

**El imaginario colonial de la economía de plantación en
las artes visuales del Caribe contemporáneo**

*The Colonial Imaginary of the Plantation Economy in the
Visual Arts of the Contemporary Caribbean*

Laritza Suárez del Villar

DOI 10.15517/es.v85i1.62909



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

El imaginario colonial de la economía de plantación en las artes visuales del Caribe contemporáneo¹

The Colonial Imaginary of the Plantation Economy in the Visual Arts of the Contemporary Caribbean

Laritza Suárez del Villar²
Universidad de las Artes
La Habana, Cuba

Recibido: 19 de noviembre de 2024

Aprobado: 10 de junio de 2025

Resumen

Introducción: La plantación ha orientado el rumbo de la historia de los países caribeños y ha repercutido en la visualidad del arte del Caribe. **Objetivo:** El artículo aborda los tópicos conceptuales esgrimidos por la plantación al devenir como una figura retórica en el arte contemporáneo caribeño. **Métodos:** Se realizó un estudio de campo de los artistas caribeños que han trabajado con la plantación para desplegar un análisis iconográfico-icnológico, con carácter biográfico e histórico en una selección de obras. **Resultados:** La iconografía que posee la historia del arte, las narrativas del imaginario y la conjunción de soportes artísticos con productos o residuos agroindustriales están presentes en las prácticas artísticas-decoloniales de los creadores caribeños. **Conclusiones:** El arte evidencia críticamente la omnipresencia histórica de la plantación al abordar los efectos nocivos para el medio ambiente, los rezagos coloniales en la memoria cultural, en las relaciones sociales y en la constitución de las identidades.

¹ Este artículo surge de la ponencia *El imaginario colonial de la economía de plantación en las artes visuales del Caribe Contemporáneo* (Suárez del Villar, 2023), presentada en el panel *Arte, naturaleza y paisajes en Latinoamérica y el Caribe: miradas decoloniales y ecocríticas*, del XLI Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA, 2023), Vancouver, Canadá.

² Profesora del Departamento de Estudios Teóricos sobre las Artes Visuales, Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes (ISA), Cuba. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, Cuba. ORCID: 0000-0002-6481-261X. Correo electrónico: laritzasvs@gmail.com

Palabras clave: economía; decolonial; identidad; medio ambiente; turismo

Abstract

Introduction: The plantation has guided the course of the history of Caribbean countries and has had an impact on the visibility of Caribbean art. **Objective:** The paper addresses the conceptual topics wielded by the plantation as a rhetorical figure in contemporary Caribbean art. **Methods:** A field study of Caribbean artists who have worked with the plantation was carried out in order to deploy an iconographic-iconological analysis, with a biographical and historical character in a selection of works. **Results:** The iconography possessed by the history of art, the narratives of the imaginary and the conjunction of artistic supports with agro-industrial products or residues are present in the artistic-decolonial practices of Caribbean creators. **Conclusions:** Art critically evidences the historical omnipresence of the plantation by addressing the harmful effects on the environment, the colonial remnants in cultural memory, in social relations, and in the constitution of identities.

Keywords: economy; decolonial; identity; environment; tourism

Introducción

La región del Caribe, más allá de su concepción geográfica, es una entidad histórica que se reorganiza constantemente debido a la acción humana y de la naturaleza a lo largo del tiempo. Las islas y zonas continentales con litoral al mar Caribe están unidas por procesos históricos comunes, como la conquista y colonización, que trajeron consigo la explotación de la naturaleza virgen a partir de la tala del bosque endémico y el saqueo de minerales y piedras preciosas. Al agotarse los recursos naturales, los colonos aprovecharon la fertilidad de las tierras y el clima tropical para sembrar monocultivos de ciertos productos que provenían de Asia, como el café, el banano y en mayor medida la caña de azúcar, para su exportación al mercado internacional, el abastecimiento de las metrópolis y la propia subsistencia de las colonias. Sobre el tema, [Wood \(2012\)](#) comenta que:

lo natural y endógeno fue sustituido por lo exógeno e importado, y de esa adaptabilidad nació la agricultura exportadora. Los cultivos que insertaron las islas en el gran mercado triangular trasatlántico fueron traídos de afuera, como casi todo lo demás, con excepción del endémico tabaco, al que sin embargo se le destinarían nuevos usos y funciones. (p. 56)

El coloniaje, o como expresa [Moreno Fraginals \(1981\)](#) en *La plantación, crisol de la sociedad antillana*, “las experiencias coloniales sucesivas” (p. 11) generaron un tipo de economía capitalista en la región caribeña a base de la plantación y los latifundios. Se seguía un modelo portugués trasladado a América por los españoles y perfeccionado por las otras metrópolis europeas. Las colonias francesas, inglesas y neerlandesas fueron las que desarrollaron la estructura y las condiciones de producción de la economía de plantación en el Caribe de los siglos XVII-XVIII, inspiradas en el gran éxito que había tenido en Brasil, nación bajo el dominio de Portugal. En cambio, en las colonias hispanas, pese a que conocían las plantaciones desde iniciada la colonización, no cobró auge este tipo de economía hasta el siglo XIX y primeros años de la centuria siguiente, época donde Estados Unidos (EE. UU.) toma las riendas de los asuntos políticos y económicos de las naciones caribeñas y se convierte en el mayor inversionista de la agroindustria y en su principal mercado.

De esta manera, el Caribe se insertó en el mundo moderno-capitalista al establecerse las islas como colonias monoproductoras y monoexportadoras. En algunas naciones, casi el 80 % de las tierras cultivables estaban destinadas a los productos comerciales, lo que trajo consigo la importación de alimentos a las colonias y que dependiesen aún más

de las metrópolis. La extensa expansión de cultivos extranjeros y el establecimiento de los ingenios condujo también a la tala de los bosques endémicos, la limpieza de tierras y la transformación del paisaje primigenio de la región para su habitabilidad y productividad o, en palabras más resumidas, para el poblamiento del Caribe.

Los colonos europeos adinerados asentaron sus haciendas y, para su buen funcionamiento (el cultivo de la tierra, la cosecha del tabaco o el café, el corte de la caña y el trabajo en el ingenio) importaron africanos de distintas comunidades. Luego de abolida la esclavitud, del surgimiento de los centrales azucareros y el establecimiento de la United Fruit Company estadounidense, se utilizó la mano de obra asiática y los obreros asalariados, que igualmente eran explotados y maltratados por los señores latifundistas. El régimen de plantación trascendió el orden económico y configuró una estructura social basada en latifundistas, terratenientes, mayoresales, esclavizados o proletariado; en suma, una sociedad de plantación estratificada en explotadores y explotados.

La plantación fue un sistema totalizante e instrumento de colonización política que propició un proceso de deculturación, según las palabras de [Moreno Fraginals \(1995\)](#) en *Aportes culturales y deculturación*, para desarraigar la cultura de los africanos y así convertirlos en mansos y domesticados animales de todo tipo de trabajo (doméstico, agrario, sexual, etc.). “Lo que sería un sistema que absorbe el capital humano y productivo de las islas, disciplinando radicalmente su fuerza de trabajo y eliminando toda posibilidad de una vida por fuera de ella” como expresara [Deavila \(2014, p. 81\)](#), engendró en su interior alternativas para escapar del cerco de explotación y adoctrinamiento.

Así pues, ocurrió el claudestinjaje o disfraz con los íconos católicos de los dioses africanos, del que surgió el sincretismo religioso y también se conformaron comunidades en los palenques. El cimarronaje fue otra vía de resistencia cultural, la más radical, porque los esclavizados alzaron sus machetes, no para cortar caña, sino para huir al monte. Fue en la plantación donde se desarrollaron los primeros sucesos de liberación y de rebeldía, y donde se propició la transculturación y el mestizaje biológico, de manera que se constituyó escenario de procreación del criollo, gente de tierra, un mestizo entre europeo, africano e indígena, o entre europeos o negros, pero nacido en suelo del Caribe y portador de la cultura caribeña. Según el escritor martiniqueño Edouard Glissant:

Es de la plantación de donde surgen el cuento, la canción, la cadencia del tambor, muy pronto relevados por las fulguraciones de los poetas (Guillen o Césaire), la plenitud de los artistas populares (los pintores haitianos), el desbordamiento y la síntesis de las artes modernas (Lam o Cárdenas), los análisis y la hondura de los novelistas (Carpentier o Naipaul). (Glissant, 1981, p. 34)

En resumen, no solo se trata de la conformación de una cultura en el escenario plantacionario del Caribe; la cultura caribeña nace como respuesta de resistencia al orden social y al sistema económico de las plantaciones.

