

# Rompiendo el mapa. Cuatro visiones de la frontera en el arte actual dominicano

**Carlos Garrido Castellano<sup>1</sup>**

Recepción: 18 de julio de 2010 / Aprobación: 27 de agosto de 2010

## Resumen

La expansión de la cultura caribeña en las últimas décadas ha llevado a replantear la definición y la naturaleza de las experiencias fronterizas que tienen lugar en la región. Este ensayo analiza las representaciones de la frontera propuestas por el arte contemporáneo del Caribe, así como el modo en que la producción artística de la región genera nuevas cartografías y replantea las imposiciones de la geografía oficial. Para ello, se examinarán ciertos debates relacionados con la práctica artística caribeña, atendiendo a continuación a cuatro propuestas procedentes del ámbito del arte actual producido en República Dominicana. Esas (anti)-cartografías servirán, en conclusión, como un primer acercamiento a la necesidad de revisar la certeza con que se construyen los mapas y las pertenencias, la estabilidad con que se representan las fronteras.

## Abstract

The widespread of Caribbean culture in recent decades has led to reconsider the definition and nature of border experiences that are taking place in the region. This essay examines the representation of Borders made by Contemporary Caribbean Art, generating new maps and rejecting the dictates of official geography. In order to do this, it will be analyzed first some issues of the discussion related to Caribbean art practice; secondly, it will be taken four proposals from the field of Contemporary Art produced in the Dominican Republic. These (anti)-maps will serve, thus, as a first approach to the need to revise the certainty with which maps are constructed and possessions, the stability with which boundaries are represented.

<sup>1</sup> Máster con Mención de Calidad en Historia del Arte (Universidad de Granada) y Máster con Mención de Calidad en Arqueología y Territorio (Universidad de Granada). Docente e Investigador en Formación y miembro del Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada (España). Correos electrónicos [carlo\\_garrido@hotmail.com](mailto:carlo_garrido@hotmail.com); [cgcaste@correo.ugr.es](mailto:cgcaste@correo.ugr.es)

## Palabras Clave

Arte Contemporáneo / Caribe / República Dominicana / Frontera; Migraciones

## Keywords

Contemporary Art / Caribbean / Dominican Republic / Border / Migrations

## Resumo

A expansão da cultura caribenha nas últimas décadas tem provocado uma reformulação da definição e da natureza das experiências fronteiriças que estão acontecendo na região. Este ensaio analisa as representações da fronteira proposta pela arte contemporânea do Caribe, assim como a maneira como a produção artística da região gera novas cartografias e reformula as imposições da geografia oficial. Para tanto, se examinará certos debates relacionados à prática artística caribenha, atendendo a continuação de quatro propostas procedentes da arte atual produzida na República Dominicana. Estas (anti)-cartografias servirão, em conclusão, como um primeiro subsídio da necessidade de se revisar a certeza com que se constroem os mapas e os pertencimentos e também a estabilidade com que se representa as fronteiras.

## Palavras Chaves:

Arte contemporânea / Caribe / República Dominicana / Fronteira / Migrações

## Introducción

**E**ste texto pretende iniciar una reflexión acerca de la importancia del concepto de frontera, y, en un sentido más amplio, del pensamiento cartográfico, en el arte caribeño de las últimas dos décadas. Una de las tensiones que con mayor fuerza ha protagonizado el pensamiento contemporáneo ha venido marcada por la contraposición entre la capacidad cada vez mayor del ser humano para delinear, para capturar el territorio en el mapa—capturar tanto en un sentido figurado, mental, como en uno literal—, y la velocidad a la que los procesos culturales desdibujan esos mapas, los dejan obsoletos.<sup>2</sup>

2 A ese respecto véase: Diego, Estrella de. *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela, 2008.

El desarrollo de las artes visuales en las últimas décadas del siglo pasado y los primeros diez años del presente ha modificado sustancialmente el panorama desde el que se concebía la producción y el consumo de las industrias culturales en el Caribe.<sup>3</sup> Si bien es fácil aceptar que los límites de la región caribeña se han expandido, alcanzando nuevos territorios, “nuevas islas”—el caso de Nueva York o Miami es paradigmático, pero también lo es el de Madrid, París o Londres—,<sup>4</sup> dicha expansión ha supuesto algo más: sin dejar de perder su pertinencia, las fronteras se han diluido, generando una cartografía imprecisa, marcada por inundaciones que se aluden entre sí, cercana al *Mapa de sal* que Iván de la Nuez ha planteado.<sup>5</sup>

¿Qué ocurre en el territorio caribeño una vez que el contorno de la región ha quedado transformado? Podría responderse fácilmente a esta cuestión diciendo que el arte caribe-

ño se ha vuelto internacional. Ahora bien; ¿no lo fue siempre? ¿Podemos reducir lo que entendemos por arte caribeño a lo que puede verse en las grandes bienales, cuyo número ha crecido en los últimos años casi de manera exponencial—hasta el punto de que el artista italiano Maurizio Cattelan planteara en St. Kitts, de manera irónica, lo oportuno de una *Bienal Invisible*, un encuentro en negativo, una caricatura, de la ampulosidad de los eventos que definen lo que entendemos por arte en el momento actual?<sup>6</sup> Incluso: ¿sigue siendo posible hablar de un “arte caribeño”?

