

9  
2ef

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
"ACADEMIA DE SAN CARLOS"

T E S I S

"RITUALES Y SANTERÍA EN EL ARTE LATINOAMERICANO"

Javier Mojica Madera

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1997



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# CONTENIDO

PROLOGO

INTRODUCCION

CAPITULO PRIMERO:

CONTEXTO HISTORICO DEL RITO EN LA PLASTICA LATINOAMERICA.

- 1.1 La llegada del negro a América.
- 1.2 Antecedentes de la santería y el rito en el arte latinoamericano.
- 1.3 El rito en dos artistas negros, Lam y Mordive.
- 1.4 Performace y acciones rituales de Manuel Mendive.

CAPITULO SEGUNDO:

CUBA EN EL RITUAL LATINOAMERICANO.

- 2.1 Manifestaciones rituales en la plástica latinoamericana.
- 2.2 Alteraciones efímeras. Ana Mendieta.
- 2.3 Lenguaje ritual plástico.

CAPITULO TERCERO:

RITUALES NEGROS. OBRA PLASTICA.

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

GLOSARIO

La máscara de ojos que brillan, de ojos que abrasan,  
está llegando al poblado;

Los ojos de la máscara son  
los ojos del sol;

Los ojos de la máscara son  
los ojos de la lanza;

Los ojos de la máscara son  
los ojos del fuego;

Los ojos de la máscara son  
los ojos de la flecha;

Los ojos de la máscara son  
los ojos del flecha;

Los ojos de la máscara son  
los ojos del antilope;

Los ojos de la máscara son  
los ojos de la serpiente.

Abrasan, queman, abrasan y  
brillan.

¡Susurro a la máscara!

Quebradle el cuello.

Dejad que la sangre fluya de su boca.

Dejad que la sangre fluya de su nariz.

Quebradle la espalda.

¿Qué es lo que tenéis que hacer?

Matar.

## PRÓLOGO.

Existen elementos que permiten al ser creador desdoblarse en un punto de ficción entre el consciente y inconsciente, propiedad que da al hombre posibilidades de metamorfosis.

El ser psíquico negro no se limita a su propia personalidad, nunca, en ningún lugar, el negro lleva fisiológica y psíquicamente a sus propios genes y, a las familias de las que proceda su yo es social, se define por lo que recibe de los demás en todo momento.

La unidad y la personalidad afectan su situación en el seno del universo, en el momento de creación. Se introduce en el medio ambiente y penetra en él.

Existe una constante comunicación, un intercambio que hace que el arte se encuentre a la escucha de las pulsaciones del mundo.

El hombre no existe antes que ciertos transformaciones de la celebración de los ritos. La intimidad y unión con el creador se traduce en una sorprendente familiaridad con lo invisible.

Espontáneamente, una especie de deslizamiento de lo discontinuo a lo continuo, una especie de muerte en estado latente. Sólo la muerte permite la fusión del hombre y los dioses.

La espiritualidad del arte y el hombre negro es verdadera y

profunda, base de una ética individual, cuyo desarrollo es una vida mística y su expresión plástica a través de elementos disparos fauna y flora, concepción de sí mismo y de sus relaciones con lo invisible, el espíritu humano se reviste de aderezos.

El arte es la realidad suprema, el hombre es un ser supremo frente a todo lo que existe, es un microcosmos en el que terminan los hilos innumerables e invisibles, que constituyen la trama de las cosas y de los seres.

La creación del arte se distingue por sus pasos en la vida, siendo en un trámite por excelencia del espíritu para situar al hombre en función de ciertas coordenadas, en un mundo inorgánico, un mundo vegetal, un mundo animal, un universo espiritual.

Con una sensación de ser amo de la naturaleza y su mandar sobre la materia.

Estas prácticas que exigen plasticidad y se sitúan bajo el signo del devenir.

La dualidad de los principios espirituales y el proceso de evolución del ser.

## INTRODUCCIÓN

La intención principal al hacer este trabajo de investigación es, de cierta manera, darle el valor y el significado altísimo que puede tener el arte en las culturas negras traídas desde el África primitiva e incertadas en la cultura americana de manera involuntaria y, como se mezclan en todo el Caribe del continente americano.

Ciertos artistas, sobre todo de origen negro, retoman una serie de tradiciones, mitos, leyendas; que hoy se presentan en el arte como propuestas valiosas, con conceptos de carácter muy fuerte que, hoy día, trascienden desde el arte moderno con Lam, el arte conceptual y minimal, pasando por Mendieta y Mendiya, del cual retorno de estos tres artistas gran parte de su obra, primero por ser negros, segundo por sus creencias religiosas y, por último, sus conceptos artísticos.

La elaboración de este trabajo de investigación está íntimamente ligado a mi ideología artística y es una extensión de mi obra plástica. Esta tesis es el apoyo teórico a mi obra. Por lo tanto, no se trata solamente de demostrar, sino de aplicar y mostrar las bases y los por qué de una propuesta que tiene sus raíces en el ritual negro, ligado íntimamente a mi cultura colombiana.

El rito es universal, es un culto primordial de circunstancias positivas de la evolución, es un fenómeno humano donde toda exigencia elemental de la vida está planteada.

El ritual es un conjunto de acciones repetitivas, realizadas con un objeto determinado; este objetivo es extracmpírico, es decir; no pertenece al mundo real concreto, sino que forma parte de otra realidad, se encuentra en otro nivel de existencia, en ese que algunos llaman sobrenatural o divino ritual.

De ahí que plantear una tesis sobre arte ritual y santero sea siempre subjetivo y extremadamente difícil, ya que al no estar en esta realidad y pertenecer a ese otro nivel, no podemos hablar científicamente de él, no podemos demostrarlo, no es palpable. El ritual se siente, se vive, pero no se explica lógicamente.

Una ceremonia religiosa es, en cierto modo, una fórmula de acciones, pasos preestablecidos por la tradición como medio para comunicarse con lo divino u obtener un resultado sagrado.

El ritual es un modo de creencias religiosas con un fin determinado. No se sabe a ciencia cierta de qué está constituido; esa incertidumbre es la que genera acercamiento o descontento, incluye o excluye; o participamos o lo ignoramos; por eso pienso que este trabajo estará más cerca y en cierta manera, dirigido a aquellos que sientan que creen en el rito y creer en él es importante para darle algún valor a estos escritos. No es necesario ser partícipe de las ceremonias, ni ser santero, ni siquiera ser negro; simplemente ser receptivo a este tipo de creencias.



El ritual se ha convertido en una noción de continuo cuestionamiento, reformulada por un pavor a la indefinición de su ubicuidad, lo ha colocado por encima y promotora de interpretaciones, no sólo opuestas, sino abiertamente desdeñada entre sí. No dejará de sorprender el sistemático silencio que importantes pensadores mantuvieron en torno al rito.

En los primeros estudios sobre ritual y santería, los clásicos procuran los deslindes y restringieron su uso al terreno mágico-religioso.

En esta concepción, prácticamente única hasta la década de los sesentas, ritual fue un concepto conflictivo sólo en la medida en que magia y religión lo fueron. A partir de ésta década, de manera sistemática, ese término y algunos otros con los que guarda un aire de familia como ritualización, ritualismo o ceremonia, inició su fuga del campo mágico-religioso en que se encontraba. No se evadió del todo, pues, al mismo tiempo que el ritual constituyó un importante componente de las cevilas de la magia o de la religión, adquirió a través de sus diversas puestas en operación, autonomía, a tal punto que comenzó a gestar un cuerpo teórico que se le otorgara una identidad propia, sin intermediarios, la teoría del ritual sin más.

Los rituales comenzaron, a partir de los rituales católicos.

Antes el ritual era considerado como magia. El hechicero, el chamán o el brujo, que siempre existieron en todas las

culturas, practicaban un tipo de ceremonia que no era considerada rito. No habría nacido el rito como tal.

Por su puesto, la tradición ya ha consagrado a los sacrificios y los funerales, las iniciaciones, las posesiones, los carnavales, entre otros, como acciones rituales y santeras. Los rituales están conformados por procesos, funciones y formas simbólicas. El sentido de ritual, remitiéndolo a lo mágico-religioso, está totalmente en la categoría de comunicación.

Quiero con esta tesis mostrar los símbolos del lenguaje que utilizo en mi obra plástica; que es el del ritual. Hay un proceso que corresponde al del ritual. Hay elementos de las prácticas rituales, hay toda una simbología desconocida, que preciso revelar.

Los primeros estudios sobre rituales, compartieron un rasgo, fueron exploraciones a distancia; una distancia que nunca será suficiente para mantenernos ajenos o indiferentes, una distancia espacial y temporal que no ha sido sino la traducción del alejamiento, que otro tiene respecto a nuestras formas de pensamiento, nuestros modos sociales de vida y nuestros usos retóricos del lenguaje. El rito se une a la creencia, a la práctica y al lenguaje; un lenguaje ritual que forma la transfiguración de las voces del hombre.

El tiempo del hombre como el de los rituales es cíclico; nacer, crecer, reproducirse y morir, son las etapas que constituyen este ciclo. Sin embargo, llegado el momento, algunos

desesperados, sienten la necesidad de romper, de escapar de esa repetición asfixiante, la mayor parte sucumbe, porque el hábito se vuelve vicio, se vuelve herrumbre, como diría Samuel Beckett: "El aire está lleno de nuestros gritos, pero la costumbre es una gran sordina".

La fascinación que siento hacia los rituales negros me lleva, en, desde hace ya varios años, a enfocár mi trabajo por este tema, realizando toda una investigación del ritual en la danza, en las costas y palenques de mi país. Esto me condujo a recorrer lugares y retomar las imágenes del ritual. Hoy a través de la plástica, un ritual poético, que me atrapa y me cuestiona si estoy ante un ritual santero o una ceremonia sagrada. El concepto rito y santería ha llegado a constituir, para mí, una concepción del mundo, en lo personal, esta investigación constituye una parte esencial de todos mis antepasados. En efecto, se mencionarán hechos de extraordinaria validez, enigmas del rito y la santería.

Integrando procesos que se gestan en tiempos presente y pasado, escenas de ceremonia, rituales de magia, donde todo se regresa y se renace. Busco el cambio, libero mi ser de sólo mirar, entrando en posesión de lo que acontece, frecuentando la intimidad de mi conciencia, extremado, sin límites, la vida unida del rito se nos impone como misterio que no dominamos; mirando, oyendo, tocando, pisando, caminando... descubro la sabiduría del rito y sus valores en la santería. Experiencia misteriosa que colma mi existencia de luz y profundidad.

Este trabajo es la expresión de todo un viaje sentimental, lleno de fé y recuerdos de magia, que me embrujan y creo que pocas cosas pueden procurarme más placer que la santería. Me he empapado de todo esto que está incorporado a mí mismo, es el resultado de un pasado vivido, descubriendo sus más sutiles secretos, creándome sensaciones de que la santería en mí es inmortal.

En este viaje del ritual me he encontrado con tres artistas, dos de ellos negros; con los que me identifico no por las semejanzas que pueda tener mi obra con las suyas, ya que hay diferencias; sino por sus creencias religiosas - santeras, con las cuales conulgo.

Hay tardes en que cierto olor a madera quemada y una ráfaga lenta de humo que subraya el paisaje, un indescible desmayo de la luz, hacen que me vea a mí mismo, como un pueblo recién abandonado. En torno a mi rito, todo sigue igual que hace un instante, sin embargo; todo ha perdido su razón de ser, nadie me acompañará, ni podré mirar a los ojos de alguien dentro en el éxtasis de mi rito.