Breve radiografía de la plantación en la Historia del Arte caribeño en la etapa colonial

Así podría decirse que la plantación se repite incesantemente en los distintos estados de criollización que aquí y allá presentan nuestras performances culturales, el lenguaje y la música, la danza y la literatura, la comida y el teatro, la religión y el carnaval. (Benítez, 1998, pp. 395-397)

Los criollos nacidos en territorio caribeño fueron los poseedores de la cultura de resistencia. Ellos fueron los precursores de la autoctonía caribeña que, según Wood (2017), “fue una actitud cultural con diferentes modos de comportamiento de acuerdo con el tipo de colonización” (p. 85).

El despertar de la autoctonía fue más intenso en las colonias hispanas donde ocurrió primeramente un poblamiento y, por ende, mayores niveles de mestizaje, en detrimento de las colonias de plantación donde el propietario europeo era absentista y la densidad demográfica la ocupaba mayoritariamente las personas esclavizadas. De manera temprana en el Caribe hispano, y más tarde en el Caribe no hispano, los intelectuales y artistas naturales, sentimentalmente identificados con su tierra, convirtieron a la plantación en escenario cultural y de denuncia política en contraste con la visión neutral y a veces edulcorada de las primeras representaciones pictóricas realizadas por los artistas europeos en el Caribe y, más adelante, por algunos artistas nacionales.

En los inaugurales siglos de colonización, los conocidos artistas viajeros fueron los responsables de crear la base de la producción artística que recrea la visualidad del Caribe. Anonadados con el paisaje de la región, sus obras son los primeros registros de

la naturaleza exótica por un lado y, por otro, de la domesticada por las plantaciones, con un filtro de idealización apegado a contentar y satisfacer los intereses de la clase dominante. Las primeras imágenes más destacadas radican en los grabados de artistas encomendados a realizar apuntes sobre las colonias, como los franceses Hipólito Garneray y Frédéric Mialhe o el inglés De Bry, entre otros. La representación pictórica de las plantaciones caribeñas forma parte del género paisajista, desarrollado en mayor medida en las colonias hispanas al asentarse artistas extranjeros que constituyeron los primeros maestros, y sus talleres las primeras escuelas de los artistas nacionales.

En el texto *Pintura cubana: temas y variaciones*, la autora Adelaida de Juan aborda el género paisajista en la plástica cubana y declara que el ingenio azucarero ocupó protagonismo para “glorificar el poder económico que domina a la Isla” (de Juan, 2005, p. 14). Se encuentra el ejemplo célebre del libro de litografías titulado *Los ingenios: colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba* de Justo Germán Cantero y el grabador francés asentado en Cuba Eduardo Laplante, quien realizó una serie de ilustraciones de las plantaciones y los ingenios de toda Cuba para demostrar la entrada de la modernidad en el paisaje rural cubano (Cantero & Laplante, 1857). El gobierno español dio el permiso y el financiamiento para la impresión de uno de los más hermosos libros que documenta el

avance científico-técnico e industrial de la plantación azucarera, pero eximiendo toda explotación humana.

Figura 1. Eduardo Laplante. Casa de calderas del Ingenio Alava (1857), Cuba



Fuente: Laplante (1857).

El ingenio en funcionamiento, el tren cañero, los campos expandidos de cultivos y la hacienda del colono son signos de opulencia y modernidad en una escenografía de naturaleza domesticada donde la presencia humana es exigua y la figura esclava, que se puede encontrar en pequeña escala en algunos ejemplos de litografías, es considerada un recurso de producción (Figura 1). La iconografía pictórica

Figura 2. Esteban Chartrand. *Batey* (1880), Cuba



Fuente: [Chartrand \(1880\)](#).

Figura 3. Esteban Chartrand. *Paisaje* (1857), Cuba



Fuente: [Chartrand \(1857\)](#).

realizada en el período colonial está orientada por/hacia la Corona española y la plantocracia del Caribe (aristocracia latifundista); por lo tanto, exhibirá una imagen sublimada de la plantación.

Los hacendados contrataron los servicios artísticos no solo de pintores europeos, sino también de criollos que ya desde el siglo XIX tenían una poética artística definida en el Caribe hispano. Entre los artistas nacionales, se destacan el cubano Esteban Chartrand y el puertorriqueño Francisco Oller, por poseer ambos una producción artística que desencadena un imaginario caribeño constitutivo de una identidad nacional. Destaca la pintura *Batey* de Chartrand (1880), que mediante un estilo romántico representa varias viviendas humildes alrededor del ingenio (Figura 2), o la pintura *Paisaje* de Chartrand (1857), que contiene un batey habitado por cimarrones o esclavizados libertos en el interior de una plantación bananera (Figura 3).

Por otra parte, en la producción de Oller se encuentran las pinturas por encargo y bajo su estilo impresionista de dos de los cuatro ingenios del magnate catalán José Gallart Forgas. Una de las pinturas es una panorámica de la Hacienda La Fortuna (Oller, 1885), con

Figura 4. Francisco Oller. *Hacienda La Fortuna* (1885), Puerto Rico



Fuente: Oller (1885).

su ingenio en pleno funcionamiento. Estas obras están realizadas para ensalzar las propiedades y riquezas del colono a partir de la gran hacienda y el ingenio, fachadas arquitectónicas sofisticadas que encubren la explotación esclava (Figura 4).

Si bien las pinturas por encargo deben encajar en los gustos del cliente poderoso, Chartrand, Oller y otros acomodaron sus estilos pictóricos al entorno y clima del Caribe. Francisco Oller es la figura que fecundó un arte nacionalista en Puerto Rico y, aunque los lienzos sobre los ingenios no son sus ejemplares más cimeros, son muestras de la formación en el Caribe de artistas naturales talentosos, los cuales le otorgan protagonismo a la naturaleza caribeña, a pesar de estar dominada por la acción de las metrópolis. En cuanto a Chartrand, empieza a incorporar en su pintura signos de autonomía y criollidad como el batey, vivienda de los criollos o de los negros libertos y cimarrones que, marginados por una urbanización imperiosa y el desarrollo agrícola, construyeron sus hábitats para vivir.

Fue en el Caribe hispano de población, especialmente en Cuba, donde se advierte un imaginario visual de la plantación que tributará gradualmente a la formación de una identidad nacional. Azúcar, cañaverales, las frutas como la banana, las vegas de tabaco, los paisajes de cultivos, el machete y el ingenio son algunos de los signos predominantes del imaginario de la plantación que estarán ilustrados para conformar de manera consciente una identidad nacional a lo largo de la historia.

La plantación como tropo en las artes visuales del Caribe contemporáneo del siglo XXI

Desde la colonia ha existido un discurso de poder entre la humanidad y el paisaje cultivado y habitado, que da fe de la construcción de un imaginario social vestido de plantación. De representarse, inicialmente, como un paisaje agrícola desde la visión burguesa, ha evolucionado a la militancia artística, a ser escenario de reclamo y efervescencia nacionalista por parte de los artistas más progresistas y revolucionarios. Las narrativas en torno a la plantación y la iconografía de la historia del arte caribeño son aprovechadas por el arte contemporáneo de la región y su diáspora para detectar los rezagos de la colonialidad del ser, el poder y el saber, prácticamente congénitos en la identidad caribeña y el metarrelato de la nación; y reconstruir discursos alternativos que den cuenta de las complejas experiencias históricas y culturales de la región. Los artistas caribeños visibilizan cómo este sistema colonial y neocolonial se erigió como un dispositivo de control que moldeó las relaciones

entre la humanidad y el entorno. La plantación se convierte en una figura retórica, un sistema ideo-estético, con connotaciones críticas y reflexivas dentro de la producción simbólica posmoderna de la región caribeña.

Del bosque al monocultivo: los efectos medioambientales

Lo que comenzó como un tema del género paisaje, la plantación ha devenido plataforma de reflexión en el arte contemporáneo caribeño sobre las condiciones medioambientales del territorio. Según [Wood \(2012\)](#):

Desde el lenguaje del arte, los creadores y los imaginarios sociales elaboran juicios estéticos e ideológicos a los que no escapa la naturaleza. Para el arte contemporáneo ya no se trata de un género artístico identificado en la historia del arte como paisaje, sino de una inquietud que amplía su campo de reflexión y experimentación no solo porque las expresiones artísticas tienden cada vez más a la conceptualización de la realidad, sino también porque se ha incrementado sensiblemente el papel creador de la subjetividad artística, mientras que el individuo y la sociedad se muestran más intranquilos ante el lugar del sujeto en su entorno natural y las amenazas derivadas del deterioro del planeta. (p. 132)

Los artistas caribeños investigan, comprenden, cooperan y ayudan armónicamente a la naturaleza que ha sido afectada por la producción azucarera. Algunos artistas, con una vocación científica y una aptitud ambientalista, han alertado sobre el peligro de extinción de especies de plantas mediante estudios interdisciplinarios de historia y botánica que resultan en obras de arte, como la instalación³ de la serie *El Alfabeto Rojo* del cubano Rafael Villares.

