

Identidades en tránsito

Reformulando el Caribe desde España a través
de la obra de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz

IDENTITIES IN TRANSIT

REFRAMING THE CARIBBEAN FROM SPAIN THROUGH THE WORK BY GERTRUDIS RIVALTA AND BRENDA CRUZ

ABSTRACT

This article analyzes the works *I am Cuba* and *Summer* by Cuban artist Gertrudis Rivalta and *I am: a Tattooed Body* and *Borders* by Puerto Rican artist Brenda Cruz. In these works, both creators, who migrated to Spain almost two decades ago, problematize issues around migratory movements, race, cultural identity and citizenship in the Hispanic Caribbean, delving into notions such as “mulata”, “transculturation” and “the Other” from a gendered, decolonial and autobiographical perspective. Taking into account their identities as women, mulatas, Caribbean, migrant and artists, they use their creative projects as a speaker from which to reclaim visibility and equality for Afro-descendants subjects, inside as well as outside the Caribbean, especially for women. They recognize the *mulata* as a symbol of hybridity in their nations, where the African heritage is as important as the Spanish/European one. At the same time, they criticize the stereotypical and biased image that Caribbean women (and Caribbean citizens in general and even the Caribbean as a whole) have in the Western world, which is especially salient for Caribbean people living in the diaspora, like them. Additionally, in two of the works studied here, they question the effectiveness of governments in dealing with the problem of immigration, and they criticize the insensitivity of the host society towards the drama the immigrants are living as well as the abuses and precariousness to which they are subjected in order to obtain a better future and the status of “citizen”.

Keywords

Gertrudis Rivalta; Brenda Cruz; Caribbean artists; mulata; transculturation; migration; cultural identity; colonial subject.

RESUMEN

Este artículo analiza las obras *Soy Cuba* y *Verano* de la artista cubana Gertrudis Rivalta y *Soy: un cuerpo tatuado* y *Fronteras* de la puertorriqueña Brenda Cruz, en las que ambas creadoras, que emigraron a España hace casi dos décadas, problematizan acerca de los movimientos migratorios, la raza, la identidad cultural y la ciudadanía en el Caribe hispano, profundizando en nociones como la de “mulata”, “transculturación” y “otredad” desde una perspectiva de género, decolonial y autobiográfica. Teniendo en cuenta su condición de mujeres, mulatas, caribeñas, migrantes y artistas, utilizan sus proyectos creativos como altavoz desde cual reivindicar visibilidad e igualdad para los sujetos afrodescendientes, tanto dentro como fuera del Caribe, especialmente de las mujeres, reconociendo a la *mulata* como símbolo de la hibridez de sus naciones, en donde la herencia africana es tan importante como la española/europea; a la par que critican la imagen estereotipada y prejuiciosa que de la mujer caribeña se tiene en Occidente, así como de todos sus ciudadanos y del Caribe en general -especialmente perceptible cuando se vive en la diáspora, como ellas. Asimismo, en dos de las obras objeto de estudio cuestionan la eficacia de los gobiernos ante el problema de la inmigración, criticando la insensibilidad de la sociedad receptora hacia el drama de sus protagonistas, así como los abusos y precariedad a la que éstos son sometidos para optar a un futuro mejor, y nuevamente al estatus de “ciudadano”.

Palabras Clave

Gertrudis Rivalta; Brenda Cruz; artistas caribeñas; mulata; transculturación; migración; identidad cultural; sujeto colonial.

1 INTRODUCCIÓN

Este artículo surge a raíz de la visita a la exposición *Colonia Apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España*, comisariada por Juan Guardiola, que tuvo lugar del 21 de junio de 2014 al 6 de enero de 2015 en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), en colaboración con el Museo de León. La exposición abordaba el colonialismo español, subrayando la utilización estratégica del arte, la religión, la antropología, la ciencia o la historia para imponer su hegemonía en los territorios sometidos. Pero además, como se desprende del propio título de la muestra y según se apunta en la Guía de Sala, la exposición "(...) se pregunta[ba] por el significado, producción y difusión de las imágenes coloniales" (s.f, p.3), acudiendo a una variada selección de obras -tanto históricas como contemporáneas- de artistas procedentes de Europa, África, Latinoamérica y Asia, que estaban organizadas conforme a 9 ejes temáticos: Archivo, Cartografía, Conquista, Historia, Evangelio, Violencia, Antropología, Orientalismo y Ciudadanía.

Las piezas que integraban esta última línea discursiva ocupaban la sede del Museo de León y reflexionaban sobre la inmigración española, centrándose en la acaecida en los últimos años y en la procedente de África -que destaca tanto por su intensidad como por la dureza del trayecto, con dramático final para muchos de sus protagonistas, como se recoge en diversas de la creaciones expuestas-; aunque también había obras que dilucidaban sobre los movimientos migratorios impulsados desde países de la Europa del Este, Latinoamérica o el Caribe, que contrastaban con otras que recordaban -a modo de llamada a la conciencia-, las emigraciones de españoles hacia tierras americanas a mediados del siglo XX o a los refugiados de esta nacionalidad en países como Francia durante la Guerra Civil española.

En su conjunto, el discurso expositivo estaba pensado para mostrar el fenómeno de la inmigración en España como una continuación del colonialismo, aunque de una manera interna, al desproveer a los desplazados -especialmente a los carácter ilegal- de los derechos de los nativos, los ciudadanos de pleno derecho, y continuar con los abusos y explotaciones de la época colonial, pero dentro del territorio nacional.¹ Se vincula de esta manera el concepto de ciudadanía, "conjunto de derechos civiles, políticos, sociales, culturales y otros derivados de ellos que una sociedad atribuye a sus ciudadanos" (Texto de Sala²), al de inmigración, visibilizando la gran paradoja que entraña aquella, ya que si bien la ciudadanía "representa la integración y la igualdad, también implica la desigualdad", "pues presenta un privilegio del que carece el ajeno a (...) [una] colectividad" (ID). Los inmigrantes representan la alteridad, el Otro extraño a la sociedad española, sobre el que se proyecta todo tipo de prejuicios, en parte debido a que carece de esa identidad colectiva que se "supone" para todos los ciudadanos españoles y que deviene, como señala Francisco Rodríguez Lestegás, de la pertenencia a un mismo territorio y comunidad política (2008, p. 8). Sin embargo, y siguiendo con este autor, aunque

(...) es sabido que los derechos sociales y políticos inherentes a la idea de ciudadanía siempre se han vinculado a su pertenencia a una determinada comunidad nacional territorialmente delimitada[,] (...) el impacto de la globalización, la descentralización, el desarrollo de los medios de comunicación, y los trasvases de población entre países han hecho que la tradicional relación entre identidad y ciudadanía se haya visto seriamente cuestionada, dadas las enormes dificultades que plantea la posibilidad de definir la identidad en función de la ciudadanía. (Rodríguez Lestegás, 2008, p. 8)

En efecto, debido a los flujos migratorios, comunicacionales y de mercancías, las ciudades se han convertido en la actualidad en espacios heterogéneos que albergan a sociedades multiculturales, con una identidad difusa y no exclusivamente conectada a una nación concreta. En el caso de los sujetos diaspóricos, este hecho se acentúa debido a que al originario vínculo con el país natal se suma el creado con el de acogida, permeando —en la mayoría de los casos— la identidad de los afectados, y en consecuencia, intensificando su pluralidad e hibridez.³ Asimismo, no hay que olvidar que la identidad “conjunto de atributos que caracterizan a una persona y la distinguen de los demás, lo que le permite ser plenamente consciente de quién es y a qué grupo o colectivo pertenece” (Rodríguez Lestegás, 2008, p. 7), además del territorial, cuenta con otros referentes como el

(...) de género, de opción sexual, étnico, religioso, lingüístico, cultural, etc. Por eso la identificación es múltiple, lo que quiere decir que se pertenece simultáneamente a varias esferas y comunidades, concediéndose prioridad a una u otra faceta según las circunstancias, las necesidades y los objetivos. (ID)

Este hecho provoca que al hablar de la identidad de una persona se esté incurriendo en un error, ya que lo correcto sería preguntarnos acerca de sus diversas identidades. Por otra parte, cabe enfatizar que, por lo general, las numerosas identidades de una persona no son fijas, sino que van mutando en el tiempo, evolucionando a la par que los sujetos y en función de sus experiencias y el contexto en el que desarrollan sus vidas, en el que la educación recibida y la presión social, mediática y política juegan un papel decisivo.

