

CELEBRADOS, DESPOSEÍDOS
Y ADORADOS.

REPRESENTACIONES DEL
DESTINO TRÁGICO DEL
HÉROE EN EL IMAGINARIO
VISUAL CARIBEÑO
CONTEMPORÁNEO

Carlos Garrido Castellano

Universidad de Granada

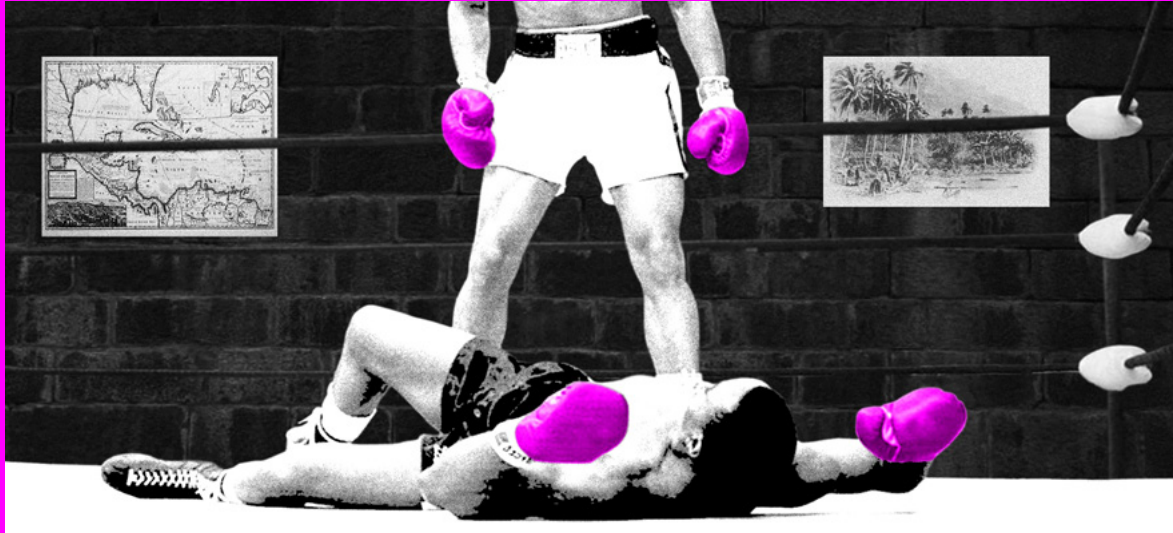
cgcaste@correo.ugr.es

Cita recomendada || GARRIDO CASTELLANO, Carlos (2012): "Celebrados, desposeídos y adorados. Representaciones del destino trágico del héroe en el imaginario visual caribeño contemporáneo" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 57-74, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-carlos-garrido-castellano-orgnl.pdf>

Ilustración || Nadia Sanmartín

Artículo || Recibido: 24/07/2011 | Apto Comité Científico: 17/09/2011 | Publicado: 01/2012

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este trabajo se centra en analizar las concepciones de la violencia presentes en el arte contemporáneo del Caribe a través de las representaciones del héroe asociado al combate. En especial, examinaremos aquellos casos en los que éste aparece derrotado, superado por el contexto, pese a su carácter de campeón. Las reflexiones de artistas como Marcos Lora Read (República Dominicana), Javier Castro (Cuba) o Ebony Patterson (Jamaica), mediante la utilización de diversos medios expresivos, han recurrido al héroe para deconstruir elementos de sus sociedades, proponiendo una mirada transgresiva que extrae valores subversivos de la tragedia heroica.

Palabras clave || Arte Contemporáneo | Caribe | Javier Castro | Héroe | Marcos Lora Read | Ebony Patterson | Violencia.

Abstract || The present paper focuses on analyzing the images of violence through the representation of heroes associated to combat contexts. Specifically, we will examine those cases in which that hero, despite its champion condition, appears defeated, overcome by the context. The reflections of artists such as Marcos Lora Read (Dominican Republic), Javier Castro (Cuba) and Ebony Patterson (Jamaica), by using various artistic mediums, have used the image of the hero to deconstruct elements of their societies, offering a discourse able to produce subversive values from the heroic tragedy.

Keywords || The Caribbean | Javier Castro | Contemporary Art | Hero | Marcos Lora Read | Ebony Patterson | Violence.

0. Introducción

La historia del Caribe aparece estrechamente vinculada a la violencia. A la violencia física, marcada por la desaparición del elemento indígena y por el traslado de grandes cantidades de población africana a través de la esclavitud, pero también a lo que Walter Mignolo ha denominado violencia epistémica (Mignolo, 2007), y que puede entenderse como un movimiento simultáneo de creación de un centro y de establecimiento de una periferia en un descentramiento geográfico de la posición del ser humano sobre el mundo. Esa violencia, iniciada en el momento del descubrimiento, determinará la historia de la región, y creará un discurso marcado por lagunas, por vacíos. Esos vacíos serán tan importantes, o más, que los documentos, que los datos recogidos en los archivos. Serán un fichero más, que aluda a la imposibilidad de reconstruir una genealogía perfecta, una historia continua, algo que el Premio Nobel Derek Walcott expresará de manera gráfica al señalar que «[t] he sigh of History rises over ruins not over landscapes, and in the Antilles there are few ruins to sigh over» (Walcott, 1995: 30).