En todo caso, si algo resulta evidente es la dificultad de apostar de manera apresurada por una respuesta afirmativa o negativa a la reflexión sobre la internacionalización<sup>7</sup>, lo cual puede aplicarse a la producción de las industrias culturales destinada al interior y al exterior de los territorios caribeños<sup>8</sup>. Cualquier análisis de los fenómenos culturales que se vienen produciendo en la región ha de permanecer atento a dos realidades: en

3 Un análisis actualizado sobre el tema en: Dalmace, Michelle. *La Caraïbe. Culture et paradigmes*. París: L'Harmattan, 2009. Los estudios sobre el tema adolecen de una visión parcial, y suelen abarcar únicamente una porción del ámbito caribeño. No obstante, algunos trabajos han planteado metodologías atractivas. Véase, por ejemplo: Gizome, Karole y Lescot, Anne. *Le Guide de la Caraïbe Culturelle*. Martinica: Gens de la Caraïbe, Vents d'ailleurs, 2010.

4 La noción de diáspora ha sufrido en los últimos años importantes revisiones. Véase, por ejemplo, Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. Nueva York: Routledge, 1996.

5 Nuez, Iván de la. *El mapa de sal*. Cáceres: Periférica, 2010.

6 Cattelan, Maurizio. *6th Caribbean Biennial – A Project by Maurizio Cattelan*. Dijon: Les Presses du Réel, 2001.

7 Dicha cuestión aparece estrechamente vinculada a las revisiones del *Mainstream* artístico que están siendo propuestas desde varios ámbitos ligados a la creación visual, así como a la noción misma de canon. Una revisión reciente del debate teórico en torno a la noción de canon en Elkins, James. (Ed.) *Is Art History Global?* Londres: Routledge, 2007.

8 Una aproximación original sobre el tema en: García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

primer lugar, debe analizar la naturaleza de las relaciones que conforman en los distintos territorios lo que en un momento se llamó el sistema-arte; por otro lado, ha de prestar atención a los discursos artísticos, al rango de temáticas y problemáticas que están siendo objeto de interés por parte de la comunidad artística caribeña. Lejos de constituir esferas separadas, se trata de elementos que se influyen y se construyen mutuamente.

El ámbito caribeño se incorpora al imaginario europeo a partir de un imperativo que tiene que ver con la imaginación, con el deseo y con la geografía.<sup>9</sup> El hecho de que la expedición colombina tuviera como destino la India introduce desde el momento del “Descubrimiento” una distancia entre la realidad y su conceptualización. Desde que Antonio Benítez Rojo planteara sus ideas acerca de la cultura caribeña en *The Repeating Island*, ya en la década de los noventa del siglo pasado, hemos asistido a una intensificación de los avances en teoría crítica que han trasladado al ámbito del Caribe un pensamiento geográfico, con aportaciones tan significativas como las de Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau o Paul Gilroy.<sup>10</sup> La irrupción de la globalización

y la supuesta crisis del nacionalismo han llevado a que lo insular, y más concretamente lo caribeño, sea visto como modelo capaz de dar explicación al mundo actual, como posible y deseable destino de toda comunidad.

Si tomamos como referencia la reflexión en torno al tema del viaje y las migraciones, elemento central en la cultura caribeña, podemos examinar un modelo de producción artística que funciona en varios casos. El artista busca ciertas constantes que, en base a las peculiaridades de la historia de la región, están presentes en el desarrollo del imaginario caribeño. Quizá el ejemplo más claro de esa posición sea el de las propuestas que reflexionan en torno al viaje trasatlántico y al tráfico de esclavos. En este caso, aunque se recuperen elementos que pueden ser vinculados a casos concretos, la posición del artista se acerca a una constante general que afecta a todo el archipiélago de manera más o menos evidente. La esclavitud aparece como un principio general, abstracto incluso: aunque a simple vista pudiera parecer que se busca el detalle, el recuento científico— encontramos, por ejemplo, obras en las que se investiga sobre la estructura y el funcionamiento de los barcos negreros, recuperando la distribución de los esclavos o el mecanismo motor de la embarcación—, el valor que predomina es el de la memoria.