El artista, de prolífera carrera incursionando por el binomio arte-ciencia, conformó a partir del año 2022 un abecedario ilustrado con las plantas en estado crítico en color rojo para simular el documento conocido como Lista Roja o Libro Rojo, inventario del estado de conservación de especies de animales y plantas a nivel mundial. [Villares \(2022c\)](#) retoma la tipografía ornamental, desarrollada entre los siglos XVIII y XIX por los científicos expertos en Botánica, como recurso artístico para visualizar una investigación, en colaboración con un científico y botánico, sobre el impacto de determinados procesos históricos, como la

³ *El Alfabeto Rojo* se mostró por primera vez en el año 2022 como una instalación en la galería Factoría Habana, pero en otros espacios se ha expuesto como obras individuales de una misma serie.

economía de plantación, que ocasionó severas afectaciones en la existencia de aproximadamente veinte especies de plantas no tan conocidas de las llanuras de la mayor de las Antillas, pues, a partir del siglo XIX, “la Real Cédula del 30 de agosto de 1815 les concedió a los dueños de ingenios el derecho a talar todos los árboles que deseasen dentro de sus propiedades” (Funes, 2005, p. 47).

En *El Alfabeto Rojo* (Figura 5), el artista toma como fuente de indagación el capítulo “La muerte del Bosque” del libro *El Ingenio*, en el que el célebre investigador cubano Moreno Friginals (1964) analiza los efectos de la economía de plantación azucarera para el medio ambiente. Villares (2022a, 2022 b) extrajo del texto palabras y frases, como “azúcar” o “chapear el monte”, para recrearlas junto a las plantas en peligro de extinción en sus dibujos. Las expresiones forman parte del lenguaje popular cubano y evidencian cómo el proceso de deforestación derivado de la plantación no solo penetró en el paisaje, sino también en la configuración sociocultural de Cuba. El imaginario colectivo replica, a través del lenguaje, el pensamiento y, hasta con las acciones, patrones colonizadores relacionados con la domesticación de la naturaleza. Por ello, Villares (2022c) conformó un libro-arte a partir de una versión del capítulo de Friginals, transcrito con los caracteres del alfabeto rojo. En lugar de que prevalezca en la historia la destrucción del paisaje, el artista prefiere enunciar la resistencia de la flora cubana, que, aún en estado crítico, continúa luchando por su permanencia en la tierra antillana.

Figura 5. Rafael Villares. De la serie *El Alfabeto Rojo* (2022), Cuba



Fuente: Villares (2022a, 2022b, 2022c). Archivo personal del artista. Fotografías tomadas en la exposición *La poética del vacío* (2022), Galería Factoría Habana, Cuba.

También es importante enfatizar que el enfoque medioambiental de la historia de la plantación, abordado por Manuel Moreno Fraginals y desarrollado más adelante por el historiador Reinaldo Funes Monzote, es el menos conocido y de algún modo ha estado ninguneado por no reportar una solución directa al problema presente. No obstante, la historia ambiental, como nueva corriente de la historiografía que amplía el conocimiento y fortalece la consciencia ecológica, ha encontrado un aliado en el arte interdisciplinar y colaborativo con las ciencias biológicas. Específicamente, este funge como un medio de expresión idóneo para estimular el juicio crítico sobre la gestión de algunas acciones y modos de pensamiento que actualmente continúan oprimiendo al paisaje, dado que responden más a un patrón de civilización europeo, basado en la construcción de ciudades productivas, que a la búsqueda de estrategias para establecer un sistema de retroalimentación humano-naturaleza. Al mismo tiempo, desde el arte se ha tratado de reconocer el valor del ecosistema actual y de preservar lo que la naturaleza nos continúa ofreciendo.

Por parte del Caribe no hispano, una artista visual y activista ecológica de la talla de Annalee Davis devela y trata de sanar o restaurar, mediante su arte y sus proyectos comunitarios, la devastación ecológica de la economía de plantación en su país natal, Barbados, otrora isla del azúcar de Gran Bretaña.

Figura 6. Annalee Davis. *Wild Plant* (2014) y *Sweeping the Fields* (2016), Barbados



Fuente: [Davis \(2014, 2016\)](#).

Davis parte de su experiencia y condiciones de vida para realizar su obra, ya que su estudio está enclavado en un terrero que fue una plantación azucarera que su bisabuela paterna adquirió y más adelante, en los años 80, su familia convirtió en una granja lechera reconocida actualmente en Barbados por la calidad de sus productos lácteos y el apoyo al arte local y la gestión de actividades comunitarias.

En Walker's Dairy prevalece el peso de la historia. Las huellas de la tierra explotada todavía están en el terreno, pero también se logra percibir el surgimiento de nueva vida. El hallazgo por parte de la artista de ciertos yacimientos antrópicos de la etapa colonial (como un libro de contabilidad y fragmentos de

cerámica) y de plantas silvestres que crecen en un ecosistema brutalmente talado y explotado por las prácticas monoagrícolas, ha sido la inspiración de varias de sus exposiciones personales, como *re: wilding* (Davis, 2020b), en donde se encontraba la serie de dibujos *Wild Plant* (Davis, 2014) y la serie de fotografías *Sweeping the Fields* (Davis, 2016).

Las fotografías (Figura 6) contienen gestos performáticos por parte de la artista a manera de ritos de curación que intentan dotar de fuerza y revitalizar a las tierras castigadas; mientras que los dibujos de esas plantas silvestres, en las páginas de un libro antiguo de contabilidad económica (Figura 6), revierten su funcionalidad para convertirse en el registro de una tierra que no ha muerto y que debemos cuidar. Como afirma Davis (2022), “*Their presence contributes to increased biodiversity against a centuries-long history of mono-crop farming in the colonial project and reminds us of their use in bush teas, medicines, and baths within enslaved society*” [su presencia contribuye a aumentar

Figura 7. Annalee Davis. *(Bush) Tea Plot - A Decolonial Patch for Mill Workers* (2020), Barbados



Fuente: Davis (2020a).

la biodiversidad frente a una historia de siglos de monocultivos en el proyecto colonial y nos recuerda su uso en tés, medicinas y baños en sociedades esclavizadas] (párr. 4). Por ello, la artista también creó una instalación orgánica titulada *(Bush) Tea Plot - A Decolonial Patch for Mill Workers* (Davis, 2020a), la cual consistía en una vitrina donde se había cultivado algunas plantas silvestres con propiedades curativas (Figura 7).

Esta obra evoca la dualidad histórica de la costumbre de beber té en Barbados, ya que, por un lado, es una tradición eurocéntrica importada por la plantocracia inglesa y, por otro lado, se convirtió en una práctica de resistencia por parte de las personas esclavizadas que cultivaron plantas silvestres para hacer tés con fines medicinales y rituales en parcelas de tierra infértiles o poco productivas ofrecidas por los latifundistas. Por medio de este tipo de obra, Davis demuestra la capacidad resiliente y de curación a nivel botánico de la tierra y la capacidad psicoespiritual de las personas esclavizadas, sin dejar de evocar también el impacto de esa plantocracia con la presencia en la tierra de fragmentos de cerámica de tazas de té.

La ingeniosidad de las personas esclavizadas forma parte del discurso sobre la contraplantación si se piensa en el texto *La invención del Caribe* del escritor haitiano [Jean Casimir \(1995\)](#), ya que la fertilización de los suelos y la cocción de té con plantas silvestres se puede considerar como una de las variadas técnicas inventadas por los trabajadores (esclavizados, libertos y jornaleros) para sobrevivir y subvertir los designios de la plantocracia y de los países metropolitanos.