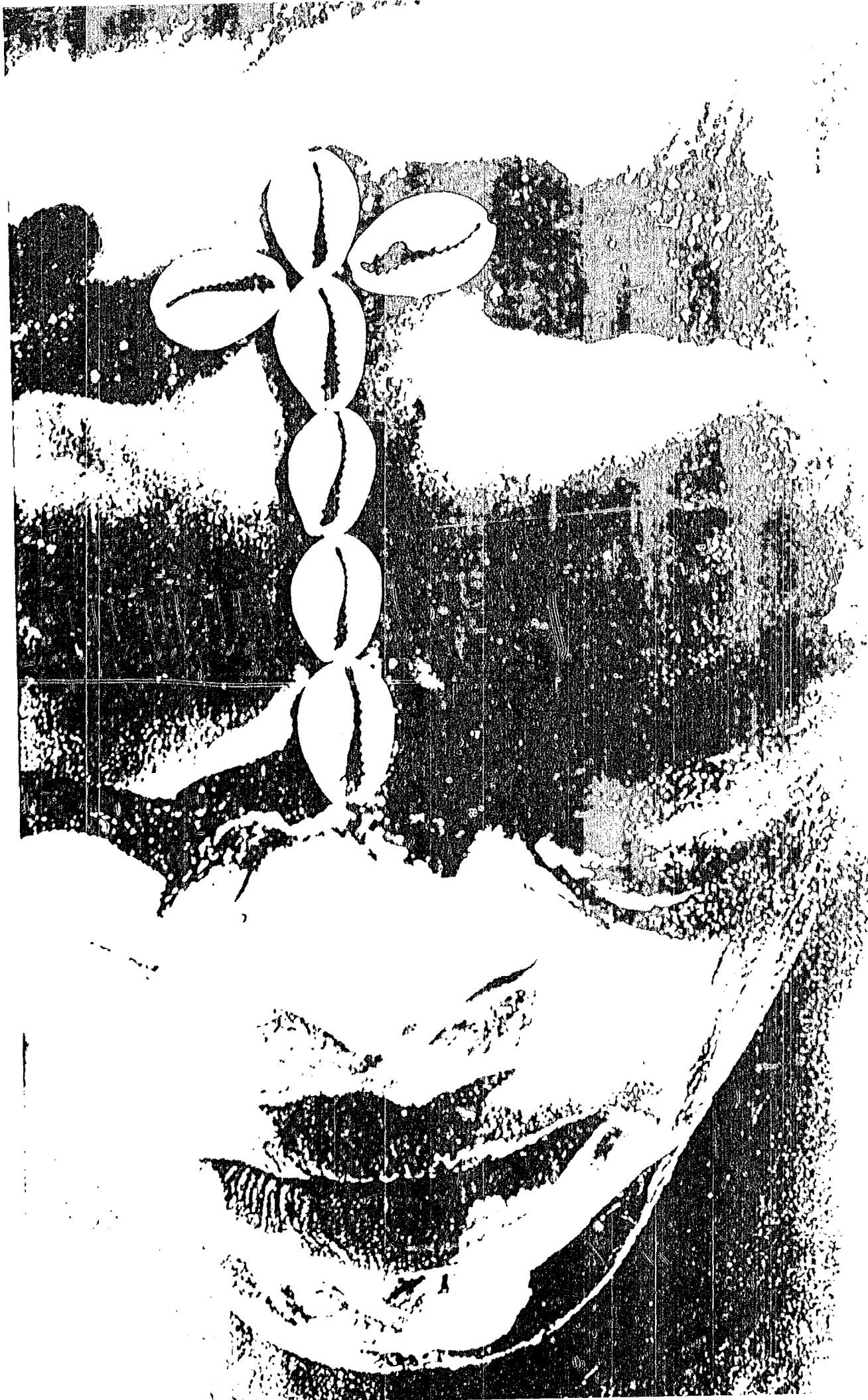
Mi deseo es que sólo no vuelva lo que nunca se ha ido, porque permaneco en nuestra más recóndita verdad. Todo tiene una razón de ser, todo sigue un orden previsible, nosotros nos iremos y no volveremos más, así descubro el rito. Soy negro, por esto mi propuesta de tesis. La tesis se encuentra en rojo y así apacigo el enojo de CHANGÓ, a través de estas diez oraciones que anteceden cada capítulo.

Este trabajo es la expresión de todo un viaje sentimental, lleno de fé y recuerdos de magia, que me embrujan y creo que pocas cosas pueden procurarme más placer que la santería. Me he empapado de todo esto que está incorporado a mí mismo, es el resultado de un pasado vivido, descubriendo sus más sutiles secretos, creándome sensaciones de que la santería en mí es inmortal.

En este viaje del ritual me he encontrado con tres artistas, dos de ellos negros; con los que me identifico no por las semejanzas que pueda tener mi obra con los suyos, ya que hay diferencias; sino por sus creencias religiosas - santeras, con las cuales conulgo.

Hay tardes en que cierto olor a madera quemada y una ráfaga lenta de humo que subraya el paisaje, un indacible desmayo de la luz, hacen que me vea a mí mismo, como un pueblo recién abandonado. En torno a mi rito, todo sigue igual que hace un instante, sin embargo; todo ha perdido su razón de ser, nadie me acompañará, ni podré mirar a los ojos de alguien, entro en el éxtasis de mi rito.

Mi deseo es que sólo no vuelva lo que nunca se ha ido, porque permaneco en nuestra más recóndita verdad. Todo tiene una razón de ser, todo sigue un orden previsible, nosotros nos iremos y no volveremos más, así descubro el rito. Soy negro, por esto mi propuesta de tesis. La tesis se encuentra en rojo y así apacigo el enojo de CHANGÓ, a través de estas diez oraciones que anteceden cada capítulo.



**Order**

## Olofi, Olordumare, Olorun

Al principio: la conciencia  
ilimitada y ardiente  
de Olofi, fábula y fuente  
de toda posible ciencia.  
Del universo la esencia  
va a surgir. O surgió dentro  
de un tiempo sin tiempo. Encuentro  
de opuestos. Aunque distante  
la llamada es cegante  
del Sol: Un ojo en el centro.



**CAPITULO PRIMERO**

**CONTEXTO HISTORICO DEL RITO  
EN LA ETICA LATINOAMERICANA.**

### La vuelta a los orígenes.

Africa es un sueño en la memoria de un montón de ruinas húmeantes sin líneas fronterizas, de las que se alza en nuestras tierras del Caribe la noción de negro. Arte negro, música negra, sin diferenciaciones, tanto si pertenece a la cultura conga, o la carabali, o a la dajomeyana, o a la yoruba, o alguna de sus ramificaciones. Sin embargo; a través de los siglos se produce una mezcla de la que nacen nuevas culturas, que mantienen diferencias más que semejanzas.

Semejanzas con ese otro país, esa tierra de Guinea que todos llevamos dentro, las imágenes pintadas que son visibles y comprensibles en la medida en que se acercan a la matriz original.

La creación artística está regida por leyes propias que desafían cualquier lógica u orden cronológico. De Africa nos llegan trozos sueltos de una espiral que se combina con independencia de lo que ocurre en nuestra tierra. La presencia del hombre negro en Latinoamérica no se puede reducir a la mera existencia de un ser negro: nervios, huesos, carne o, percutiendo un tambor; aquellos elementos aislados, desposeídos e indefensos, demuestran la habilidad única del hombre y se constituyen étnica y socialmente en una parte importante de nuestra heredad. Las formas de arte producidas en las costas negras latinoamericanas, cuyo ascendiente es la cultura de las diferentes etnias de origen africano, no participan de la fluidez de las corrientes estéticas, ni de las

modas, en el sentido que el resto de los discursos artísticos.

Sus lenguajes, que se adecuan a la contemporaneidad, expresan la fértil y violenta crónica de sus ancestros, una defensa de la identidad en todos los campos posibles.

Los orígenes en las imágenes plásticas desborda los canales estéticos puros y se hace la incursión en la Sociología y la Antropología. El arte negro es el esperma vivificador del siglo XX.

El concepto etnia no está ligado al color de la piel sino a la voluntad receptiva de los hombres, quienes asumen voluntariamente tradiciones, historias, conceptos y creídos.

Las constantes en el discurso de la pintura negra son los símbolos, la expresión mítica y mágica de la realidad, la iconografía popular, la presencia del patetismo religioso, las leyendas, las ceremonias y todo un mundo de espiritualidad.

Esta investigación desentraña fenómenos ocultos, por parte de individuos que establecen su presente viajando al pasado.

II  
Eleggua

Na comienzos hay, ni fines,  
sin el, pues yace y eliga  
tras la puerta, donde desola  
un trompo de coltines,  
Frecuente ron y fastinas;  
guardián, mensajero, pío,  
Va de jirón en pufle,  
Si alguien silba, se entrece,  
Da regalo se le ofrece  
un ratón. O una jiría.

## 7.1 La llegada del negro a América.

Cuando Cristóbal Colón y su equipo llegaron a América, descubrió lo que hoy es San Vicente. A fines del siglo XV, la isla ya estaba habitada por los arawacos, quienes también eran conocidos con el nombre de "luxkunu", que quiere decir "seres humanos", quienes además poblaron las Antillas Mayores, Cuba, Puerto Rico, Jamaica, entre otros.

Los caribes llegaron a San Vicente por el lado de la Andrión del Sur, tuvieron una lucha con los arawacos de donde salieron victoriosos.

Esta población indígena que se daba el nombre de "Kalliporan", palabra que se transformó para el idioma Caribe, en inglés Carib y en francés Caribe.

El Caribe fue el más fuerte que el arawaco, supo resistir victoriosamente el período de esclavitud por su carácter guerrero, mientras que el arawaco era demasiado pacífico, se dejó esclavizar sin resistencia, pareciendo por malos tratos y trabajos demasiado pesados a los que no estaba acostumbrado. Hoy el arawaco está extinguido.

Otro factor que salvó al indio caribe de la avaricia del conquistador, fue que las Antillas Menores no tenían metales preciosos, ni pastos naturales en gran cantidad, que atraían especialmente al español en aquellos tiempos; quienes deseosos de acumular riquezas buscaban minas o hacían

haciendas para la crianza del ganado. Sólo selvas densas cubrían entonces las Antillas Menores y nada en su aspecto indicaba que iban a ser colonias florecientes.

No obstante que el español vió con menosprecio éstas tierras, el francés y el inglés las miraron con codicia, pues reinaba en ellos el interés sobre la posesión de la tierra para desarrollar una economía en la explotación de plantaciones.

Las Antillas Menores, cuyo suelo se reveló propicio para cultivos de caña, tabaco y café, que eran los productos de más demanda en las metrópolis europeas de aquella época.

A principios del siglo XVII, se establecieron colonias francesas en Martinica y Guadalupe, mientras que los ingleses ocuparon las Bahamas. Los indios caribes de estas islas al darse cuenta de lo peligrosa que era para sus intereses la presencia de los colonizadores, se prepararon para la lucha. El sistema económico del indio caribe comenzaba a ser insostenible, ya que el único patrimonio radicaba en la agricultura en pequeña escala, cacería y pesca.

Mientras el caribe empleaba herramientas rudimentarias, el colono europeo trahó consigo un sistema muy distinto, con el que escombraba los terrenos, arrojándolos desforestados y trayendo como consecuencia la disminución de la fauna, dieta principal del indígena. Las vegas fueron acaparadas para la siembra de caña y tabaco, y, las lomas para el café.

El resultado fue una lucha entre caribes y franceses, venciendo éstos últimos. En el transcurso de los años todas las Antillas Menores estaban en manos de europeos, excepto la Isla de San Vicente, la más cercana a Colombia y poblada por los caribes, quienes en aquel tiempo no eran aceptados por los europeos en otras islas.

En las islas vecinas a San Vicente, llegaron los negros traídos de África por los europeos para realizar trabajos inhumanos en las plantaciones de café, algodón, caña, etc., que insatisfechos con los tratos que les daban, se fugaron a las montañas virgenas para hacer una vida de cimarronaje, sólo bajaban a la parte central de la isla para abastecerse de alimentos y luego regresaban a sus refugios, aunque, muchos eran recapturados días después.

Este negro cimarrón que se mostró insatisfecho, logró construir balsas para dejarse llevar por los vientos alisios, sin darse cuenta que iba a dar a la tierra prometida de San Vicente "Yuremei".

Una nueva vida social comenzó para los caribes, pues llegaron balsas llenas de negros fugitivos, quienes no llevaban con qué guiarse y entregados a la merced de las fuertes olas del mar, los arrojó a la Isla. Al llegar a otra tierra, frente a un grupo indígena de los más hostiles, al principio fueron rechazados, pero, viendo los nativos que estaban amenazados por los europeos, lo mismo que los negros, optaron por aceptarlos y así formar un grupo más fuerte para defenderse contra el

invasor esclavista.

La estadia del negro en San Vicente Yucumai lo llevó a convivir con el caribe rojo, aprendió su lenguaje, costumbres; se pintó su piel y cara, utiliza las mismas herramientas y procrea hijos con la india caribe, dando origen al mestizaje de "negro caribe". Años más tarde, en 1642, un barco portugués cargado de negros esclavos traídos de Nigeria y África occidental con destino a Barbados, Colombia y Brasil, naufragó por los efectos de un huracán que azotó Barbados al este de Bequa San Vicente, los negros fueron los únicos sobrevivientes, llegaron a tierra firme después de haber sido rescatados por los nativos de la isla, finalmente, estos negros se unen con los hijos del primo negro-caribe y surge otra raza que hoy se conoce como "garífuna".

Los hijos productos de este mestizaje (indio-negro) fueron quienes preservaron el color de sus padres y todos sus rasgos físicos.

En 1804 es fundada Livingston en territorio de Guatemala, una gran parte de los negros caribes (garífunas) emigraron por las costas de Honduras, Costa Rica y Nicaragua. En 1820 se lleva a cabo la segunda emigración de los negros a otras tierras del Caribe.

El negro caribe es una etnia que aún busca su identidad detrás de las bollas olas del mar que apagó las vidas de las madres carabañas y padres mangingos, lo iboes y los afika, también la



busca detrás de las confusas olas de la Historia que legaron sus ancestros y planta su chozas en el exilio lince de los cocales latinoamericanos.

"-Soy caribe y no mando en nombre de nadie, yo no soy inglés, ni francés, ni español, ni quiero ser nada de esto, soy caribe" (Victor Virgilio López).



III

Ochata

Ropa blanca si le rozas.  
Discisera plumas de loro.  
Maja, marfil y nuda oro  
al dueño de las cabezas.  
Con bastón te endorzan.  
Cuida de que no se vengue  
si ve juego, orgía o jolongo.  
Cascarillo, algodón, nito,  
dale con grageas de plata  
y una torre de merengue.

1920-1921

## 1.2 Antecedentes de la santería y el rito, en el arte latinoamericano.

Si lo africano y lo indígena se hermanan en América en calidad de culturas dominadas, existe entre ellos una divergencia fundamental: los africanos fueron, en palabras de Lipschütz, "aborígenes importados" como mano de obra para las grandes plantaciones de América. Desarraigados, reducidos a la esclavitud, homogenizada su diversidad cultural y étnica bajo una construcción racista ("negro"), los africanos eran empujados a un ámbito geográfico, social y cultural diverso, en calidad de medios de producción. A diferencia de los indoamericanos, la aculturación implicó la pérdida misma de sus comunidades, estructuras de parentesco e instituciones sociales y culturales, y el amalgamamiento que unía a hombres y mujeres de culturas diversas, a menudo separados en África por miles de kilómetros.