Esa fragmentación del discurso histórico, permeada por elementos reflejados —Paul Gilroy va más allá al definir el Atlántico como un continente en negativo, habitado por una cultura resultante del tráfico tricontinental entre Europa, África y América (Gilroy, 1993)—, así como por la subalternidad del sustrato africano e indígena con respecto a la base cultural eurocéntrica dominante, generará un proceso de búsqueda identitaria que perdura hasta nuestros días. Si nos acercamos al pensamiento caribeño, muchos teóricos plantean, desde diferentes perspectivas, ese vacío como base a partir de la cual surge la cultura caribeña. Si el pensamiento del *Black Atlantic* ve en el Atlántico un territorio compartido dominado por viajes de ida y vuelta y por el trauma de la esclavitud (Gilroy, 1993), para Antonio Benítez Rojo, que sigue un pasaje de una novela de Fanny Buitrago ambientado en un territorio simbólicamente periférico dentro de la periferia que constituye el Caribe dentro del continente americano, la existencia de ese hueco toma la forma de un abandono de arena y agua, de una corporización de una memoria incierta, de una imposibilidad de completitud que termina convirtiéndose en una imposibilidad de definición esencial —«nosotros renunciamos al Ser», dirá Glissant (2010: 26)— que abarca toda la historia de la región:

Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un naufrago tembloroso —*The Spanish Man*— sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta, inscrita en las cicatrices, en los tatuajes, en el color mismo de su piel. En última instancia, todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia, también de su propia cultura y de su propio ser. De su

propio ser y estar en el mundo. Es, simplemente, un pañamán (Benítez Rojo, 1998: 258).

La introspección personal y social se manifestará, en este contexto, como una celebración de la creatividad resultante de la necesidad de generar nuevos referentes a partir del encuentro; como una restauración de lo perdido en el camino; como una búsqueda de las raíces (Kobena Mercer habla de una «genealogía en acción» (Mercer, 2010: 37) o, finalmente, como una utopía en construcción. No ha de olvidarse que el Caribe es, además, el territorio de la imaginación, que forzosamente será imaginación cartográfica y, como consecuencia de ello, desde un primer momento, desplazamiento. Ya Colón imaginó el mundo a partir de la dislocación que lo llevó al Caribe, camino al que siguieron la reordenación del mundo y el estrechamiento cada vez mayor de las conexiones entre los territorios que los componen mediante conexiones de dependencia y dominación, elemento que está en la base de los sistemas- mundo wallersteinianos (Wallerstein, 1979).

Esa imaginación se concibe, además, como arma utilizada por las que Antonio Gatzambide, siguiendo a Gérard Pierre-Charles, denominará «culturas de resistencia» (Gatzambide, 1998: 34). Tanya Barson, por su parte, habla de «la estrategia de la representación de narrativas históricas (al no existir archivos adecuados) a base de una recuperación imaginativa» (Barson, 2010: 12). La creatividad surge, en ese contexto, como necesidad de generar discursos alternativos ante la pérdida de historia, pero también como una búsqueda de mayor representación y de autodefinición, de intervención en el medio social —Rita de Maeseneer, siguiendo a Chamoiseau, presentará al creador caribeño como «guerrero de lo imaginario» (Maeseneer De, 2004: 17). En la actualidad la dinámica entre lo local y lo global, así como la aparición de nuevos sistemas de dominación, han generado modelos alternativos de resistencia. Las sociedades caribeñas —no todas independientes, no ha de olvidarse— se debaten entre las consecuencias de un capitalismo feroz y las de la degradación medioambiental, entre la atracción y la afirmación de los centros de poder. La violencia, en ese marco, deja de ser meramente simbólica para materializarse de manera hartó visible. Las consecuencias del choque entre la situación periférica del Caribe y su cercanía con respecto a dichos centros hegemónicos genera tensiones que derivarán en situaciones de marginación y en conflictos de inclusión y representación en los imaginarios nacionales.

En ese marco, muchos artistas han reflexionado sobre la violencia actual, conectándola con las contradicciones del proceso histórico caribeño. En ese contexto emerge la figura del héroe, que es concebido como un personaje trágico, cuyo fracaso final es el resultado de la imposibilidad de lograr plenamente las aspiraciones

de las comunidades caribeñas debido a las limitaciones impuestas por la posición periférica de la región desde el momento de su «descubrimiento». La recreación del héroe viene, además, asociada a la necesidad de replantear la relación entre el sujeto elegido y el conjunto de la comunidad a la que supuestamente representa; o, lo que es lo mismo, de negociar los préstamos y de establecer hipotéticas fronteras entre la cultura de élite y la cultura popular. La derrota del héroe se convierte, en estos casos, en una posibilidad utilizada por el artista para subvertir, de una manera ambivalente, sistemas de dominación culturales, al tiempo que en una herramienta para establecer una posición desde la que los creadores puedan dialogar de forma más igualitaria con el *mainstream* artístico. Las estrategias de la apropiación y la ironía aparecen, así, como nuevas armas en manos del artista a la hora de recuperar fragmentos de un pasado interpretado de manera unívoca, en el que la lógica del acontecimiento es desactivada, subsumida por un discurso superior —léase nacionalismo, integración regional, lucha contra el colonialismo, etcétera— y reducida a un significado directo.

¿Qué lugar corresponde al héroe en el imaginario artístico caribeño?
¿Cuáles son los modelos de resistencia que dicha figura encarna?
¿Cómo concebir lo heroico vinculado a la realidad caribeña? Por último, ¿cómo conectar la figura histórica con el contexto creativo del arte actual? Este artículo se acerca, mediante un rodeo —no podría ser de otro modo—, a las representaciones del héroe en el arte caribeño actual. Este trabajo pretende analizar las normas de representación que rigen la aparición de determinados sistemas de valores alternativos al poder oficial ligados a movimientos urbanos en el Caribe insular. Esos sistemas quedan vinculados a la figura del héroe, que ha dejado de ser una figura histórica para encarnar los conflictos de la realidad actual caribeña. Nos acercaremos, entonces, a aquellas lecturas que aproximan la tragedia, la caída del héroe histórico al momento presente y hacen de ella un elemento de subversión, una remota posibilidad de triunfo.