El ingenio/central como árbol genealógico: la contraplantación desde la autoetnografía

Así como las plantas silvestres se han expandido por los campos a pesar de la domesticación de la naturaleza, la cultura caribeña ha nacido de formas de vida alternativas a las sociedades latifundistas y al sometimiento imperialista. La hibridación cultural, el sincretismo, el clandestinaje, los deseos de libertad y el cimarronaje son elementos que forman parte del discurso de la contraplantación, abordado por dos artistas mujeres de la diáspora afrocaribeña en los Estados Unidos. Tanto la jamaicana Courtney Desiree Morris como la cubana María Magdalena Campos-Pons, a pesar de ser creadoras de diferentes generaciones y nacionalidades, emplean la remembranza, el diálogo con los antepasados y lo autorreferencial para esgrimir el imaginario azucarero como base de la africanización de la identidad caribeña.

Para Morris, artista y pedagoga de género y estudios de la mujer en la Universidad de California, el azúcar ha desempeñado un papel central en la creación del mundo moderno, en la relación centro-periferia, ya que sus familiares paternos fueron de las tantas personas que en la segunda mitad del siglo XX emigraron del Caribe anglófono para labrar la tierra del sur de Florida. Al revisar y recontextualizar la memoria filial, la artista reflexiona sobre la construcción de la modernidad periférica en el Caribe en una de sus series de fotografías performáticas titulada *Soil* ([Morris, 2016](#)).

En las fotografías ([Figura 8](#)), la artista encarna el rol de un ser o espíritu nacido del sincretismo cultural de la diáspora africana en el Caribe, cuyo rostro contiene gran misticismo al esconderse entre los caracoles y escabullirse en el cañaveral. Llega a vestirse como alegoría a la libertad desde la visión caribeña, caracterizada por el cimarronaje y la insurrección por la independencia a filo del machete. Luego pasa a ser campesina, signo de la presencia femenina en el trabajo agroindustrial y en los procesos históricos.

Figura 8. Courtney Desiree Morris. *Soil* (2016), Jamaica-EE. UU.

Fuente: [Morris \(2016\)](#).

Los variados personajes alegóricos se hibridan con los paisajes limítrofes de Belle Glade, a manera de recordatorio sobre la presencia de esa migración caribeña en el desarrollo agroindustrial y en la formación de un sistema religioso, cultural e ideológico de resistencia en ese territorio estadounidense bañado por el mar Caribe. Al mismo tiempo, es una reflexión sobre cómo el contexto de plantación ha dejado vestigios coloniales en la composición sociocultural, no solo en Jamaica, sino también al sur de Estados Unidos. Por tal razón, el historiador puertorriqueño [Antonio Gaztambide \(2006, p. 20\)](#) plantea la existencia de un Caribe cultural para designar a determinados territorios de la América de las plantaciones ubicados entre el sur de Estados Unidos y Brasil, pero sin incluirlos, excepto las diásporas caribeñas en Estados Unidos y Europa, a menudo más identificadas con la región que la población residente.

Ese vínculo histórico-cultural entre las civilizaciones esclavas de las Antillas y el sur estadounidense quizás sea la razón por la cual la artista cubana y profesora del Departamento de Artes de la Universidad de Vanderbilt, Estados Unidos, María Magdalena Campos-Pons conserva las premisas conceptuales de inicios de su carrera en Cuba, incluso después de tantos años residiendo en los Estados Unidos. Campos-Pons toma su historia familiar y personal como recurso narrativo para construir/deconstruir la memoria colectiva,

y colocar sobre la palestra pública asuntos que fueron hasta hace poco tabúes en Cuba, como el racismo y la migración.

En este sentido, la artista siempre ha destacado su origen rural y su mestizaje generado por el contacto de la herencia africana de esclavizados y trabajadores asiáticos, que laboraron en los cañaverales y en el central La Vega de la zona de Manguito, pueblo muy próspero en la producción azucarera de Colón, en la provincia de Matanzas. El central, la zafra y el cañaveral han marcado la vida familiar de la artista y de muchos habitantes de la región caribeña. En ese sentido, se podría decir entonces que el imaginario de la plantación azucarera se ha consolidado en su carrera al residir en los Estados Unidos, pues su proceso migratorio le hizo identificarse como una afrocaribeña en el país norteamericano y observar la unidad de ciertos fenómenos dentro de la diversidad del Caribe.

Desde los inicios de su carrera, se destacan obras formales y simbólicamente monumentales en torno al azúcar. Por eso, en su exposición *Sugar/Bittersweet* (Campos-Pons, 2010) –instalada originalmente en el Museo de Arte Smith en Northampton y en colección permanente de la Galería Ethelbert Cooper de Arte Africano y Afroamericano, Estados Unidos– confluyeron instalaciones veteranas, junto con la pieza de título homóloga al de la exposición: un simulacro de un cañaveral sublevado compuesto por 24 lanzas africanas y discos de azúcar a manera de cañas alzadas (Figura 9).

La artista dialoga sobre el proceso constructivo y la transformación de la memoria nacional, tomando como metáfora el cañaveral como una “antiplantación”, pues el terruño de Campos-Pons tiene sembradas las ansias de libertad, de la que brota el cimarronaje, la sociedad palenquera y las raíces de la identidad nacional; mientras que el ingenio o central se puede entender como un soporte genealógico, ya que la estructura constructiva de la instalación de 1994, *Historia de un pueblo que era de héroes*, es un homenaje al desaparecido ingenio de su localidad natal. Por ello, en su exposición personal *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, realizada en el año 2015, en el Peabody Essex Museum (PEM) de Salem, Massachusetts, la artista retoma, pero con un nivel de producción ingenierilmente sensitivo, el central como actor principal de un ensayo autoetnográfico.

Figura 9. María Magdalena Campos-Pons. *Sugar/Bittersweet* (2010), Cuba-EE. UU.



Fuente: [Campos-Pons \(2010\)](#).

Los antepasados de la artista se sacrificaron en los cañaverales y en el central, no solo por estar sometidos a un sistema de explotación, sino porque la plantación azucarera representaba el único medio de sustento de las familias campesinas. Incluso después de

Figura 10. María Magdalena Campos-Pons. *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits* (2015), Cuba-EE. UU.



la Revolución cubana, continuó primando el hermetismo azucarero de la economía. Los habitantes que, como los abuelos y padres de la artista, han entregado sus vidas a las labores agroindustriales fueron los que arraigaron el central a la tierra de la nación, de modo que lo convirtieron también en el cimiento de la idiosincrasia cubana y caribeña.

La afectividad abraza los recuerdos de la artista y la motiva a reinventar las ruinas de los centrales y extraer de sus chatarras y estructuras roídas la esencia sensible y sentimental de la memoria azucarera a través de la creación de un conjunto a gran escala de cinco esculturas instalativas multisensoriales (Figura 10). La obra de

Fuente: [Campos-Pons \(2015\)](#). título homónimo a la exposición es una colaboración con su esposo, el compositor de música electrónica experimental Niel Leonard, quien compuso una sonoridad especial para las esculturas a partir del sonido del ron vertido en vasos de vidrio, voces cubanas, percusión, cantos de música afrocubana y sonidos ambientales de los campos de Matanzas, Cuba, donde alguna vez creció la caña de azúcar. En entrevista, Leonard comenta lo siguiente: “Añadir voces le da a la obra otra dimensión, una que no tendría si la instalación fuera silenciosa. En este contexto, el silencio es casi como una tumba. Pero queremos dar la sensación de que la obra respira” ([Pick, 2015, sección Sonidos para alquimia del alma, párr. 3](#)).

La obra pretende capturar la espiritualidad de un pueblo que se curtió en los cañaverales, entre cantos, el tambor y el trago amargo del ron y la vida. Las esculturas funcionan como destiladores al estar compuestas por estructuras de vidrio soplado parecidas a la de los laboratorios antiguos, dispuestas a manera de vigas y travesaños de acero pensados para lograr estabilidad. Por los tubos de vidrio corre un líquido de olor ligeramente dulzón que podría convertirse en ron, así como ocurre en los centrales azucareros.

Es inevitable analogar el proceso de producción del azúcar y el ron, a partir del procesamiento de la caña que propone esta pieza, con el procedimiento alquímico que utilizaba Grenouille, personaje de la célebre novela de Patrick Süskind (1997), *El Perfume*.

Tal y como realiza el perfumista, María Magdalena detona la memoria afectiva y cultural al destilar la esencia de la plantación azucarera. Cuando la artista huele ese líquido aromático que ha devenido una bebida embriagadora, rememora vívidamente su infancia en el central La Vega y, en general, hace alusión a una industria cuyo esplendor ya es memoria y utopía en Cuba.