En línea con los argumentos apuntados y tomando como referencia el discurso expositivo de la sección Ciudadanía de la muestra *Colonia Apócrifa*, en la que destaca el hecho de que la mayoría de los artistas participantes eran hombres y de nacionalidad española,⁴ surge la idea de profundizar en las relaciones entre inmigración y ciudadanía en el ámbito español visibilizadas a través del prisma del arte, pero partiendo de sus principales actores, los artistas inmigrantes, centrando la atención en los de origen caribeño y en las mujeres, al intuir resultados diversos y complementarios a los de la citada exposición, fundamentalmente vinculados con una interpretación de sus propuestas en clave de género.

Como analizar a todas las artistas caribeñas que viven en nuestro país sería una empresa demasiado ambiciosa, que sin duda desbordaría los límites espaciales y temporales de este artículo, se ha optado por concretar el estudio en dos de ellas: Gertrudis Rivalta Oliva⁵ (Santa Clara, Cuba, 1971) y Brenda Cruz (San Juan, Puerto Rico, 1974), seleccionadas por pertenecer a la misma generación, proceder de un país perteneciente al Caribe hispano —y, por tanto, con un pasado colonial común, aunque con sus particularidades debido a que son naciones diferentes—, ser afrodescendientes (favoreciendo una problematización del tema de la raza en sus proyectos creativos), emigrar —viajar por primera vez, en el caso de Rivalta— a España casi coetáneamente (en 1998 la primera y un año antes la segunda), residir cada una de ellas en una provincia distinta de la geografía española (Rivalta en Alicante —durante los periodos que pasa en España— y Cruz en Madrid), lo que incentiva al análisis en paralelo de la influencia de los distintos contextos territoriales en las propuestas de cada una de ellas; y por desarrollarse sus migraciones dentro de la legalidad, propiciando que hayan podido dedicarse con intensidad a la producción artística (Cruz se traslada a España para cursar estudios de posgrado en Bellas Artes y Rivalta realiza su primer viaje a la península debido a que es invitada a realizar una exposición).

Aparte de estas coincidencias biográficas, el principal nexo que se establece entre estas artistas y que nuclea su interés para esta investigación es destinar varias de sus creaciones a reflexionar sobre las experiencias migratorias propias o ajenas, en las que los interrogantes acerca de la identidad planean con especial énfasis. Son sujetos diaspóricos, con una identidad híbrida, múltiple y cambiante, permeada por las situaciones vividas y el nuevo entorno en el que se ha desarrollado su quehacer diario después de trasladarse a España.⁶ En este sentido se podría afirmar que en sus obras subyace una lectura de carácter autobiográfico, porque incluso en los casos en los que no se refieren a sí mismas, a sus propios procesos migratorios, al hablar de los otros también indirectamente se aluden, por formar parte del colectivo de individuos migrantes globales.

En la misma dirección, la historiadora Estrella de Diego señala que “mirarse desde fuera” es crucial para poder construir el relato autobiográfico; una narración en la que la identidad, entendida como “quintaesencia de la unicidad que separa a una persona de los demás” (Wahrman, citado en De Diego, 2011, p. 24) y lo idéntico, “rasgos más claros de grupo que una persona comparte con los otros” (ID), habitan en un lugar común, ya que en ese “mirarse” no solo se dirige la atención sobre uno mismo, sino también sobre la comunidad de la que se forma parte, relatando desde la misma la historia personal. Se configura de este modo una “ficción autobiográfica que, al fin, podría ser en lo fundamental la autobiografía de cualquier otro dentro de ese mismo grupo” (De Diego, 2011, p. 38). O dicho de otro modo, la autobiografía de los sujetos con los que se comparte alguna característica es -en términos generales- intercambiable con la propia, debido a esos rasgos comunes, que en el caso de las artistas objeto de estudio derivan de su situación migratoria.

Asimismo, aunque la autobiografía consiste en la narración de la propia vida, esto no quiere decir que tenga que ser escrita en primera persona, ya que el/la autor/a puede hacerse pasar por otra para contarla, e incluso puede desaparecer totalmente del relato, y mostrar su vida a través de los individuos, objetos y hechos que forman parte de ella y en virtud de los cuales su ausencia se transforma en presencia; pero también puede relatarse mediante la referencia a los sujetos con los que se empatiza, como se comentaba en el párrafo anterior, que en este caso adoptan el rol de metáforas del yo. “A menudo [escribe Estrella de Diego] al hablar de nosotros nos camuflamos tras un vacío” porque “(...) tal vez no hace falta explicitarse para hablar de uno mismo” (2011, p. 29). Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz acuden a este recurso en varias de sus propuestas, algunas de las cuales serán analizadas a continuación.

2 HISTORIA, TRANSCULTURALIDAD, RAZA Y DESPLAZAMIENTO EN LA POÉTICA EXPRESIVA DE GERTRUDIS RIVALTA⁷

Invitada por el crítico de arte y catedrático de literatura hispano-británica Kevin Clark Power, Gertrudis Rivalta aterriza en España en el año 1998. El motivo era realizar una exposición individual en la Universidad de Alicante, muestra que marcó un antes y un después en la vida⁸ y trayectoria profesional de la artista, ya que favoreció que estableciese contacto con comisarios, galerías e instituciones españolas –aunque también de otros países-, optando por pasar largas temporadas en la península a partir de entonces. La exhibición, que se tituló *Evans or not Evans*, constaba de una serie de piezas en las que se apropiaba de fotografías de Walker Evans (San Luis, 1903 – New Haven, 1975) realizadas durante su visita a Cuba en 1933, en las que el fotógrafo estadounidense registraba escenas de La Habana menos visible, en donde el afrodescendiente, el Otro, solía aparecer asociado con el crimen, la mafia y lo exótico, según argumenta Kevin Power (2004, p. 5). Lo que llamó la atención de la artista

(...) fue el parecido de muchas de esas imágenes de La Habana con las que justo veía (...) [ella] 60 años después. Estaba todo como detenido, (...) tuv[o] la clara sensación de un *deja vú* (...). Walker Evans fotografía esa parte más desastrosa, oculta y sórdida; esa parte que nadie quiere ver. Él como artista, reportero, se hace invisible, no juzga, solo plasma lo que ve y te deja ti “comprometido” mientras él ya ha desaparecido para involucrase con sana distancia ante otra realidad. (Rivalta, comunicación personal, 30 de noviembre de 2015)

Reinterpretar las imágenes del fotógrafo estadounidense propicia que la artista observe su cultura desde otra perspectiva, “experimenta[ndo] otras verdades y realidades sobre (...) [su] entorno” (citada en Martínez Meseguer, 2014), como los problemas de racismo, muy presentes por paradójico que parezca, dentro de la propia sociedad cubana.

Rivalta continúa con la experiencia de análisis de su cultura desde el extrañamiento en las series siguientes que realiza en España. El alejamiento que proporciona la distancia y el contacto con Europa dota a la artista de las estrategias necesarias para mirar hacia Cuba con ojos renovados; mirada crítica que focaliza en la historia cubana, pero que hace extensible a la Historia universal en general,⁹ en muchos de sus proyectos. La comisaria y crítica del arte Suset Sánchez asevera que se trata de

(...) una historia que aparece reciclada a través de la introspección que la memoria privada de la artista proyecta. Memoria a la que afloran los signos y mitos de una historia que, por la expresión apesadumbrada con que se autorrepresenta la creadora, parece deparar desazón en cierto sentido. (2007, p. 685)

En efecto, en las obras de Rivalta subyace cierta crítica hacia el acontecer político y social cubano tras el triunfo de la revolución debido a la discordancia entre los ideales propugnados desde el poder y la cotidianeidad de los cubanos, realidad no exenta de episodios de machismo y de desigualdades de todo tipo; a lo que hay que sumar, en los años de relación con la antigua Unión Soviética, la imposición de unos modelos provenientes de esta área geográfica que no siempre se adaptaban a las características sociales y anatómicas de los cubanos –especialmente a las de los afrodescendientes–, así como a las especificidades territoriales y climatológicas de la isla (Rivalta en Martínez Meseguer, 2014).

Dentro del sector femenino, estos paradigmas rusos así como los ideales de la revolución eran difundidos, entre otros medios, a través de las revistas de variedades, principalmente de la denominada *Mujeres*, a la que Rivalta dedica la serie homónima. Esta publicación, iniciada en la década de los sesenta del siglo XX y que aún sigue editándose, ocupó el lugar de otros magazines extranjeros publicados anteriormente en la isla, como el estadounidense *Vanity Fair*, cuando éstos fueron retirados del mercado cubano después del triunfo de la revolución. Aunque “con unos contenidos más adecuados para el momento histórico que se vivía”, como comenta la propia artista, la revista *Mujeres* poseía “el mismo poder para legitimar modelos de comportamiento... Su versión dirigida a las niñas, llamada ‘Muchachas’ intentaba iniciar a las más pequeñas en los ideales revolucionarios y dejarles claro su papel en la sociedad” (Rivalta, 2010). La serie, iniciada en el año 2009 y todavía en proceso, se compone de lienzos de gran formato (196x146 cm) realizados con técnica mixta, en los que la creadora reinterpreta algunas de las portadas de esta revista para visibilizar la representación que en ellas se hacía de la mujer, cuestionando paralelamente “la escasa presencia de la figura de la mujer negra cubana” en las mismas (comunicación personal, 30 de noviembre de 2015).