Analizaremos tres obras pertenecientes a contextos y a medios expresivos diferentes, pero que comparten un interés por delinear la figura del héroe en relación con la violencia, generando una representación ambigua, que oscila permanentemente entre el triunfo y el fracaso y que desembocará irrevocablemente en la encarnación de un destino trágico. En los tres casos seleccionados, la imagen del héroe surge de un contexto histórico preciso que es desdibujado y deconstruido por los artistas que, de este modo, se acercan a las contradicciones anteriormente señaladas presentes en las culturas caribeñas. En los tres, finalmente, hay un interés por aproximarse de manera oblicua, indirecta, al contexto actual vivido por los artistas, así como una voluntad de establecer un diálogo entre situaciones de violencia del momento presente y las condiciones sociales en las

que surge la creatividad. Existe, sin embargo, una amplia tradición respecto a la representación de la violencia en el arte caribeño contemporáneo, que trata de responder a los conflictos de raza, clase y género que han dado forma a la región. El imaginario artístico caribeño se encuentra repleto de héroes que buscan su lugar en una cultura de campeones, una suerte de atletismo estético que, mediante la ironía y el humor, pone de manifiesto que sólo mediante esa distancia que permite la burla se logran conjurar algunos de los conflictos de la sociedad caribeña. Así, si nos limitamos a mencionar solamente algunos de los ejemplos más recientes, encontraremos en un lugar privilegiado al personaje creado por el artista de Curaçao, Tirzo Martha, bajo el nombre de *Captain Caribbean*. La figura del Capitán, ataviada con un recipiente de *Kentucky Fried Chicken* (KFC) y unas gafas de buceo, lucha contra el turismo, la esclavitud y la colonización, al tiempo que admira devotamente las figuras de los héroes que lo precedieron. Martha, mediante una estrategia desacralizadora y burlona, establece una distancia respecto a una cultura oficial ritualizada, dominada por el respeto a un pasado inamovible y por la existencia de varios sistemas de valores en competencia, en el que la admiración retórica por las figuras del pasado deviene en ocasiones mera retórica. En la misma línea se encuentran *Super Merengue* o *La Salsa*, dos personajes creados por los artistas dominicanos Nicolás Dumit Estévez y Raúl Recio respectivamente. Si en el caso del primero el artista, residente en Nueva York desde su infancia, introduce lo folklórico en el museo de forma lúdica, señalando a un tiempo los límites y la necesidad del discurso identitario y trazando una frontera entre los recursos de la cultura popular y su clasificación y cosificación en el ámbito curatorial, en el ejemplo de Recio encontramos una suerte de esencia hortera de lo dominicano fascinado por el consumo y dotado de una alta capacidad destructiva.

A partir de este punto trazaremos el contorno de un hipotético y metafórico combate de dos episodios en el que las representaciones del héroe adquieran contorno y comiencen a hablar. En primer lugar, analizaremos cómo la representación de la violencia en el arte contemporáneo del Caribe introduce un doble elemento de resistencia: en primer lugar, una resistencia estética, ante un sistema artístico regido por el mercado y el consumo, que rechaza la cultura visual popular; en segundo lugar, una resistencia política, al plantear una subversión de los sistemas de afirmación de la nación. El héroe, entonces, aparece asociado con lo transfronterizo. En segundo lugar, veremos cómo la figura del héroe encarna una resistencia simbólica, basada en un juego de afirmación-negación que otorga entidad a un sistema de valores paralelo que permite la afirmación, el proceso de conversión en héroes de individuos que ocupan una posición marginada en el sistema oficial. En este punto, comprobaremos cómo la violencia afirma y subvierte a un mismo

tiempo la identidad de las comunidades caribeñas.

1. Preparando el terreno. Presentación de los contendientes

1.1. 1938. Joe Louis vs Max Schmeling. En torno a Kid Kapicúa, de Marcos Lora Read

En 1938, en pleno apogeo del nazismo, Joe Louis, un boxeador negro nacido en Alabama, conseguía una oportunidad para lograr la revancha ante Max Schmeling, la esperanza que confirmaría la supremacía del Reich en el boxeo y en la genética. Dos años atrás, el flamante campeón estadounidense se había medido en el Yankee Stadium de Nueva York al alemán. En ese momento Louis se encontraba imbatido y en pleno apogeo de su carrera. Nacido en una familia pobre de Alabama, en los años veinte encontramos a Louis, huérfano de padre, probando fortuna en un gimnasio de Detroit. Una década después, en los años treinta, Louis, «el bombardero de Detroit», es ya un campeón con una veintena de combates ganados y sin ninguna derrota. En el verano de 1936, un mes antes del pronunciamiento que daría origen a la Guerra Civil Española, Joe Louis era derrotado por Schmeling en doce asaltos. A partir de ese momento, sin embargo, su carrera conocería su mayor auge. Un verano después ganaría el título de campeón de los pesos pesados, conservando el cinturón doce años. Para entonces, Louis se había convertido en el ídolo de las comunidades de raza negra de todo un continente y en un emblema de triunfo personal en un contexto marcado por la Gran Depresión del 29. La revancha de 1938 encuentra a Louis, pues, en un momento clave. En este caso, el combate durará un sólo *round*, y el vencedor será Louis. Un año antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Louis rompía ante una multitud de espectadores el mito de la raza aria. Pese a todo, los dos contendientes se harán amigos, y Louis se convertirá en el boxeador que más años conserve el cinturón de campeón de los pesos pesados. Desde ese momento hasta la fecha de su retirada, la figura de Louis alcanza un aura heroica. Lo obtenido desde los veinte no servirá, sin embargo, para que esa aura se desvanezca años después. Obligado a pelear tras su retiro por problemas fiscales, Louis es destrozado en 1951 por Rocky Marciano; un año antes había perdido el título y su segundo combate. Desde ese momento Louis vive en la más absoluta pobreza, situación que lo llevará a probar fortuna en la lucha libre y en el mundo de los casinos de Las Vegas. Poco después, con cincuenta y seis años, ingresa en un psiquiátrico; finalmente morirá en 1981, sin poder hacerse cargo de su funeral. Mientras tanto, Max Schmeling, que había sido convertido en el emblema nazi en sus enfrentamientos contra Louis, resultaba lesionado pocos años después de su segundo combate contra aquel