Este desarraigo propició una intervención más activa de los africanos y sus descendientes en la integración de las nuevas nacionalidades latinoamericanas, en las zonas donde aquéllos poseían gran peso demográfico. Más que de una voluntad integrativa se trataba de una respuesta condicionada por la imposibilidad de constituir comunidades africanas en América, sólo vencida en el caso de los *bush negroes* de las Guayanas, sociedades de cimarrones con fusión multiétnica que llegaron hasta hoy protegidos por la selva. La emancipación y la mezcla racial, bastante frecuentes en las colonias ibéricas, facilitaron el proceso. Es cierto que el tan llevado y traído mestizaje

cultural está lejos de significar una fusión equitativa y armónica, sino el desarrollo en América de nuevas culturas occidentales con pequeñas dosis de componentes no occidentales, mediante procesos de separación de etnos originales y mixación. Pero esto resulta más marcado en los países de fuerte presencia indígena, multiétnicos, donde la diversidad pretende igualarse tras un discurso nacionalista integrador. En los lugares de fuerte presencia africana, los elementos culturales e idiosincrásicos de este origen modulan las culturas nacionales de tipo occidental "mestizo" al extremo de fraguarlos una buena medida de acento particular.

Sucedo en el Caribe, término que, más allá de lo geográfico, se ha forzado en la práctica hacia el Sur, por ejemplo, Porto Alegre, y hasta el Pacífico, Guayaquil, para nombrar la presencia interna de la cultura de rasgos definitorios de origen africano. En esta acepción denomina a una etnocultura general que abarca numerosas agrupaciones étnicas americanas, algunas constituidas en nación (Haití), otras en grupos con particulares propios dentro de la nación (la costa de Colombia), y otras más como nacionalidades (Martinica). Resulta elocuente que el adjetivo "caribeño" ha comenzado a usarse en la teoría antropológica para referir a un paradigma opuesto a la narrativa monocultural.

La cuestión de lo multinacional, enmascarada por los proyectos integrativos de las burguesías criollas latinoamericanas, no existe con respecto a la presencia subsahariana en América, simplemente porque el africano se le privó de su nación al

trasplantarse. Extendamos a todo el Caribe la famosa metáfora en que Fernando Ortiz definió la cultura cubana como un ajiaco, es decir, un sopón de ingredientes muy diversos donde el caldo que queda en el fondo representa la nacionalidad integrada, de síntesis. Habría que ver qué parte de los ingredientes pone cada quien, y a quién toca después la cucharada mayor. De cualquier modo, este ajiaco no es una fórmula idílica, como tanto se sigue usando hoy, convertida en mito fundacional de la identidad cubana. Y sería necesario hacer notar además que, aparte del caldo de síntesis, quedan huesos y carnes duros que nunca llegan a disolverse del todo, aunque aporten su sustancia al caldo.

Estos son tanto las supervivencias y recreación de la tradición africana alrededor de complejos religioso-culturales, como ciertas características propias de los negros como subgrupos dentro de los etnos "mestizos" creadores de las naciones latinoamericanas, determinadas aquellas características más por la situación social histórica que por lo etnocultural. Franklin Frazier, sociólogo, veía al negro como resultado de su deculturación por la esclavitud y su marginación social; Melville J. Herskovits, antropólogo, enfocaba la reinterpretación desde su antigua cultura.

Si bien el negro se integró activamente en las nacionalidades caribeñas, pudo desarrollar complejos religioso-culturales de franca raíz africana, gracias a que algunas etnias de presencia cuantiosa consiguieron mantener disimuladamente sus religiones tradicionales, que se adaptaban a las nuevas

circunstancias. Con ellas se conservaron sus sistemas de música, danza, cantos, literatura oral y expresiones verbales. Fueron el vehículo principal para mantener elementos etnoculturales en un estado próximo al de su origen. La idea de estas religiones han experimentado acontecimientos, transformaciones, préstamos entre sí y del catolicismo popular y el espiritismo, su esencia, filosofía, estructura y lenguaje permanecen muy cercanos a las fuentes africanas específicas. Más que un fenómeno de sincretismo -como se ha enfatizado en los discursos contrarios en el mestizaje como solución equilibrada y totalizadora de la nacionalidad-, constituyen un paradigma de adecuación dinámica a un contexto histórico, cultural y social diferentes, y bajo estrictas condiciones de dominación. Aunque conservaron su carácter popular, estas religiones y sociedades religioso-fraternales se han abierto desde hace tiempo a todas las razas y en ellas participan las distintas capas sociales. Las emigraciones cubana y brasileña incluso las están internacionalizando por toda América y España.

Sin embargo, más allá del terreno especializado, existe un asombroso desconocimiento acerca de ellas, aun en textos que abordan temas próximos. Con frecuencia se emplea el término *vodú* -nombre de una de ellas- para identificarlas a todas, no sin connotaciones de sangre, sexo y brujería como complejos religioso-culturales africanos para advertir su variedad y cuantía. Los principales son el palo monte (Cuba) y la macumba (Brasil), de origen congo; el shango (Trinidad-Tobago), la santería o regla de ocha (Cuba), el vandomblé, el

batuque y Xangô (Brasil), derivados del culto a los orichas yoruba; la regla arará (Cuba), la casa de minas (Brasil) y la casa de Rada (Trinidad-tobago), proveniente de la religión de los ewe-fon; la Sociedad Secreta Abakua (Cuba), única reconstitución de una sociedad secreta masculina en toda la diáspora; la de los hombres-Isoopodo-ogham, efik, ulut y de otras etnias del Calabar; el vodú (Haití), sistema sincrético con fuerte intervención ewe- fon y congo; las religiones de los *hush negroes* (Guayanas), también sincréticas, con mayor peso fani-achanti y ewe- fon; la umbanda (Brasil) y el culto de María Lionza (Venezuela), religiones nuevas, criollas, de inspiración y estructura africana a pesar de su sincretismo abierto. El grado de "africanidad" varía según el caso.

Pero mantienen vivos acervos africanos no disueltos en la nueva cultura "mestiza", como ritos de prácticas, creencias, costumbres y visiones de la realidad. Son los núcleos culturales que pudiéramos llamar afroamericanos en general y afrobrasileños, afrocubanos, etc., en particular, para diferenciarlos de los que se han esquematizado como culturas caribeñas. El término reconoce la supervivencia africana con cierta autonomía dentro de la pertenencia a las nuevas nacionalidades americanas.

La presencia cultural de Africa en América puede esquematizarse así en tres manifestaciones principales. Una, como acción interna, constitutiva, sintetizada en los etnos o subetnos caribeños. En este caso modula la identidad occidental de estas culturas con componentes no occidentales



de notable peso en la formación de la idiosincrasia, la cosmovisión, las costumbres y las prácticas artísticas, más allá de la clase social o el color de la piel. Otra, más externa, como características socioculturales de los distintos grupos de negros y mulatos en la conformación de la sociedad. Y otra, aún más externa, en los acervos de origen africano no disueltos, plenamente identificables. Por supuesto, hay superposición e intercambios continuos entre las tres manifestaciones. Es preciso recordar además que en el Caribe, en general, la comunicación entre los estratos sociales y culturales es bastante desembarazada.

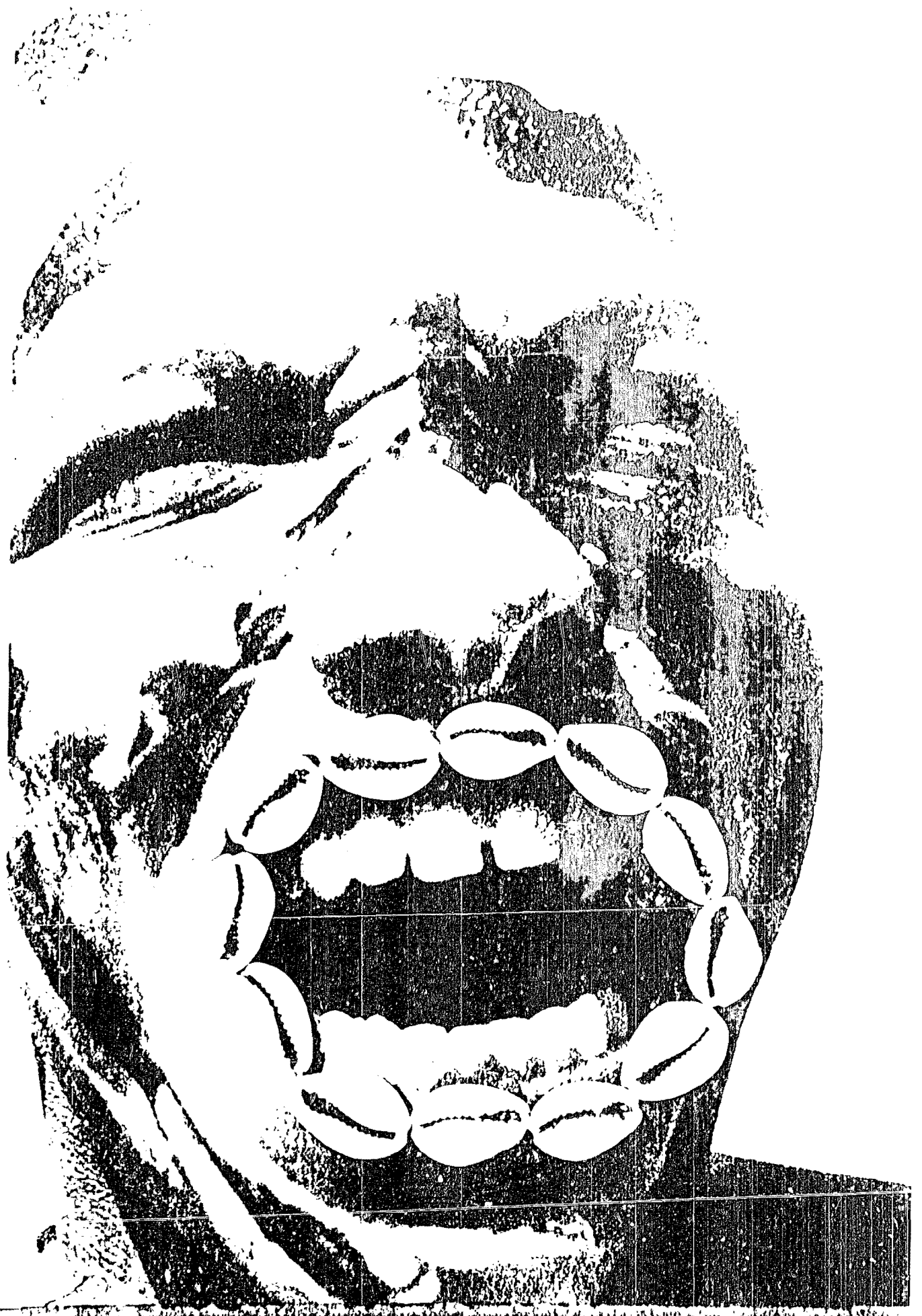
Dentro de la cultura popular la raíz africana ha resultado menos activa en las manifestaciones plásticas que en la música y la danza, sus máximas expresiones artísticas desde temprano. Su acción ha sido sobre todo como partícipe en creaciones nuevas, criollas, a menudo de carácter urbano. La deslumbrante parafemalia del carnaval constituye el campo más notable, con sus trajes, máscaras, decoraciones y carrozas, tal vez la producción visual más rica y más exuberante originalidad del Caribe. El plástico religioso de los complejos afroamericanos, que pudiera haber sido una rica evolución en América del arte tradicional africano, resultó muy afectada por el catolicismo colonial, atento a reprimir toda confesión de "fetiches". Los objetos rituales debían disimularse, y la imaginaria católica era adoptada sincrotizando sus representaciones de santos y vírgenes con los panteones yoruba y ewe-fon, algo bien coherente con el politeísmo encubierto de la devoción mariana y a los santos, originando

en la expansión del cristianismo primitivo entre los "bárbaros". Si Santa Bárbara vestía de rojo, sostenía un arma y para colmo se asociaba al rayo, esto bastaba para identificarla con Changó, el viril dios yoruba del trueno. Y la contradicción en el sexo se explicaba a los Derrida, diciendo que Changó era "Santa Bárbara macho".

A pesar de todas las dificultades, pudo hacerse una plástica afroamericana, pobre si la comparamos con sus antecedentes en África, pero muy fértil en invenciones criollas. Su carácter está en adaptar los cánones de origen, recreándolos de acuerdo con las nuevas condiciones y materiales a veces en un despliegue barroco típico del "Nuevo Mundo". Los objetos rituales van de una relación formal bastante estricta con sus antecesoros de África - como la imagen del dios Eleggua - a una reinvención que conserva sólo los significados y funciones, a menudo también reacondicionados a la nueva situación que deben servir, y llegan hasta la pura invención criolla, sobre todo en las religiones sincréticas como la umbanda. La imaginaria de reigambre africana ha experimentado un relajamiento de las normas originales, ha asimilado elementos y técnicas diferentes, se ha abierto a la fantasía personal, y ha tendido más bien a convertirse en escultura y pintura ingenua, como la hecha por los artistas populares. Muchos de estos objetos participan en la espectacular escenografía de los altares, quizá la máxima expresión estético-ritual afroamericana en la plástica. Constituyen verdaderas instalaciones "posmodernas" de los objetos más diversos, algunos confeccionados al efecto y otros apropiados como "ready

*mades*", resemantizados con gran desembarazo para estructurar un discurso simbólico y estético (cuy compoljo, donde los cánones religiosos no impiden una nueva creación vernácula que integra lo tradicional y lo contemporáneo.