Formando parte de este proyecto se encuentra la pieza *Soy Cuba* (ver Fig. 1), título que adopta de la película cubano-soviética dirigida por Mikhail Kalatozov y estrenada en el año 1964, que partiendo de las historias de cuatro cubanos representativos de la sociedad cubana de los años 50 -entre la que destaca, por su interés para esta investigación, la de una joven mulata que se ve obligada a prostituirse para poder subsistir económicamente-,¹⁰ pretendía hacer apología de la revolución castrista, mostrando la situación precaria y de neocolonización norteamericana en la que se encontraban los cubanos durante el régimen de Fulgencio Batista. Sin embargo, según señala Henry Eric Hernández (2014),

aunque *Soy Cuba* formara parte del entorno de veneración del Bloque Comunista (...), nada más estrenarse, es fustigada: desde La Habana, por representar a *destiempo* su rostro más estereotipado y hacer gala de cierto desfase de verosimilitudes, y desde Moscú, por mostrar el americanizado lastre del que aún gozaban los cubanos y un tratamiento cinematográfico casi primitivo. Ambas políticas culturales la engavetaron por considerarla poco revolucionaria.¹¹

Independientemente del debate suscitado en torno al rigor argumental de *Soy Cuba*, su calidad estética y su viabilidad en relación con el fin para el que fue concebida, si a Gertrudis Rivalta le interesa este largometraje es como ejemplo de cómo los gobiernos, y no solo el cubano, se valen de la cultura y la educación como herramientas a través de las cuales transmitir una serie de ideales y legitimar su poder, impregnando la identidad de los ciudadanos. De semejante manera a cómo estas creencias, líneas de pensamiento, símbolos¹² y mitos se fijan en la conciencia de los sujetos actuando sobre su comportamiento y personalidad, la artista inserta en forma de tatuaje varias escenas de la película *Soy Cuba* sobre los muslos de una joven que, a propósito, no se sabe “bien si es mulata o blanca”, según aclara la creadora, con el objetivo de

(...) habla[r] del modo en el que la cultura aprendida queda grabada en el subconsciente del individuo y (...) [de] cómo estos conocimientos y hábitos, que son representativos de un origen y una forma de estar en el mundo, pueden convertirse en estigmas que podrían llevar al sujeto portador al ostracismo y al olvido cuando este se incorpora en una nueva sociedad cultural. (Rivalta, en Martínez Meseguer, 2014)

En esta obra, por tanto, la artista relata de forma alegórica su historia personal, pero también la de todas aquellas personas que por diferentes motivos se ven abocadas a abandonar su tierra natal, llevando con ellas un equipaje cargado de convenciones sociales y culturales que entran en conflicto con las vigentes en el país de acogida, situándolas en una encrucijada de caminos posibles: La *aculturación*, perder parte del contexto cultural propio y sustituirlo por el de la comunidad receptora, lo que “supone un empobrecimiento tanto para la comunidad inmigrante como para la de acogida: la primera pierde identidad, lo que agrava los efectos perniciosos del desarraigo; la segunda pierde posibilidades de aprendizaje de todo lo que le pueden aportar las diferentes culturas” (*Nuevas cartografías...*, 2003, p. 15); la *no adaptación*, opción totalmente contraria a la anterior y que inclina la balanza hacia el extremo opuesto, siendo el comportamiento propio de aquellas comunidades que viven en el extranjero como lo harían en sus países de origen, sin hacer el más mínimo esfuerzo por interactuar con los nativos y el resto de comunidades de inmigrantes (ID). Aunque esta actitud la adoptan generalmente los inmigrantes que saben que su estancia en el exterior será temporal, a veces, según afirma Rivalta, éstos se aferran a la memoria de sus países de origen tras haber perdido “la esperanza de integración marcada por la falta de empatía de ese otro que no le acoge, temeroso de perder lo que cree que

es suyo” (en Martínez Meseguer, 2014). Entre la bipolaridad de las dos posibilidades señaladas se sitúan dos vías intermedias, sutilmente diferenciadas: la *transculturación*, proceso descrito por el antropólogo Bronislaw Malinowski como la “transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización” (1978, [1963], p. 5), que no está exento de cierta pérdida en las dos culturas, pero que también es rico en la generación de “nuevos fenómenos culturales” tal y como señala Fernando Ortiz (1978, [1963], p. 96), quien acuña el término en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*¹³ (1963); y la *apertura*, modelo que propone una “adaptación a la sociedad de acogida que sume, no que reste” (*Nuevas cartografías...*, 2003, p. 15) y que por ello es en cierta medida utópico, ya que la integración requiere la adaptación a las normas de convivencia -legales y sociales- del país de acogida, lo que generalmente implica ciertas renunciaciones.



Figura 1. Gertrudis Rivalta, *Soy Cuba*, de la serie *Mujeres* (2013). Técnica mixta sobre lienzo, 196x146 cm. Cortesía de la artista.

Rivalta reconoce que venir a Europa “ha sido muy beneficioso” y le ha permitido “reformular muchas de [sus] ideas”, así como enriquecer su trabajo (en Martínez Meseguer, 2014). Desde entonces, su producción está claramente influenciada por las particularidades locales de su país natal, aunque también se nutre, tanto a nivel formal como conceptual, del arte europeo y de sus experiencias en la diáspora. Realiza, por tanto, un arte transcultural, característica que le permite acceder al mercado internacional a pesar de ser realizado desde la periferia, lugar en el que se ubica la creadora –aunque reside en España-, debido a su condición de artista cubana (ID).

Este carácter transcultural, tanto de Rivalta como de muchos otros artistas e inmigrantes en general afincados en España, está simbolizado en el cuadro *Soy Cuba* mediante la figura de la mulata, sujeto mixto, “de padres europeos y africanos” (González, 1998, p. 543), cuya hibridez deviene metáfora de la mezcla cultural inherente a todo individuo que sufre un proceso de transculturación. No obstante, la artista plantea la duda –tanto visualmente como con sus comentarios- de si realmente el cuerpo representado se corresponde con el de una mulata o sin

embargo se trata de una mujer de raza blanca con la piel bronceada por el sol. Esta incertidumbre puede interpretarse como una alusión a esa ascendencia europea de gran parte de la sociedad cubana actual, pero también como referencia al blanqueamiento figurado –la aculturación– al que se someten muchos de los inmigrantes para integrarse en la comunidad de acogida. Un blanqueamiento que no es nuevo en el pueblo cubano, sino que tiene su origen en la época colonial, concretamente entre los ciudadanos de raza negra, que “para subsistir” generalmente asumían “una máscara blanca que le[s] permitía pasar inadvertido[s]”, según afirma Flora M. González (1998, p. 544), basándose en los postulados de Frantz Fanon.¹⁴

Asimismo, esta autora señala que el blanqueamiento no solo se llevó a cabo en Cuba de una manera figurada, sino también de forma literal “a través de las relaciones ilícitas entre los blancos y las mulatas” (González, 1998, p. 549) extendidas a finales del siglo XIX. Con esta práctica, junto con la llegada de “emigrantes españoles a la isla” (ID), se pretendía reducir a la mayoría negra e incluso eliminarla por completo. Es a partir de ese momento cuando la mulata adquiere el rol de la otra, la amante bella, sensual y voluptuosa, la prostituta, estereotipo que la ha estigmatizado hasta la actualidad, tal y como se refleja en numerosas obras literarias y cinematográficas;¹⁵ ejemplo de ello es el personaje de Betty en la película *Soy Cuba*, al que Rivalta dedica varios de los fotogramas del filme tatuados sobre los muslos de la joven protagonista de su cuadro.