mientras luchaba en la Segunda Guerra Mundial, y conseguía la dirección de Coca-Cola en Alemania, posición que ostentaría hasta su muerte. Sería, finalmente, Schmeling quien costeara el funeral de su rival, Joe Louis, así como su estancia en el sanatorio.

Kid Kapicúa es el título del homenaje que Marcos Lora Read dedica a Joe Louis, un monumento épico y trágico por igual a las victorias que terminan en derrota. Como veremos en los otros dos ejemplos, el artista esconde al héroe, lo transforma en una representación oblicua que, por el hecho de serlo, gana eficacia, se carga de significado. En este caso, el devenir atlántico de Louis es representado por un *punching ball* o pera de boxeo que mira a su hipotético rival con los ojos de quien sabe que no podrá esquivar el próximo golpe pero que podrá resistirlo, que permanecerá inmóvil. Las historias de Louis y Schmeling sirven a Lora para trazar el itinerario de otros relatos ubicados en el *Black Atlantic de Gilroy* (1993), así como para calcular, en una metáfora precisa, la cuota que ha de pagar el artista del llamado Tercer Mundo en su combate continuo para ingresar en el panteón del sistema artístico internacional.

1.2. Palabra de Mariana Grajales. *Reconstruyendo al héroe de Javier Castro*

Se cuenta que Antonio Maceo fue conminado a la lucha por la Independencia y al amor a la patria desde el momento de su nacimiento. El Titán de Bronce contaba con el arrojo transmitido por Mariana Grajales, mulata santiaguera que pasaría a ser uno de los emblemas patrios cubanos. Mariana pasará a la historia por haber parido a una docena de combatientes por la Independencia y por haber forjado una docena de conciencias comprometidas con la causa nacionalista. La descendencia surge, así, al mismo tiempo como don y como sacrificio ante el altar patrio. Mulato como sus progenitores, Maceo destacará en la contienda contra los españoles por su valor en el combate y por sus cualidades estratégicas, cualidades que le otorgarán una posibilidad de ascenso pese a su origen humilde o a su color de piel. Dentro de la historia de las independencias americanas aparece un tipo de héroe popular, ligado a procesos violentos, que se contrapone a la figura del héroe intelectual, cuya voz suele terminar conformando el discurso que luego dará forma a la nueva nación. El primer modelo heroico se identifica, entonces, con valores intemporales, como el coraje, la valentía o el compromiso ciego. Pese a que durante su vida participó en la confección de los ideales políticos de la Independencia, a menudo se contrapone la figura de Maceo con la de Martí, destacándose el carácter guerrero del primero y las condiciones intelectuales del segundo.

El Titán de Bronce dio pruebas de su estatus heroico y de sus cualidades en el momento de su muerte. Se cuenta que Maceo sufrió veintiséis heridas antes de morir, hecho que le granjeó cierta fama de inmortalidad y que ejemplificaba adecuadamente la voluntad férrea del héroe de no abandonar la función que le había sido asignada desde el momento de su nacimiento. En una pieza de videoarte reciente, el artista cubano Javier Castro se acerca a la muerte de Antonio Maceo con la voluntad de examinar el proceso mediante el cual la historia del héroe es construida, o lo que es lo mismo, la capacidad del relato para dar forma al hecho y al mito. El vídeo muestra veintiséis relatos que narran hechos violentos sucedidos a veintiséis cubanos de color. Los dueños de las «heridas de guerra», sin embargo, no aparecen, sino que son sus madres las que cuentan en qué circunstancias se produjo el enfrentamiento que los llevó a sufrir la herida.

En ese contexto, la figura de Maceo queda desdibujada entre los veintiséis relatos correspondientes a sujetos que sólo conocemos por el contexto que el artista ha seleccionado para nosotros en el momento de filmar la escena en la que la madre describe esos fragmentos de realidad marcados por la herida. El autor utiliza el recurso de la acumulación de narraciones para sugerir una continuidad entre la entronización de Maceo como héroe patrio y la vida cotidiana de la población cubana de clase baja, cuya única posibilidad de heroicidad se muestra en pequeñas violencias cotidianas, en la exhibición de las marcas recibidas, sin que el motivo por el que dichas marcas se sufrieron quede suficientemente claro. La conexión con Maceo aparece por la equivalencia entre el número de relatos, veintiséis, equivalentes a las heridas sufridas por el Titán de Bronce antes de su muerte, por ser mulatos o negros los protagonistas —invisibles, por otro lado— de la historia, y por un comentario intercalado en el que una madre carga de sentido la figura del héroe de la Independencia, al asociar su figura con la valentía en la defensa de los demás: «Bueno, mira, las heridas de Maceo han sido, él ayudando, vaya, separando, a ver si me entiendes, separando a amistades de él que han querido agredirse y lo han agredido a él también»¹.