9 Véase al respecto Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

10 La aportación de Benítez Rojo, Glissant o Chamoiseau al pensamiento cultural caribeño ha sido fundamental, encontrando un eco en la producción textual más reciente. Una visión actualizada en Lindahl, Folke y Meeks, Brian (Comps.). *New Caribbean Thought. A Reader*.

Kingston: University of the West Indies Press, 2001.

Se trata, en efecto, de una memoria que contradice, y, por lo mismo, pretende suplantar, a la historia de la región, quedando, al igual que ésta, estrechamente unida a la condición marítima y de espacio de tránsito de los territorios caribeños. La representación del viaje trasatlántico puede ser entendida, en un gran número de casos, como un negativo a la narración que aparece en los libros de historia, o bien, de manera más directa, a los silencios presentes en aquéllos: más que una reivindicación de un futuro, estamos ante una explicación, ante la evidencia de las condiciones de posibilidad que han plasmado las relaciones de desigualdad y las genealogías del mundo actual.

Resulta difícil, por otro lado, perder de vista la conexión entre la recreación del viaje del barco de esclavos y el resto de imágenes que conforman lo que algunos autores han llamado la cultura de la migración para el Caribe insular Hispano.<sup>11</sup> Así, la recreación del traslado de la población esclava que terminó configurando—siempre de manera conjunta con otros ritmos, a otros procesos—las sociedades caribeñas se prolonga hacia atrás y hacia adelante: hacia atrás en busca del movimiento de los pueblos taínos, los primitivos habitantes de las islas caribeñas que fueron al mismo tiempo los primeros migrantes de la región; hacia adelante, a partir del

examen de los viajes en yola, de las oleadas migratorias y turísticas actuales que, en una escala no inferior a la de los movimientos del momento colonial, están creando y reestructurando los espacios de convivencia en el Caribe.

La presencia de ese triple referente ligado al viaje, a la memoria y a la identidad en el arte caribeño actual pone de manifiesto el interés por ciertos temas compartidos; ahora bien, como se analizará a continuación, resulta problemático adoptar los valores del movimiento como patrón regulador del arte caribeño: la presencia de fronteras y de realidades permanentes hace que sea necesario cuestionar el significado de algunos términos, como diáspora o migración; y también, de paso, obliga a revisar si el modelo de archipiélago, la idea de un “arte caribeño”, sigue teniendo alguna validez más allá de su utilización curatorial.

Los casos que aquí se presentan no pretenden ofrecer una respuesta categórica a dichas cuestiones; funcionan, más bien, como variaciones sobre un mismo tema, como un conjunto de miradas sobre un mismo elemento que, si bien pueden ser consideradas de manera independiente, arrojan cierta claridad si se las mira globalmente. Se han seleccionado cuatro ejemplos procedentes del arte dominicano actual con el objetivo de otorgar mayor coherencia a la reflexión, aunque dicho análisis puede ser extensible a propuestas del resto

**11** Véase Martínez San-Miguel, Yolanda. *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.

del Caribe, atendiendo, eso sí, a la especificidad de cada ejemplo<sup>12</sup>.

Por último, es necesario añadir algunas consideraciones de tipo metodológico. Existe, tanto en el caso de República Dominicana como en el resto del Caribe, una amplia tradición de representación de la frontera. Las cuatro obras que aquí se presenta no son, pues únicas. Esas representaciones suelen actuar en ambas direcciones, es decir, yendo del “Nosotros” al “Otro”. En ese sentido, podían haber sido seleccionadas cualquier otra obra, realizada en cualquier formato. No obstante, si algo caracteriza a las cuatro piezas que se han seleccionado es el hecho de que no se limitan a describir la realidad fronteriza, ni a emitir valoraciones sobre el Otro, sino que reflexionan sobre la frontera desde una posición que permite verla desde una nueva perspectiva. Esas representaciones proponen, pues, actitudes más que soluciones.

Finalmente, se ha adoptado el término (anti)-cartografía para referir a las obras analizadas. Dicha conceptualización no implica una oposición tajante a las cartografías “oficiales”; más bien, se ha querido indicar que

los discursos estéticos propuestos por los artistas dominicanos seleccionados se sirven de dichas cartografías—que, no ha de olvidarse, en ningún momento constituyen la realidad, sino únicamente una de sus representaciones—, se apoyan en ellas, para redefinirlas. El “anti-”, pues, ha de entenderse en el sentido que Chantal Maillard otorga al prefijo “contra-” en su obra<sup>13</sup>: más como una superficie en la que apoyarse que algo que se rechaza categóricamente.

