiados tomaron como referencia a la figura fantástica de Peter Pan, creada por James Matthew Barrie. La aventura concebida por el escocés tuvo en esta siniestra versión connotaciones de profunda irreversibilidad para la psicología de los que la vivieron: los niños que fueron llevados –en vuelo– al país de Nunca Jamás. Para los viajes se generalizó el uso de las visas volantes, en la medida en que se hizo más intenso el éxodo. Monseñor Brian O. Walsh, Director Ejecutivo de *Catholic Welfare Bureau* en Miami, fue el protagonista de este proceso, con atribuciones otorgadas por el Departamento de Estado para garantizar los movimientos migratorios hacia el territorio de los Estados Unidos y desde los campamentos habilitados en La Florida, donde eran acogidos en primera instancia los recién llegados, para distribuirlos luego hacia otros territorios del país.

La pieza de Rosa Irigoyen no refiere en sí ni datos ni detalles anecdóticos sobre lo ocurrido. Como su nombre indica, es un “Pasaporte a la memoria”, lo que de alguna manera presupone su contrario, un pasaporte para no olvidar. Del análisis de esta pieza artística se desprende una dimensión autobiográfica, refrendada por su nombre y por su foto en el interior del documento cuando tenía la edad del viaje, así como los datos personales de la autora en los que se distingue su estatura, escribió “pequeña”.

La obra no juzga, simplemente rompe el silencio y la posible indiferencia, pues solo basta preguntarse por qué un pasaporte así, que además en su interior incluye el vuelo #0000 de Pan American Flights, frases en torno a la memoria y su significación en los filósofos franceses Gilles Deleuze y Henri Bergson, cuyos nombres están inscritos en el sello que indica la ENTRADA y SALIDA. La artista, en el pasaporte, cuenta aspectos como el siguiente en sus páginas 24 y 25:

...dijeron serviría para un viaje fuera de Cuba sin regreso. Una preciosa saya azul de fieltro en forma de campana que ceñía mi cintura como preparación indispensable para convertirme en una sensual cubana de cintura de avispa y que tenía un bolsillo redondo como una pabela (un sombrero a usarse en Misa solemne o reuniones de alta sociedad y virtud) cuya ala estaba ribeteada con encaje...

La obra de Rosa vive en la “tierra de los recuerdos”, desde donde la artista construye una identidad documentada en la que la ciudadanía, evocada, se asienta sobre la reflexión y la memoria. Es una penetración sensible y autoreferencial a un tema de la historia, que no se relata pero late en el interior de lo biografiado e inspira al espectador a realizarse preguntas, motivándolo a conocer ese capítulo que vivieron los que hoy, en distintas partes del mundo, tienen –necesariamente- algo más de seis décadas de vida.

En 1995 la artista realizó *La isla jamás* (Fig. 4), en franca alusión a la del cuento de Peter Pan, en colaboración con Mari Mater O’Neill (1960), destacada artista puertorriqueña. La obra está realizada por medio de computadoras sobre transparencia dura y caja de luz. Es una manipulación de la cartografía de la insularidad antillana en la que, por raro sortilegio, ha surgido un territorio híbrido –inexistente- en el que aparecen integradas la isla donde nació y en la que vive. Esta violentación metafórica del mapa, es la alegoría de un deseo. Es en esa territorialidad imposible, en la que la artista podría recomponer el aquí y el allá. Para ese país imaginario la artista posee su pasaporte, el que se construyó sin las dicotomías de su propia existencia entre Cuba y Puerto Rico.



Figura 4. Rosa Irigoyen, *La isla jamás*, 1994.

Print Medium Duaratrans digital print and cyanotype (blueprint) 36"x 72"

Colección Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Fuente: <http://mapr.org/es/museo/proa/artista/oneill-mari-mater>

5 ANTONIO MARTORELL: LA NACIONALIDAD, LA HUELLA, Y MUCHO MÁS

Puerto Rico se diría sin márgenes para sus habitantes, en relativa comparación con los otros países caribeños hispanos, al ostentar la ciudadanía estadounidense, según los acontecimientos que siguieron a la ocupación de las dos islas, emparentadas como alas de un mismo pájaro en los versos de Lola Rodríguez de Tío a través del tiempo, y que juntas vivieron el episodio común que tuvo lugar en 1898, cuando fueron traspasadas de España a Estados Unidos por el Tratado de París. Cuba instauró una República en 1902, pero no ocurrió así en Puerto Rico, que con el tiempo –y hasta hoy– permaneció bajo la hegemonía del país del norte y adquirió la condición de Estado Libre Asociado de Estados Unidos en 1952. La Ley Jones (1917), instauró la ciudadanía colectiva estadounidense a los puertorriqueños. La ley precisaba que: “Todos los ciudadanos de Puerto Rico... se declaran por la presente ciudadanos de Estados Unidos, y serán tenidos y considerados como tales”. (Mari Bras, s.f). Poseer un pasaporte estadounidense y construir la noción de ciudadanía diferentemente a los restantes territorios hispanos insulares es un tema esencial para la cultura y el pueblo puertorriqueño desde entonces hasta hoy.