A lo largo de todo el vídeo hay una distancia entre la persona que centra el relato y la imagen que de ella se nos muestra. Las palabras de las madres, que en ciertas ocasiones se muestran prolíficas en explicaciones, y en otras apenas aportan algunos datos esenciales —el lugar donde se ha producido la herida, el arma—, sirven al espectador para construir la imagen del héroe, dotando de significado una realidad que no vemos. Como en el caso de Maceo, el compromiso con una realidad mayor —ya sea la lucha por la nación o cualquier trifulca en defensa de otros—, que en ocasiones se muestra difusa, subsume a la persona, le otorga una identidad artificial. En todos los casos, además, se observa un proceso, hábilmente manejado

NOTAS

1 | Las exposiciones tuvieron lugar en 1997, 1999 y 2010. En la misma línea, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño celebró en 1999 una muestra bajo el título *Ni músicos ni deportistas*.

por el artista, de cosificación del héroe, reducido a una selección de hechos, al honor controvertido de una cicatriz.

1.3. *Gangstas for Life*. El *dancehall* en la pintura de Ebony Patterson

Detrás de las obras que analizamos de la artista jamaicana Ebony Patterson no encontraremos un relato del pasado, sino un conjunto de imágenes. En su última serie, presentada en la *National Gallery of Jamaica* en 2010, la artista ha recurrido a las obras maestras de dicho museo para realizar una actualización de estas a partir de los recursos visuales de la cultura *dancehall*. La enseñanza artística académica, imperante en la isla hasta el momento de la Independencia, presentó un escenario idílico en el que se intentaba trasladar la técnica europea del dibujo y la escultura al territorio colonial. La realidad posterior a 1962, fecha de la independencia del Reino Unido, estuvo marcada por grandes tensiones sociales que contradecían la estampa mostrada por el arte de la época inglesa. Asomarse a esa realidad desde el momento presente es lo que intenta la pintura de Ebony Patterson.

Son muchos los adjetivos que se han asociado al *dancehall*. Cultura marginal, cultura de resistencia, cultura de transmutación en tiempos posmodernos de lo sagrado y lo profano que hay en el *reggae*. El *dancehall* ha sido analizado, en todo caso, desde una perspectiva temporal, bien asociado a un presente en el que es objeto de conflicto o de negocio (o de ambas cosas al mismo tiempo), bien asociado a un pasado mitificado del que se rescatan algunos elementos (Paul, 2009). El *dancehall* ha sido sinónimo de controversia, de desafío, de resistencia. Resistencia a la alta cultura, resistencia al orden social y sexual de la cultura jamaicana, resistencia a modelos de socialización basados en las jerarquías. Tanto sus detractores como sus partidarios coinciden en su radicalidad, en su diferencia con respecto a otras manifestaciones culturales caribeñas, algo que Donna Hope ha explicado afincando las prácticas del *dancehall* en el contexto de un Caribe urbano y postmoderno (Hope, 2006).

En su última serie, Patterson presentó un conjunto de seis obras en las que daba respuesta a las obras más representativas de la historia del arte jamaicano. En ellas asistimos a una deconstrucción de las masculinidades presentes en la cultura *gangsta*, marcada por la territorialización del espacio urbano en barrios controlados por poderes personales que generan un fenómeno de clientelismo institucionalizando la violencia como factor de orden y respeto ante la incapacidad del poder nacional para imponerse. Al mismo tiempo, la artista introduce un cuestionamiento de los sistemas de

representación de la cultura jamaicana, en los que la raza sigue desempeñando un papel clasificatorio destacado. Patterson presenta a jóvenes aureolados, entronizados por la acumulación barroca de elementos de ostentación a su alrededor, cuyos rostros han sido blanqueados mediante la utilización de un producto químico cuyas consecuencias pueden ser graves para la salud. El *bleaching* o blanqueamiento de la piel, fenómeno corriente en países donde la población negra es mayoritaria, supone un desafío a la definición de la identidad (Paul, 2008). Se trata de un recurso empleado para conseguir mayor preponderancia en un sistema de mayoría negra que todavía considera la gradación del color de piel como un factor de diferenciación social. Los retratos de Patterson, entonces, suponen un elemento contradictorio. Los héroes populares de la obra de Patterson muestran también heridas de guerra, pero las encubren mediante una estetización de la violencia que, de paso, sirve a la artista para analizar la cultura en la que vive.

2. Primer round. Del héroe y la subversión estética y política de los imaginarios caribeños

Un boxeador que no termina perdiendo los combates que ha ganado; las madres de una comunidad insólitamente ausente y forzosamente trágica; la belleza improbable de la violencia. Las tres obras presentadas conectan el discurso histórico oficial, nacional, con el contexto de la cultura popular, buscando la posibilidad de trasladar el heroísmo a las condiciones actuales de la realidad social caribeña. Al mismo tiempo, en los tres casos se observa un interés por establecer la posición que ocupa el artista como sujeto privilegiado de esa realidad. La utilización de la violencia ligada a la figura del héroe, entonces, introduce un doble elemento de resistencia: estético, ante un sistema artístico regido por el mercado y el consumo, que rechaza la cultura visual popular, y político, al plantear una subversión de los sistemas de valores oficiales. Ambos elementos generan una práctica transfronteriza que desestabiliza la distancia entre lo insular y lo internacional y que rompe las barreras entre lo «culto» y lo «popular». En los tres casos, lo heroico se refugia en lo popular, analizando una situación en la que la violencia urbana, ritualizada, es el único escenario posible del héroe.