Por otra parte, la figura de la mulata puede ser igualmente entendida como símbolo de una nación híbrida, en este caso la cubana, reclamando la igualdad entre todos sus ciudadanos, independientemente de su raza, objetivo que se convertiría en prioritario para la revolución castrista. Tras el triunfo de ésta, Cuba supuestamente quedaría liberada del yugo del imperialismo americano vigente durante el gobierno precedente de Fulgencio Batista, época en la que el racismo y el clasismo continuaban estando muy presentes en la Isla y la mulata seguía siendo visualizada en su rol de prostituta -como se muestra en la película *Soy Cuba*-, un papel que la relega a objeto del deseo de la mirada masculina blanca y adinerada, y la aboca a actuar bajo una máscara que la invisibiliza como ciudadana de pleno derecho. Sin embargo, por incongruente que parezca y en ello coincidimos con González, la mulata también puede ser considerada como personificación alegórica del fracaso de la revolución de 1959, en el sentido de que su imagen recuerda que con este proyecto político tampoco ha sido eliminada la prostitución en Cuba, y la mulata, ahora jinetera, continua confinada a la invisibilidad, consiguiendo la espectacularidad solo en el momento en el que el turista-colonizador pone su mirada en ella. Por lo tanto, con la revolución no se han acabado las desigualdades sociales en Cuba, continuándose con una situación de marginalidad para los afrodescendientes. Flora M. González lo expresa muy elocuentemente cuando escribe:

La revolución castrista prometió erradicar los determinismos sociales, particularmente aquellos pertinentes a la población afrocubana. El tiempo ha demostrado que muchas de esas promesas están por cumplir. (...) En la última década de este siglo [XX], el turismo se ha impuesto en el país como industria principal. Como consecuencia, la juventud prefiere emplearse en la industria turística donde hay acceso en dólares, única divisa con valor adquisitivo. El sector turístico emplea al cubano más blanco y como consecuencia relega a la población negra a una economía alternativa. Hay un número alarmante de jóvenes que se dedican a la prostitución, muchos de ellos son jovencitas afrocubanas. Aunque el gobierno ha tomado medidas en contra, la prostitución persiste. (González, 1998, p. 554)¹⁶

La mirada caníbal del turista, como diría Santiago Alba Rico (2005), contribuye a perpetuar la situación de (neo)colonización de naciones con un pasado de sometimiento y dominio occidental, y a difundir una visión del Otro -una vez regresan a sus países- llena de prejuicios y estereotipos en la que los afrodescendientes son uno de los colectivos más vulnerados. Cuando estos últimos emigran a Europa o Estados Unidos sufren las consecuencias de esta imagen distorsionada que ha sido extendida a través del turismo, sufriendo episodios de racismo y discriminación. Consideramos que Gertrudis Rivalta problematiza sobre este hecho en su obra objeto de estudio, concretamente a través de la representación de un fotograma de la película *Soy Cuba* perteneciente a una escena en la que se asiste a un concurso de belleza -en donde todas las aspirantes son de raza blanca- que tiene lugar en un hotel de lujo lleno de turistas extranjeros, también blancos y de clase alta, que derrochan *glamour* ajenos a todo lo que ocurre fuera de la burbuja en la que voluntariamente se aíslan, mientras son atendidos por un servicio integrado, como bien señala González, “por el cubano más blanco”.

Con su propuesta la creadora pretende ofrecer su versión de los hechos, hablar de la historia de su país y sus moradores, desde su propia óptica: como mujer, mulata, artista e inmigrante. En muchas otras de sus obras Rivalta cuestiona los relatos oficiales, proponiendo su deconstrucción para también incluir en ellos las voces de los sectores sociales más marginados, generalmente silenciados en esas narraciones. Una de las series más representativa en este sentido es la titulada *5 variaciones del corazón intentando entender la historia* (iniciada en 2015), integrada por 5 lienzos de gran formato denominados *Primavera, Verano, Otoño, Invierno* y de nuevo *Primavera*, los tres últimos en fase de producción. En todos los cuadros la composición está protagonizada por una gran corazón humano pintado con óleo en estilo hiperrealista, con el que la artista pretende simbolizar la parte más irracional de los individuos y los sentimientos y emociones que les suscitan los sucesos históricos en el momento en el que estos se producen; visceralidad que contrasta con su traducción posterior en los libros y medios de comunicación, caracterizada por su artificialidad y asepsia, y en donde estos acontecimientos aparecen manipulados para responder a los intereses de los que detentan el poder (comunicación personal con la artista, 30 de noviembre de 2015). En este caso, la creadora no pretende hablar de su propia historia, sino que su intención es hacer extensible el tema a la humanidad en general (cualquier corazón o ser sintiente), de ahí que en el título de la serie acuda al artículo indeterminado “del” (ID); no obstante, como se indicaba en la introducción de este texto, al hablar de los otros, sin poder evitarlo también hablamos de nosotros mismos cuando nos sentimos miembros de esa colectividad sobre la que reflexionamos.

De entre todas las piezas de la serie, *Verano* (ver Fig. 2) retiene nuestra atención por su vinculación con los objetivos de esta investigación, ya que en ella Rivalta aborda los movimientos migratorios de seres humanos, noticia muy presente durante el último año en los medios de comunicación españoles, debido a la crisis de los refugiados sirios y de otros países que han llegado a territorio europeo pidiendo asilo, y a las oleadas de inmigrantes que han intentado alcanzar las costas del Mediterráneo en patera. Para ello acompaña al corazón del primer plano con un fondo basado en el fresco de Miguel Ángel Buonarroti el *Diluvio Universal*, realizado en la bóveda de la Capilla Sixtina. Rivalta se apropia de varios de los grupos icónicos de la obra del italiano que reorganiza compositivamente en su lienzo: como el Arca de Noé, que sitúa en el lateral superior izquierdo, una nave repleta de personas que intentan salvarse de un trágico destino, no dudando para ello en atentar contra sus semejantes y así asegurarse un lugar en la barca (¿patera?), ocupando la zona central, y varios de los naufragos que con dificultad llegan

a tierra llevando consigo las pocas pertenencias que han podido salvar. Entre estos destaca en el lateral inferior izquierdo una figura masculina desnuda que porta un bulto a sus espaldas ¿quizás cargado de convenciones sociales y culturales?

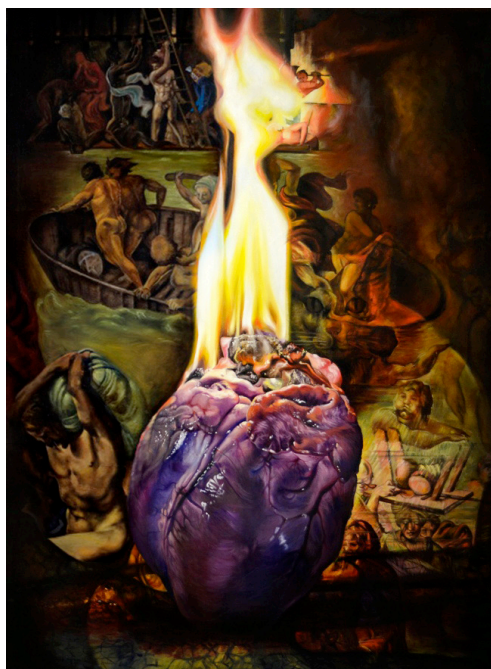


Figura 2. Gertrudis Rivalta, *Verano*, de la serie *5 variaciones del corazón intentando entender la historia* (2015). Óleo sobre lienzo, 198x154 cm. Cortesía de la artista.

A pesar de que el hecho narrado por Miguel Ángel en su fresco se corresponde con un pasaje bíblico, parece de una contemporaneidad sorprendente. El pasado continuamente se repite en el presente, de ahí la necesidad de velar por la recuperación de la memoria histórica, para intentar aprender de los errores y no volver a cometerlos. Lamentablemente el ser humano tropieza una y otra vez con la misma piedra, por ello vaticinamos que escenas como la representada por Rivalta, no dejarán de ser actualidad y no desaparecerán de los noticieros. Sin embargo, a diferencia de las imágenes emitidas por los medios de comunicación, que tienden a especular con el drama ajeno, y a las que el espectador está tan acostumbrado, que difícilmente se conmueve ante ellas; la artista propone una imagen alternativa, más humana, compleja y llena de simbolismo, con guiños al pasado y al arte occidental. Este último ha sido durante muchos años un referente en los territorios colonizados, extendiéndose su hegemonía en el contexto artístico internacional hasta prácticamente hoy en día. En esta obra Rivalta se apropia del arte occidental cuestionando su supremacía mediante la realización de una propuesta híbrida en la que lo redefine al pasarlo por el tamiz de su mirada.