La plantación ha muerto. De la crisis económica a la crisis histórica

La decadencia de la economía de plantación se extendió a todo el Caribe en tiempos, causas y comportamiento distintos. El historiador cubano Óscar Zanetti (2013), en su libro *Esplendor y decadencia del azúcar en las Antillas hispanas*, refiere que en Puerto Rico y en República Dominicana a partir de los años 80 apenas tiene importancia el azúcar como actividad económica, ya que iniciaba en esos años una depresión debido a los altos costos de producción, la escasez de mano de obra y los cambios en el mercado internacional. Ese giro histórico ocurrido en el Caribe repercutió en el paisaje y en los pobladores que vivían y laboraban en las plantaciones.

En Puerto Rico, por ejemplo, entre 1980 y 1990 –ya convertido en Estado Libre Asociado de los EE. UU.– se cerraron 22 centrales azucareros, lo que tuvo un fuerte impacto social con el desempleo de cuarenta mil agricultores que migraron masivamente a la ciudad o a los Estados Unidos. Por ello, la artista puertorriqueña Sofía Gallisá Muriente realizó *Celaje* en el año 2020, un video que aborda el abandono humano de las industrias y el crecimiento de la maleza en los campos y en las maquinarias (Figura 11). El título en sí es una palabra que tiene dos acepciones muy a tono con el contenido de la obra, ya que se le dice “celaje” a la nubosidad del cielo y también se emplea como sinónimo de presagio. A Gallisá Muriente (2020) le interesa el impacto que ejerce la

Figura 11. Sofía Gallisá Muriente. *Celaje* (2020), Puerto Rico



Fuente: Gallisá Muriente (2020).

naturaleza en la memoria y el porvenir, no solo desde la posición romántica de observar las nubes o el horizonte marítimo, pues el clima tropical del Caribe también corroe los recuerdos y deshace y reorganiza las dinámicas cotidianas.

Los huracanes, comúnmente formados en el mar Caribe, arrasan con todo lo que se encuentran a su paso, de manera que se convierten en un parteaguas que divide la ciudad y su realidad entre un antes y un después. También la humedad y el salitre pudren las fotografías y celuloideas, y oxidan los metales; por ello, la naturaleza del trópico impone la impermanencia, según declara la artista. *Celaje* es un recorrido visual íntimo, con cierto carácter arqueológico de los hallazgos objetuales de centrales e ingenios abandonados que bien pueden considerarse yacimientos de la actividad humana y de otros tiempos.

En el caso del arte cubano, existe una visión nostálgica de una agroindustria que se convirtió en pasado al desintegrarse el campo socialista y la Unión Soviética, su mayor mercado, después del triunfo de la Revolución cubana y la nacionalización de la industria azucarera. Por la preponderancia y significación de la industria azucarera en todas las etapas históricas de Cuba, la plantación se convirtió en tópico medular del discurso de varias generaciones de artistas hasta entrados los 2000 en la isla.

En relación con lo anterior, existen dos artistas contemporáneos que en los años 80 vivieron el período de opulencia revolucionaria gracias al campo socialista y, en los 90, padecieron la crisis económica generada después de la desintegración de la URSS. El fotógrafo Ricardo G. Elías y el pintor Douglas Pérez, desde diferentes medios, dialogan sobre la gran incertidumbre de la economía cubana. Ellos están unidos por la fascinación hacia la industria azucarera en su recorrido artístico a través de múltiples exposiciones personales y en las muestras colectivas en que han participado, como *Isla de Azúcar*, curada por Corina Matamoros en el Museo de Bellas Artes durante la 13 Bienal de La Habana ([Matamoros, 2019](#)).

La exposición consistió en un análisis diacrónico, desde la colonia hasta el siglo XXI, sobre la economía de plantación azucarera para entender la historia de la nación a partir de su abordaje en la pintura, la fotografía, la literatura, la gráfica, los audiovisuales informativos y documentales, y las estadísticas. Según palabras de la curadora:

Figura 12. Ricardo G. Elías. *Rostros de perseverancia* (2008), Cuba

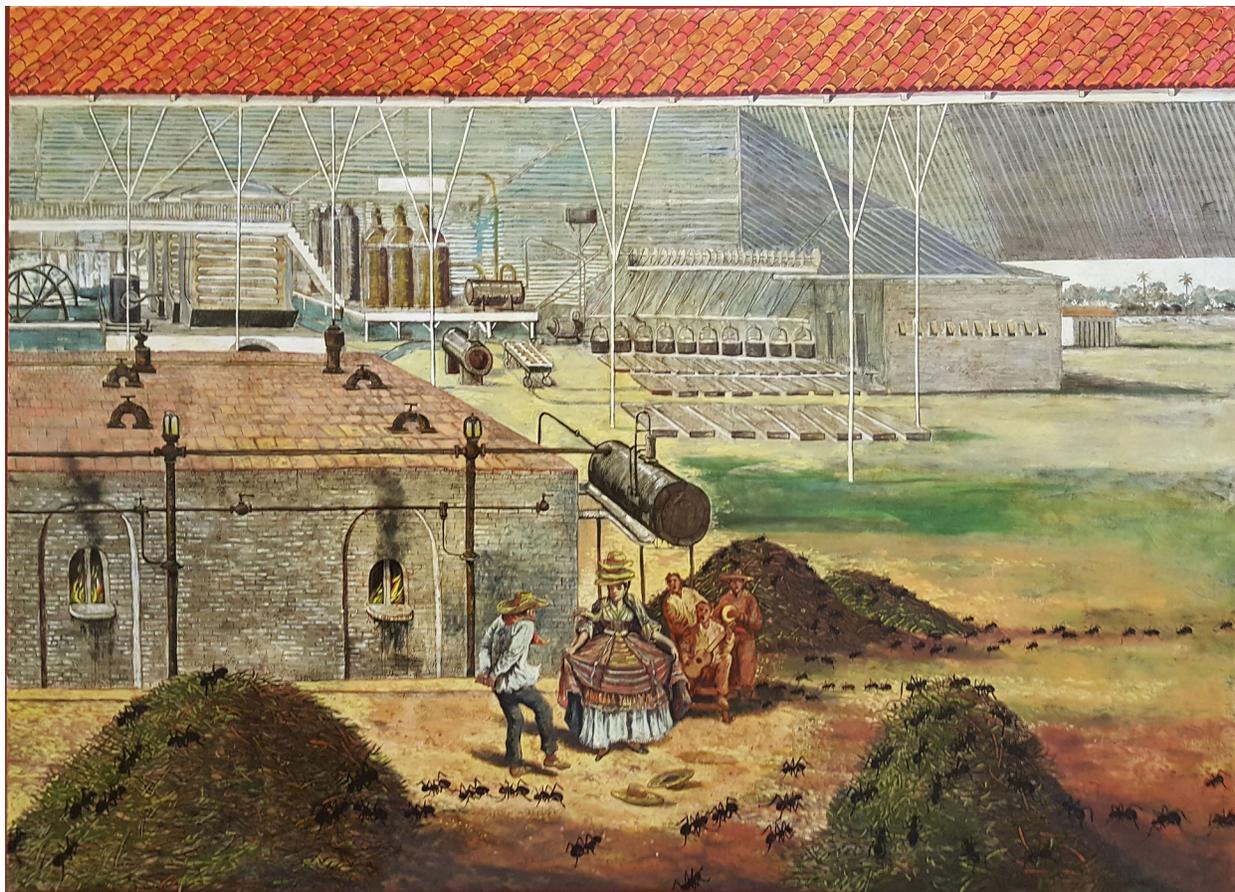
Fuente: Elías (2008). Archivo personal de la autora. Fotografías tomadas en la exposición *Isla de azúcar* (2019), Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

la muestra extiende su mirada sobre las curvas de surgimiento, esplendor, decadencia o estancamiento de la fabricación del azúcar, en la Isla antillana que fuera el mayor productor mundial del crudo, y que ahora se debate en las vicisitudes de mantener una producción mínima y diversificada. (C. Matamoros, comunicación personal, 29 de abril de 2019)

En ese sentido, el ensayo fotográfico titulado *Rostros de perseverancia* (Figura 12) del artista Ricardo G. Elías (2008) recoge el impacto local, tanto en el paisaje como en los pobladores, que tuvo la puesta en práctica de la desactivación de aproximadamente 70 complejos agroindustriales como parte de la reestructuración económica que sufrió el sector del azúcar a inicios de los 2000. Esta estrategia, nombrada la tarea por Álvaro Reynoso, supuso la transformación de un paisaje productivo a residual y el desempleo de los pobladores del lugar donde estaba enclavado el central.