El caso de *Kid Kapicúa*, el alter ego de Joe Louis ideado por Marcos Lora, puede ponerse en relación con lo que Gerardo Mosquera definió a principios de los noventa como el síndrome de Marco Polo, una incapacidad cultural para asumir la diferencia propia y ajena así como a aquellos que pretenden erosionar las fronteras entre ambos términos. En palabras de Mosquera:

We had to wait until the end of the millennium to discover that we were suffering from the Marco Polo Syndrome. What is monstrous about this syndrome is that it perceives whatever is different as the carrier of life-threatening viruses rather than nutritional elements. And although it does not scare us as much as another prevalent syndrome, it has brought a lot of death to culture (Mosquera, 2005: 218).

La trayectoria del propio Lora, cuya formación se inicia en República Dominicana, pero se desarrolla principalmente en Europa, fuera de las constricciones del medio nacional y en permanente contacto con el medio artístico internacional, ofrece un buen ejemplo de la afección que presenta Mosquera. Lora forma parte del grupo de artistas que, a principios de los noventa, dieron forma a aquello que hoy se llama arte caribeño, y que entonces no era más que un apéndice, a menudo seccionado, del gran *boom* del arte latinoamericano. La posición del artista, además, quedará caracterizada por una doble limitación: una interior, marcada por no estar dentro del sistema artístico nacional y por utilizar un lenguaje visual internacional, y una exterior, como artista de la periferia que expone en los grandes centros mundiales del arte. En este contexto, la figura de Louis, *Kid Kapicúa*, aparece como una posibilidad de escapar a esa doble falta de entendimiento. La resistencia, el acto creativo de luchar (artísticamente en el caso de Lora, físicamente en el caso de Louis) surgen como la única posibilidad de redención, como el único triunfo posible. No en vano, Louis comienza a ser derrotado, a perder su condición real de campeón para adquirir el aura de la leyenda —y, de paso, los problemas que le llevarían a la tumba— cuando deja de pelear, en el momento en que se hace el recuento de sus combates. Nada, parece decir el artista, puede conseguirse fuera del *ring* del boxeo y del arte; todo puede conseguirse dentro. Así, Lora señala las limitaciones del artista de la periferia a la hora de hacerse entender, pero trasciende las limitaciones de la queja para plantear una catarsis, una opción de cambiar la derrota en victoria. La creatividad, entonces, constituirá un recurso subversivo y heroico de primer orden, una herramienta para generar espacios para el diálogo en los que las relaciones entre centro y periferia dejen paso a un sistema más horizontal de negociaciones, capaz de conectar varias regiones excluidas entre sí, de disolver esa visión de lo diferente que equivale a una amenaza y de garantizar oportunidades para la integración de los artistas de la periferia.



Ilustración 1: Marcos Lora Read.

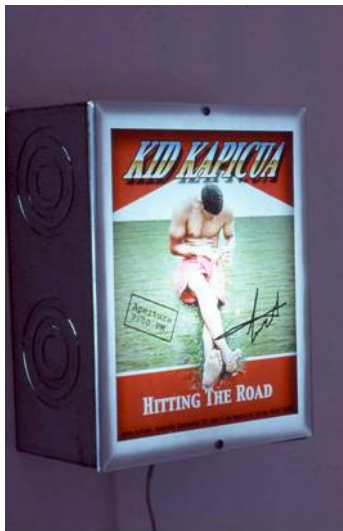


Ilustración 2: *Kid Kapicúa*.

La dualidad entre la dimensión artística y política de la representación del héroe es igualmente fuerte en el caso de Javier Castro. Uno de los recursos más empleados por el artista, la selección de escenas realistas, en apariencia no modificadas, que esconden sin embargo una fuerte carga intencionada, es utilizada en *Reconstruyendo al héroe* para traer el heroísmo sacrificial de Grajales y Maceo al presente, así como para señalar las limitaciones de todo acto de resistencia. Si, en el caso de Maceo, lo absoluto del ideal perseguido —la nación, un todo que engloba y representa a una población que nunca será homogénea— funciona como meta absoluta, en los veintiséis ejemplos seleccionados el artista ha eliminado dicha meta. No sabemos, en muchos casos, por qué luchan, por qué son heridos, los nuevos Maceos. Por otro lado, no son ellos los que controlan el discurso; tampoco son las madres, sustitutas de la Historia con mayúsculas que envuelve la figura de Grajales. Es, por el contrario, el artista el que se erige en una posición de autoridad para, precisamente, desafiar las condiciones en que el sistema artístico se apropia de dicha posición y subvierte el discurso del artista, así como para señalar el carácter constructo de lo que vemos. Así, si en el caso de *Kid Kapicúa* la violencia aparece como un acto de resistencia, en esta ocasión nos encontramos ante un ejercicio de autocrítica. Asistimos a una narración de hazañas que no vemos y que son ejecutadas por héroes de una historia olvidada. Javier Castro conecta, de este modo, la revisión de la posición del testigo en el discurso histórico, el análisis del carácter constructo de dicho discurso, y la denuncia de la existencia de desigualdades —no ya diferencias— dentro de ese gran ajiaco que Fernando Ortiz presentó como la cultura cubana (Ortiz, 2002). Los conflictos raciales, que ya fueran analizados en el contexto del arte cubano a través de las tres ediciones de *Queloides*¹, se presentan como uno de los elementos silenciados tanto por el mito de la nación que se encuentra detrás del heroísmo de Maceo como por la evolución