## Uno

Resulta casi irónico que la palabra que designa en castellano al centro, al lugar de encuentro y al escenario de la vida social de una localidad sea la misma que hoy se utiliza en la República Dominicana y en el ámbito latinoamericano para designar al *mall*, al centro comercial. La polisemia de la palabra “plaza” alude, de esta manera, no sólo a la existencia de dos usos distintos, sino también al contraste entre dos tiempos que se repelen mutuamente: la primera plaza, elemento indispensable en el planeamiento urbano que los españoles pretenden desarrollar tanto en las islas como en el continente americano, deja paso al tiempo de la plaza de modelo estadounidense, y ese cambio implica la introducción de nuevos referentes culturales, de maneras diferentes de entender la ciudad, de otros modelos de comportamien-

**12** El contexto el que se desenvuelve la actividad artística en República Dominicana resulta enormemente sugerente, siendo el resultado de procesos culturales que han llevado a la reorganización de los elementos que formaban parte del sistema artístico. Dicho panorama, como podrá imaginarse, no se presenta exento de numerosos problemas. Véase al respecto el volumen colectivo AA.VV. *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo: Casa de Teatro, 2009.

**13** Maillard, Chantal. *Contra el arte y otras imposuras*. Valencia: Pretextos, 2009.

to comunitario— aun cayendo en lo evidente, la polisemia nos servirá de nuevo si comparamos los bancos de la primera plaza con los de la segunda.

Cuando en 2004 el colectivo *Shampoo* presentaba *D' La Mona Plaza* no hacía sino recoger los cambios y las preocupaciones que estaban presentes en República Dominicana y en gran parte del Caribe. El proyecto se movía entre lo megalómano y lo trágico, y, quizá por la distancia entre ambos imperativos, las respuestas que recibió oscilaron entre el enfado y lo cómico. El Canal de la Mona, que separa República Dominicana de Puerto Rico, es uno de los puntos más peligrosos del camino que regularmente siguen las embarcaciones que transportan ilegalmente a dominicanos al país vecino. Podría pensarse que la relación entre ambas islas está presidida por la cercanía lingüística, cultural y geográfica— los trayectos en avión, bastante frecuentes, apenas duran una hora, en la cual la nave no consigue siquiera alcanzar una altura considerable.



Colectivo Shampoo. D'La Mona Plaza

Sin embargo, si tomamos como referencia la mirada de los pasajeros de la yola— así se denomina en el Caribe hispano a las balsas que utiliza la población que decide abandonar el país de origen para alcanzar las costas de otro territorio—, la situación resulta completamente diferente: la hora y diez minutos que dura el vuelo se convierte en una travesía de dos noches en alta mar, unas 48 horas, cuyo peso se ve multiplicado por la acción del sol, la abundancia de tiburones y la frecuencia con que se suceden los temporales a la altura del Canal de la Mona. La existencia de actitudes de rechazo y la precariedad laboral y social de los dominicanos que consiguen llegar a Puerto Rico terminan por completar un cuadro a todas luces más lúgubre que el que promete la frecuencia y la facilidad del viaje en avión.

*D' La Mona Plaza* giraba en torno a un proyecto de construcción de un centro comercial para pasajeros de yola en el lugar central del Canal de la Mona. La obra, entre lo publicitario, la ingeniería y el diseño gráfico, respondía con humor y provocación a la tragedia cotidiana: los integrantes de *Shampoo* mandaron una nota de prensa a un diario local; al día siguiente presidían la portada del más importante periódico de distribución gratuita de República Dominicana, y, a los pocos días, ocupaban un espacio central en un famoso programa de la televisión pública, en el que los locutores trataban de desentrañar si la idea se trataba de una broma o si por el contrario era una iniciativa del gobierno o del sector privado.



Colectivo Shampoo. D'La Mona Plaza

*D' La Mona Plaza* puede ser interpretada en múltiples direcciones: en primer lugar, desenmascara las limitaciones de cualquier idea basada en un Caribe uniforme: el video y el fotomontaje que incluía la obra ponen de manifiesto lo lejos que queda la supresión de las fronteras y la unificación del área caribeña. La posición insinuada por Shampoo nos habla, entonces, no de una renuncia a buscar pautas comunes, sino de una advertencia: tan importante como descubrir y determinar la naturaleza de los procesos socioeconómicos que tienen lugar en el Caribe es analizar su impacto en el ámbito local.

En segundo lugar, La llegada de la hipotética yola al embarcadero, emulando las recreaciones de los puertos deportivos y de los complejos de lujo que salpican la geografía de las islas, introduce otro factor: el Caribe sigue siendo un espacio donde la imaginación y la realidad coexisten y compiten por los mismos espacios, llegando a mezclarse. No se trata

de condenar el turismo: más bien, la cuestión estriba en determinar cómo ambas realidades se conjugan para crear imaginarios culturales basados en el desplazamiento y en el movimiento.

