

La OTRA ORILLA

HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ

Podría parecer una paradoja que, reconociendo el carácter histórico de los desplazamientos o la disposición de los hombres a emigrar y cambiar su status respecto a un determinado entorno físico, socio-político o cultural, se empeñen –aún en algunas tribunas– en controlar su movimiento o su selección de un espacio virtual, ya sea de manera transitoria o permanente, sólo por tratar de evitar una mixación que ya es incontenible y que está borrando muchos límites. En verdad, a este acercamiento y cruzamiento temen quienes todavía aspiran a materializar la idea sobre la superioridad de la raza aria, promulgada por el Conde de Gobineau a raíz de la Revolución Francesa. Lo más interesante de este fenómeno de extrañamiento es quizás que la mayor resistencia está referida a la asimilación de aquellos que no son considerados como “blancos”. El “Centro” se retrae de aceptar a la “periferia” que tiende, en respuesta, un cerco pujante y tenso. Este hecho contrasta con una realidad paralela que han experimentado continentes como Europa, donde los movimientos migratorios entre sus países ya debían haber suscitado una predisposición favorable al intercambio múltiple.

La Segunda Guerra Mundial propició un incremento sensible de los desplazamientos en el viejo continente, a la vez que estimuló el éxodo de europeos al “Nuevo Mundo”. Para entonces América sólo dio continuidad a su tradición de “receptora” de hombres de otras partes del

planeta y continuó integrando componentes a su identidad híbrida. Pese a este reconocimiento de los procesos migratorios, se han establecido también los más férreos sentimientos y barreras; postulados político-ideológicos separatistas, que han venido determinando una estructura polar en el mundo.

Los centros de poder han estado guiando el destino de los países subdesarrollados, condenados a una degradación económica, comparable con la tuberculosis galopante. La marcada y casi insalvable distancia entre el norte y el sur ha provocado que grandes masas emigren hacia los países altamente desarrollados en busca de la “tierra prometida”. Como resultado se ha producido un dilema para el llamado Primer Mundo en relación con su identidad o más bien con la fragilidad de este concepto, que implica la pérdida paulatina de los “discursos hiperdeterministas”. [1]

Pese a la resistencia que experimenta el inmigrante y aún frente al sentimiento de ambivalencia y hasta de omisión, su presencia se convierte en un componente importante a nivel social. “El otro” penetra la estructura y fisonomía de la cultura del Primer Mundo. Aporta al nuevo medio los valores que lleva consigo, para acceder a una interacción que le impone también la necesidad de desarrollar su capacidad de integración y de adaptación en este nuevo espacio.



Raúl Recio, *¿Por qué todos se van?* 1993. Oleo sobre tela, 152,5 x 165 cm.

Fotos cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

Claro que este proceso implica un estremecimiento de las estructuras económicas, políticas e ideológicas de los países desarrollados, quienes generan respuestas y “mecanismos de defensa” que contrarresten la “avalancha” de la que se suponen víctimas incluso los poderes burocráticos de las metrópolis. Es así que se intensifica el racismo nacionalista, se fortalece el sentimiento de xenofobia, por mencionar sólo las reacciones más drásticas; pero no olvidemos las políticas aparentemente conciliatorias, los falsos modelos de democracia y las conductas paternalistas que terminan convirtiendo al “extranjero”, al inmigrante en el paradigma de lo exótico.

Amén de todas estas manifestaciones separatistas, defensoras de la esencia, el proceso de mixtura, de internacionalización parece estar desequilibrando definitivamente el esquema “polar”, para proponer un nuevo mapa, cuyas estructuras descansan en la movilidad y la relatividad, en correspondencia con las exigencias de la sociedad actual. El arte y la cultura entonces no se divorcian de este proceso dialéctico de

asimilación y negación, de resistencia y conciliación. Es conocido que la creación artística de los países no desarrollados ha estado sensiblemente distanciada de los centros hegemónicos del arte. Su inclusión en proyectos internacionales es “cuidadosamente” clasificada como representativa de la “otredad”, cuando no “derivativa” o “primitiva”.