"Si los africanos participaron en la integración de las culturas caribeñas, muchas manifestaciones de estas culturas, aunque estén vinculadas con tradiciones o temas africanos, ni en directo con las capas populares donde predominan los negros y sus costumbres, pueden tener algún cromosoma del África que plasme rasgos y gustos particulares, modelando la identidad peculiar de lo caribeño. En la plástica podemos ver, a partir del arte moderno, ciertos ritmos, colores, líneas, acontos y estructuras frecuentes en aquellas obras en cuyo carácter caribeño más se insiste. Es muy posible que en el surgimiento de estos rasgos haya tenido un papel activo la raza africana. Más que por una acción estilística, por la presencia sustancial de componentes culturales de origen africano en lo profundo de su conformación. Menos por el desarrollo de una tradición de manifestaciones materiales de estas culturas y más por la intervención prometeica de su conciencia. Esto es, por la gestión directa de la cultura espiritual de África, -con sus cosmovisiones, valores, modos de pensamiento, orientaciones, costumbres- en la ontogénesis del Caribe y, por consiguiente, en las formas en las que culdes se identifica y reconoce la nueva cultura." Gerardo Mosquera.



IV  
Changó

Un hacha como sombrero,  
rojo y blanco, blanco y rojo,  
nada espaldas al enjío  
del amo, jefe y guerrero.  
Dando vueltas de carnero  
se aproxima a los tambores  
entre manzanas y flores.  
Un rayo de luz quebrado  
sobre el castillo y la espada.  
Cabro Osile cuando le oyes.

### 1.3 El rito en dos artistas negros, Lam y Mendofo.

#### Wifredo Lam.

Lam intentó romper los dualismos y reconocer las hibridaciones, complejidades o "inautenticidades" propias de la dinámica poscolonial, al tomar conciencia de la acción cultural del orbe periférico en los procesos contemporáneos, del modernismo a la posmodernidad. Porque a pesar de las estructuras de dominio prevalecientes, la ruptura de las totalizaciones que esta última conlleva pudieron ser, consecuencia y no descripción de un universo reelaborado por la praxis de sociedades antes desplazadas por completo. Este praxis no consiste en una vuelta al pasado anterior a la globalización traida por la expansión occidental, sino en la construcción de cultura contemporánea desde una pluralidad de perspectivas.

El diálogo intercultural implícito en la obra de Lam ejemplifica un empleo ventajoso de la diversidad en la etnogénesis de las nuevas nacionalidades latinoamericanas, de la cual el Caribe resalta como paradigma. Nacidas de procesos de aculturamiento e hibridación, integran el tronco cultural de Occidente, pero son moduladas desde dentro por ingredientes no occidentales muy activos. La cultura europea está en sus orígenes, no resulta ajena en la manera en que puede serlo para los africanos o los asiáticos, divididos entre su viejo acervo tradicional y el impuesto por el colonialismo. Lam pintaba cubismo o surrealismo dentro de una tradición familiar, así

fuera como secundario. Su valor estuvo en hacer un giro cualitativo y fundamentar su arte en aquellos componentes de origen africano vivos en la cultura cubana. En cierto modo su obra reproduce la pluralidad propia del Caribe, centrándola en el componente de origen africano, que da el perfil a la región.

El viraje en la interpretación de Lam responde a una nueva orientación de los discursos correspondientes a la acción que se está produciendo en la periferia hacia el centro, en la cual aquella deja de ser un reservorio de tradición para actuar hacia una descentralización periférica, multiétnica, de la cultura "internacional", junto con un fortalecimiento de los desarrollos locales. Su obra estética simbólica hecha en el mundo, es la hibridación y la transformación, abiertos, hacia una comprensión intercultural de las funciones, significados y estéticas de aquella producción y sus procesos.

Los contenidos "primitivos" de otras culturas penetran así en la pintura de Cocidente, revitalizándola pero a la vez inician el largo camino de su posible transformación periférica en la compleja contradicción de los procesos poscoloniales. Lam rellena el cubismo de los significados que éste había ignorado en su uso morfológico de la plástica africana, nacida para satisfacer funciones religiosas. Si comparamos un personaje "africano" de Picasso u otro semejante al Lam picassiano de 1938-1940 con cualquier figura, todavía parecida a aquélla, del Lam "cubano", veremos que los primeros son seres humanos geometrizados, y los segundos entidades mitológicas casi nunca individualizadas del todo. No es que el pintor realice

una reesquematización de las máscaras africanas, volviendo a dotarlas de sus significados de origen. No hay cita en estricto de tipos específicos de máscaras, dado el grado de descomposición, mezcla y reelaboración de las fuentes. La intertextualidad es aquí más bien genética y de sentido. Lam se inspira en la imaginación semiótica de las máscaras, para conseguir por cuenta propia y dentro de un imaginario más personal lo que aquéllas procuran: la construcción de lo fantástico-natural, vinculado con un modo y una concepción del mundo. Procura una aproximación abstracta al sentido místico que las máscaras intentaban expresar en sus contextos, mediante los recursos y funciones, necesariamente diferentes, de la pintura de caballete y el arte a la manera occidental actual, como actividad autónoma, autosuficiente, "desinteresada", como lenguaje imaginal ligado a lo estético. Esta aproximación le sirve para expresar su visión desde sí misma y desde lo africano en América.

No existe tampoco una simbólica precisa en Lam, a pesar de lo mucho que se describe su plática como conjunto de símbolos. Sus referencias a los complejos religioso-culturales afrocubanos son muy indirectas. Muy pocos elementos resultan identificables, excepto la efigie de Eleggúá, ya comentada. Pero ni aun en ceremoniales de esta deidad, como no sea en un plano muy general. Lo anterior persiste aun cuando los títulos refieran a dioses y sus atributos específicos, que permanecerían irreconocibles para cualquier creyente, al prevalecer la reinención a la descripción. Únicamente aparece una codificación simbólica más estricta en algunos grandes

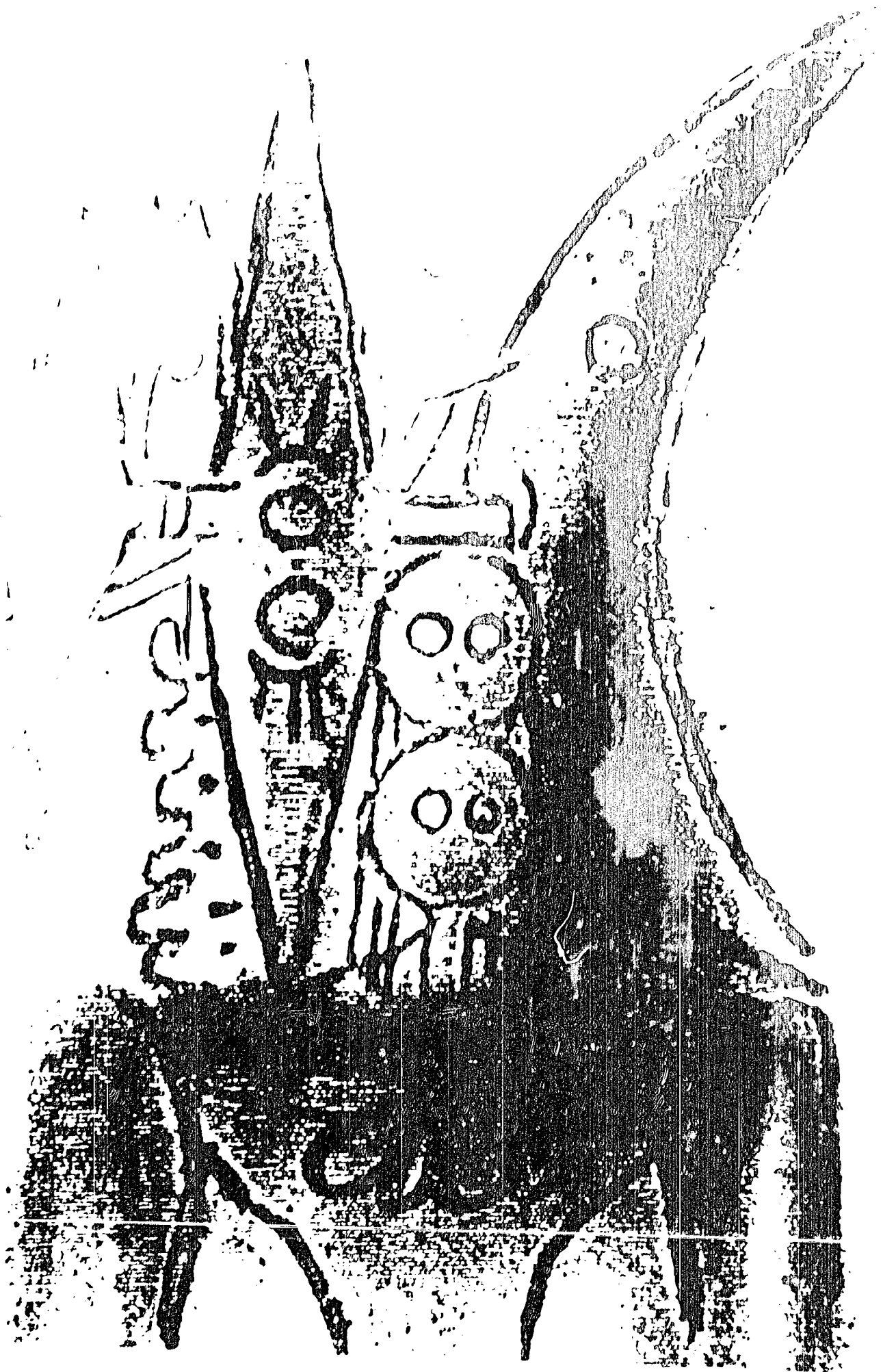




óleos del segundo lustro de los cuarenta, como *Presente eterno*, *Las bodas*, *Bohial*, *emperador de las moscas*, *Anunciación*, peculiarizados a la vez por un mayor naturalismo en la figuración y por su agresividad expresionista. Lam sólo busca transmitir, por los medios antropológicos del arte moderno, una cosmovisión condicionada por los factores africanos vivos en su cultura de origen, un sentido místico general procedente de ella.

Todo este camino de visión tiene que ver con la presencia interna en la cultura del Caribe de conciencia africanas interiorizadas y disueltas participen en la conformación de la sensibilidad y el imaginario caribeños, con su particular mundo simbólico.

Lam como el primer artista que presentó una visión desde lo africano en América en toda la historia de la plástica. Este acontecimiento marca un indiscutible en el devenir del arte, y es el logro crucial del pintor, mucho más allá de lo que pueda haber contribuido a la renovación americana del surrealismo, el cubismo, el expresionismo abstracto o el modernismo en general. Además, porque lo que hizo por ellos fue resultado del enriquecimiento que aportó al brindarles una carga de significados nuevos, al multiplicar sus alcances, al emplearlos para introducir el vuelco de perspectiva dentro de ellos mismos, no contradiciéndolos sino apropiándolos, reciclándolos, adaptándolos, resemantizándolos. Fotografías No. 4 y No. 5.



### Manuel Mendive (1944- ).

El cubano Manuel Mendive plantea en sus conceptos artísticos una plástica en movimiento, una especie de ritual Performance y culto religioso. Mendive se formó dentro de una familia conservadora de las tradiciones de origen yoruba, cultura de la actual Nigeria, muy influyente en Cuba y Brasil, mantenidas en la santería o regla de ocha, un culto sincrético afrocubano del cual es practicante.

Graduado de la Academia de Bellas Artes. Este pintor que se sirve de un lenguaje primitivo, aunque dentro de una sensibilidad propia, del Arte Moderno Occidental y con un oficio profesional para transmitir a cabalidad los contenidos del primitivismo mágico y mitológico de su cosmovisión. Sólo con respecto a ella se puede hablar de lo primitivo en su arte, o sea, no tanto en lo plástico como en la propia conciencia del artista. La influencia formal de lo plástico africano y americano sólo es indirecta en Mendive. En este hay un recurso de base del arte primitivo de sus peculiaridades estructurales narrativas, etc. Más que un basamento iconográfico, se trata de la incorporación de todo un lenguaje que expresa una visión del universo.

Mendive se vale de un pensamiento mitológico vivo como vía para acometer una representación del mundo y una reflexión sobre problemas generales del hombre. Lo hace con naturalidad propia de muchos cubanos cuando interpretan mitológicamente sucesos y cuestiones de la vida moderna, o

cuando emplean a diario la magia para actuar sobre ellos. Y es que, el pintor proyecta el mito hacia la vida, hacia la realidad, de ahí que su arte además de presentar la pura mitología afrocaribina con un sentido de universalidad, símbolo que pone en evidencia los valores latinoamericanos, sus raíces con las tierras africanas. El cuantitativo de sangre africana que circula por sus venas es compensado por una latinidad cultural y afectiva, mental y sentimental.