Lo que un día fue el renglón económico de la isla y hasta el paradigma cultural después de triunfada la Revolución cubana es hoy patrimonio industrial sin un ápice de conservación. Elías se basa en la actualidad para dialogar sobre la transformación epocal y el desentendimiento humano con su propia historia, mientras que Douglas Pérez se apropia de la pasada iconografía pictórica azucarera: se vale de los grabados de Eduardo Laplante o las pinturas de Víctor Patricio Landaluce para reflexionar de una manera irónica y humorística sobre la producción del cristal después del 2010.

Figura 13. Douglas Pérez. “Economía sustentable”, de la serie *Gratificación* (2017), Cuba



Fuente: Pérez (2017). Archivo personal de la autora. Fotografía tomada en la exposición *Isla de azúcar* (2019), Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

“Economía sustentable” (Pérez, 2017), por ejemplo, es una interrogación sobre los destinos productivos de la isla. Existe un contrapunteo entre lo que significa el título y lo que está representado en el cuadro (Figura 13). Se entiende por economía sustentable la integración de elementos financieros, sociales y ambientales con el propósito de aumentar el bienestar social y reducir el impacto humano. Dichos elementos están presentes en el cuadro, pero no integrados, ya que la presencia humana está dada por un conjunto de músicos que tocan mientras una pareja baila en un ambiente febril donde hay montañas de azúcar invadidas por hormigas de un tamaño considerable. Los sujetos están festejando

mientras las hormigas se comen el azúcar, dos sucesos que transmiten la improductividad y la pérdida de recursos que desde el 2017 ya se venía avizorando hasta llegar al desabastecimiento total del azúcar que actualmente se vive en Cuba.

Esta pintura, junto a la serie de fotografías, contiene la misma incertidumbre que el artículo publicado en el año 2005, por el escritor y etnólogo cubano Miguel Barnet, cuando se cuestionó el rumbo que tomaría el azúcar y la economía cubana:

El azúcar hasta hace poco, hasta ayer diríamos, fue nuestra principal industria. Ahora ya no lo es. ¿Qué efecto traumático traería esto a nuestra nación?, ¿hasta dónde nuestra cultura se afectará con este cambio tan inesperado y brusco? ¿Qué será de nosotros en los próximos años? ¿Qué sustituirá al azúcar? ¿Cómo saldremos de esta dramática coyuntura? ¿Qué cultura generará el turismo? Lo que nació y se desarrolló en plena expresión de identidad, ¿se mantendrá vivo? Ya dejamos de ser naturaleza para ser historia, pero ¿esa historia resistirá los cambios políticos, las convulsiones sociales, los sismos personales? (Barnet, 2005, p. 13)

Aun cuando de la industria azucarera, tanto de Cuba como del resto del Caribe, solo permanezcan las maquinarias corroídas por el óxido y la humedad, y ha disminuido estrepitosamente la extensión y productividad de los cultivos, existe una visión intelectual y artística que declara la persistencia en el tiempo de la plantación y su transformación frente al reto de la supresión de la esclavitud, de la llegada de la independencia o de la adopción de un modo socialista de producción (Benítez, 1998, p. 98). Si bien en los 80 ocurrió el declive de la economía de plantación, al mismo tiempo Puerto Rico y Bahamas se habían convertido en los principales receptores de turismo. En los 90 bajaron sus ingresos debido al emergente posicionamiento en el mercado turístico de otros países como República Dominicana, que desplazó del tercer lugar a Jamaica y luego a Bahamas, y Cuba: del lugar 15 ascendió al puesto 10 y luego al tercero, el cual constituye el mayor salto de una isla caribeña en el posicionamiento del mercado turístico en la región.

El turismo como una plantación moderna: la vuelta de la espiral

En el texto “¿Al demonio con el paraíso? Repensando la cultura y el turismo en el Caribe insular”, publicado en el 2005 en la revista de teoría sociocultural cubana TEMAS – dedicada en esa edición a la industria turística en el Caribe–, se precisa que, desde los años 70, varios intelectuales advertían del peligro de una suerte de neocolonialismo, centrado

Figura 14. Dionne Benjamin-Smith. *The Real Bahamian Art* (2022), Bahamas



en la reinención del Caribe como paraíso turístico y del turismo como una plantación moderna (Monreal & Padilla Dieste, 2005). Más cercano a nuestros días y al sector artístico se encuentran las investigaciones y curadurías de la historiadora del arte puertorriqueña Mariana Reyes Franco en torno a lo que ella denominase “el régimen de economía del visitante” y su impacto en la construcción de ideas de paraíso en lo que respecta al arte, la vida de artistas y otros productores culturales en el Caribe. En el catálogo de su exposición colectiva *Trópico es Político: Arte caribeño bajo el régimen de la economía del visitante*, Reyes Franco (2022) expresa:

Fuente: Benjamin-Smith (2022).

Para un o una residente o visitante observadores, el vínculo entre las economías de plantación y del turismo en el Caribe es evidente, ya sea que se lo mida según el impacto económico de las industrias, la resignificación de los espacios de una época a la siguiente, la prioridad que se otorga a ciertas historias, lugares y patrimonio arquitectónico, o la importancia que cada una ha tenido en la creación de estereotipos para la región, lo cual ha dejado su huella en las identidades y en la autoconceptualización caribeñas. (p. 19)

El imaginario creado por la industria turística tiene su génesis y continuidad en las

Figura 15. Yiyó Tirado Rivera. *Plantación* (2019-2020), Puerto Rico



Fuente: Tirado Rivera (2019-2020).

economías de plantación, en la medida que el turismo se ha convertido en el renglón fundamental de las naciones caribeñas y, por ende, en la vía principal de solvencia económica de los habitantes de la región. La historia de los espacios y de los habitantes caribeños, surgida y manejada por la colonización, se recicla provechosamente como atracción del turismo. En el sector artístico, si bien existe un mercado dedicado a venderle al turista una imagen complaciente y estereotipada, se encuentran piezas que denuncian el devenir de la identidad como mercancía y negocio. La obra “The Real Bahamian Art” (Figura 14), de la artista y diseñadora bahameña Dionne Benjamin-Smith (2022), trata sobre la hipocresía detrás de las pinturas que se venden

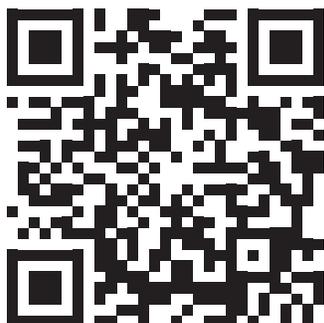
Figura 16. Franz Caba. *Como quien no quiere la cosa* (2021), República Dominicana



Fuente: [Caba \(2021\)](#).

y émbolos ([Figura 15](#)). Se trata

Figura 17. Joiiri Minaya. *The Upkeepers* (2021), República Dominicana-EE. UU.



Fuente: [Minaya \(2021\)](#).

bananeras”, además de “islas de azúcar”.

Los apelativos seducen a conocer el Caribe, pero desde una imagen respaldada equivocadamente por la publicidad turística. Las postales, *spots* y *merchandising* disfrazan a la región con connotaciones de libertinaje, vicios y lujuria; mutilan la identidad del sujeto cari-

como auténtico arte bahamense, con idílicos paisajes tropicales y un costumbrismo decimonónico. El artista y diseñador puertorriqueño Yiyo Tirado Rivera análoga esa reconfiguración del paisaje ocurrida en la plantación a la transformación y esquematización de los diseños de exteriores realizados en las zonas turísticas de las islas caribeñas.

En la exposición *Caribe Hostil* ([Artishock, 2020](#)), dedicada a polemizar sobre el impacto socioambiental y los vestigios coloniales en la arquitectura y el diseño hotelero en Puerto Rico y el Caribe, se encuentra su instalación *Plantación* ([Tirado Rivera, 2019-2020](#)), la cual consiste en una serie de palmeras realizadas con trapeadores de piso de una obra que dialoga sobre las dos caras de la moneda del turismo: por un lado, la configuración de un paisaje limpio y de ocio y, por otro, la generación de contaminación y sobreexplotación del medio ambiente y de la fuerza laboral.