El artista inmigrante debe aceptar el reto que le impone el nuevo medio como vía de penetrar los límites del arte de Occidente. Esta experiencia supone la confrontación, el trauma, porque vivir entre dos mundos exige también reorientación y voluntad integradora, reformulación de códigos y modelos para devolver a cambio un arte despojado de retórica o exotismos.

Su reflexión sobre la identidad no puede quedar en la nostalgia, o en el énfasis de su diferencia –haciendo eco a los discursos etnocéntricos– es necesario hacer legítimo el reclamo sobre una pertenencia cultural común en cualquier “plaza”. En términos generales, el choque intercultural resulta enriquecedor para el inmigrante y para la sociedad en la que se ha insertado. Es esta fusión o al menos este entrecruzamiento el que permite que se hable de contextos multiculturales, a partir de la asimilación de diferentes lenguas, expresiones, conductas, costumbres.

Ahora bien, para que se produzca esta interrelación no se precisa solamente del desplazamiento físico de los hombres. La internacionalización de los problemas y del arte posibilitan el intercambio y la apropiación de lenguajes y tendencias, sobrepasando todas las fronteras. De otra parte, el sentimiento de pertenencia y el reconocimiento de un sustrato cultural común a todos los hombres supera las barreras nacionalistas o las épocas. Las referencias culturales históricas o contemporáneas son tomadas como fuente y recontextualizadas, como resultado de las más diversas disquisiciones o discursos artísticos.

La exposición “La otra orilla”, que forma parte del proyecto general de la Quinta Bienal de La Habana, pretendió sintetizar los puntos de vista y problemáticas aquí abordados, a partir de la interculturalidad. El fenómeno del desarraigo sufrido con el acto migratorio, las condiciones particulares de este desprendimiento físico-espiritual, interrumpido muchas veces por la muerte, es agudamente reflejado por los artistas del Caribe, donde el drama de la partida asume una especial significación y repercusión socio-psicológica.



Sandra Ramos (Cuba), *Serie Migraciones II*, 1993. Instalación, maleta.

Raúl Recio (República Dominicana) refleja unas veces con vehemencia, otras con ironía, las circunstancias que favorecen el desarraigo voluntario o involuntario de muchas personas de esta región del planeta. En obras como *¿Por qué todos se van?*, la clara yuxtaposición entre imagen o título enfatiza el juego en que ha de entrar el espectador. Aquí la sátira o ironía revela uno de los conflictos del hombre caribeño. El Caribe es presentado como el paraíso multicolor o el idilio pa-

ra el turista. ¿Por qué no habrá de serlo para sus originarios? Si no un “paraíso”, al menos una sociedad menos fragmentada en sus estructuras de poder. Así el análisis de su contexto original es abordado desde una perspectiva ética y social, que convierte la obra en una propuesta comprometida con un discurso emancipador.

El artista cubano Manuel Piña se refiere al trauma y la tentación que provoca el espacio infinito: el mar. Los límites físicos que nos separan de él son también los contenedores del temor y la disposición para el “Salto”.

Es de esta condición favorable al desplazamiento de la que habla el escritor cubano Miguel Bernet, como resultado de la formación mestiza del Caribe “[...] donde confluyen tantas migraciones y culturas [...]” [2], y se manifiesta también, independientemente de razones económicas o políticas. La fotografía iluminada de Piña no es sólo instantánea representacional de una acción. Sus imágenes operan en ese plano de la psicología del individuo en el que se enfrentan lo racional y lo emocional, la capacidad reflexiva y la vocación de aventura. *Aguas Baldías* descarta la narración en favor de la síntesis conceptual. Dentro de esta voluntad de trascender lo descriptivo se inscribe la obra de Sandra Ramos (Cuba). Las instalaciones (maletas) de Sandra aprehenden la angustia existencial del que se marcha y se convierten en retratos personales y colectivos que enfatizan el alcance social e ideológico del fenómeno de la migración en Cuba.