Para finalizar con el análisis de esta obra, cabe mencionar que el corazón que como en el resto de piezas de la serie ejerce de centro de atención de la composición, en este caso está en llamas, lo que lo dota de gran potencia visual, a la vez que favorece los paralelismos con la representación simbólica del “corazón de Jesús”. Se trata de un corazón sufriente debido a la empatía que le generan todos los desplazados; seres que arriesgan sus vidas simplemente por

tener una opción de futuro, oportunidad que se les niega en sus países natales. Son personas individualizadas, cada una de ellas con una historia personal que, sin embargo, es totalmente obviada cuando pasan a formar parte del colectivo de refugiados o inmigrantes que llegan a Europa o a territorios política y económicamente estables. Rivalta plasma el anonimato que caracteriza a estas personas mediante la ausencia de caras en los personajes que integran su obra. Asimismo, hace referencia a la intolerancia, actos racistas y xenófobos, políticas en contra de su acogida, abusos, explotación (neocolonialismo interno) etc., a las que se tienen que enfrentar, mediante la imagen de un gato que sutilmente camufla encima del corazón, ligeramente a su derecha. Según la artista, este animal representa el fascismo, entendido éste como cualquier ideología autoritaria, totalitaria o discriminatoria, muy presentes todavía a nivel mundial, a pesar de que a simple vista parecen haber prácticamente desaparecido. “En una primera mirada casi nadie lo ve... [al gato], incluso observándolo más, cuesta verlo, pero cuando te lo hacen notar se convierte en omnipresente, como el fascismo” (comunicación personal, 30 de noviembre de 2015).

3 PROBLEMATIZANDO ACERCA DE LA MUJER MULATA CARIBEÑA Y LAS MIGRACIONES HUMANAS: EL PROYECTO CREATIVO DE BRENDA CRUZ¹⁷

Cuando finalizó la licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de Puerto Rico (1996), Brenda Cruz optó por continuar sus estudios de posgrado en España debido a que en aquella época no existían programas de doctorado en Arte en Puerto Rico. Pero además, necesitaba alejarse de su isla natal y, aunque podría haber elegido como lugar para ampliar su formación a Estados Unidos, como la mayoría de puertorriqueños de su generación, prefirió cruzar el Atlántico, tanto por intereses académicos (para investigar la obra que el artista boricua Marcos Irizarry realizó durante los años en los que residió en España, creador sobre el que después versará su tesis doctoral) como por su disconformidad con la situación “colonial” que entonces y aún mantiene su país con respecto a USA (comunicación personal con la artista, 15 de diciembre de 2015).

Al igual que le ocurriera a Gertrudis Rivalta, vivir en España permite a esta creadora mirar a su cultura desde otra perspectiva, pero también tomar conciencia de quién era ella realmente y de su insignificancia y anonimato como artista fuera del contexto de su isla; toda “una lección de humildad”, según sus propias palabras (comunicación personal, 15 de diciembre de 2015). Por otra parte, estudiar en este país favoreció que conociese a un gran número de artistas y movimientos artísticos cuya actividad era totalmente desconocida en Puerto Rico -en donde el arte que se enseñaba y difundía estaba más centrado en el continente Americano-, influenciando su evolución creativa posterior.¹⁸ Su intención era regresar a su patria una vez hubiese concluido el doctorado para trabajar como docente en la Universidad de Puerto Rico, pero por motivos personales y profesionales este objetivo se ha demorado en el tiempo, de manera que todavía continúa en España (casi 20 años después de su llegada), país en donde posiblemente se asentará definitivamente.

En el apartado anterior se ha analizado la obra *Soy Cuba*, de Gertrudis Rivalta, en relación a la identidad cultural y racial de la artista profundizando para ello en los conceptos de “transculturalidad” y de “mulata”. El mismo título de la pieza es toda una declaración de intenciones de la creadora: “Soy Cuba”, afirmación mediante la cual identifica al pueblo cubano con lo mestizo, lo híbrido, como ella, aludiendo a su vez al peligro que supone para la integración

en otra sociedad –que la artista ha experimentado en primera persona- aferrarse a la cultura autóctona, impidiendo las filtraciones culturales de la comunidad receptora. Con la fórmula enunciativa “soy” Rivalta se posiciona a nivel identitario. Curiosamente a esta estrategia también recurre Brenda Cruz, concretamente en su creación *Soy: un cuerpo tatuado* (2005), en la que además, al igual que la cubana, acude al recurso del tatuaje como metáfora, en este caso de los prejuicios que proyectan los “otros” sobre el cuerpo de la creadora: una “mujer, mulata, gruesa, artista, inmigrante, caribeña, puertorriqueña-USA” (Cruz, 2005), dejando una huella indeleble en su personalidad.

La propuesta consiste en una instalación integrada por siete torsos de mujer realizados en resina de poliéster, en cuyo interior se incluyen diferentes objetos, imágenes y textos que se presentan colgados sobre una barra de aluminio, simulando a maniqués de ropa femenina: “bustos/perchas expuestos con sus etiquetas con los títulos de cada pieza, haciendo referencia al cuerpo como objeto de consumo” (Cruz, comunicación personal, 15 de diciembre de 2015) (ver Figs. 3 y 4). Mediante la transparencia del material, quedan al descubierto todas las marcas que han dejado los demás sobre el cuerpo de la puertorriqueña a lo largo del tiempo –especialmente a raíz de su traslado a España-, y que revelan, no solo cómo éstos la ven, sino también cómo la artista se proyecta y comporta ante ellos (ID). Porque no olvidemos –como asevera Francisco Rodríguez Lestegás, citando a Berger y Luckmann- que “la identidad es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad’, entre la autoidentificación (identidad subjetiva asumida) y la identificación que hacen otros (identidad objetivamente atribuida). En realidad aprendemos a ser lo que nos dicen que somos (...)” (2008, p. 9). Por lo tanto, a través de las distintas piezas que componen la instalación, esta creadora nos habla sobre su propia identidad, un concepto que –como se ha señalado en la introducción de este artículo- siempre está en continua redefinición, especialmente cuando se trata de sujetos que viven en la diáspora y, por ende, en contacto directo con otras culturas y modos de ser y de habitar el mundo, que en principio pueden parecer totalmente ajenos, pero que después propician su transculturación, como veíamos en el caso de Gertrudis Rivalta.



Figura 3. Brenda Cruz, detalle de la instalación *Soy: un cuerpo tatuado*, 2005. Resina de poliéster y diferentes materiales, 180x240x40 cm. Imagen cortesía de la artista.

Si en *Soy Cuba* Rivalta problematizaba sobre la noción de mulata en el contexto cubano, Cruz lo hace en *Soy: un cuerpo tatuado*, abarcando no solo el ámbito de Puerto Rico, sino de Las Antillas en general; ambas a su vez se preocupan por visibilizar cómo son visualizadas las personas afrodescendientes fuera del Caribe, especialmente las mujeres, partiendo de sus propias experiencias en el caso de la artista boricua que, además, hace extensible la mirada del Otro al Caribe como área geográfica, sobre la que éste proyecta toda suerte de prejuicios. La intención principal de la puertorriqueña con esta obra es, por tanto, aludir a los estereotipos con los que Occidente imagina “el Caribe, el trópico [y] la mujer caribeña, en los que predomina lo sexual, sensual [y] voluptuoso”, así como los “paisajes paradisíacos”, destino preferido por el turismo internacional (Cruz, comunicación personal, 15 de diciembre de 2015). Para ello incluye en los bustos que conforman la instalación diferentes elementos simbólicos como, por ejemplo, labios carnosos, sombrillas de cóctel e imágenes de frutas tropicales, palmeras, la playa o del mar (ver Figs. 3 y 4). En el interior del torso titulado *Soy: tu mirada* encontramos numerosos pares de ojos que examinan al espectador incisivamente, juzgándolo, haciéndolo sentir vulnerable e inseguro, sentimientos que experimentó la artista al emigrar a España y que aún la acompañan a pesar de haber pasado casi dos décadas en este país (Fig. 3); y en *Soy un mundo*, a modo de cartografía personal, inserta frases que han sido significativas para ella y que ha adquirido a través de sus viajes, la lectura de diversos libros, el contacto con otros países etc., así como varios textos extraídos de la literatura, entre los que destaca una estrofa del poema “Mulata-Antilla” (1937 [1ª versión], 1949 [2ª]) del puertorriqueño Luis Palés Matos, en donde se vale de la figura de la mulata para personificar Las Antillas:

En ti ahora, mulata...
 ¡Oh despertar glorioso en las Antillas!
 Bravo color que el do de pecho alcanza,
 música al rojo vivo de alegría,
 y calientes cantaridas de aroma
 -limón, tabaco, piña—
 zumbando a los sentidos
 sus embriagadas voces de delicia.