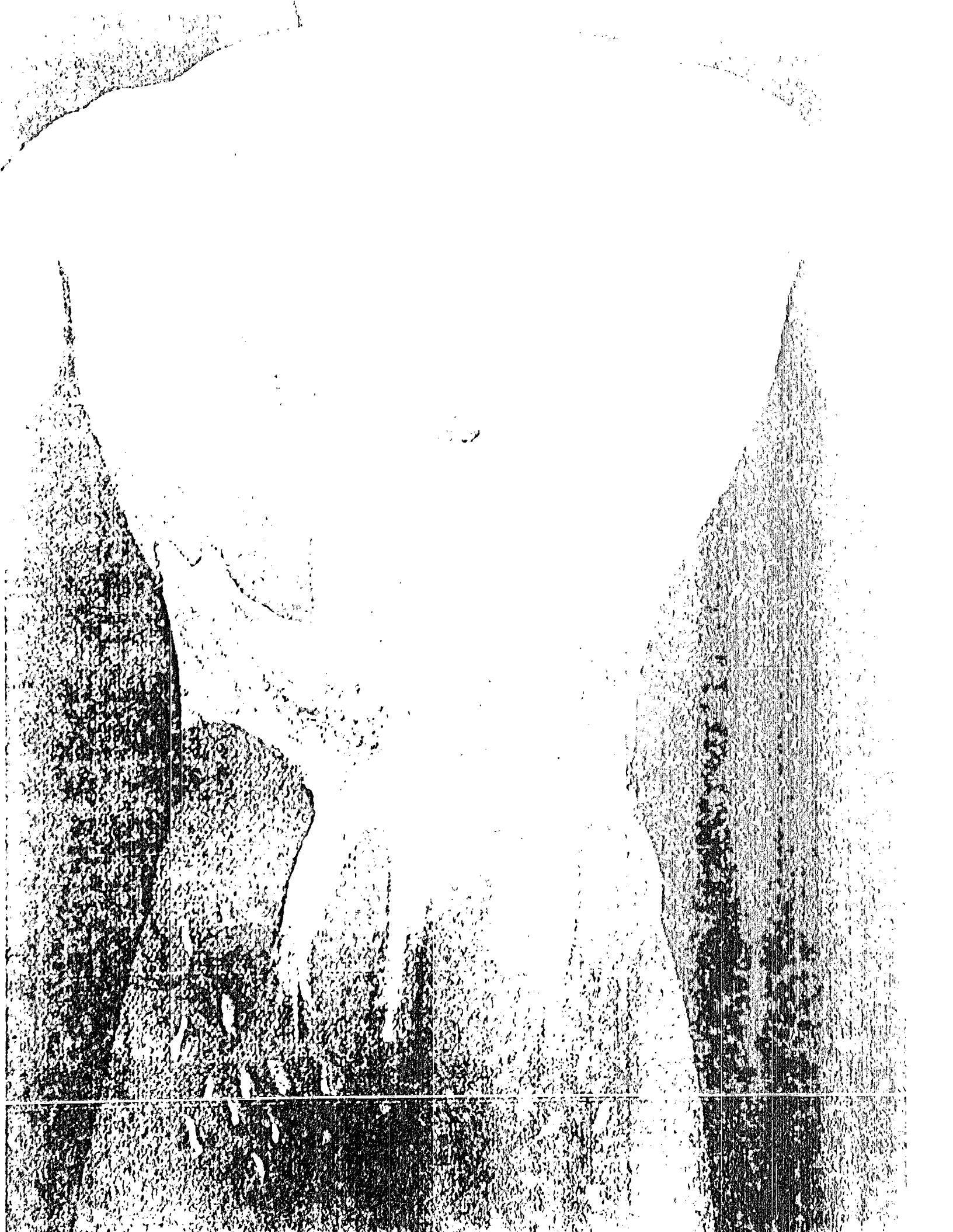
Su arte corresponde a los parámetros culturales de nuestra latinidad y al mismo tiempo consciente de el inferior. El otro que es propio de negro africano que siendo importado como esclavo ha impuesto toda una tradición alienada y enajenada, por eso, es necesario ver esa mezcla entre humanismo y negritud crea esa dimensión del lenguaje que te hace entrar en el universo como si fuera agua.

Vive en armonía con su ambiente y, sobre todo, con su tierra, el único poder que reconoce su sensibilidad y afectividad que provoca la obra de Mendive, símbolos bestiales y también alusiones al vodú y a los ritos africanos.

Mendive se ocupa ahora de trabajos interdisciplinarios en los cuales pinta el cuerpo de bailarines y animales. Una plástica en movimiento y sonido, una impactante mezcla de pintura, escultura, danza, música, pantomima, body art, canto, sonido, ritual, espectáculo performace, comparsa y procesión donde lo culto y lo popular se interrelacionan. Fotografías No. 6 y No. 7.

El arte latinoamericano es un resultado de mestizaje del arte europeo, el de América precolombina y el arte africano. Todo esto, partiendo de una hibridación histórico cultural, la síntesis de razas y culturas diferentes, culturas sincretizadas por su diversidad e identidad particular y su grado de desarrollo histórico." Revista Arte en Colombia.







V

Ochun

Aparece junto al río:  
tumor de pulsaras de oro.  
Un venado cruza el coro  
en el ámbra del estío.  
¡Espajos para el hastío!  
Da la miel, la bolladera.  
Girasol en la sopera,  
Mulata de rompe y raja,  
el sándalo la agasaja.  
-Lo dice Lydia Cabrera.

#### 1.4 Performance y acciones rituales de Manuel Mendive

El origen de la cultura latinoamericana no obedece únicamente a un mestizaje de europeo e indios y africanos, como tal es significado, también la integración de hombres de comunidad primitiva de modo de producción asiático. Además, este sincretismo en el plano de la conciencia capitalista, en América adoptó métodos arcaicos de esclavitud. América Latina ha sido como una máquina del tiempo y los latinoamericanos somos también mestizos del tiempo, esto ha hecho que en nuestra conciencia sobrevivan con notable fuerza formas del pensamiento mágico y mitológico, predominante en la conciencia de determinados estudios de la evolución económico social característico que integran una unidad orgánica con el pensamiento occidental, propio del desarrollo capitalista.

La integración genética de lo fantástico y lo primitivo con lo cartesiano y lo moderno ha sido la base de lo "real maravilloso" y el "realismo mágico". América es un conglomerado multicultural y multitemporal.

El mito sólo constituya para él un método artístico en la medida en que es la aplicación en el arte de un sistema de pensamiento cotidiano.

Para Mendive la Mitología es real, en todo el sentido de la palabra. La evolución de su obra pudiera observarse como un sistema de interiorización del mito en cuanto medio de

indagación artística. Comenzó a mediados de los sesentas con una visión muy viva y profunda en los mitos de origen yoruba conservados en Cuba, en lo que hasta ahora sigue siendo el momento de mayor valor artístico de su trayectoria.

Es la etapa oscura donde pintura y escultura se funden hechas con materiales de desecho, medallas provistas de dibujos y cabello humano quemadas al fuego y atacadas con ácido, una impresionante apariencia de objeto mágico-real.

Una recreación artística del mito hecha desde dentro por un portador del pensar mágico-mitológico, que es a la vez un pintor moderno. Esto sin el menor acoso del folclorismo, pues su visión trasciende lo particular del mito hacia su alcance de universalidad, en una reflexión sobre la vida, el hombre y el mundo.

Con esta personalidad tan propia, Mendive es uno de los actores de la línea expresionista donde manifiesta lo mejor de la plástica.

Desde 1968 comenzó a quebrarse esta ortodoxia original y surge la etapa clara, disminución de lo escultórico y el collage en favor de la pintura, desolación del color, esquizofrenia y endulzamiento. El mito se abre a los hechos históricos, la cotidianidad, el costumbrismo y la actualidad política, siguiendo la inclinación general de la década de los setentas en Cuba, traducida en Mendive en un desenvolvimiento orgánico desde su propio eje de creación.

La similitud que puede tener sus oblicuas bases culturales en África, Mendiya es un profesional pero de extracción popular, formado en un medio conservador de tradiciones africanas y un artista que ni en su obra ni en su vida personal ha roto con la cultura popular.

El crea ahora sus propios mitos en lugar de seguir los de la tradición, pero aquellos tiene sus raíces en este y son fruto del pensar mitológico, de una mitogénesis viva familiar interiorizada. Mendiya no es un africano en América, su pintura cubanísima siempre plasma la compleja ginecesia del Caribe.

Su mezcla etnocultural y el mestizaje del tiempo, ha producido en Cuba en mayor grado que en otros países donde prevalece más esa multiplicidad contada por Dohy el poeta de Surinam "un árbol tantas hojas" "un árbol". Pero en el arte de Mendiya la fuente africana es muy poderosa, específicamente, el acervo yoruba, y esto da conexión transatlántica.

Mendiya se ocupa ahora de trabajos interdisciplinarios, en los que pinta el cuerpo de bailarines y animales. Más allá del refrescante bazar morfológico de estas creaciones cuando se logran su valor está en trascender la espectacularidad codificando un mensaje completo y de extrema poesía. Estructurado en la misma proyección de su pintura de hoy: De nuevo no hay referencias literarias a danzas, ceremonias o mitos afrocubanos, la representación es generalizada, sólo levemente alusiva.

Lo afrocribano está otra vez como cimiento sobre el cual Mendiola desarrolla su talento y en el empleo de tambores, hasta el canto yoruba, los gestos y movimientos de los bailarines y músicos, el posible simbolismo de los animales que participan. El resultado, un espectáculo etnocultural y, como obra artística, significativo.

En toda esta nueva etapa que va de 1984 a 1986, han desaparecido los dioses, tanto en las referencias concretas de la vida cotidiana, la historia o la actualidad, son imágenes más generales, más abstractas. Mendiola gusta decir que nos presenta la vida y es lo más exacto que puedo afirmar. Su pintura es una metáfora de las fuerzas elementales del mundo, un mundo antropomorfizado, donde, no obstante, el hombre no es centro rector, sino, elemento de un orden de la naturaleza, una naturaleza viva.

Nos enfrentamos con una visión animista y mitológica de la realidad con líneas arísticas, donde esta es interpretada como un sistema que garantiza la transformación equilibrada en todo lo existente hombres, animales, plantas y montañas, participan unos de otros, pierden su taxonomía mezclados en una suerte de continuum vital. Más que elementos son funciones de un cosmos que se deboran, aman y comunican y paren unas a otras en una cadena, que establece una ecología fantasmagórica.

El mito se ha esfumado como base anecdótica, pero se ha desarrollado como fundamento metodológico. Ahora está "por

debajo", facilitando la proyección de la fantasía de Mendiye, una imaginación sistemática a pesar de su exuberancia. Por eso, no es sólo el carácter narrativo de esta pintura lo que recuerda las novelas del nigeriano Amos Tutola, que son una sucesión lineal de acciones de seres fantásticos, muy vinculados con los relatos folclóricos yoruba, no con los mitos religiosos. Varios pintores de la Escuela de Oshogbo también han dado rienda suelta a una fabulación procedente de la oralidad mediante una expresión plástica personal. Parece tratarse de una tendencia común a muchos artistas modernos africanos sin estudios académicos, no una adaptación forzada a la época, causa del arte y la literatura cubana de esa época. Algunas de sus obras de principios de los 70 quedan entre las más valiosas de ese entonces, precisamente, porque no fueron típicas de él. Tras ese momento, desafortunadamente, su pintura se ve vaciando de significados y cae en un decorativismo que continúa hasta los ochentas.

En el período de 1981-1982, viajes a la URSS y Bulgaria motivan el inicio de un tránsito en ellos. Mendiye aplicó, sin contradicción alguna, su visión artística a escenas de estos países, incorporando algunos entos legendarios locales y demostrando, aún más, que la pintura no es un resultado del mito como tema, sino, también como método, o sería más preciso, como cosmovisión actuante de modo global en la creación artística, la vida diaria y la orientación existencial.

Pero a partir de sus viajes a Africa en 1982-1983, se abre una nueva fase. Tiene lugar un desbordamiento de la fantasía,

que lo lleva a una invención desenfrenada de seres fabulosos no tomados, ni inspirados, en mito alguno: criaturas de su imaginación personal. La agitación fabuladora va acompañada por cierto barroquismo que atenúa el aspecto, más bien estático, de sus diseños, dotándolos hasta hoy, de mayor proliferación, dinamismo y complejidad sin quebrar esa construcción ordenadora que los caracteriza. Fotografía No. 3.

"Los cambios forma las incluyen el gusto cada vez mayor por la clave baja y los tonos tierra y llegan en la actualidad al empleo del claroscuro, la transparencia y otros recursos más pictóricos que rompen con los colores planos y el punteado, casi emblemático de su estilo. Se inicia como una voluntad de apartarse de lo que pueda resultar decorativo o comercial, en pos de una pintura más dramática, que realza el componente expresionista, no obstante, mantiene su dibujo y figuración inconfundibles." Gerardo Mosquera.





VI  
Los ibeyis

De ríos en dos van las aguas  
iguales y diferentes;  
con sonajas y estridentes,  
los juguetones xmaguad.  
En casa de guano y yaguas,  
con sus dimas y dretes,  
arman no un breto, dos bretes,  
si escuchan una guitarra.  
Cuando un cordel los amarra  
sentados en taburetes.