En tercer lugar, la recreación de tipos populares dominicanos nos sitúa ante la realidad de la urbanización *a lo Miami* de la isla. Que el arte se haya apropiado de los recursos que resultan de esos cambios indica que la concepción de la cultura está en proceso de renovación—no es casual que los integrantes de *Shampoo* actúen en colectivo y provengan del ámbito del diseño gráfico y la publicidad. Por último, la obra de Shampoo permite apreciar el carácter expansivo de la dominicanidad, que sigue unos ritmos diferentes a los de la economía y la política. Así, la definición de la identidad dominicana queda ligada no a valores inmutables, sino a la renovación continua que experimenta en sus bordes, a los resultados del diálogo dentro-fuera.

## Dos

Con cierta sorpresa por lo infrecuente del hecho, la mención de honor de la Novena Bienal de la Habana fue concedida a un artista dominicano. Varios condicionantes hicieron más raro aún el caso: la obra premiada aludía a Cuba en su temática, había sido realizada por un fotógrafo, que además vivía a caballo entre Estados Unidos y República Dominicana, situándose de forma consciente en esa posición intermedia entre ambos países.

En *La Isla del Tesoro* de Polibio Díaz volvemos a encontrar una isla duplicada, un proyecto de ingeniería megalómano y el encuentro imprevisible y hosco del turismo, el capital internacional y lo popular. El primer referente es el del libro de Stevenson: Díaz hace alusión al Caribe de los piratas y las fortunas escondidas, dejándonos entrever el papel de la imaginación en la construcción de una cartografía basada en el deseo— en los juegos infantiles la búsqueda del tesoro, no en vano, empieza por la producción de un mapa.

Sólo que, en este caso, la realidad supera cualquier ficción, cualquier juego. Díaz concibe una réplica aguda y al mismo tiempo cargada de esperanza ante los abusos del poder en el Caribe, provenga éste de un estado, de una organización criminal o de una corporación multinacional. *La Isla del tesoro* confronta al espectador, mediante un juego de espejos, con la realidad cultural y política del Caribe, reflexionando, al igual que ocurriera en el caso de *D' La Mona Plaza*, sobre los límites de la repetición.

La pieza, concebida como un video, una performance y una instalación, comienza con una de las recreaciones cinematográficas más famosas de la historia habanera: aquélla en la que Al Pacino, encarnando a Michelle Corleone, reparte la isla de Cuba con la mafia mientras consumen un pastel que tiene dibujado la silueta de la isla, al tiempo que se especula con la posible implicación del

alzamiento de Fidel para los negocios de la familia. La escena del *Padrino II* resulta sintomática y parecería hablarnos de una realidad intemporal, si no fuera porque hay en ella un halo de falsedad, de construcción. No se trata sólo de la distancia entre ficción y realidad: el carácter constructo de la escena se hizo efectivo desde el momento en que Santo Domingo se convirtió en La Habana durante el rodaje, ante la imposibilidad de llevar éste a cabo en la capital cubana por motivos políticos.



Polibio Díaz. La isla del Tesoro

El origen de la obra se encuentra en una experiencia personal. Díaz, como tantos otros, había actuado de extra en la producción de la cinta. Era, por tanto, consciente de la precariedad de la imagen que convertía la ciudad colonial de la capital dominicana en la Habana pre-Fidel, al igual que lo era del poder de dicha imagen para generar realidades. A las dos islas que se duplican y que se aluden mutuamente se iba a unir pronto una tercera: un consorcio empresarial español encargó al arquitecto Bofill la construcción de una isla artificial, que debía funcionar como centro turístico-

co de lujo, frente a la zona colonial de Santo Domingo. El proyecto, no menos brutal que el reparto del botín que dirigiera la familia Corleone en *El Padrino*, empezó incluso a ser llevado a la acción. En este caso, sin embargo, fue la acción popular la que detuvo el proyecto.

La obra de Díaz ha de ser analizada en dos contextos diferentes, que atienden a la doble realidad contenida en ella. De un lado, se trata de una respuesta estética a un problema medioambiental y político. En ese sentido, es importante tener en cuenta que el propio artista vivió de cerca la oposición al proyecto de isla artificial, engrosando el grupo que denunció dicha iniciativa. De ahí el recurso a valores como la dignidad y el honor en que se basa la historia de la familia Corleone, que son subvertidos en la obra, confrontando de manera directa al público con los problemas de la realidad más inmediata. Así, la responsabilidad, la toma de decisiones, se traslada al público/ciudadanía que, no en vano, ha disfrutado del reparto/banquete. Antes de partir para La Habana encargó en una pastelería una tarta de proporciones gigantes con el diseño a escala de la isla artificial; después de pronunciarse en contra del proyecto de construcción de la isla en el Congreso Nacional de República Dominicana, Díaz marcha para La Habana, donde tendrá lugar el reparto.