Incluido en su libro *Tuntún de pasa y grifería* (2000 [1937]), en este poema el autor propone “lo mulato como esencia del alma antillana” (Rodríguez Cruz, s.f., p. 40.), reconociendo de este modo la mezcla racial como característica principal de la ciudadanía caribeña, en donde la herencia española y europea, así como la africana participan activamente. Francisco Rodríguez señala que en la versión que Palés Matos realiza del poema en el año 1949,

(...) nos muestra el Caribe antillano como un todo singular y único, poseedor de una unidad interna indestructible y objetiva. (...) No se trata ya de la unidad abstracta de las razas, de lo mulato como mero vocablo descriptivo, sino de la unión de momentos que se contradicen y afirman en una totalidad concreta con sus propias leyes de movimiento y formas exteriores de expresión. (Rodríguez Cruz, s.f., p. 41)

En definitiva, *Mulata-Antilla* es una oda al territorio caribeño y sus moradores, en la que se ensalzan sus virtudes, particularidades y diversidad, a través de una narración en la que lo va describiendo como si de una mujer mulata se tratase; y en la que no falta cierta mención al espíritu libertario y de independencia con respecto a los poderes externos, de su pueblo.¹⁹

Si Cruz incluye parte de este poema en uno de sus torsos es porque se siente identificada con los ideales que transmite a través de sus versos, dada su “condición de mujer, mulata, caribeña, antillana y puertorriqueña” (comunicación personal con la artista, 15 de diciembre de 2015), cogiendo fuerzas de sus palabras para enfrentar el día a día en la diáspora. Asimismo, mediante este homenaje a la poesía negrista²⁰ de Luis Palés Matos, la artista muestra cómo partiendo de los mismos adjetivos y descripciones de la mujer mulata caribeña, en los que se enfatiza su sensualidad, sus curvas o su fogosidad, se ofrecen dos visiones distintas de la misma, una positiva proveniente de la literatura puertorriqueña y otra estereotipada formulada desde la perspectiva de la otredad occidental (ID).



Figura 4. Brenda Cruz, detalle de la instalación *Soy: un cuerpo tatuado*, 2005. Resina de poliéster y diferentes materiales, 180x240x40 cm. Cortesía de la artista.

Al inicio de este apartado se ha indicado que Brenda Cruz emigró a España para cursar estudios de posgrado en la Universidad Complutense de Madrid. Aunque su migración fue legal, ello no la eximió de toda una serie tediosas -y en ocasiones traumáticas- gestiones para normalizar su residencia en este país. En relación a estas diligencias Suset Sánchez escribe:

El repertorio de trámites en las instituciones burocráticas que administran el poder en las antiguas metrópolis, va trazando sus huellas en el cuerpo y la memoria del inmigrante. Entonces un simple visado, un sello, un cuño, un carnet, una tarjeta de banco, devienen los signos materiales de los límites y las fronteras que van a acompañar la historia de la diferencia, desplegadas ya sus páginas en millones de historias mínimas que continúan inconclusas. (2005)

En el torso denominado *Soy: un sello* (Fig. 4), la artista hace alusión a este aspecto de la vida del inmigrante mediante la incorporación de documentos personales relacionados con estos trámites administrativos, además de otros recogidos a lo largo de su vida, como el certificado de nacimiento o el expediente académico de la universidad; de esta manera consigue simbolizar -acudiendo a sus propias palabras- “cómo nos convertimos en un sello” (Cruz, comunicación personal, 15 de diciembre de 2015)

Finalmente, en *Soy un cúmulo de kilos*, inserta fragmentos de su historial médico que recogen algunos de sus datos físicos, como el peso, la altura, la talla, el índice de masa corporal etc., información que evidencia que la artista no se adapta a los estereotipos de belleza vigentes en España -o que al menos son difundidos a través de las marcas de moda o medios de comunicación de este país-, pero que tampoco encaja en el ideal de mujer mulata caribeña latente en el imaginario masculino occidental, propiciando que la mirada del nativo se clave en su piel, obstaculizando su integración en la sociedad española. Al igual que en la pieza *Soy: tu mirada*, en ésta la artista aborda sus complejos e inseguridades, y el continuo juicio a la que la visión estereotipada del Otro la somete, por ser una “inmigrante, caribeña, mulata y con sobrepeso” (ID).

Tanto en los torsos *Soy: un sello* como en *Soy: un cúmulo de kilos*, el texto juega un papel crucial, aportando información al espectador que facilita la comprensión de la obra, así como generando texturas y formas que enriquecen su resultado estético. Esta *especialización del lenguaje*, usando la terminología de Luis Camnitzer,²¹ que también hallamos en la obra *Soy Cuba* de Gertrudis Rivalta (recuérdese que aparecían las palabras Muchacha, Cuba, Bar y la frase *Do you understand?*), está presente en otras creaciones de la puertorriqueña, como en la titulada *Fronteras* (2003-2004), realizada -al igual que la propuesta anteriormente analizada- con resina de poliéster con incursiones de diferentes materiales. En esta obra Cruz reflexiona sobre los movimientos migratorios -de ahí su interés para este artículo-, concretamente sobre las duras travesías a las que tienen que hacer frente miles de inmigrantes en diferentes puntos del planeta para optar a una vida más próspera, poniendo para ello en peligro incluso sus propias vidas; así como sobre los límites físicos y mentales que tienen que superar para ver cumplidos sus sueños.

El proyecto surge a raíz de una toma de consciencia de la situación precaria, de explotación laboral y de desprotección social y legal (neocolonialismo interno) en la que se encontraban la mayoría de inmigrantes en España a principios del siglo XXI. Situación que se prolonga hasta la actualidad, más de una década después, y que es extrapolable a otros países de Europa, Norteamérica e incluso Puerto Rico, nación receptora de inmigración procedente de la República Dominicana. El objetivo principal de Cruz era visibilizar este hecho, haciendo partícipe al espectador, apelar a sus valores éticos y sensibilidad para que dejase de ser cómplice al negar el problema o mirar hacia otro lado. Un problema que según señala la artista “los estados consideran (...) como un mero asunto económico: sí a la libre circulación de capitales, no a la libre circulación de seres humanos” (Cruz, 2004).

La instalación se compone de 15 pares de huellas de resina distribuidas alrededor de un habitáculo cuadrado de 250x250 cm (ver Fig. 5), y dispuestas de cara a la pared sobre un suelo de arena. La intención de la artista es recrear una típica escena de cacheo policial de inmigrantes (simbolizados a través de sus huellas), justo después de ser apresados, tras haber alcanzado las costas españolas, puertorriqueñas o de cualquier otro país en el que han imaginado un futuro mejor (Cruz, s.f.). Cuando el espectador penetra en la habitación, se convierte en partícipe de este suceso, transformándose en un inmigrante más al dejar impresas sus propias pisadas sobre la arena del suelo o ¿tal vez su rol sea el de un agente de la seguridad nacional? Estas huellas, alega la artista, en numerosas ocasiones “son las únicas que quedan en las playas. Muchos inmigrantes son repatriados y muchos no las dejan porque no llegan a su destino” (Cruz, 2004).

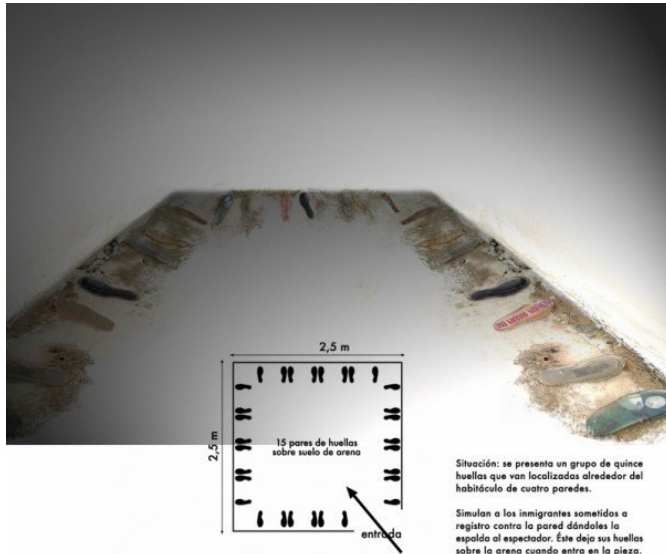


Figura 5. Brenda Cruz, croquis del montaje de la instalación *Fronteras* (2003-2004). Resina de poliéster, fotocopias en acetatos, alambre, tela metálica, noticias de periódicos y arena, 250x250 cm. Imagen cortesía de la artista.