La distancia a la que hace referencia, a través de la simbología visual, es portadora de un concepto más trascendental, es representativa de la incomunicación. Los objetos-recuerdos exaltan la visión humanizada que provoca una reflexión desprejuiciada acerca del desarraigo, la ruptura familiar y social, de un lado, y acerca de la intolerancia, del otro. En las instalaciones del artista cubano Alexis Leyva (Kcho) los



Sunil Gupta (India-Inglaterra), Serie *Trespass I*, 1992. Impresión a color, papel.

recursos utilizados son los que adquieren un fuerte carácter simbólico, una mayor carga semántica, amén del rol que desempeñan los símbolos nacionales en su discurso. Los remos-palmas, la Isla-garabato, constituyen pares aparentemente yuxtapuestos que establecen un juego conceptual y formal, que debe ser terminado también, en su lectura, por el receptor de la obra.

Con una intención investigadora de carácter antropológico acerca de los conflictos interculturales de la frontera de Tijuana (México-Estados Unidos), el ensayo fotográfico de la artista mexicana Lourdes



Lourdes Grobet (México). Fotografía del ensayo *Tijuana La Casa de Toda La Gente*.

Grobet y el sociólogo Néstor García Canclini refleja la vida y la cultura de este controvertido lugar, cuya fisonomía ha sido transformada por los movimientos migratorios y el turismo.

La semblanza dual o más bien plural de Tijuana revela las interacciones de este límite. De un lado los grupos de personas que cruzan la frontera en busca de fuente de trabajo, del otro la penetración del turismo, la profusión de la publicidad típica de la gestión comercial, cuyo discurso en inglés y español enfatiza la complejidad del entrecruzamiento cultural.

Aspiraciones y contradicciones se mezclan en esa suerte de laboratorio social. Reclamos como: “NO TE VAYAS: Nuestro país necesita tus conocimientos y experiencia”, junto a la voluntad de mantener las tradiciones, coexisten con intentos de asimilación del “nuevo” sustrato múltiple. Las imágenes fotográficas operan en un nivel sociológico, más que en el plano representacional o de simple testimonio, para propiciar un diálogo pleno de mensajes ideológicos. Tal es el caso también de la obra del artista indio, que vive en Inglaterra, Sunil Gupta. Su serie “TRESPASS” tiende a construir un lenguaje más uni-

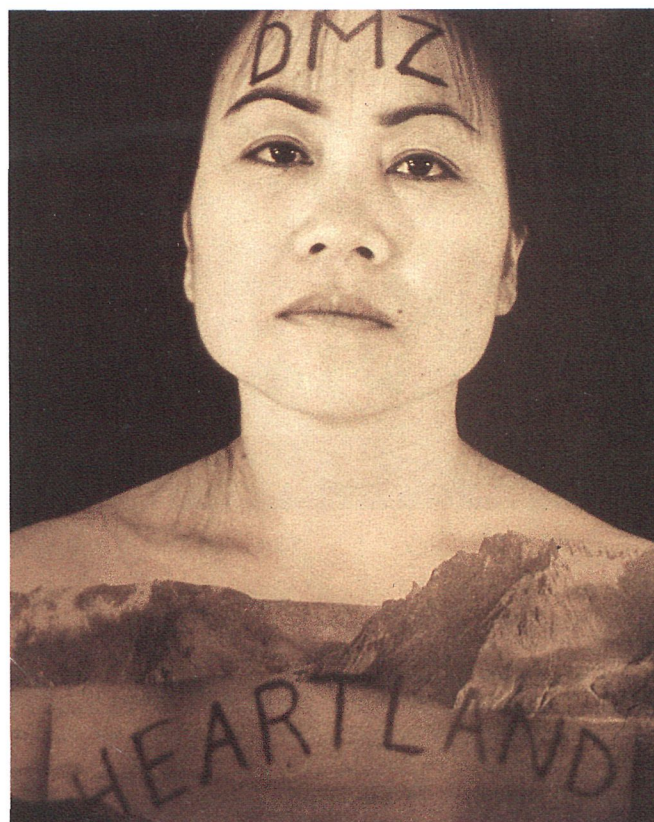
versal; trasciende toda experiencia local e incluso individual, tomando para ello los símbolos e imágenes que operan como paradigmas socio-políticos y culturales.