Sin embargo, resulta de interés apreciar el modo en que un artista boricua, una de las más importantes figuras de su plástica contemporánea, Antonio Martorell (1939), creador polifacético y con una visión artística siempre polémica, se introduce en el tema de los documentos de viaje con su pieza *Pasaporte-portacasa* (1994) (Fig. 5), que se presenta a la manera de un pasaporte abierto cuyas hojas interiores son como puertas giratorias. Tal y como su nombre indica, el artista se interesa por el asunto de la libre circulación documentada y los problemas que se presentan en las trayectorias, todos los posibles impedimentos: documentación incompleta o desactualizada, trato desfavorable o de inferioridad, desprecio inmerecido por discriminación por raza, género, sexo, orientación sexual, nacionalidad, origen, religión, condición social o ideas políticas, entre otras posibilidades.



Figura 5. Antonio Martorell, *Pasaporte-portacasa*, 1994.

Instalación. Madera, vidrio, telas, casquillos de balas, espinas de pescado, pintura al óleo, a tinta, a crayón y a lápiz 306 cms de diámetro x 262.65 cms de alto. Cortesía de Archivo del autor.

En fin, múltiples facetas de la identidad con todas sus diversidades. Los planos simbólicos que se deben atravesar en la obra para lograr el movimiento al interior, en una u otra dirección, solo permiten el paso por puertas individuales, en ritmo de uno en uno. Con la significación que el autor siempre otorga a la palabra y a su relación con la imagen como fundamento de una poética martorelliana (ha construido la definición para ello de IMALABRA), en “pasaporte” ha encontrado el juego simbólico de “pasapuestas”...o puertas por las que se pasa o no se pasa.... en fin, múltiples alternativas girando sobre un mismo eje.

Esta instalación *sui generis* se sitúa en el centro mismo de las indagaciones sobre los desplazamientos que inquietan -por ininterrumpidos- la región y el mundo. Un problema del Caribe histórico, pero también del Caribe actual, con su geografía de innumerables costas permeables, debido a que las trayectorias por aire resultan ya sustitutivas de aquellas travesías de otros tiempos. Un problema de insatisfacciones y sueños incompletos que se esperan realizar en otro lugar. Puertas que se abren o se cierran montadas sobre una base que se diría una islanoria sobre la imagen recreada de un mapa antiguo, de mosaico chino; la isla-mundo, planetaria, sirve de zócalo a toda la instalación.

En *Pasaporte-portacasa*, el círculo repetitivo de acciones de partida o de llegada, al parecer incesantes para salir de un punto o regresar a él, hacen de esta obra una referencia obligada por su sencilla capacidad de enunciar una problemática que tipifica esos desplazamientos continuos entre islas y desde las islas a los continentes, de sur a norte, por problemas del desequilibrio e inequidad, local y planetaria. Y donde va el pasaporte va la casa, sugiere Martorell desde su título. El individuo lo lleva consigo. La casa de Martorell es siempre afectiva, recuérdese su *Casa Singer* o su exposición *La Casa de todos nosotros*, ya sea en lo individual o en lo colectivo. El pasaporte que porta la casa no se refiere solo a la ciudadanía del sujeto en los documentos que lo identifican, sino más bien a su propia identidad como ser humano, con sus sentimientos y sus valores. Por eso, bien que podría parecer paradójica para un puertorriqueño, con pasaporte estadounidense en el bolsillo, la reflexión que esta obra plantea se distingue, sin embargo, una dimensión universal de la obra de Antonio Martorell, y a su vez una problemática de su tierra natal como la revelan *la Guagua Aérea* de Luis Rafael Sánchez y la apropiación artística realizada por el artista a partir de ese relato fascinante; pues con el pasaporte lleva el boricua su casa de un lado a otro, a donde vaya, casi siempre hacia Estados Unidos, mejor dicho a Manhattan, es decir al Barrio de Nueva York.