A modo de cuaderno de bitácora, Cruz sigue la ruta de estos inmigrantes a través de las noticias que sobre ellos se publican en la prensa española y puertorriqueña, algunos de cuyos titulares, fotografías o fragmentos (como por ejemplo, una estadística que habla del incremento de pateras detectadas en la zona del Estrecho, entre enero de 2000 y mayo de 2001), después incluye en varias huellas de resina, junto a imágenes del mar, mapas y pateras, así como de elementos simbólicos fronterizos: alambradas, vayas o las interminables colas aduaneras (ver Figs. 6 y 7). En una de las piezas el texto se convierte en absoluto protagonista de la composición, tanto por su dimensión como por la rotundidad de su mensaje: “NO PASAR POLICÍA”.



Figuras 6 y 7. Brenda Cruz, huellas pertenecientes a la instalación *Fronteras* (2003-2004). Resina de poliéster, fotocopias en acetato, alambre, tela metálica, noticias de periódicos y arena. Medidas variables. Imágenes cortesía de la artista.

4 CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas de este artículo se ha demostrado cómo Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz consiguen reformular el Caribe y la identidad caribeña mediante sus proyectos creativos debido a que en ellos abordan temáticas como el de la raza y los movimientos migratorios desde una perspectiva de género, cuestiones que afectan directamente a esta área geográfica y sus ciudadanos y, por extensión, a ellas mismas, ya que ambas son mujeres, mulatas, caribeñas y migrantes. En este sentido se puede afirmar que sus obras son autobiográficas, al menos las dos que se han analizado de cada una de estas artistas, porque incluso en aquellas en las que no se explicitan directamente, como *Verano* en el caso de Rivalta y *Fronteras* en el de Cruz, también se aluden subliminalmente al reflexionar sobre un colectivo con el que se sienten vinculadas (ambas son sensibles a las condiciones infrahumanas a las que son sometidos muchos inmigrantes para optar a un futuro mejor en Europa o en cualquier país políticamente estable y con economía próspera, de ahí que las dos dediquen una obra a reflexionar sobre esta problemática, intentando apelar a la conciencia del espectador para incentivar su empatía y solidaridad).

Debido al hecho de haber nacido en un país con un pasado colonial, Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz forman parte de los sujetos cuya subjetividad ha sido manipulada o anulada durante muchos años por Occidente, pero que gracias a su actividad artística y a la distancia que les ha otorgado el cambio de residencia a España, han decidido adoptar una actitud subversiva y poner fin a esa situación de invisibilidad, utilizando la autobiografía visual como canal a través del cual alzar sus voces y enunciarse a ellas mismas, sin intermediarios ni censuras (salvo las autoimpuestas). El uso que estas artistas hacen de la autobiografía estaría encuadrado, por lo tanto, dentro del pensamiento decolonial, pero también de “(...) la teoría de género o [de] la forma de mirar que desde dicha teoría se ha impuesto (...) [debido a que] las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se)” (De Diego, 2011, p. 10). Desde la distancia, por tanto, contribuyen a redefinir el Caribe, visibilizando e intentando deconstruir en sus propuestas la mirada estereotipada y prejuiciosa (neocolonial) que sobre este territorio y sus moradores se tiene en Occidente, poniendo especial énfasis en la mujer afrodescendiente.

Por otra parte, vivir en la diáspora propicia que la identidad de ambas también esté en continuo tránsito, siendo porosa y permeable a las influencias de la cultura española y europea en general, pero sin renunciar a sus raíces, lo que las convierte en sujetos transculturales; pero no solo por impregnarse de los aportes de la sociedad de acogida, sino porque en la esencia misma de sus países natales confluyen diversas culturas, entre ellas: la española/europea y la africana, siendo la máxima expresión de este fenómeno la figura de la mulata, cuya mitad negra las dos ponen especial énfasis en remarcar.

Asimismo, a partir de las obras analizadas se desprende que la ciudad o comunidad autónoma en la que viven no afecta a su práctica artística, aunque sí el contexto nacional, dejándose influenciar por los sucesos que acontecen en España, como la llegada masiva de inmigrantes en los últimos años y la reacción de los españoles ante su presencia (habría que estudiar el resto de creaciones de las artistas para emitir juicio más rotundo en este sentido). Igualmente, residir en España les permite mirarse a sí mismas y a sus naciones de origen con ojos renovados (mirada crítica).

Finalmente y en línea con los argumentos apuntados se puede concluir que, aunque los proyectos que se han estudiado de Rivalta y Cruz son muy diferentes a nivel plástico -en cuanto a técnica, materiales y lenguaje expresivo-, ya que la primera opta por la pintura hiperrealista realizada con óleo y la segunda por la escultura en resina de poliéster con incursiones de diferentes materiales que después dispone en forma de instalación; entre ellas existen claras coincidencias conceptuales en virtud de esa trayectoria vital común a la que se ha aludido, y que ha permitido profundizar en este artículo en las relaciones entre inmigración y ciudadanía en el ámbito español.

Bibliografía

Alba Rico, S. (2005, Noviembre). Turismo: La mirada caníbal. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (68), 7-16.

Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

Castillo, F. (2014, 1 de agosto). Una película de culto cumple 50 años: Soy Cuba. *Tercera información*. Recuperado el 10 de diciembre de 2015 de <http://www.tercerainformacion.es/spip.php?article71905>

Cruz, B. (s.f.). Brenda Cruz. Fronteras / Frontiers. *Artists.de. The market place for contemporary art art*. Recuperado el 18 de diciembre de 2015 de <http://www.artists.de/63855-brenda-cruz:fronteras-frontiers>

----. (2004). Fronteras. Escrito de la artista para propuesta expositiva en Marruecos. Sin publicar.

----. (2005). *Soy: un cuerpo tatuado* (catálogo de exposición). Madrid: Casa de América.

De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

De la Nuez, I. (2007). El destierro del Calibán. Éxodo y viaje de la cultura cubana de los 90 en Europa. En A. I. Santana (Ed.), *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (pp. 727-733). Murcia: CENDEAC.

González, F. M. (1998, julio-diciembre). De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana. *Revista Iberoamericana*, LXIV (184-185), 543-557.

Guía de Sala de la exposición Colonia Apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España. (s.f.). Recuperado el 30 de noviembre de 2015 de http://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Gu%C3%ADa%20sala%20COMPLETA.pdf

Hernández, H. E. (2014, 26 de noviembre). La perversidad de la idolatría (al 50º aniversario de “Soy Cuba”). *Culturamas. La revista de información cultural en internet*. Recuperado el 12 de diciembre de 2015 de <http://www.culturamas.es/blog/2014/11/26/la-perversidad-de-la-idolatria-al-50o-aniversario-de-soy-cuba/>

Malinowski, B. (1978 [1963]). Introducción. En F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (pp. 3-10). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Martínez Messeguer, J. L. (2014, 5 de febrero). Gertrudis Rivalta (Santa Clara, 1971) [Entrevista]. *Alicante actualidad*. Recuperado el 30 de agosto de 2015 de <http://www.alicanteactualidad.com/quehacer/made-in-alicante/gertrudis-rivalta-santa-clara-1971/>

Nuevas Cartografías de Madrid. (2003). (Proyecto de investigación-catálogo). Madrid: Casa de América y Casa Encendida.

Ortiz, F. (1978 [1963]). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Palés Matos, L. (2000 [1937]). *Tuntún de pasa y grifería*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Power, K. (2004). Gertrudis Rivalta: Imágenes de un mundo imaginado. En *Fnimaniev! Gertrudis Rivalta Oliva* (catálogo de exposición) (pp. 3-24). Alicante: Galería Aural.

Rivalta Oliva, G. (2010). Mujeres o la telaraña de Carlota (¿en qué parte de mi estoy yo?). *Cuando salí de Cuba*. Recuperado el 15 de diciembre de 2015 <http://www.arteinformado.com/Criticas/43086/cuando-sali-de-cuba/>

Rodríguez Cruz, R. (s.f.). La mantilla y el madrás: Un estudio dialéctico de la poesía negra de Puerto Rico. Recuperado el 18 de diciembre de 2015 de <http://www.rebelion.org/docs/131179.pdf>

Rodríguez Lestegás, F. (2008). Presentación. En F. Rodríguez Lestegás (Coord.), *Identidad y ciudadanía. Reflexiones sobre la construcción de identidades* (pp. 7-12). Santiago de Compostela: Horsori.

Sánchez, S. (2005). Brenda Cruz: Soy, un cuerpo tatuado (texto para la exposición en Casa de América de Madrid). Recuperado el 10 de noviembre de 2015 de <http://www.artists.de/brendacruz.html>

----- (2007). El sabor de la galleta olvidada sobre la mesa. En A. I. Santana (Ed.), *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (pp. 681-690). Murcia: CENDEAC.