histórica del arte cubano. Al escoger veintiséis casos de violencia sufridos por individuos negros, Castro alude a una realidad en la que no se ha cumplido el ideal por el que se sacrificara Maceo. La obra de Castro parece decirnos, entonces, que la violencia surge como el único reducto para el heroísmo de los individuos presentados; o, a la inversa, que toda afirmación de la diferencia está condenada, en el contexto actual, a la violencia impuesta por un sistema que defiende la uniformidad ante el ideal nacional como valor supremo. A partir del recurso a Maceo, el artista consigue multiplicar los significados de la obra, consiguiendo insertarla plenamente en el contexto cubano actual y al mismo tiempo abrir su interpretación a una perspectiva global, aludiendo al cuerpo social de cualquier comunidad del mundo. En este segundo ámbito, presente en toda la obra en video de Javier Castro, el artista realiza una indagación continua, aludiendo a las exclusiones existentes en toda sociedad, así como a la violencia generada a raíz de la existencia de dichas exclusiones. La presentación cruda de la información sirve, de paso, para introducir un matiz de relatividad en el pasado heroico de la nación y en el panorama transgresor del arte cubano.

Esa misma subversión de los símbolos nacionales se encuentra en la serie de Patterson. Si, como ha señalado David Boxer, la obra de la artista unifica las estéticas del *high art* y del *low art* (Boxer, 2010: 25), podríamos ir más allá señalando que la introducción de la cultura del *dancehall* y del gánster en el espacio del museo consigue enfrentar al público, todavía minoritario, del arte ante una realidad que considera ajena. Mediante el acto de estetización de la violencia lo que podría parecer una «obra *light*» se muestra como una poderosa herramienta a la hora de deconstruir los patrones culturales que establecen el gusto nacional.

3. Segundo *round*. Sistemas de valores

Si el recurso al héroe consigue trasladar la resistencia a los ámbitos político y estético, la representación visual de la violencia aparece asociada a otra empresa no menos importante: la creación de un sistema de valores paralelo que, a nivel simbólico, desafía la rigidez de las estructuras sociales presentes en las culturas caribeñas. Los héroes que los tres artistas escogidos rescatan de la cultura popular utilizan medios alternativos para distinguirse del conjunto de la sociedad, para conseguir un reconocimiento que, de otro modo, les estaría vedado. Los tres discursos pertenecen asimismo a un contexto marcado en el que las desigualdades se han incrementado como consecuencia de la globalización del mercado y del desarrollo del capitalismo. En una sociedad de consumo en la que los referentes culturales han dejado de ser locales, el triunfo individual constituye

una vía de adquisición de poder, un sistema de entronización alterno al que establecen las diferencias de raza, clase y género.

Los problemas raciales y de clase suponen un primer condicionante planteado en las tres obras: en el caso de Lora, la historia de Louis, a quien su «cultura de origen» niega el triunfo conseguido, implica una alusión al sistema de valores dominicano, en el que la diferenciación racial supone el primer elemento de identificación personal —un apartado en el documento nacional de identidad dominicano todavía declara la pertenencia racial del individuo—; por su parte, los héroes heridos de Castro han sido empujados a un entorno en el que la violencia constituye la única medida de protección; finalmente, los *gangsters* de Patterson caen en la contradicción de blanquear su piel para conseguir ser aceptados al tiempo que afirman su identidad como sujetos violentos de color. En los tres proyectos puede rastrearse, además, un interés por deconstruir la masculinidad del héroe, entendido como sujeto que expresa su valentía y queda definido mediante la violencia. Si *Kid Kapicúa* es el boxeador perfecto, porque ha sido reducido a su función combativa, a un objeto que devuelve golpes, ante la incapacidad para adaptarse a una realidad que le estaba prohibida, los personajes de *Reconstruyendo al héroe* presentan una situación ambigua. El sujeto aparecerá defendiendo su honría o protegiendo a alguna mujer indefensa o a un amigo; sin embargo, la escasez de datos proporcionada por el artista —una de las madres llega a señalar «yo no me encontraba en el hecho» (Castro, 2007)— hace que pongamos en duda el papel de héroe que el discurso de las madres les confiere y que de pronto resulta intercambiable por el de víctima. Mediante ese gesto la figura del héroe, en lugar de quedar reconstruida, se pierde, queda aplazada ante la evidencia del poder de la violencia en la realidad cubana actual. En palabras del artista:



Ilustración 3. Ebony Patterson. *Di Real Big Man*.

En esta obra lo que me interesaba era ver una relación entre la figura de Maceo como símbolo de coraje, de resistencia física, de valentía, y la realidad cubana actual, en el sentido de la violencia. Cómo, por ejemplo, hay un héroe que es el paradigma de los cubanos precisamente por ser capaz de coger un arma y salir a luchar. Eso mismo se ve reflejado en la realidad actual. [...] Estos son los Maceos de la actualidad, son la gente que toman las armas y salen a la calle, son la gente que tienen cicatrices, pero ya de una batalla cotidiana, no una batalla histórica y heroica, sino la del día a día, que es la que de alguna manera te deja las cicatrices en el cuerpo².

NOTAS

3 | Entrevista personal con Marcos Lora Read, desarrollada en Santo Domingo el 24 de junio de 2010.