Tanto la plantación como los polos turísticos absorben las mejores tierras, administran el mercado de trabajo de la zona donde se enclavan y también dependen del capital extranjero. Otra obra que aborda dicho paralelismo es la pintura del artista dominicano Franz Caba, titulada *Como quien no quiere la cosa* (2021). En el cuadro aparece la tumbona como un artefacto característico de los resorts y hoteles, que sostiene un racimo de plátano, cultivo por excelencia de las plantaciones en República Dominicana ([Figura 16](#)). La historia plantacionaria de República Dominicana, así como la demanda mundial de sus productos, llevó a que las Antillas fueran conocidas como las “repúblicas

beño por el decorativismo, la vacuidad y objetivación de sus representaciones. La obra *The Upkeepers*, de la dominicana-estadounidense Joiri Minaya (2021), es un *collage* realizado a partir de recortes de imágenes publicitarias de las islas de Santa Cruz y Martinica, y de fotografías antiguas de las dotaciones de esclavizados en los campos de cañaveral (Figura 17). A partir de la visión extranjera y eurocéntrica, la artista creó el producto tropical humano: una mujer mestiza o mulata adornada con flores que brinda frutas al visitante.

La concepción turística del Caribe como tierra de productos tropicales tiene su origen en el imaginario creado en la plantación, no solo por los conocidos cultivos cosechados y exportados, sino también por la convivencia en ese mismo escenario de mujeres esclavizadas que eran explotadas sexualmente por los capataces y latifundistas.

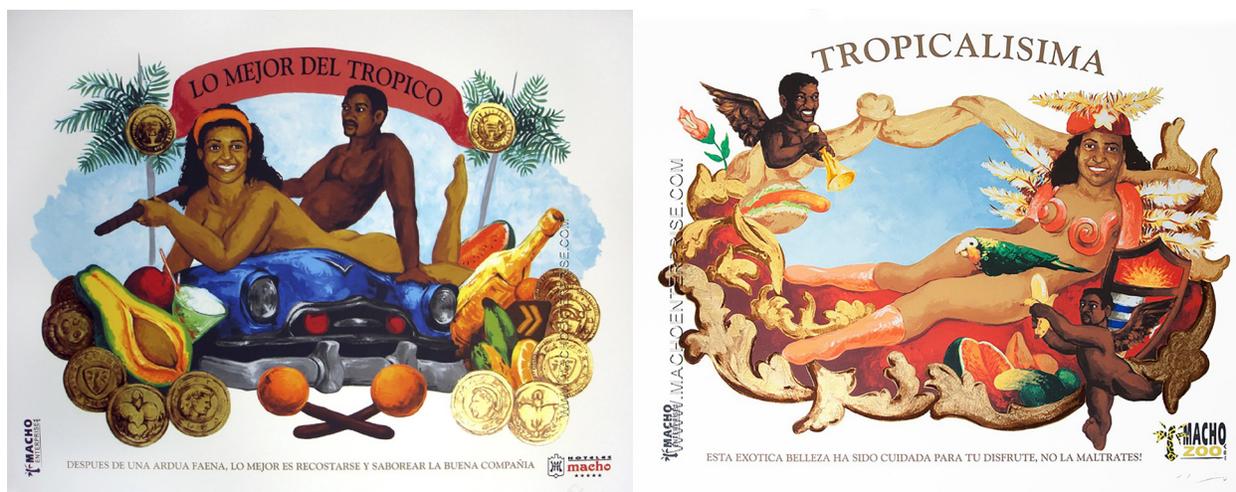
De hecho, existe una obra titulada *Plantation Poker: las historias de Merkin*, de la grabadora barbadense residente en Canadá Joscelyn Gardner, que consiste en una serie de grabados de triángulos invertidos a manera de vello púbico trenzado del que cuelgan distintas herramientas de tortura. Esta es una obra que dialoga sobre uno de los tantos maltratos coloniales dirigido a las mujeres esclavizadas en la plantación: la violación sexual. La actitud sexualizada y posesiva de los foráneos europeos y estadounidenses hacia los locales caribeños de la plantación, fundamentalmente mestizos, mulatos y negros, se sigue estimulando para posicionar al Caribe como el destino turístico de las tentaciones, lo cual constituye el dilema de la serie de grabados *Mulatísimas* del cubano, radicado en España, Elio Rodríguez (2005b).

Los grabados recuerdan a las litografías del siglo XIX de las marquillas de tabaco –otro producto tropical de la plantación–, donde aparecían escenas costumbristas urbanas, motivos mitológicos acriollados, caricaturas de tipos populares, bodegones o naturalezas muertas identificativas de la imagen de la Cuba colonial (Figura 18). El tabaco cubano, prestigioso por su exquisita calidad, sigue siendo un producto fuertemente demandado en el mercado internacional y un imán que atrae a la isla un turismo de clase alta, sobre todo cuando se realiza el festival del habano en La Habana.

Por su vigencia e impacto en la industria turística y en la identidad caribeña, el artista trabaja con la publicidad turística colonial a partir de su *alter ego* el Macho, propietario de Macho Enterprise, una sociedad anónima que produce y financia la promoción de una identidad cubana como si fuese un producto tropical de venta y consumo. El artista aglutina en sus obras, a través de un sello picaresco y burlesco, cada uno de esos icónicos tropicales

de consumo, como la mulata voluptuosa, el negro fornido, las frutas o animales de clima cálido, para así acentuar los estereotipos discriminatorios y sexuales en torno a la identidad cubana, vendida al consumidor extranjero.

Figura 18. Elio Rodríguez. “Lo mejor del Trópico” y “Tropicalísima”, selección de la serie *Mulatísimas* (2005), Cuba-España



Fuente: Rodríguez (2005a; 2005c).

El valor comercial de un espécimen exótico, como la mulata, la tropicalísima o la tentación, es acentuado mediante frases que convidan a cuidar o tener un buen trato para probar, divertirse y gozar de las bondades carnales. Los recursos utilizados, entre ellos referentes del pasado, aluden al deseo colonial detonado por la publicidad turística contemporánea, donde los habitantes son representados como animales dóciles de atracción sexual para el turista. A esa actitud posesiva y de domesticación humana que tiene incorporado el extranjero le sigue muchas veces el juego del habitante de la región, con su comportamiento agasajador y servil, para lograr alguna gratificación. Desde este punto de vista, el binomio amo-sirviente de la ideología de la plantación sigue prevaleciendo en las relaciones humanas actuales del Caribe, propiciado también por las políticas y decisiones gubernamentales que favorecen a los extranjeros adinerados y, a la vez, excluyen y desplazan a los nacionales de sus países⁴.

⁴ El Código de Incentivos de Puerto Rico (N.º 60, 2019) ofrece ciertos beneficios contributivos que

Apuntes finales

En conclusión, el imaginario de la plantación surgido en la etapa colonial es una clave socioambiental constitutiva de las naciones caribeñas que está vigente en nuestra realidad. En tiempos actuales de posplantación, la inversión extranjera y la industria del turismo están fomentando los nuevos diseños de los entramados socioeconómicos y políticos del Caribe, ya que, al igual que la plantación, es un sector económico preponderante, capaz de modificar la configuración espacial, administrativa, visual y humana del Caribe.

El arte evidencia críticamente esa omnipresencia histórica de la plantación y su perdurabilidad. Al desplazarse más allá de los medios artísticos convencionales, llegando a la transdisciplinariedad, los artistas esgrimen discursos donde hay una preocupación por la conformación y transformación sujeto-espacial desde la plantación al turismo. Hay una tendencia artística por la revisión histórica o el empleo del archivo con un enfoque decolonial, ambientalista, etnográfico y socioeconómico.

A su vez, varios artistas son activistas ecológicos. Han desarrollado una práctica artística que ha fortalecido la biodiversidad natural, denunciado la domesticación, sobreexplotación y exotización del paisaje por colonos o inversionistas extranjeros que han impuesto en el Caribe una economía de plantación o turística. Ambas, lejos de ser sustentables, son dependientes de agentes externos y funcionan como mecanismos de expoliación.

Sobre la crisis económica, dada por la poca demanda de los productos agrícolas en el mercado internacional, su impacto en el abandono del patrimonio, el olvido y, por consiguiente, la reescritura de las naciones caribeñas y de sus habitantes en manos del turismo, son otras de las problemáticas desarrolladas por los artistas caribeños. Así pues, una mirada artística con un enfoque etnográfico y socioeconómico a las imágenes y narrativas del pasado evoca la constitución de la cultura caribeña como resistencia y alternativa de sobrevivencia a la plantación y cómo esa identidad ha devenido, al igual que la naturaleza, una de las atracciones turísticas de la región.

pueden hacer atractiva la inversión inmobiliaria para extranjeros, como exenciones en ciertos impuestos sobre ingresos generados en Puerto Rico. Otro país que no exige el pago de impuestos sobre la renta, ganancias de capital ni herencias es Bahamas, lo que lo convierte en un destino para inversionistas extranjeros en bienes raíces. Esto ha propiciado la gentrificación, o sea, la revalorización de una zona generalmente deteriorada, cuya población original ha sido desplazada por otra de mayor poder adquisitivo.