**CAPITULO SEGUNDO**

**CUBA EN EL MUNDO LATINOAMERICANO.**

Bajo determinados rasgos comunes, las Antillas poseen personalidades distintas. Todas estas islas fueron pobladas de modo semejante, por inmigrantes voluntarios o forzados: europeos, que se apropiaron de ellas y reinaron como sus dueños; negros deportados de Africa, reducidos por los europeos a la esclavitud; mestizos, nacidos del encuentro de los dos elementos anteriores. Posteriormente, llegaron otros extranjeros, a menudo de muy lejos, incluso de Asia. Pese a esta semejanza en su población, las islas son sin embargo muy diferentes en el plano humano. A consecuencia de haber experimentado a lo largo de periodos muy dilatados el dominio de tres potencias de espíritu diverso, España, Inglaterra y Francia, fueron marcadas por la influencia específica de cada una de ellas. Jamaica vive a la inglesa, Martinica y Guadalupe tienen costumbres francesas. La "cultura antillana" se presenta aún en un estado de sincretismo, en el que se mezclan las aportaciones de los antiguos dominadores y de las tradiciones africanas, introducidas por los esclavos. Sin embargo, esta cultura toma conciencia de sí misma, se concreta en las reivindicaciones políticas, en las obras de los escritores, de los artistas. La poesía parece ser su voz más auténtica, su canto más profundo. Es evidente que estamos asistiendo, en esta parte del mundo, a la creación de valores nuevos, a la afirmación de un estilo de vida y de pensamiento. Max Pol Fouchet.

Desde este punto de vista, es sin lugar a dudas una de las más fecundas tierras antillanas.

Cuba debe a la historia su originalidad creadora. En 1492,

Colón, a punto de ceder al desánimo, divisa San Salvador de Las Lucayas, donde desembarca. Sigue adelante, y divisa otra tierra, que aborda. Cree hallarse en Mongolia: en realidad descubre Cuba, y la bautiza "Juana", en honor del príncipe Juan, heredero del trono de Castilla. el país le entusiasma. Se refiere a él diciendo que "nunca tan hermosa cosa vido".

Llegados a la isla unos mil años antes de la era cristiana, los siboneyes, de origen mexicana en opinión de algunos investigadores, modificaban la forma de las conchas marinas, haciéndolas aptas para usos diversos, tallaban símbolos de piedra, hacían collares con espigas de pescado. Los taínos, que arribaron más tarde, poco antes de la llegada de los españoles, adornaban con figuras sus piezas de alfarería, grababan motivos geométricos sobre los platos destinados a las ofrendas y los sitios ceremoniales, manifestando así sus aptitudes decorativas. Pequeñas estatuillas evocaban su mundo poblado de divinidades. Los cultos obedecían a ritos precisos, como lo muestran unas curiosas espátulas labradas: el devoto se las introducía en la boca para provocarse un vómito que le dejaría limpio de toda impureza. Determinados objetos de forma fálica presentan en un lado una figura masculina y en la otra la imagen de mujer. Hay pequeñas esculturas que unen las representaciones de un rostro y un cráneo. Estas sociedades insulares, que no pueden compararse con las grandes civilizaciones de la América Central, se fundaban en el dualismo indio de la vida y la muerte. Sólo quedan vestigios del universo del Caribe y de las grandes islas, pero es lícito pensar que su espíritu, acorde con un área

geográfica determinada, sobreviviría en una especie de lejanía interior de las conciencias, y proponer su destrucción como un símbolo a quienes se esfuerzan por recobrar una cultura propia.

VII  
Oyo

Monte oscuro, noche oscura;  
centellas y dos espadas;  
¡Deja sus puertas cerradas  
la fúnebre arquitectura!  
Su paso, que se apresura,  
y el mármol barroco y serio,  
sellarán todo misterio,  
Guarda, tras nueve colores,  
gudeños, cinos y flores,  
la duña del cementerio.

Tomás de Cervantes Saavedra

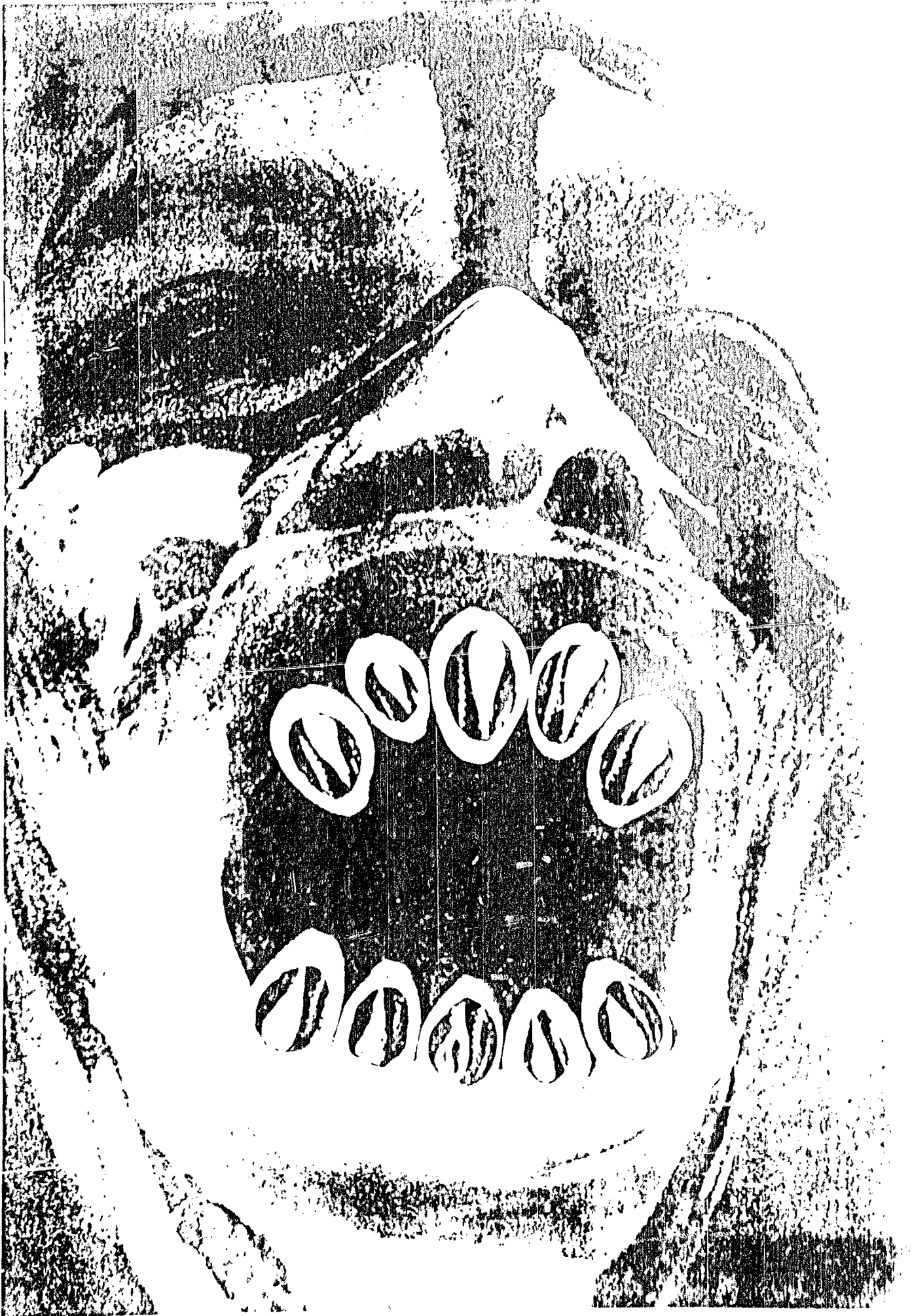
## 2.1 Manifestaciones rituales en la plástica latinoamericana.

El arte es una constante antropológica; aparece en toda sociedad desde los albores de la humanidad. Su evolución ha tenido a acentuar la especificidad, a la creación de objetos plásticos cada vez más autónomos. En primera instancia, el arte ritual, tal como se lo concibe en nuestro contexto cultural, no remite al arte mismo, transmite una información irreductible a otros lenguajes, es autorreferente, autorreflexivo. Pintura y escultura son formalizaciones preceptivas cuya función inicial es la de comunicar información estética. Pero a la vez es innegable su carácter de representación, su valor icónico o simbólico que nos remite no sólo a esa entidad que podemos dominar, signo plástico, sino también a significados suplementarios que están siempre obligados a pasar por los significantes formales (por lo específicamente estético). Estos significados ponen al objeto plástico en relación implícita o explícita con el mundo circundante, lo ponen en conexión o intercambio con las otras actividades sociales, con los modos operativos y comunicativos de la comunidad; permiten descubrir la complementariedad entre arte, técnica, ciencia y filosofía, consideradas todas como caminos del conocimiento, como exploradores, denominadores y dominadores del mundo, como modos de especulación, de experimentación, de acción pertenecientes a un mismo sistema de relaciones, las propias de una sociedad y de una época.

El arte se instala en el seno de una comunidad que instaaura el código que posibilita la comunicación artística. El código

proviene de un consenso social que tolera sólo un cierto margen de innovación, si se lo transgrede, la comunicación se corta temporal o definitivamente; para avanzar, el arte ritual es imprevisible en su mensaje. El código es un ente colectivo que proviene de un acervo común de conocimientos, del grado de conciencia posible de una sociedad que tiene un determinado horizonte semiótico.





## VIII

### Babulú Aye

Telo zurcida y oscura.  
Vendas. Llegas punzantes  
que sudan sobre las cuerdas  
del collar que las sutura.  
Ni otra forma ni más pura  
del cuerpo que se quebranta.  
Vino para la garganta  
y dos perritos de hierro  
Blanco y manchado es su perro.  
San Lázaro te levanta.

## 2.2 Alteraciones efímeras. Ana Mendieta.

Ana Mendieta, una de las más célebres intérpretes de las realidades emotivas físicas y psicológicas del ser humano, el flujo y el reflujo entre las fuerzas oriundas cubanas de su vivencia, han creado tensiones en su obra que se combinan con una autoconciencia extraordinaria.

Creó una serie de piezas que tituló "Esculturas de cuerpos terrestres en México", impresiones de su cuerpo en lodo o recreaciones de su cuerpo yacente en barro. Estas obras, esculturas del cuerpo humano, documentadas bajo fotografías y vídeo se sugieren las fuerzas de la generación, de la procreación, el poder y el vigor. Mendieta llega a formar parte literalmente de los procedimientos telúricos de la escultura y la pintura.

En 1979, en Cuba, preparó una serie de esculturas en las paredes de las cuevas de Jaruco. Se evoca la fuerza animista, sagrada, en una serie de creaciones al utilizar las formas en espiral que recuerdan los diseños empleados por los taínos, pueblo autóctono de Cuba, Puerto Rico y otras Antillas.

Mendieta desarrolló una iconografía de formas primordiales, sus esculturas recuerdan poderosamente las primeras aspiraciones de los seres humanos al crear los paralelos plásticos de su propia existencia.

Durante la etapa de 1973-1978 inicia una serie de esculturas en barro, tierra instalada al aire libre en el que se aprecia el perfil de su propio cuerpo en tierra, troncos y vegetación.

Llegó a estar muy influida por la religión afrocubana y comenzó a explorar la relación cuerpo-espiritualidad y tierra en obras efímeras.

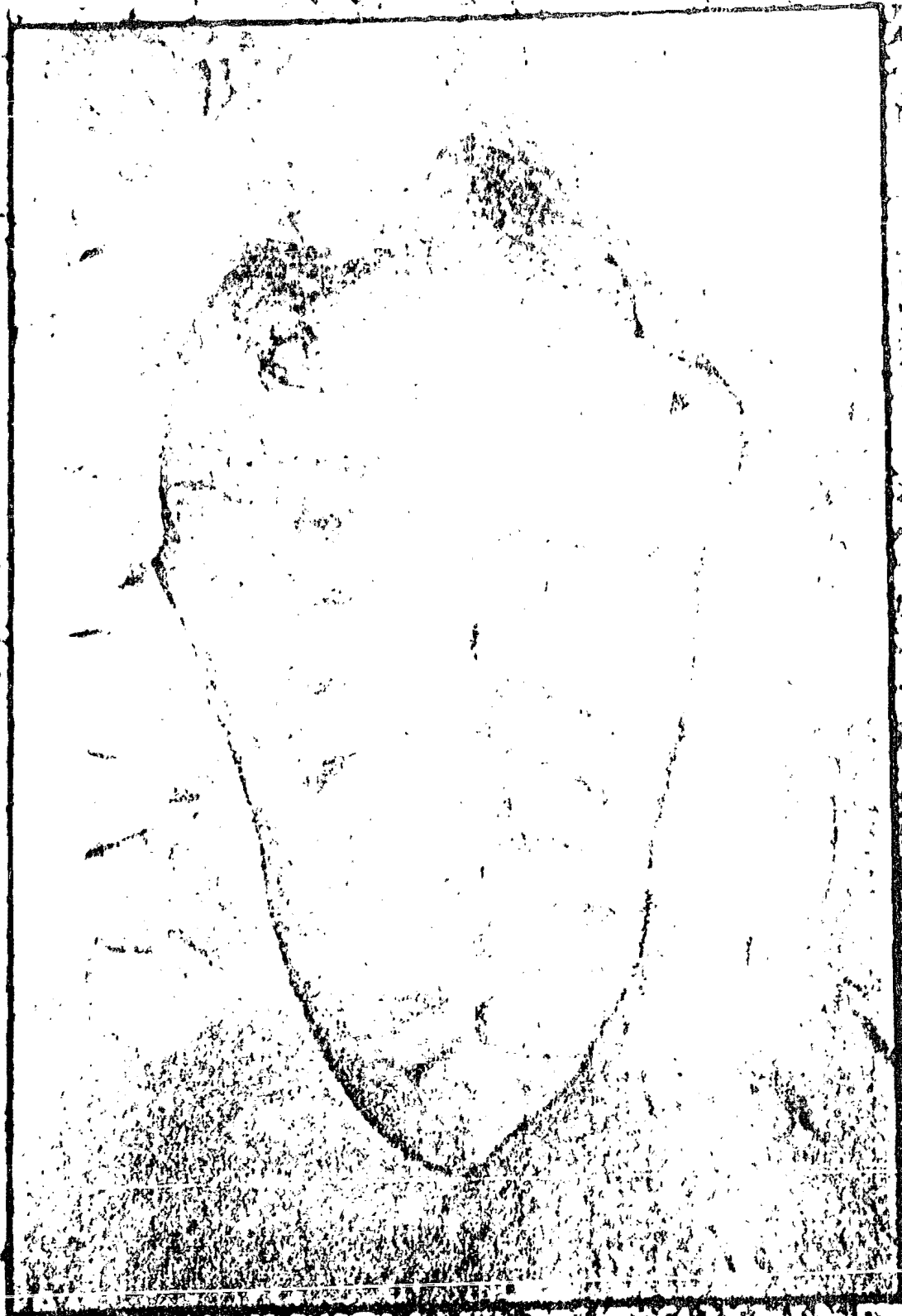
Clear Nater (1993), refiere el concepto que la artista da a su obra: "Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo, es un regreso a la fuente materna a través de mis esculturas y pinturas de tierra, fuego, cuerpo, me hago una sola con la tierra, me convierto en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de afirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenias en una fuerza omnipresente, es una manifestación de mi sed de ser".