Hay algo siempre de inconcluso en la obra martorelliana, y es porque el autor ha comprendido cómo la obra se completa en la experiencia del espectador y en la dinámica de su funcionamiento estético-artístico y contextual. Esta comprensión lo ha hecho ser un proyectista *in perpetuum*. Concebir las obras de este modo, como proceso y con gran ductilidad a los escenarios, es de una máxima contemporaneidad, por su comprensión del sentido del arte en sus múltiples sistemas de relaciones. Y es que la obra artística de Martorell es un entramado complejo lleno de sugerencias.

La pieza se enriquece con ese propio modo martorelliano de ambientar, de manera escénica, sus instalaciones aportándoles toda su experiencia teatral. Sobre un zócalo, la obra distingue todas sus partes y se hace abierta y participativa en ese recorrido simbólico entre sellos, cuños, fotos que reciben el tono típico de su ironía artística que sabe emplear con toda mesura y desmesura en simultaneidad. El movimiento al interior de la pieza muestra los perfiles lúdicos

de lo que le interesa revelar, una aparente libre circulación de puertas en secuencia, cada una con diferentes condiciones para el tránsito, unas más ligeras, otras más densas...en fin una historia migratoria en la era global. Una obra circular, porque es un círculo vicioso, penetrable para que el espectador se inmiscuya en un asunto que le compete; giratoria como los trayectos que dibujan las idas y regresos desde el acá y el allá.

Es interesante que justamente el portador de una nacionalidad y ciudadanía estadounidense, como puertorriqueño al fin, se sitúe ante este tema y desde esta perspectiva. Pero Martorell no mira desde esa orilla y amplía su observación a un panorama mucho más complejo, que implica –también– el suyo propio y el de sus compatriotas. Una perspectiva más abarcadora lo hace sensible a un tema trascendente, y sobre la propia situación ciudadana del pueblo boricua no solo se hace preguntas cuestionadoras que, con diferentes tesituras, atraviesan toda su obra y postula sus juicios críticos en los marcos polémicos que el tema propicia. En comparecencia ante el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas, se preguntaba acerca de su condición de puertorriqueño artista o artista puertorriqueño, en lo que aparenta ser un juego de palabras, pero no, y a propósito de la cuestión, precisaba:

Establezcamos que soy un artista puertorriqueño puesto que pertenezco, me debo a ese país; siento una urgencia por definir la identidad afirmativa nacional frente a la negación colonial que ha dictado mi existencia desde la cuna, y aún antes, desde la cuna de mi padre y de mi madre.

¿Pero acaso el declararme artista puertorriqueño supone que soy un puertorriqueño artista? Veamos. Porque de acuerdo al derecho internacional establecido por los poderes que rigen nuestros destinos tanto nacionales como individuales, la nacionalidad puertorriqueña no es legal puesto que somos ciudadanos estadounidenses. Y si acudo a este cónclave de naciones es precisamente por eso, para reclamar mi derecho a ser además de un artista puertorriqueño, ser un puertorriqueño artista y a que todos los de mi tierra y sus descendientes dondequiera que estén, se consideren, si así lo desean, puertorriqueños, sean artistas o no. (Martorell, 2012)

Los asuntos de ciudadanía e identidad son reveladores de controversias sociales y culturales en las islas del Caribe hispano y los artistas no los soslayan como un afán público de interés colectivo. Se trata de un laberinto de grandes complejidades que marcan los perfiles de la contemporaneidad. Consciente de esa armazón de tantos entrecruzamientos, Antonio Martorell inició en 1998 una serie que se ha extendido en el tiempo para generar una instalación acumulativa de miles de huellas dactilares que el artista ha compilado en diferentes países y recorridos, esa marca natural que identifica al individuo y solo a él, ha sido motivo esencial de una obra que en cada ocasión se muestra diferente.

El gran dibujante y retratista hace brotar de la huella el rostro de su portador, estableciendo una relación de sensible apariencia entre su signo digital y su imagen. Por medios gráficos de reproducción, lo individual e irreplicable se hace múltiple y reiterativo, en impresiones sobre pegatinas, *Post-it*, de color blanco que se adhieren con facilidad a cualquier superficie. Con ellas, en cada ocasión la pieza *Dédalo* (1998) se muestra diferente, en montajes novedosos y adecuados al espacio, en diálogo con el entorno (ver Figs. 6ª y B).