De manera similar, los retratos de Patterson ponen en diálogo el gesto estético que hay implícito en todo acto de resistencia en una sociedad de consumo. La abundancia de adornos, de cadenas de oro, la utilización de ciertos patrones en el vestir, constituye no tanto una identidad como un elemento de moda, una decoración personal. La artista se detiene, entonces, en analizar cómo la afirmación de fuerza y la homofobia presente en las letras y en las actitudes de la cultura *dancehall* convive con una cierta «feminización» del hombre. A partir del cuestionamiento de los sistemas de valores paralelos presentes en la cultura popular, sistemas que sirven para distinguir al individuo que ocupa una posición subalterna en el conjunto de la comunidad, los artistas caribeños analizados generan representaciones simbólicas de la violencia, que entrañan la posibilidad de permear las diferencias sociales. Así, la violencia, sin negar los valores oficiales, los afirma y subvierte a un mismo tiempo.

4. *Knockout*. Conclusiones

Detengámonos por un momento en el instante inmediatamente anterior a que el campeón caiga por K.O. La abundancia de representaciones del héroe presentes en el imaginario artístico actual del Caribe han de ponerse en relación con la irrupción de una cultura de consumo que ha situado el triunfo individual como principal meta y que ha generado un imaginario donde la violencia aparece asociada a la desigualdad racial y social; asimismo, ese camino personal surge como consecuencia del fracaso de las iniciativas utópicas y políticas colectivas, de las contradicciones del proceso de creación de la nación. Finalmente, la imagen del héroe supone una contraparte a la situación del artista caribeño, que, como aquel, ha de «combatir» bajo unas condiciones impuestas por el medio artístico nacional e internacional.

Hay una larga tradición de figuras heroicas en el Caribe. Bajo la mirada del artista, pasado y presente se unen con el objetivo de aludir a ese vacío presente en la historia de la región. En ese contexto, la violencia real y la violencia simbólica se unen, y la derrota del

héroe pasa a ser un referente, casi un documento histórico, de la violencia epistémica que ha erosionado el pasado caribeño. Durante varios años Marcos Lora trabajó con materiales roídos, con libros y documentos históricos que el artista modificaba y daba una apariencia de objeto vivo, con una evolución, con una memoria. El artista justificaba ese empleo del documento señalando que el papel no resiste bien en el trópico³. Esa explicación simple, objetiva, pronto revela una carga extremadamente potente, profunda. La climatología tropical se alía, entonces, con la historia antillana, y lleva al artista a adentrarse en el cuestionamiento de la función y la veracidad del documento histórico, en un movimiento que Okwui Enwezor ha distinguido como un factor recurrente en el arte actual (Enwezor, 2008).

El héroe caribeño es mediado y mediático. También es, casi siempre, un «héroe oblicuo», que elige caminos alternativos a los valores aceptados por la moral oficial. La resistencia de ese héroe trágico se produce en el momento del *knockout*, en el instante en que consigue liberarse de los valores representacionales adquiridos para hablar desde su propia perspectiva; es ahí, en ese punto de la historia escrita y la lección aprendida, cuando el artista interviene para elevar retratos desfigurados e incompletos, pero capaces de abrir puertas y plantear preguntas. La derrota del héroe se convierte para el artista en una posibilidad de reparación de la memoria, pero también en un gran interrogante sobre la producción creativa en el momento actual, sobre la distancia entre el adentro y el afuera, sobre las desigualdades de las sociedades caribeñas y, en fin, sobre la posición, de alguna manera heroica, que debe ocupar el artista con respecto a la presencia de la violencia en dichas sociedades.

Bibliografía y filmografía

- BARSON, T. (2010): «La modernidad y el Atlántico negro» en Barson, T. y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2-20.
- BENÍTEZ ROJO, A. (1998): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva Posmoderna. Edición definitiva*, Barcelona: Casiopea.
- BOXER, D. (2010): «Ebony Patterson» en Poupeye, V. (ed.), *Young Talents V*, Kingston: National Gallery of Jamaica, 24-25.
- CASTRO, Javier (2007): *Reconstruyendo al héroe*, Cuba.
- ENWEZOR, O. (2008): *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: Steidl.
- GATZAMBIDE, A. (1998): «El Caribe insular. Un pasado y una cultura compartidas» en Zaya, A. y Borràs, M.L. (wds.), *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*, Badajoz: MEIAC, 33-37.
- GILROY, P. (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press.
- GLISSANT, E. (2010): *El discurso antillano. Edición crítica*, La Habana: Casa de las Américas.
- HOPE, D. (2006): *Inna di Dancehall. Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*, Kingston: University of the West Indies Press.
- MAESENEER DE, R. (2004): *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, Madrid: Iberoamericana.
- MERCER, K. (2010): «Zonas de contacto cosmopolitas» en Barson, T. y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 34-42.
- MIGNOLO, W. (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa.
- MOSQUERA, G. (2005): «The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism» en Kocur, Z. y Leung, S. (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell Publishing, 218-226.
- ORTIZ, F. (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Cátedra.
- PAUL, A. (2009): «Do you remember the days of slav'ry? Connecting the Past with the Present in Contemporary Jamaica», *Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, 2, vol. XXX, 169-178.
- PAUL, A. (2008): «No space for race: The bleaching of the nation in postcolonial Jamaica» en Levy, H. (ed.), *The African-Caribbean Worldview and the Making of Caribbean Society*, Kingston: University of the West Indies Press, 94-113.
- WALCOTT, D. (1995): «The Antilles: Fragments of Epic Memory» en Lewis, S. (coord.), *Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture*, Alexandria, Virginia: Art Services International, 29-37.
- WALLERSTEIN, E. (1979): *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Madrid: Siglo XXI Editores.