Las imágenes fotográficas murales tratan de ofrecer una visión sobre lo que podría constituir una nueva Europa y la incidencia social de las culturas inmigrantes en el cambio de la fisonomía del viejo continente, aún frente a las tradiciones eurocéntricas. Según el propio artista “[...] la obra está tratando de romper con la hipótesis de la pureza de la historia cultural [...]” [3].

A partir de una actitud francamente radical y politizada, los grabados del artista Juan Sánchez (nacido en Estados Unidos, descendiente de familia puertorriqueña) constituyen una advertencia social en la que conviven varios niveles de lectura. La realidad insular, el status del latino en Norteamérica, las aspiraciones, frustraciones e incluso la resistencia de estos individuos a imposiciones del modelo metropolitano, reflejan la fragmentación de una cultura que habla a través de mil voces y manifestaciones.



Ik-Joong Kang (Corea del Sur-Estados Unidos), *2.000 Buddhas English Speaking*. Instalación.



Yong Soon Min (Corea del Sur-Estados Unidos), *Defining Moments*, 1992.
Fotografía.

Como refiere Lucy Lippard, en la obra de Sánchez se mezclan las experiencias cotidianas, la mitología, los valores de la familia y el reclamo político. Elabora una trama compleja, múltiple, que es resultado de esa condición dual del artista, de su capacidad problematizadora y de su experiencia como hombre que vive entre dos contextos comprometidos con la confrontación y la asimilación. Su apropiación desprejuiciada pero reflexiva de las diferentes expresiones, el desafío a lo que pudiera constituir un panfleto, permiten que su obra opere en todos los niveles de recepción. Para ello aprovecha las posibilidades que le brindan las técnicas serigráficas, la fotocopia, el láser, en collages que luego transforma en favor de la unicidad de la obra.

La reformulación de los discursos de identidad tiene como base el análisis y recontextualización de la experiencia del inmigrante, de sus

valores culturales, políticos, del cuestionamiento de los nuevos presupuestos que le impone la sociedad en la que se inserta. Pero también está en condiciones de ampliar sus intereses y su capacidad de intervenir en asuntos que no son privativos de uno u otro grupo social, en un medio heterogéneo llamado a borrar sus fronteras raciales, políticas, culturales.

Mo Bahc apunta: “Mi obra reciente está basada en la capa de sentimientos mezclados, y situaciones difíciles que implica ser un coreano/asiático en Estados Unidos. Como un inmigrante ‘voluntariamente desarraigado’ residente en este centro ‘multicultural’ del Primer Mundo, tiendo a preguntar qué tengo realmente y qué se supone que tengan los ‘otros’ en este lugar [...] Yo sólo encuentro un pasado manufacturado y una herencia procesada para el turismo. Así, el uso de símbolos del turismo no es solamente sobre la confusa recuperación perdida de la identidad, sino también sobre la respuesta ambivalente de la cultura inclusiva de mercado de Nueva York [...]”. [4]

Su obra pretende ser una síntesis de tales reflexiones, que aún operan dentro de los límites de la reorientación y la confusión, tratando de aprehender ese “punto” que oscila entre su condición de “minoría” y su actitud frente a la “tradición” y la “nacionalidad”.