El acto de trazar el contorno de su cuerpo, su silueta, su sombra, era importante para ella como arte, como magia. Estos símbolos la ayudaron a curarse temporalmente. Las piezas de tierra-cuerpo no están desvinculadas del minimalismo del arte antiforma visto por algunos como posminimalismo, es orgánico, ambos subvierten la composición al utilizar presentaciones de una sola imagen o repeticiones ordenadas esquemáticamente. El arte de tierra es minimalismo escrito en grande sobre el paisaje, el arte del cuerpo es el arte de la tierra de la carne.

Mendieta utiliza la fotografía en forma natural para probar y comunicar sus alteraciones efímeras del ambiente suspendido entre el color y el ritual. Fotografías No. 10 y No. 11









IX

Olokun

Mirad hombre, mitad pez,  
yape con siete cadenas  
más allá de las arenas.  
En sueño lo vi una vez:  
del rostro la redondez  
con ondas rayos triciales  
y ojos blancos abisales  
ahuyenta ese mal severo.  
Boca abajo, en el tablero,  
deciseis *cauris* rituales.

### 2.3 Lenguaje ritual plástico.

El arte negro posee una fuerza emocional y una precisión de sus fórmulas expresivas, de él puede afirmarse su carácter exótico, su hondo contenido emocional, indispensable para captar su mensaje artístico, estar libre de todo prejuicio y presentarse ante el arte del negro, parto de fórmulas y soluciones maravillosas a sus propias visiones espirituales. Crea un mundo manifiestamente irreal con formas abstractas, la atención se dirige a lo que en el hombre hay de contenido y significación espiritual, sin tener presentes las proporciones naturales. La obra se funda en las experiencias personales y se distingue por su tacto y comprensión, tomando siempre como punto de partida las innumerables sentencias, las experiencias y el arte como punto o elemento integrante de la vida.

Un auténtico pensamiento abstracto que en ellas se trata es una investigación del ser, de una Metafísica; de una Ética denominada Filosofía Mágica. En el centro del sistema se alimentan el concepto de energía vital, una especie de energía única y omnipotente en torno a la cual gira toda acción y pensamiento. La vida hay que vivirla intensamente, sólo la fuerza operante es ser y, el ser es fuerza. Fuerzas que implican e influyen mutuamente en la vida, un influjo de fuerzas que están en otra esfera de nuestras vidas.

Los animales, las plantas y los minerales tienen exigencia de energía, una energía comúnmente llamada magia, con un despliegue de las fuerzas de la naturaleza.

Toda la creación parte de lo más íntimo del ser y se expresa simbólicamente en las fuerzas de la naturaleza, personificada, en los antepasados.

El rito ha sufrido la autocrítica y ha ganado terreno para la comprensión de su problema en la plástica. El rito donde la visión entera del mundo es la acción del contacto con el mundo, medio la concepción creaba en la expresión atribuida al arte del siglo XX.

La obra nacida del misterio, la desilusión, la enajenación del hombre, el arte de vanguardia que invita al espectador a la reflexión autónoma.

La posibilidad que rito ha tomado es tan múltiple, que nos lleva a la definición de que el rito es todo aquello que implica una verdad personal, ya que esa verdad estará forzosamente impregnada de los valores del medio y, en alguna forma, aún del modo más subjetivo e individualista, logra comunicarnos.

Los diferentes lenguajes abstractos o neofigurativos, en donde Mendieta es uno de los pioneros, del arte ritual siente que ha dedicado demasiado tiempo a la ilustración del panteón yoruba y lo abruma la simbología religiosa y nos refleja un cosmos poderoso y universal.

El ciclo del rito abierto espléndidamente por artistas, conceptuales, como Ana Mendieta y Manuel Mendieta, en el que se apoyan en asociaciones espontáneas, sus performances

en el que la música, el movimiento decorado por este magnífico despliegue plástico, lujurioso y espiritual, en el que sus participaciones personales en la decoración de los cuerpos de los bailarines que reconstruyen las imágenes de sus cuadros, dándoles una historia y devenir.

Los signos que transmiten, signos de libertad, imaginación y fuerza, la gesticulación improvisada y estridente de los tambores, es el antagonista del discurso conceptual.

La dimensión independiente de una plástica desligada del procerato histórico, pero, si dentro de fuertes contextos religiosos, crea un atrevido humanismo entre el público y la obra, generando exasperación, mortificación y empuja al público a reaccionar violentamente sus valores artísticos y sus nuevas posiciones estéticas con un sentido revolucionario y compulsivo.

El rito erótico y plástico en Méndive como forma de liberación, es una constante en este siglo estético en toda la corriente surrealista. La liberación de los instintos aparece intelectualizada e ilustrada, tanto en la escritura de Bretón como en las confesiones de Antonin Artaud, como en la pintura simbólica de Dalí o de Magritte. El sexo no desciende de su condición alegórica, presionando como una referencia cuya condición de tabú no ha desaparecido totalmente. El arte ritual cargado de un alto contenido erótico contribuye, de esta manera, a rodear la cuestión sexual, envolviéndola cuidadosamente en el ropaje literario.

Todo culto negro está lleno de vida religiosa, con una visión clara, cargado de espiritualidad, sensibilidad e inteligencia. Los ritos son prácticas sagradas, con poderes y fuerzas naturales.

El arte negro tiene la misión de proteger, curar y ahuyentar los malos espíritus, además, plasma y expresa sensorialmente todo el mundo interior de lo invisible y suprasensorial.

Comúnmente el negro se siente amenazado por malos espíritus y, a través del fetiche y objetos dotados de poderes mágicos los utiliza para las asechanzas de espíritus malignos. Por medio de ritos nocturnos, durante el sueño, una voz muda, en una lengua secreta le describe el objeto a ejecutar para defenderse. La mentalidad del creador negro sigue aferrada a esta antigua fuerza. Este conjunto de objetos rituales de mayor o menor tamaño son un símbolo de energía vital, emblemas de fuerza.

El negro en sí es un símbolo de energía vital a lo largo de toda su existencia, su presencia responde a una necesidad social, ya que da orden y sentido a la colectividad y regulan sus relaciones con los poderes sobrenaturales. Su misión creadora responde a una necesidad social de potenciar la energía vital y considerado conductor de fuerza y poderes mágicos.

En el trabajo artístico está presente la expresión de su concepción personal, los objetos creados con carácter de culto, sometidos a un rito de purificación para la realización del mismo. El sentido innato por las formas y la proporción,

habilidad y convencimiento con que amplía y sintetiza a través de rayas y puntos.

Para los negros el blanco recuerda los poderes supraterrénos, sugiriendo los peligros y la muerte. El blanco es símbolo de pureza y del dios del cielo. El negro es símbolo de la muerte y la tierra. El rojo significa energía, vitalidad y alegría, es también, el símbolo de iniciación.

El arte tiene la misión de hacer visible todo ese mundo invisible de ideas, sustraídas de la naturaleza. Los conceptos artísticos extraídos del medio con una fuerza divina, con expresiones energéticas, llenas de fuerza y vigor, la verticalidad trasciende toda grandeza divina.

La muerte se manifiesta con formas diversas a través de gritos y gesticulaciones, con la impresión de una vitalidad que no es de este mundo.

El valor emocional se siente en la expresión de diversas formas, con una visión suprasensorial. El juego de la repetición y la serialización de extraordinaria virtualidad plástica.

El sentido y el valor expresivo con un efecto estético y simbólico en el que se plantean objetos orgánicos con un gran poder de atracción.

El negro esquematiza e intensifica observando la naturaleza para producir el efecto que trata de conseguir, dándole un

carácter de sobriedad estórica con una validez extraordinaria. Ese oculto poder que proporciona la vida y la tensión al crear con caracteres cóncavos y convexos, retomados de los caracoles kauri, símbolo de fertilidad y riqueza.

X

Yemaya

Madre de agua, Luna nueva,  
una paloma, un cordero,  
ofreceré al mar austero,  
para pasar esta prueba:  
La vida muerta conlleva,  
Una cruz de cascavilla  
sobre la frente amarilla;  
Firmarás mi último aliento,  
Y contra marca y viento  
remaré. Hasta la otra orilla...





**CAPITULO TERCERO**

**RITUALES NEGROS.**

**OBRA PLASTICA.**

El arte es inseparable de la vida, inventa arte-razones y como tal, es lo único que cuenta con fuerza profética y adivinatoria.

El arte es mito y magia a instancias del conocimiento humano, y refleja nuestros rasgos, formando parte del pensamiento mítico y lo revela a través de imágenes, se mezcla con él y nos da a conocer sensitivamente la realidad y fantasía. El mito es apropiación de la realidad mediante imágenes, o sea, fantasía. El arte es magia en cuanto corporiza recursos que contribuyen a la transformación de la realidad.

Toda colectividad realiza un constante proceso de mitificación y paralelamente demitifica, pues, los motivos cambian y desaparecen.

El mito y la magia están más allá del relato, substancialmente, son modos de ordenar y por ende incumben al espacio y al tiempo. Colores, sonidos y movimientos devienen signos de un elevado ordenamiento sagrado en los que eternamente los hombres se vuelven a realizar de nuevo. El símbolo del ritmo sacro aprehende el desvaneciente devenir, mediante un ordenamiento de colores, sonidos y movimientos humanos.

"El artista debe ser algo así como un brujo, no para anunciar lo que va a venir, aunque a veces lo haga, sino para revelar a su público, con el riesgo de disgustarlo, sus intuiciones y valores".

Martha Traub

El planteamiento artístico de esta obra es una metáfora de las fuerzas elementales del mundo en una naturaleza viva, con una visión animista y mitológica, historias y sueños donde el interior se libera.

La propuesta es una reflexión atenta en los contenidos sobre las formas y sus sistemas de arte y recomponer una política de identidad, con raíces auténticas, verificables y palpables.

El haber explorado, de alguna manera, la propia identidad latina, me remonta a la lejana África, a las memorias ancestrales, descendientes de las tradiciones, que viven hasta nuestros días en las anécdotas. Las leyendas contadas por mis abuelos y las experiencias de generaciones pasadas de algunas culturas hispanoamericanas.

Desde el alma al espíritu de la negritud, se han restablecido contactos con la cultura verbal y el imaginario arcaico de mi pueblo de origen, con las míticas tradiciones de sus orígenes concentradas en algunas deidades. Se tratan de evocar imágenes que en sí, resumen los elementos ideológicos propios del mito originario, de esta manera se vuelven a interpretar tradiciones diversas.

El punto de inspiración es mágicamente disuelto y evoca el drama de la creación, la metamorfosis y las combinaciones transmórficas de la energía vital. Se intenta proyectar la conciencia del autor en un océano originario, en el cual, existen todas las cosas, todos los seres; cada uno con una

potencialidad múltiple, una disponibilidad total al cruce y a la fusión, así como a la fecundación.

Sincretismo o hibridismo se extienden de una manera cósmica de seres, cuya estructura de mutación les permite tener características humanas con características de animales y vegetales.

Una de las intenciones de ésta obra es plasmar las vivencias con el movimiento originario de la vida, sus fases de combinaciones, sus iluminaciones espontáneas, los estados de quietud, equilibrio y armonía. Las formas están comprometidas con una metamorfosis de un componente vegetal y animal con la idea de renovar la vida a través de conformaciones de seres, quienes mediante sus ojos o gestos confiesen la íntima participación del ir y venir allí.

Todas las imágenes gesticulan en un movimiento fluido y el gesto es siempre expresivo, frecuentemente, a la intensidad comunicativa de miradas y bocas abiertas, exhaltando e implicando la vista, el tacto, el gusto y oídos, de una manera sensitiva.