Finalmente, el sujeto caribeño ha sido sobreestetizado y estereotipado por la publicidad turística, lo cual propicia la perdurabilidad de la discriminación y la subvaloración por parte del extranjero. La detención de los rezagos coloniales en el hábitat, la ideología y en las relaciones sociales permite entender mejor la metafísica en bucle de la región y hasta dilucidar el rumbo que tomará el futuro de los países caribeños, cuando la crisis del turismo sea inminente e irreversible.

Referencias

- Artishock. (2020). *Yiyo Caribe Rivera: Caribe hostil*. <https://artishockrevista.com/2020/09/04/yiyo-tirado-rivera-caribe-hostil/>
- Asamblea Legislativa de Puerto Rico. (2019, 1 de julio). *Código de Incentivos de Puerto Rico* [60]. 2024. <https://bvirtualogp.pr.gov/ogp/Bvirtual/leyesreferencia/PDF/60-2019.pdf>
- Barnet, M. (2005). La cultura que generó el mundo del azúcar. *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, 6(11), 6-15.
- Benítez, A. R. (1998). *La Isla que se repite*. Editorial Casiopea.
- Benjamin-Smith, D. (2022). The Real Bahamian Art [cuadríptico]. En *Trópico es político: Arte caribeño bajo el régimen de la economía del visitante* (pp. 38-40). Americas Society Exhibitions. https://www.as-coa.org/sites/default/files/inline-files/AMS_Tropical_SPA%20low.pdf
- Caba, F. (2021). *Como quien no quiere la cosa* [pintura]. Caribbean Linked. <https://caribbeanlinked.com/editions/biac-reseaux/artists/#jp-carousel-3039>
- Campos-Pons, M. M. (2010). *Sugar/Bittersweet* [instalación]. Galería Ethelbert Cooper de Arte Africano y Afroamericano, Estados Unidos. <https://www.coopergallery.fas.harvard.edu/galleries/maría-magdalena-campos-pons-sugarbittersweet>
- Campos-Pons, M. M. (2015). *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits* [exposición]. Museo Peabody Essex, Massachusetts, Estados Unidos. http://alchemy.pem.org/image_gallery/
- Cantero, J. G., & Laplante, E. (1857). *Los ingenios: colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba*. Litografía de Luis Marquier.
- Casimir, J. (1995). *La invención del Caribe*. La Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Chartrand, E. (1857). *Paisaje* [pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba. <https://www.bellasartes.co.cu/obra/esteban-chartrand-paisaje-1857>
- Chartrand, E. (1880). *Batey* [pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana Cuba. <https://www.bellasartes.co.cu/obra/esteban-chartrand-batey-1880>

- Davis, A. (2014). *Wild Plant* [serie de dibujos]. Annalee Davis. <https://annaleedavis.com/archive/re-wilding>
- Davis, A. (2016). *Sweeping the Fields* [serie de fotografías]. Annalee Davis. <https://annaleedavis.com/archive/re-wilding>
- Davis, A. (2020a). *(Bush) Tea Plot - A Decolonial Patch for Mill Workers* [instalación orgánica]. Annalee Davis. <https://annaleedavis.com/archive/re-wilding>
- Davis, A. (2020b). *re: wilding* [exposición]. Haarlem Artspace Gallery, Wirksworth, England.
- Davis, A. (2022). *Staple: What's On Your Plate?* [Básico: ¿Qué hay en tu plato?]. Annalee Davis. <https://annaleedavis.com/archive/staplewhatsonyourplate-ptzj>
- de Juan, A. (2005). *Pintura cubana: temas y variaciones*. Editorial Félix Varela.
- Deavila, O. (2014). Las otras caras del paraíso: veinte años en la historiografía del turismo en el Caribe, 1993-2013. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (23), 76-95. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85532558005>
- Elías, R. G. (2008). *Rostros de perseverancia* [ensayo fotográfico]. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Funes, R. M. (2005). El azúcar y la transformación medioambiental de Cuba. Una breve visión general. *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, 6(11), 41-56.
- Gallisa Muriente, S. (2020). *Celaje* [video]. Vimeo. <https://sofiagallisa.com/Celaje-1>
- Gardner, J. (2005). *Plantation Poker: las historias de Merkin* [grabado]. Joscelyn Gardner. <https://www.joscelyngardner.org/plantation-poker>
- Gaztambide, A. (2006). Invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas). *Revista Jangwa Pana*, 5(1), 1-24.
- Glissant, E. (1981). Una cultura criolla. *El Correo de la UNESCO*, (12), 32-37.
- Laplante, E. (1857). *Casa de calderas del Ingenio Alava* [litografía]. University of Miami Libraries Digital Collections. <https://digitalcollections.library.miami.edu/digital/collection/chc9999/id/17070>

- Matamoros, C. (curadora). (2019). *Isla de Azúcar* [exposición]. Museo de Bellas de Artes, La Habana, Cuba.
- Minaya, J. (2021). *The Upkeepers* [collage]. Joiri Minaya. <https://www.joiriminaya.com/Works-on-paper>
- Monreal, P., & Padilla Dieste, C. (2005). ¿Al demonio con el Paraíso? Repensando la cultura y el turismo en el Caribe insular. *TEMAS*, (43), 13-26.
- Moreno Fragnals, M. (1964). *El ingenio*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Moreno Fragnals, M. (1981). La plantación, crisol de la sociedad antillana. *El Correo de la UNESCO*, (12), 10-13.
- Moreno Fragnals, M. (1995). *Aportes culturales y deculturación*. Pablo de la Torriente.
- Morris, C. D. (2016). *Soil* [serie de fotografías performáticas]. Courtney Desiree Morris. <https://www.courtneydesireemorris.com/photography/project-one-apn3x-mrstg>
- Oller, F. (1885). *Hacienda La Fortuna* [pintura]. Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/209309>
- Pérez, D. (2017). Economía sustentable [pintura]. En *Gratificación*. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Pick, N. (2015). *Cuba Destilada. Ponerle Sonido a Alquimia del Alma*. Museo Peabody Essex. http://alchemy.pem.org/sp/cuba_distilled/
- Reyes Franco, M. (2022). Trópico es político: Arte caribeño bajo el régimen de la economía del visitante. En *Trópico es político: Arte caribeño bajo el régimen de la economía del visitante* (pp. 17-34). Americas Society.
- Rodríguez, E. (2005a). Lo mejor del Trópico [grabado]. En *Mulatísimas*. Macho Enterprises. https://www.machoenterprise.com/serie08_scroll.php#close
- Rodríguez, E. (2005b). *Mulatísimas* [serie de grabados]. Macho Enterprises. https://www.machoenterprise.com/serie08_scroll.php#close
- Rodríguez, E. (2005c). Tropicalísima [grabado]. En *Mulatísimas*. Macho Enterprises. https://www.machoenterprise.com/serie08_scroll.php#close

- Suárez del Villar, L. B. (2023, 24-27 de mayo). *El imaginario colonial de la economía de plantación en las artes visuales del Caribe Contemporáneo* [ponencia]. XLI Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Vancouver, Canadá.
- Süskind, P. (1997). *El perfume: la historia de un asesino*. Seix Barral.
- Tirado Rivera, Y. (2019-2020). *Plantación* [instalación]. Artishock. <https://artishockrevista.com/2020/09/04/yiyo-tirado-rivera-caribe-hostil/>
- Villares, R. (2022a). Azúcar [dibujo]. En *El Alfabeto Rojo*. Galería Factoría Habana, La Habana, Cuba.
- Villares, R. (2022b). Chapear el monte [dibujo]. En *El Alfabeto Rojo*. Galería Factoría Habana, La Habana, Cuba.
- Villares, R. (2022c). *El Alfabeto Rojo* [libro arte]. Galería Factoría Habana, La Habana, Cuba.
- Wood, Y. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. Editorial UH.
- Wood, Y. (2017). *Las artes plásticas en el Caribe. Práxis y contextos*. Félix Varela.
- Zanetti, O. (2013). *Esplendor y decadencia del azúcar en las Antillas Hispanas*. Editorial de Ciencias Sociales; Ruth Casa Editorial.