Al ritmo de la Música de Casandra Damirón, ante el escenario de la tarta situada sobre una mesa transparen-

te en la que se representaba el mapa del Caribe, el artista procede a cortar el pastel y a distribuirlo entre el público, invitando con ese gesto a que éste adoptara una posición de responsabilidad ante lo que suponía un atentado irreparable contra una zona declarada Patrimonio de la Humanidad. Como en el caso de *D'La Mona Plaza*, el humor y lo aparentemente trivial servía para desenmascarar con un gesto enérgico la construcción de "Otro" Caribe, que nada tiene que ver con el de Benítez Rojo, encima y al margen de los conflictos del Caribe real. En esta ocasión, sin embargo, la isla "dejó de repetirse" y el proyecto fue interrumpido y finalmente cancelado. Díaz cancelaba la búsqueda del tesoro, apostando por la ritualización de un acto tan cotidiano como el compartir una comida como alternativa a las pretensiones de un proyecto tan desmedido como el de la Isla..



Polibio Díaz. La isla del Tesoro

## Tres

La geografía del Caribe no sólo se transforma mediante la adicción— que puede ser, como hemos visto,

enormemente traumática—de nuevos espacios; también lo hace a partir de la redefinición de los ya existentes. La construcción de la unidad nacional a menudo ha implicado el dejar en sombras a una parte de la comunidad que habita el país, contradiciendo a los mitos de la sociedad caribeña como *melting pot*. Quizá el caso más claro de ello sea el que plantean las relaciones entre Haití y República Dominicana.

En la cédula de identidad dominicana figura un apartado en el que se detalla la identidad racial del individuo: resulta frecuente reservar el calificativo que alude al color de piel “más oscuro” para la población haitiana, no encontrándose apenas ciudadanos dominicanos que respondan a dicha identificación. Esta medida, convertida en algo cotidiano al aparecer en la misma documentación que designa a la persona, forma parte de un amplio grupo de prejuicios que pueden contextualizarse históricamente a partir de la larga lista de enfrentamientos entre ambos países y de la iniciativa de “blanqueo social” llevada a cabo durante la dictadura trujillista.

Así, la visión dominicana hacia el país vecino ha estado presidida desde hace décadas por una mezcla de compasión, recelo y superioridad racial y social, una imagen que, desde luego, queda lejos de la que hace de la isla un pájaro con dos alas, o de las propuestas que defienden la supresión de las fronteras. Dicha situación se ha trasladado al arte; así, es posible encontrar un buen número de propuestas que se centran en lo

fronterizo y en la construcción de la identidad. Suele ser frecuente, aunque hay excepciones, un sentimiento bienintencionado que busca “comprender al Otro”, “integrar al Otro”, o bien “asimilar al Otro”, sumiendo a la obra en un plano discursivo brumoso y acabando de un plumazo con la efectividad de la acción creativa.

Pocas, sin embargo, tuvieron la rotundidad del performance que hizo la artista dominicana Caryana Castillo. Ésta comenzó un proceso de tejido en el que pretendía fusionar ambas banderas, superponiendo el escudo de una ante el fondo de la otra. Lejos del panfleto, Castillo introdujo la duda en la misma esencia de la definición nacional, planteando la imposibilidad de mantener una división ante la permeabilidad de ambas sociedades.

Ahora bien; tanto o más interesantes que la pieza en sí fueron las reacciones del público y las instituciones del arte dominicano, elementos que terminaron condicionando la ejecución y el sentido de la obra. Castillo planteó la pieza en un primer momento como una instalación; sin embargo, ante la prohibición por parte del jurado que regía el certamen—público—donde se iba a presentar la obra, la artista decidió convertir la acción en una intervención en el espacio público. Una nueva negativa, con aparición indignada de las fuerzas militares del país incluida, obligó a modificar la obra por segunda vez.

Es entonces cuando Castillo decide recubrir su cuerpo con la nue-

va bandera y pasear por los lugares emblemáticos de la zona colonial de Santo Domingo como si de una figura sacada del periodo español se tratase. El hecho de enfundarse el nuevo símbolo daba una fuerza inédita a la obra; por lo demás, la bandera de Caryana nada tenía de símbolo, pues no pretendía definir una realidad, sino más bien todo lo contrario, la ponía en entredicho. La bandera-vestido que recubría a la artista en su paseo no dejaba de ser un gesto inútil, cotidiano: se convertía, sin embargo, en un gesto inútil de enorme potencia en el momento en que ponía en duda la utilidad del resto de banderas. La respuesta violenta de las fuerzas del orden y la no menos negativa de algunas instancias culturales oficiales mostraba el alcance de la obra, al tiempo que obligaba a revisar viejas heridas y a desechar la hipocresía en el momento en que se mirara a la frontera.