NOTAS

1. Para más información sobre el concepto de “colonialismo interno” ver: González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno [una redefinición]. En A. A. Boron, J. Amadeo y S. González (Comp.), *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (pp. 409-434). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 10 de noviembre de 2015 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxis/P4C2Casanova.pdf>
2. Texto que se encontraba al inicio del recorrido expositivo en la sala del Museo de León destinada al eje temático Ciudadanía de la exposición *Colonia Apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España*.
3. Esto no quiere decir que la identidad de los nativos no esté expuesta a las influencias externas en virtud de la convivencia con los inmigrantes, pero son estos últimos los que son más susceptibles de modificar su identidad primigenia debido a las experiencias y el contacto con la cultura del país al que se desplazan, simplemente por el hecho de querer integrarse en su sociedad. No obstante, cabe mencionar que determinadas comunidades diaspóricas optan por la “no adaptación” porque consideran su situación como temporal, “de ida y vuelta”, manteniendo su identidad originaria intacta; tal es el caso de los inmigrantes de origen ecuatoriano que se asentaron en Madrid en los primeros años del siglo actual, como refleja un estudio realizado en 2003 por investigadores de la Universidad Pontificia de Salamanca (*Nuevas cartografías...*, 2003, p. 70).
4. Entre los artistas participantes, más de 20, solo se encontraban 5 mujeres, coincidiendo con el número de artistas que no eran españoles.
5. Hay que matizar que Gertrudis Rivalta es una artista inmigrante temporal, es decir, es una creadora que pasa largas temporadas en España debido a su situación de artista creadora independiente que goza desde el año 1998 de un permiso especial del Ministerio de Cultura y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas cubano para viajar a cualquier país al que sea invitada a exponer, dar conferencias, talleres etc.; pero que mantiene su residencia en Cuba. A estos artistas Iván de la Nuez los denomina “viajeros”, a diferencia de los “exiliados”; para referirse a ambos, a todos “los artistas cubanos que salen al mundo, sea o no definitivo su destierro” (2007, p. 730), prefiere utilizar el término “diáspora”.
6. Aunque estas artistas pasan largas temporadas en España también visitan eventualmente otros países para exponer, desarrollar algún proyecto artístico, impartir talleres, conferencias etc.
7. Artista plástica licenciada en el Instituto Superior de Arte de La Habana en el año 1996. Entre sus exposiciones internacionales cabe destacar *At the curve of the world* (1999), Galería Track16, Los Angeles (USA); *Fantasmas de azúcar* (2003), Espace Croix-Baragnon, Tolouse (Francia) y la *Bienal de Valencia/Sao Paolo* (2008). Su obra también ha aparecido en exposiciones colaterales de diversas ediciones de la *Bienal de La Habana*. En el año 1997 forma parte del proyecto original “Queloides”, bajo la curaduría de Alexis Esquivel y Omar Pascual Castillo y en el 2000 recibe la beca CEIP para participación en el parque escultórico de la Reserva Natural de Lomos de Orios en La Rioja. Su obra está representada en colecciones de Cuba, España, Italia, Reino Unido y Estados Unidos entre otros países.

8. En esa visita a Alicante conoció al que ahora es su marido.
9. A la artista le interesa el tema de la Historia como constructo social y, en base a ello, el descrédito que ésta le merece. Según sus propias palabras: “Lo que me sucede con la historia es que no me la creo, ninguna, ninguna...la de ningún país” (comunicación personal, 30 de noviembre de 2015). En este sentido su obra se puede conectar con varias de las obras expuestas en la sala dedicada al eje temático “Historia” de la exposición *Colonia Apócrifa*.
10. El resto de historias se corresponden con la de “un campesino, [que] enfrentado a la pérdida de sus tierras, se inmola junto a sus cosechas; un grupo de estudiantes, [que] en los días posteriores al desembarco del Granma, prepara un atentado al jefe de la policía, y un campesino de la Sierra Maestra, [que] acosado por el ejército de la tiranía, decide incorporarse a la lucha armada” (Castillo, 2014).
11. Por este motivo el filme no es difundido entre el público internacional hasta treinta años después, cuando es rescatado a raíz de una retrospectiva de su director en el Festival de Telluride (EE.UU) (Castillo, 2014), siendo entonces muy bien acogido por la crítica. A partir de ese momento ha sido considerada por muchos como una película de culto, propiciando la creación de un documental sobre ella, *El mamut siberiano* (Vicente Ferraz, 2005), en el que el gobierno cubano no ha dudado en colaborar, hecho que ha sido interpretado por algunos autores, como Hernández, como un intento de relanzar los ideales de la revolución y transmitirlos a nivel mundial. Si en el pasado la cinta fue censurada en la isla por ser poco fiel a la realidad y al espíritu de la revolución, en la realización de un *revival* sobre ella las instituciones políticas cubanas han visto una oportunidad única para enmendar los errores del pasado y promocionar “*el alma del pueblo cubano y del movimiento revolucionario*”, como se lee en el pack DVD distribuido por Cameo Medina, según señala Hernández (2014), intención que a su juicio no está exenta de toda suerte de estereotipos.
12. En una de las manos de la protagonista del lienzo pintado por Rivalta hay tatuada una estrella como la que aparece en la bandera de Cuba, que también se halla presente en el cuadro.
13. En este texto Fernando Ortiz escribe acerca de la *transculturación* que este vocablo expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y ese vocablo comprende todas las fases de su parábola. (1978 [1963], pp. 96-97)
14. “Fanon define la identidad negra colonial en base a una proyección racista construida por la mirada controladora del colonizador. El sujeto colonial se siente escindido en la

conciencia de ser invisible hasta el momento en que el colonizador se digna a observarlo con una mirada que lo define sólo en términos del color negro de su piel. En ese momento el sujeto adquiere una espectacularidad que lo fija en el estereotipo del hombre salvaje y temible al mismo tiempo que se le niega la oportunidad de corresponder con una mirada. (...) El sujeto colonial contribuye a su propia fragmentación en la medida que acepta el juego colonizador que transforma al sujeto en objeto invisible/espectacular de la mirada” (González, 1998, p. 544). Para más información ver Fanon, F. (1967). *BlackSkin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.

15. Flora M. González en su artículo “De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana: *Cecilia Valdés* y *María Antonia*” (González, 1998) analiza a este personaje en la novela *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde y en la película *María Antonia* (1990) del director Sergio Giral.
16. González basa sus afirmaciones en el artículo de Coco Fusco “Jinetas en Cuba”, publicado en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* 4/5 (1997), pp. 53-64.
17. Brenda Cruz es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Puerto Rico (1996). En 2003 obtiene el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Complutense de Madrid, donde después continua sus estudios de doctorado (en febrero de 2016 está prevista la defensa de su Tesis Doctoral). Entre sus exposiciones individuales destacan *Soy: un cuerpo tatuado* (2005), Casa de América, Madrid; *Brenda Cruz: recent works* (2003), Open House, Mansiones de Río Piedras, San Juan, Puerto Rico y *Brenda Cruz: Recent Paintings* (2000), Tuti Plen (La vida es Arte), Madrid. Ha participado en la III y IV *Trienal Poli/Gráfica de San Juan*, Puerto Rico (2012 y 2015), así como en *The First Alexandria International Biennale for Miniature Graphics*, Biblioteca Alexandria, Egipto (2009), la *7th Mini Print, Lessedra World Art Print Annual*, Bulgaria (2008) y la *4th International Biennial of Mini Prints*, Tetovo, Macedonia (2008), entre otras exhibiciones. Su obra se encuentra en colecciones de España, Rumanía, Malasia, Francia, Bélgica, Estados Unidos y Puerto Rico.
18. Recuérdese que en aquellos años la red de internet apenas estaba instaurada.
19. “Imperio tuyo, el plátano y el coco / que apuntan su dorada artillería / al barco transeúnte que nos deja / su rubio contrabando de turistas. / En potro de huracán pasas cantando / tu criolla canción, prieta walkiria /con centelleante espuela de relámpagos / rumbo al verde Walhalla de las islas” (quinta estrofa de la versión de 1949). “(...) Sobre el mar de Colón, aupadas todas, sobre el Caribe mar, todas unidas, / soñando y padeciendo y forcejeando / contra pestes, ciclones y codicias, / y muriéndose un poco por la noche, y otra vez a la aurora, redivivas, porque eres tú, mulata de los trópicos, / la libertad cantando en mis Antillas” (séptima estrofa de la versión de 1949). (Palés Matos, 2000, pp. 46-48)
20. En Puerto Rico se utiliza el término de poesía negroide.
21. Luis Camnitzer define la *especialización del lenguaje* como el proceso mediante el cual “las palabras componen el espacio determinado por los límites de la página o de la pared” (2009, p. 205).