Esta misma disposición de establecer un nexo entre la experiencia individual y colectiva del inmigrante se verifica en la obra de Ik-Joong Kang (también de origen coreano), cuyas “[...] imágenes sugieren el proceso de adopción, adaptación, rechazo y convergencia de su herencia con el ambiente cultural [...]” [5] de la sociedad norteamericana. Su obra tiene un “tono autobiográfico”, en tanto refleja el modo en que (como individuo y artista) asume “[...] el cruce fertilizador de influencias de la cultura oriental y occidental [...]” [6]. La recurrencia a las imágenes de Buda junto a otros estereotipos de los mass media,

textos en inglés y la exaltación de hechos cotidianos u “ordinarios” puntualizan la intención irónica de la obra de Kang. Sólo que este universo visual y sonoro de sus grandes instalaciones también sugiere ese sentido patético que aflora de una experiencia contradictoria.

El *horror vacui* de sus obras traduce la sensación que el propio artista siente en un medio múltiple y caracterizado por la profusión ensordecedora de mensajes, reclamos y manipulaciones. Tanto en la obra de Kang como en la de Mo Bahc se constata el desafío a toda intención de reducir determinadas culturas a funciones estereotipadas, trascendiendo las trampas de los discursos posmodernos. Yong Soon Min es una artista nacida en Corea del Sur, quien emigró a los Estados Unidos con su familia después de la Segunda Guerra Mundial.



Felix de Rooy (Curaçao-Holanda). *Astral Madonna*, 1991. Collage.



Carlos Capelán (Uruguay-Suecia), *Maps and Landscapes*, 1992. Instalación.

Las huellas que en ella dejó la guerra en su país y luego la toma de conciencia de los conflictos internacionales, de los que estuvo al tanto una vez en los Estados Unidos, marcaron el sentido politizado de su obra. Su intención francamente problematizadora la ha llevado a realizar una obra comprometida con los problemas del racismo y las relaciones de poder; pero también participa de profundas reflexiones acerca de las consecuencias que, para la mujer asiática, han dejado los postulados confucionistas.

Sus ambiciosas pretensiones le han permitido comunicar diferentes niveles de lectura y para ello recurre a disímiles medios como la fotografía, la instalación, el performance y todo aquello que le facilite esa necesidad emancipadora que le ha sido negada a la mujer, especialmente en aquellas sociedades de férrea estructura patriarcal. La obra de Min es portadora de la diversidad de los discursos ideológicos de

los cuales participa activamente, y ello se traduce en el impacto de sus imágenes y en la exposición de estructuras verbales que afianzan el diálogo con el espectador.

Con un carácter más narrativo, las obras de la filipina Pacita Abad y el caribeño Félix de Rooy abordan el fenómeno de la interculturalidad. Pacita Abad suele transitar entre lo dramático y lo irónico, sustrayendo del contexto aquellos aspectos puntuales o notorios de las experiencias de los afroasiáticos en Estados Unidos; el contraste o contrapunto intercultural y el status del inmigrante como un polo racial dentro de una sociedad en la que aún deben enfrentar a defensores de las ideas de Buffon o Gobineau, quienes concebían las civilizaciones como “[...] una pirámide única cuya cúspide estaría ocupada por los rubios germanos o por los franceses, y la base, o más bien el fondo, por los pieles rojas y los negros [...]” [7].

“El sueño americano”, exportado como paradigma de un supuesto modelo de democracia y civilización, cobra una nueva configuración y deja ver más su controvertida esencia, a la luz de los conflictos sociales que trae consigo la presencia de otras culturas. Esta relación parabólica es reflejada por de Rooy en sus ensamblajes y collages. La experiencia en el mundo del cine y el teatro le ha permitido ofrecer en la obra plástica una visión panorámica, e incluso construir lo que en lenguaje cinematográfico se traduce como “montaje paralelo”. Esto, que sólo parece ser un recurso formal, tiene también un trasfondo conceptual, en tanto que refleja la semblanza del panorama social contemporáneo, en el que coexisten la asimilación y la exclusión, la interacción y la diferencia.