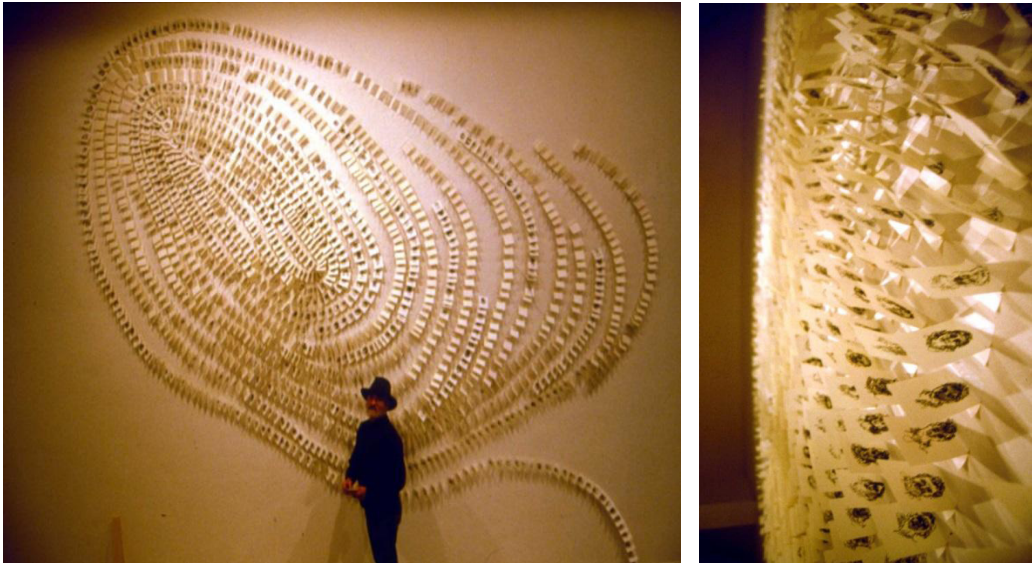


Figura 6 y 6B. Antonio Martorell, *Dédalo*, 1998.
 Huellas dactilares, retratos y dibujos, impresiones sobre Post- it
 Dimensiones variables
 Cortesía del Archivo del autor.

La individualidad de cada dibujo (Fig. 6B) se integra visualmente a una más amplia comunidad, donde por azar y permanentes juegos creativos, se establece una convivencia de seres de todas partes, sin distinciones, integrando una humanidad simbólica por la mágica posibilidad de la utopía del arte.

6 CONCLUSIONES

Los autores y obras seleccionadas revelan una visión crítica en relación con cuestiones de ciudadanía e identidad a partir del uso, y manipulación artística, de documentos de identificación tales como la huella dactilar y los pasaportes, utilizados más allá de su función pública otorgada socialmente para insertarlos en el tropo artístico y hacer permeables –en diferentes sentidos y funciones– sus valores y atributos desde una perspectiva profundamente simbólica, según la diversidad de contextos en el Caribe hispano insular.

Así se revelan problemáticas de diversa índole asociadas a cuestiones de racialidad y racismo, imagen que intercepta la cuestión étnica como marca –también sensible– de pertenencia al “sur” en el espacio global; mientras que la memoria se instala como una clave interpretativa en la versión de documentos -reales o creados por la imaginación artística- que tratan sobre historias personales cargadas de profunda afectividad. La huella y el pasaporte son referentes de una pertenencia, explorada y cuestionada por los artistas en las circunstancias del Caribe contemporáneo y expresadas, en las obras estudiadas, con un lenguaje de máxima contemporaneidad, en el que los medios y los formatos artísticos resultan modos simbólicos de significación para las propuestas de estos cuatro artistas en sus visiones críticas de ciudadanía e identidad.

Bibliografía

Martorell, A. (2012). Distinguidos miembros del Comité de Colonización de las Naciones Unidas. Taller de la Playa de Ponce. Puerto Rico. Archivo del autor.

Mari Bras, J. (s.f.). Ciudadanía nacional en Puerto Rico. Recuperado de <http://juanmaribras.org/escritos/de-juan-mari-bras/ciudadania-puertorriquena/97-ciudadania-nacional-de-puerto-rico.html>

Mi Casa es Tu Casa Amigo. (1997). Apeldoorn, Holland: Van Reekum Museum.

Muñiz, I. (s.f.). *El reciclaje de materiales como acción de cimarronaje.* Versión digital. Sin referencia editoriales.

Noceda Fernández, J. M. (2006). El Caribe en las Bienales de La Habana. Texto presentado en el panel homónimo. Casa de las Américas, La Habana.

Rivera, M. (s.f.). Cédula de identidad. Recuperado de http://www.miguelinarivera.com/p_cedula_identidad.html

NOTAS

1. El subrayado es de YW.