Por otro lado, la bandera aludía a la transitoriedad de las identidades, incluso de aquéllas que apelan a la tradición para justificar su permanencia inalterada en un presente que se busca eterno. Así, la bandera pasaba a simbolizar a un nuevo colectivo, sólo que en este caso no se trata de una nación, sino de un territorio inexistente, ficticio, de una comunidad imaginaria en el sentido que otorgó a tal término Benedict Anderson<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.

## Cuatro (a manera de conclusión)

La última pieza en la que nos detendremos se encuentra actualmente en proceso de producción. Sin embargo, al igual que en los tres ejemplos anteriores, ese mismo hecho, el tratarse de algo abierto, de una investigación más que de una obra cerrada, muestra algo definitorio del arte caribeño y dominicano más reciente, al tiempo que nos permite acercarnos a algunas conclusiones.

Sayuri Guzmán se ha acercado al problema de las yolas en *Remando en una lágrima* de una forma directa, cuestionando el papel del artista y enfrentando al público con la realidad.<sup>15</sup> La obra, que es más que nada un proyecto de investigación, empezó cuando la artista dirigió su interés a las personas que en la región de Samaná se habían arriesgado a realizar el viaje a Puerto Rico, soportando 48 horas de trayecto incierto en la mar del Canal de la Mona. A través de un viaje a la región Guzmán se entrevistó con varias personas que contaron su experiencia, y narraron los detalles del viaje. Como telón de fondo de las entrevistas aparecía el mar.

<sup>15</sup> Las características recientemente adoptadas por el Concurso de Arte organizado por el Centro Cultural Eduardo León Jimenes (Santiago de los Caballeros, República Dominicana), se han orientado a primar el proceso creativo al mismo nivel que la premiación de la obra finalizada. Para ello, el Jurado del Concurso ha comisionado a diez artistas la producción de una obra en proceso que será entregada en septiembre de 2010.



Sayuri Guzmán. Remando en una lágrima

El contenido de ese documento resulta impactante, más si cabe por la cotidianidad con que los que han viajado abordan el tema, algo que resulta por fuerza aterrador al que no ha hecho el viaje ni está acostumbrado a experiencias similares. Se encontró el caso de alguien que había intentado 28 veces entrar en el país, consiguiéndolo siete, y viéndose obligado a volver otras tantas. A la pregunta de si lo volvería a hacer, el entrevistado duda, dice que por la edad, pero termina afirmando que sí, que volvería a probar suerte. En otras ocasiones, se trata de jóvenes de no más de 35 años, para los que la idea del viaje surge de improviso, al quedarse una plaza libre en la embarcación, o al pasar una yola por delante de la porción de playa donde están pescando. Nada más hace falta.

Cargada con ese bagaje, Guzmán se ha hecho construir una yola, que ha puesto a prueba saliendo a pasar una noche en alta mar. Ese ritual de preparación tiene como objetivo— aunque en realidad se trate del objetivo en sí mismo de la pieza—llevar a

cabo una instalación y un performance en el próximo concurso de arte León Jiménes, en el que la artista se subirá a la misma yola que la llevó al mar, colgada esta vez a cuatro metros de altura del público, donde remarán por 48 minutos, uno por cada una de las horas que dura el trayecto a Puerto Rico. Como ruido de fondo aparecerá la respiración de la artista amplificadas en todo el espacio expositivo, que acercará al público a la agonía del viaje.



Sayuri Guzmán. Remando en una lágrima

La fuerza de la obra de Sayuri Guzmán se basa, como en los tres casos anteriores, en la posición en la que se sitúa el artista ante la geografía y el tiempo. El punto culminante de *Remando en una lágrima* vendrá cuando Guzmán se detenga y el público constata que el esfuerzo fue en vano, que la yola no se movió y que, a fin de cuentas, “todos están donde empezaron”, haciendo obligatorio cuestionar si realmente tuvo lugar el viaje, si aquello sirvió para algo.

Sin embargo, y en ello hay una nota común con los tres proyectos anteriormente presentados, Sayuri

habrá logrado algo que entronca con una de las finalidades más primarias del arte, a saber: habrá llevado de vuelta al público el mensaje que ella tomó de su realidad, de las personas que la rodean. Si, en el caso de *La Mona Plaza*, hablábamos de la existencia de una cultura de la migración en el Caribe insular, la obra de Guzmán no sólo corrobora, sino que también lleva a la práctica, tal posición. Los 48 minutos que Sayuri Guzmán pasará remando resultan, pues, vitales no sólo para el arte dominicano, sino para el arte caribeño en general: plantean un desafío a la geografía y a los mapas mucho mayor que el de la mera recreación. Sayuri habrá conseguido que una sala llena de gente viva un viaje en yola, que cuestione su posición con respecto al resto de la comunidad y que tome partido en el drama diario que supone la migración en yola.