La interacción, como fenómeno positivo, tiene diversas formas de manifestarse. Una de ellas es el desplazamiento de la información. El siglo XX ha sido en este sentido un detonante a favor de la interrela-

ción, a pesar de las jerarquizaciones, prejuicios y discriminación, en términos de conocimiento.

Las sociedades han sobrevivido al aislamiento y esto se ha expresado, por ejemplo, en la asimilación de lenguajes artísticos de otras épocas o de diferentes culturas. La posibilidad de interactuar, de emitir juicios que precisan de la comparación ha sido posible por esa voluntad de entendimiento, o al menos de comunicación. La obra de la mexicana Dulce María Núñez constituye un buen ejemplo para verificar esa capacidad de referencia múltiple, que es también reflejo del reconocimiento de “pertenencia cultural”. Su constante cita al pasado a través de sus reflexiones sobre la cultura precolombina y la presencia europea en la formación cultural de México es yuxtapuesta a las imágenes típicas de los mass media para comentar las circunstancias actuales y futuras en la que nos movemos y actuamos. Todas estas “instancias” –como las ha dado en llamar Charles Merewether– nos permiten llegar a un reencuentro con nosotros mismos.

Carlos Capelán (Uruguay-Suecia) reconstruye una “identidad” que se conforma por las diferentes influencias y experiencias, pues, como diría Pehr Martens, “[...] la creación de una identidad no puede termi-

nar nunca, ya que se ve permanentemente sometida a nuevas influencias [...]” [8]. Capelán establece un interesante juego conceptual en su obra a partir de la utilización de la “Tierra” como elemento pictórico y como estructura verbal: “[...] Cuando decimos MADRE TIERRA, ¿nos referimos acaso al planeta o al terreno que genera vegetación, cíclicamente como un útero húmico? [...]. El globo terráqueo es común a todos nosotros, pero el terreno es específico a cada lugar [...]” [9]. Pero también esta reflexión está referida a su sentido de multiculturalidad, para el cual no es posible ni la homogeneidad ni la fragmentación incontaminada. Su discurso no es el de la diáspora indefensa y apolítica. La complejidad de su poética opera como acceso a una reconsideración del “sujeto histórico contemporáneo”, quien “[...] asomiré en la percepción de su situación contemporánea las contradicciones de lo particular y lo general o lo subjetivo personal y lo político social y hará suya la zona del debate entre el “representador” y el “representado” [...] [10].

La realización de esta “idea” contribuiría a darle paso al nuevo contexto cultural que se está conformando. Entonces estaremos en condiciones de enfrentar el síndrome de las culturas y permanecer “nosotros”–“todos”, aún sin renunciar a nuestra independencia individual.

[1] Término utilizado por T. Todorov en su trabajo: “El cruzamiento de las culturas”, en Rev. *Criterios*, La Habana, 25/28-I-1989, XII-1990, pág. 9.

[2] Citado por David Marín del Campo: “La Ruta del Huracán”, en Rev. *Memorias de papel*, México, Año 2, nº 3, abril, 1992, pág. 48.

[3] Sunil Gupta. Comentario del artista. Fondo de documentación del Centro Wifredo Lam.

[4] Mo Bahc. Comentario del artista. Fondo de documentación del Centro Wifredo Lam.

[5] Arlene Raven: “Throw Everything Together and Add”, en *The Village Voice*, diciembre, 1990, pág. 104.

[6] Helen Harrison: “2 Artist View the World in Statements Whit 3, 142 Images”, en *The New York Times*. EE UU. Marzo 17, 1991, pág. 14.

[7] Tzvetan Todorov: *Ob. Cit.* pág. 9.

[8] Pehr Martens. Comentario sobre Carlos Capelán. Fondo de documentación del Centro Wifredo Lam.

[9] Pehr Martens. *Idem.*

[10] Carlos Capelán. De su proyecto “Canto a mí mismo” en la Quinta Bienal de La Habana.