La idea es una metáfora que induce a la percepción y multiplicación de ojos y bocas gritando en el espacio y momento donde todo sucede. Elaborando sus determinaciones, sus formas de vida en relación a elecciones funcionales de voz en voz, diferentes a las condiciones ambientales.

Este acercamiento, en el que se reduce la memoria de una génesis colectiva y los mitos latinoamericanos de los orígenes.

La idea de gritar como medio expresivo, por medio del cual la tradición y el alma negra llegan hasta Cartagena, todavía es posible en un equilibrio armonioso de sensibilidad y percepción provocados y prologados.

El conocimiento actúa como eco y reflejo de una originaria condición de un modelo de unidad de l' ser.

En la coralidad y naturalismo se desprende cada dramaticidad existencial de una vida que se siente como flujo de energía en un espacio denso, acogedor, suave y transparente, a la vez, rico en formas.

El sentir de las modalidades emocionales es casi siempre con la misma vibralidad con la que se sigue y espía la vida alrededor de perfumes que flotan al aire entre flores de intenso aroma y que penetran los poros de la piel con la intención de estimular y agudizar los sentidos.

La obra se realiza alrededor de objetos de la memoria y de la cotidianidad, con una búsqueda inicial y figuración esquemáticamente ordenada, sobre rigurosos formatos verticales y el juego de los motivos repetidos; dando fuerza al dato onírico, al sueño y al visión que se unen mágicamente. Esto es con la intención de fundar un alto espesor cultural que toque los orígenes mismos de la humanidad, pero, responde a

una sustancial nostalgia del futuro y el presente que se vive.

Se impone una recuperación eficaz del dato natural, esto de la relación con la naturaleza, renovando y recreando los comportamientos y las existencias.

Se revelan complejos enlaces de mis orígenes con las etnias arrolatinoamericanas a través de simbologías arcaicas y reinventando la fantasía popular, así como metáforas de las antiguas culturas, todo armónicamente amalgamado con elementos y atmósferas de la naturaleza y el trópico.

La idea es combinar elementos expresivos y simbólicos, antiguos y contemporáneos, reales y fantásticos, oníricos y de experiencia directa con la mágica memoria infantil; naturaleza de la vida y de los ritos practicados y celebrados en el lugar de donde soy oriundo; como reminiscencia y sobrevivencia de una cultura ancestral; desde una representación más próxima al arte popular con un fuerte interés antropológico.

Reconduciendo esto a la poesía como una visión pictórica, con una contemplación hecha de signos y formas sugestivas y evocativas, implicadas en el irrefrenable proceso de la vida.

Exista una recreación en la cultura pagana, donde se mezclan el animismo con una memoria de ritualidad religiosa católica en las singulares modalidades afrocaribeñas e hispanoamericanas, originando un particular misticismo, que más intensamente son versos de narrativa mística.



Partiendo de elementos reales para comunicar aquello que me ha impresionado, he visitado y vivido desde pequeño, como son los altares de mi abuela en las promesas y sus decoraciones ceremoniales y, en las diversas manifestaciones de la percepción mágica de los creyentes y practicantes de las cosmogonías de orígenes lejanos en África, que sobre cortezas de árboles o sobre troncos grabaron en los patios de mi casa, historias de populares santos que hoy se retoman en ésta obra.

Los negros, gente de mi tierra son los motivos para crear con vital energía. Sus memorias ancestrales, tanto de percepción como de la realidad de la naturaleza y del mundo de la colectividad, hacen la comunicación repetitiva.

Las culturas de tradición, de auténtica y concorde búsqueda, son mi elección de cultura poética. Me interesa todo lo que viene de la tierra y su desbordante religiosidad. De su singular densidad contemplo la vida, toda la vida, aquella de los santos y de los dioses.

Cotidianamente busco un movimiento externo o interno, existencial y psíquico, real, individual y ontológico, rico en todo tipo de aliciones. Descubro la baldad donde emociones y sensaciones fluctúan y se componen en conformaciones de vida que parecen provenir del abismo de mi inconciente.

Los mensajeros de todos los dioses que suman en sí todos los principios vitales. Mediante ésta hibridación se retoma la importancia del lenguaje creativo en el rito y en el empleo de

las sobrevivencias del pensamiento mitológico. Así, enraizadas y fértiles como acercamiento conocible, espejo orgánico del mundo y de sus relaciones existenciales.

El atractivo del lenguaje primitivo son los lujuriantes gritos que se convierten en transporte emocional y en instrumentos inmediatos de adhesión, instintivos y poéticos, en los valores primarios de la existencia.

Esta obra revela la profundidad y la transparencia en el tiempo y en el espacio.

La voluntad en las modulaciones, síntesis de condiciones humanas y emotivas, tanto de alegría y sufrimiento, juntos de inquietud y serenidad, de escombros y de somnoliento abandono de vida y de muerte; de búsqueda y de lentitud, de angustia y de entusiasmo. Reconstruyo la profundidad herida con una visión sossegada. Mi pasión por la danza y el movimiento se hace un diálogo con la naturaleza, los movimientos vitales, los sedimentos inconscientes de las psiques y los espacios internos. La idea es fundir la exaltación de la sensorialidad y la relación con la naturaleza.

Mi cuerpo se convierte en lugar de los movimientos del alma arcaica, de la memoria, la sensibilidad religiosa de mi abuela, lleno de mitógrafías y de creencias animistas, de comportamientos rituales que se convirtieron en flujo de sensaciones y de energía mi memoria.

**CONCLUSIONES.**

## CONCLUSIONES

El continente americano resulta un fenómeno de variedad su vida histórica que ha estado marcada por el signo de la diversidad, esta diversidad se observa especialmente en las artes visuales.

El estudio de las formas específicas que se han manifestado en la historia del arte latinoamericano aporta un auxilio para detectar su identidad. Ahí, donde la conciencia no encuentra conceptos bastantes para ser expresados verbalmente la forma plástica, ha sido capaz de dar cabalmente las preocupaciones más íntimas.

Si todo arte es siempre la medida de la postura de unos hombres frente al mundo y, frente a sí mismos; el arte latinoamericano ha sido la medida de nuestra autodefinición, como alguien con un rostro determinado.

El culto afrocubano, el folclor, las visiones hirientes, voraces y trituradoras caracterizan un trabajo ritual de carácter ancestral. Bocas ansiosas, dientes, vivencias experimentadas con una esencia magico-ritual.

La unidad de la vida es una de las visiones propias del arte ritual latinoamericano donde estas visiones propias están llenas de tradiciones, específicamente, afrocubanas, donde todo parece interconectado con los dioses, energías de seres humanos, animales, plantas, minerales; todo está cargado de

una fuerza mística que actúa y depende de todo.

En el arte ritual, los palos, hojas, tierra, restos humanos y de animales, hierros, piedras y signos, objetos, espíritus y deidades, se encuentran en una especie de resumen del cosmos.

El arte ritual latinoamericano está marcado por lo bello y lo terrible, lo fecundante y lo maligno, lo vital y lo destructivo; comunica un universo no regido por la polaridad de bien-mal, luz-tinieblas, cielo-infierno, dios-diablo, originada en la tradición cristiana; corresponde con la pluralidad del politeísmo sudanés y de las religiones tradicionalmente del Bantú, ajenas a la concepción dual de occidente.

La pintura ritual latina es una cosmogonía primitivo-moderna, una recreación del mundo centrada en el Caribe. Es un relato de génesis de proliferación de la vida, de acción de energía universal o naturaleza viva. El arte ritual es un signo de muerte o metamorfosis, está lleno de energética presencia espiritual.

La vitalidad de los negros traídos de Africa le imprimieron fuerza y vigor al arte ritual. Los esclavos habían traído sus costumbres, trajeron consigo sus rituales, sus creencias, su genio, sus dioses no habían muerto en las sentinas de los negreros, antiguas danzas que vivenciando los antepasados, generadores que los ponían en comunicación con las fuerzas mágicas del mundo.

**BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

- ALIAGA Juan Vicente, José Miguel G. Cortés, ARTE CONCEPTUAL REUNIDO, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.
- A. OLDEROGGE, Dmitrij, EL ARTE NEGRO, Impreso en Checoslovaquia.
- ARGELIS León, ELEBWA UNA DIVINIDAD DE LA SANTERIA CUBANA, Berlin: Erschienen, Im, Akademik-Verlag, 1962.
- BATTCKOCK Gregory, LA IDEA COMO ARTE, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, España, 1977.
- BAYON Damian, AVENTURA PLÁSTICA DE HISPANOAMÉRICA, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- BOSTELMANN Sebastian, ESTRUCTURA Y BIOGRAFIA DE UN OBJETO, UNAM, México, 1979.
- BRANDON George, SANTERIA CUBANA, N.Y., Indiana Universal, General Editors, 1990.
- CARPOPINO Jerome, LE MISTERE D' UN SYMBOLE, Paris, Librairie Arthème Fayard, 24 nov., 1958.
- CLEAR NATER, Bonnie, ANA MENDIETA, First Published Intre, United States of America in 1993, Grassfield Press Inc.

DAIX Pierre, NUEVA CRITICA Y ARTE MODERNO. Ed. Fundamentos, Ediciones Castilla. Madrid, 1971.

DARLYLL Forde, MUNDOS AFRICANOS, México, D.F., Gráfica Panamericana, Octubre 1959, Volumen II.

DEXEUS Victoria Comballa, LA POETICA DE LO NEUTRO. Análisis y crítica de arte conceptual. Ed. Anagrama. Barcelona, España, 1975.

ELEXPURA, Manuel, ARTE AFRICANO, Arizona University,

LEUZINGER, Eisy, AFRICA NEGRA. Ed. Praxis. Barcelona, España, 1961.

LONG, C.R., Gallet de Santana, EXPLORATION ARCHEOLOGIQUE DE SIGLO XIV. American Journal Archaeology, 1961. Volumen 65, No. 1.

MARQUES Carmen, Pérez Antonio, LOS CURANDEROS Y SANTEROS DEL ALTO RICO NEGRO. Como exponentes de un sincretismo cultural amazónico. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, Noviciado 3, 1982.

MARQUES RODILES Ignacio, LA PALBRA Y LA IMAGEN. México. Tipografía Cuauhtémoc. Editorial Mexicana. 1974.

POL-FOUCHET, Max, WILFRIDO LAM. Ediciones Poligrata, S.A.



ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

SERRANO, Eduardo, UN LUSTRO VISUAL, Ensayos sobre Arte Contemporáneo Colombiano, Bogotá, Colombia, Ed. Tercer mundo, 1976.

TRABA, Martha, AVENTURA PLÁSTICA DE HISPANOAMÉRICA, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

TRABA, Martha, LA REVELION DE LOS SANTOS, Ediciones Puerto, Puerto Rico, 1972.

MOSQUERA, Gerardo, WILFREDO LAM, Museo Nacional, Centro de arte Reina Sofía, Fundación - Juan Miró, - Barcelona 1993.

Revista Arte en Colombia No. 37, Artículo de Gerardo, Mosquera, Santa Fé Bogotá, 1992.

## **GLOSARIO**

## GLOSARIO

- Babablu Ayo:** Onsha de la propra, de las viruelas y las epidemias. Sincrotizado en San Lázaro.
- Cambio Osilo:** No paso nada. ¿Qué pasó?
- Cauris:** Caracoles animales utilizados para la adivinación.
- Changó:** Santa Bárbara, espíritu de guerra. El Dios más popular del panteón.
- Elagguá:** Dios guardián de las puertas, de los caminos y encrucijadas. Mensajero de Olofi. Animas del Purgatorio.
- Ibeyis:** Niños sagrados, honrados por sus madres y por todos. Traen marca del cielo.
- Jelengue:** Festejo.
- Obatala:** Dios de la pureza y la creación dueño de todas las cabezas.
- Olofi:** El padre eterno. El Espíritu Santo. El padre del cielo y de la tierra.
- Olokun:** Diosa del mar. Temible orisha que está en medio del océano. Madre de Yemaka. Obatala la amarró en el fondo del mar con cadenas.
- Olorun:** Dios sol.
- Olurdumare:** Dios omnipotente.
- Orishas:** Dioses africanos o deidades.
- Oya:** Ojo - Atributo, lanza de hierro. Pulsos cascabeles.
- Yemaya:** Espíritu que representa todas las aguas. Divinidad del mar. Nuestra Señora de Regla. Hermana de Ochun.

FOTOGRAFÍAS

- F No. 1 Javier Mojica Madera. Collage.  
Kauris a Babalú  
1997.
- F No. 2 Javier Mojica Madera.  
Collage.  
Kauris a Babalú  
1997.
- F No. 3 Javier Mojica Madera.  
Collage.  
Kauris a Babalú  
1997.
- F No. 4 Wifredo Lam.  
Escultura  
"La Chioma di Falmer"  
1973.
- F No. 5 Wifredo Lam.  
Pintura. 50 x 70  
Presagio.  
1973.
- F No. 6 Manuel Mendive  
Performance.  
1996.
- F No. 7 Manuel Mendive  
Performance.  
1996.
- F No. 8 Manuel Mendive  
Performance.  
1996.
- F No. 9 Javier Mojica Madera.  
Collage.  
Kauris a Babalú.  
1997.
- F No. 10 Ana Mendieta.  
Performance.  
Mitos prehispánicos de las Antillas.  
1981.
- F No. 11 Ana Mendieta.  
Performance.  
Itiba Cahubaba.  
Image.  
1981.
- F No. 12 Javier Mojica Madera  
Collage.  
Kauris a Babalú  
1997.