En todo caso, es necesario cuestionar qué une a las obras presentadas, así como cuáles son sus aportaciones fundamentales respecto a la concepción de la frontera. En primer lugar, hemos de señalar que los ejemplos analizados no pretenden llevar a cabo un negativo de la cartografía oficial, tampoco una contestación radical a ésta, ni son algo puramente “contestatario”. Las obras que aquí se incluyen, como pudimos corroborar mediante la entrevista con los artistas que las produjeron, plantean elementos que pretenden incitar a una reflexión más profunda de la realidad fronteriza. Todo ello no obsta para que los artistas tengan un

posicionamiento determinado con respecto a la frontera y a la identidad nacional y regional, que, en última instancia, es el que les ha llevado a realizar la obra.

En ese sentido, no defienden ninguna verdad absoluta, ni plantean la conveniencia de ningún sistema cartográfico; por el contrario, se sitúan transversalmente a la realidad existente, puntualizando aspectos que hasta entonces ocupaban un lugar secundario. Ése es el caso de la conexión turismo-migración en las relaciones República Dominicana-Puerto Rico en las obras de Shampoo y Polibio Díaz, las conexiones entre tragedia personal, medioambiente, responsabilidad y procesos colectivos en las de Díaz y Sayuri Guzmán, o el vínculo entre identidad colectiva, cultura popular y nacionalismo en la de Caryana Castillo y Guzmán. En ninguno de los casos se trata de “arte político”, en el sentido de que ninguno de los artistas seleccionados plantea una oposición política a la realidad existente, sino que nos encontramos ante posicionamientos (que no enfrentamientos) estéticos. Por otro lado, pese a ello en ninguno de los ejemplos escogidos falta la reflexión sobre la realidad política dominicana y caribeña.

Por otro lado, ninguna de las cuatro obras incide en consideraciones puramente “negativas” respecto de la frontera; tampoco cuestiona, en ningún caso, su existencia, ni su carácter ambiguo, “cerrado/abierto” según el contexto. Más bien, pretenden llevar a cabo un reposicionamiento tras la

alteración derivada del impacto de la globalización en la región, que, no ha de olvidarse, no ha hecho desaparecer lo local. Así, un elemento común en el corpus analizado es la alusión a una realidad muy específica: la de la República Dominicana actual. Ahora bien; el sentido de las obras trasciende dicha realidad, proponiendo modos de pensar cuestiones como la identidad o la pertenencia, elemento que permite trascender el ámbito local y aludir a realidades universales. Resulta, en conclusión, inútil categorizar la intención de dichas visiones como “positivas” o “negativas”; no es ésa, según se ha podido corroborar mediante entrevistas, la intención del artista. Será más productivo, entonces, ver cómo las propuestas presentadas interactúan con los procesos sociales a los que refieren.

## Bibliografía:

- AA.VV. *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo: Casa de Teatro, 2009.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.
- Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. Nueva York: Routledge, 1996.
- Cattelan, Maurizio. *6th Caribbean Biennial – A Project by Maurizio Cattelan*. Dijon: Les Presses du Réel, 2001.
- Dalmace, Michelle. *La Caraïbe. Culture et paradigmes*. París: L’Harmattan, 2009.
- Diego, Estrella de. *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela, 2008.
- Elkins, James. (Ed.) *Is Art History Global?* Londres: Routledge, 2007.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Gizome, Karole y Lescot, Anne. *Le Guide de la Caraïbe Culturelle*. Martinica: Gens de la Caraïbe, Vents d’ailleurs, 2010.
- Lindahl, Folkey Meeks, Brian (Comps.). *New Caribbean Thought. A Reader*. Kingston: University of the West Indies Press, 2001.
- Maillard, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pretextos, 2009.
- Martínez San-Miguel, Yolanda. *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

Nuez, Iván de la. *El mapa de sal*. Cáceres: Periférica, 2010.

Índice de ilustraciones y pies de foto.

Ilustración nº1: Colectivo Shampoo.  
D'La Mona Plaza.

Ilustración nº2: Colectivo Shampoo.  
D'La Mona Plaza.

Ilustración nº3: Polibio Díaz. La isla del Tesoro.

Ilustración nº4: Polibio Díaz. La isla del Tesoro.

Ilustración nº5: Sayuri Guzmán. Remando en una lágrima

Ilustración nº6: Sayuri Guzmán. Remando en una lágrima